

El campo en cuestión

Reflexiones en torno a la revista universitaria *Insurrexit*

Diego Antico

Nina Jäger

La revista universitaria *Insurrexit* apareció entre 1920 y 1921 en Buenos Aires. A pesar de la importancia de muchas de las figuras que pasaron por sus páginas (Horacio Quiroga, Alfonsina Storni, Leopoldo Lugones, Eduardo González Lanuza, entre muchos otros) y de la centralidad de las problemáticas que toca, ha sido hasta el momento poco abordada por los trabajos que estudian el período. Esta invisibilidad se complementa con el hecho de que aún permanece incompleta la colección, puesto que se conservan sólo seis de los doce números publicados.

Oscar Terán (2010) la menciona brevemente, dentro del marco histórico particular signado por el espíritu de la Reforma Universitaria de 1918, como una de las expresiones del antiparlamentarismo de la época. Pero a la hora de abordar las visiones más “radicales” del período, en oposición al “moderatismo” predominante, sólo menciona el caso de la revista *Inicial* y de otras intervenciones aisladas.

Quien se encargó de rescatar y dar visibilidad a *Insurrexit* fue Horacio Tarcus. En su artículo “Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los años ‘20” retoma una idea propuesta por Beatriz Sarlo en su libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1999) para asegurar que los jóvenes que más entrada la década del ‘20 adscriben a aquello que se lee como el “vanguardismo puro” y apolítico de Florida comenzaron a crearse un lugar en el campo intelectual argentino como anarquistas o socialistas cercanos ideológicamente a la Revolución Rusa. Tarcus entiende al grupo universitario *Insurrexit*, responsable de la edición de la revista, como un “vocero del ala izquierdista de la Reforma Universitaria”, caracterizado por un “espíritu entre comunismo anárquico y marxismo libertario” (Tarcus 2004: 751). Si bien el grupo no tuvo en tanto tal una filiación partidaria explícita, muchos de sus miembros estaban vinculados a “tercersitas” del Partido Socialista (uno de ellos, Juan Antonio Solari, participará directamente en la revista) y, años más tarde, otros se afiliaron brevemente al Partido Comunista. A su vez, el referente internacional de *Insurrexit* es el grupo *Clarté*, del cual participan Romain Rolland y Henri Barbusse –este último tendrá una colaboración especial en *Insurrexit*–. En el trabajo citado, Tarcus también sostiene que esta revista pertenece de algún modo a una serie de grupos y revistas jóvenes que en los primeros años ‘20 tenían cierta inclinación anarco-socialista, como *Cuasimodo*, publicación de la que participa Julio R. Barcos, quien también colabora con *Insurrexit*.

Finalmente, Daniela Lucena y Julia Risler retoman la revista en la ponencia “Años 20: discusiones y debates en torno al arte y la cultura, en publicaciones vinculadas al Partido Comunista Argentino (PCA)”. Bajo el tamiz de las lecturas de Tarcus y Sarlo, las autoras brindan un importante aporte desde la sociología en la reconstrucción de las filiaciones ideológicas de la revista, pero sin analizar exhaustivamente sus números y notas.

El objetivo de este trabajo es realizar un nuevo abordaje de *Insurrexit* desde el terreno de las Letras, considerándola de suma importancia para ofrecer una visión más completa

acerca de la complejidad de la configuración de los campos intelectual y literario del período; campos que, predominantemente, han sido reducidos a unidades homogéneas y discretas, principalmente a partir de la oposición, más teórica que práctica, establecida entre los grupos de Florida y Boedo. Esta oposición condujo a leer, en el espacio argentino, una irreductibilidad entre la vanguardia estética y la vanguardia política.

Si bien las páginas de *Insurrexit* comparten muchos de los conceptos y preocupaciones recurrentes en la época de la Reforma Universitaria, es posible ver cómo la dirección que estos adquieren es sensiblemente diferente. Terán habla acerca de las posturas “radicales” de este período, que dan por tierra la visión uniforme de los años ‘20 que guía el análisis de algunos críticos como Juan Carlos Portantiero respecto de la situación económica y social del período: “Aquel clima social general en el que se reconoce la bonanza dominante de los ‘20 no implicó (...) la ausencia de discursos extremos en el ámbito intelectual. Implicó seguramente la imposición de condiciones limitativas a la expansión del discurso de los modernos intensos” (Terán 2008: 50).

Esta posibilidad de que similares conceptos tomen sentidos y direcciones diferentes es teorizada por Pierre Rosanvalon (2002). Los conceptos políticos no son unidades discretas, cerradas, dotadas de una coherencia interna, sino elementos polisémicos, internamente inestables y, por lo tanto, válidos para realizar *constelaciones* diferentes. Este concepto de *constelaciones* es utilizado intencionalmente para recuperar el sentido que le da Benjamin, sugiriendo “una yuxtaposición no totalizadora de elementos cambiantes, un interjuego dinámico de atracciones y aversiones, que no tienen un principio generador primario, ni un denominador común, ni una esencia inherente” (en Jay 2003: 14). Esta dirección divergente que adquieren en *Insurrexit* muchos de los conceptos presentes en la Reforma está ligada a una lectura en clave materialista tanto de las condiciones contextuales como de la toma de palabra por parte del intelectual.

Espacios provisorios: la contaminación de los discursos

Insurrexit es una revista que en su tapa se nombra universitaria. El primer número abre con un breve artículo que funciona como manifiesto, en cuyo título se introduce el nombre de la revista y luego, en el cuerpo del texto, su explicación. Se utiliza aquí una lengua coloquial y se interpela al lector directamente. Aquí el grupo pone en juego una particular construcción de la toma de la palabra por parte del intelectual. No se trata de la apelación a una racionalidad abstracta, una voz universal que se sitúa más allá de cualquier contingencia social, sino que se explicita la situación material de la voz y de las condiciones para su ejercicio. Así, se habla de una revista “pobre”, “apenas decentita con las pilchas que lleva”, y también se dice que para poder enunciar no alcanza la mera racionalidad sino que es necesario el sustento material que evite que “se nos muriera en el primer número” (*Insurrexit*, N° 1, pág. 1).

Esta precariedad de las condiciones de la toma de palabra es una constante a lo largo de los diferentes números de la revista, que una y otra vez solicita ayuda material a los lectores para poder seguir adelante con la publicación: “Amigos: ustedes ven, por dos meses *Insurrexit* no ha podido salir. Y ni necesitamos repetirles por qué: la falta de dinero (...) nos limita, nos debilita, *nos hace callar*. Nosotros, que ponemos fe, energía, todo, creemos poder exigir de ustedes sólo una cosa: que nos ayuden” (N° 12, pág. 10; las cursivas son

nuestras). La práctica intelectual es así una práctica situada en la vida social, atravesada por sus demandas y condicionamientos.

La postura vitalista de estas apelaciones tiende a tensionar los límites entre el pensamiento y la materialidad social. Se trata de una doble tensión: de un lado, la búsqueda del intelectual por operar sobre condiciones sociales concretas; del otro, la forma en que estas mismas condiciones irrumpen en la propia práctica intelectual.

Insurrexit señala constantemente la igualdad en la situación de trabajadores y estudiantes, en tanto es necesaria una transformación social de fondo, sin la cual es imposible un cambio en la universidad. Ambos espacios se presuponen y contaminan mutuamente y no es posible, según su visión, generar un cambio en uno sin que cambie el otro. Un tópico discursivo se hace presente aquí como en los textos reformistas: el de la obligación del estudiante de devolver a la sociedad lo que ésta le dio como educación. Sin embargo, *Insurrexit* plantea constantemente algo que va más allá de la mera “extensión universitaria” que propone la Reforma: plantea continuamente la porosidad de ese espacio universitario e intelectual. Y si en un comienzo hablamos de “constelaciones”, resulta interesante ver de qué modo esa misma complejidad afecta a la propia definición de prácticas que no pueden ser ni son pensadas separadamente: la práctica política, la intelectual, la artística.

En este sentido, resulta al menos inexacto pensar la idea de “campo” de Bourdieu como una categoría estática y discreta, disociada de las “condiciones históricas y sociales de su integración” (Bourdieu 1975: 144) y es en cambio necesario entenderla en su porosidad constitutiva. Ya Beatriz Sarlo habla de esta porosidad: “las fracciones juveniles del campo político se superponían a menudo con las del campo intelectual, intercambiando aliados y protagonistas (...) Existe un *continuum* ideológico-experiencial animado por el proyecto de conquistar a la sociedad y cambiarla estética, moral o políticamente” (Sarlo 1999: 111). Sin embargo, si bien Sarlo plantea una fluidez entre los campos, el uso del nexo disyuntivo “o” da la pauta de que la autora no entiende de igual forma una contaminación. La principal distinción se produce en el análisis que hace del concepto de “lo nuevo”: “‘Lo nuevo’, para los vanguardistas, se impone en la escena estética contemporánea. ‘Lo nuevo’, para las fracciones de la izquierda, es la promesa que está contenida en el futuro (...) Mientras la izquierda tiene a la transformación social o a la revolución como sustento de su práctica artística, la vanguardia se considera portadora de una novedad que ella misma define y realiza” (Sarlo 1999: 100). Hay así, para esta autora, tres formas de fundamento del valor en aquello que ella propone como la “nueva literatura argentina” en los años ‘20: “la que relaciona a la literatura con la pedagogía social; a la literatura con la revolución; a la literatura con ‘lo nuevo’” (Sarlo 1999: 104). Esta distinción resulta limitada a la hora de pensar una revista como *Insurrexit*, que constantemente pone en juego la compleja intersección de los diferentes fundamentos del valor.

En la revista aparecen muchos planteos que vinculan al arte con la necesidad de representar las condiciones de opresión en que viven las clases trabajadoras. Estos planteos bregan por un arte de carácter pedagógico e interpelador, bajo el modelo, entre otros, de la literatura de Gorki, Barbusse y Almafuerte, figura que aparece retomada constantemente. Estas formas artísticas echan mano a un acervo miserabilista y naturalista al estilo de Emile Zola que da cuenta de una concepción heterónoma del arte. En el mismo número Julio R. Barcos, figura fundadora de la revista hermana *Cuasimodo*, señala que “no es la vida la que está supeditada al arte, sino el arte a la vida y el artista a la humanidad, de las cuales son,

simplemente, el órgano de su expresión espiritual” (Nº 6, pág. 2). Asimismo, y esto resulta de un peso sustancial para comprender el modo en que en *Insurrexit* se contaminan las esferas, este miserabilismo en muchos casos se utiliza también como recurso retórico en textos de opinión política, que utilizan así configuraciones estéticas de la pobreza, cristalizadas en el folletín y en la novela sentimental. Un claro ejemplo de ello puede leerse en la nota titulada “Hambre”, de Francisco Piñero, quien luego será un exponente de la corriente de vanguardia artística: “Hombres hay que abandonan su familia y se van a las cosechas, a las zafras, a los yerbales. ¿Tú no sabes que sólo el 10% regresa de ellos, y que cuando vuelven, lo hacen pobres y amargados, que cuando vuelven encuentran sus hijos harapientos y abandonados, cercados por el hambre, y a veces a su mujer prostituida por la miseria para conseguir un mendrugo para el hijo (...) ?” (Nº 4, págs. 2-3).

No sólo el discurso de la literatura social contamina a la opinión política; podemos encontrar muchos elementos de la estética del modernismo en la lectura de problemáticas sociales y en la forma de plasmar esa lectura. Un ejemplo que resultaría obvio es el de Alfonsina Storni, colaboradora ocasional de *Insurrexit*, que en el cuarto número escribe una columna de opinión respecto de la falta de valores del momento titulada “En la encrucijada”. Este texto de intervención política y social está atravesado por una fuerte preocupación estética en tanto se opone la violencia de la guerra a los goces del arte: la belleza del arte resulta un modo de redimir al hombre a través de la sensibilidad. Estamos así frente a un planteo cercano al modernismo estético, que entiende al arte como una esfera con cierta autonomía, ligada a una espiritualidad que se opone a la cosificación del hombre producto de las relaciones modernas de producción: “para apropiarse del espíritu de los hombres y elevarlo hay que destruir la brutalidad a que conduce una vida estrecha y sin horizontes artísticos; hay que dar, a estas almas, la suavidad exquisita de la belleza” (Nº 4, pág. 5). Otro autor, Santiago Las Heras, también utiliza estas configuraciones estéticas para opinar acerca de la situación de la mujer en la sociedad: “hermana: déjame admirar el brilla (sic) amoroso de tus grandes ojos, la ternura exquisita de tus labios trémulos y amantes” (ibíd.). La expresividad poética es aquí un recurso para enunciar una opinión política.

Por otra parte, y a la vez conviviendo con estos cruces discursivos, puede leerse una puesta en valor del arte en relación con la novedad estrictamente estética. En este sentido, resulta ilustrativa una pequeña nota aparecida en el primer número sobre Guillermo Cantalamesa, artista italiano residente en Buenos Aires que colabora con la revista en la creación de su portada y a quien se enaltece por realizar su obra “sin aceptar cánones viejos, sin seguir las tradiciones consagradas por las escuelas pictóricas” (Nº 1, pág. 4). En esta línea, “lo nuevo” es una categoría que permite articular revolución social y revolución artística, en tanto ambas están atravesadas por una misma idea de libertad. En los últimos números, aquello que antes era una breve mención se convierte en artículos más extensos. “El arte por el arte”, artículo de Jorge Guasch Leguizamón, expande esta problematización que liga libertad de creación con libertad social. El texto plantea la necesidad de dejar de pensar el arte en términos de utilidad o finalidad, lo que lo convertiría “en esclavo de la religión, de la moral o de cualquier ideal o institución” (Nº 9, pág. 12). La autonomía relativa de la esfera artística es condición necesaria para una libertad creadora. En el contexto de una revista como *Insurrexit*, la aparición del tópico de “el arte por el arte” conlleva un desplazamiento significativo respecto de la lectura “acrática” rubendariana en tanto esa no sujeción es lo que garantiza “el maximum de libertad” (ibíd.).

En esta lectura, la autonomía del arte no implica de ningún modo su apoliticidad, más bien todo lo contrario. La forma debe ser pensada en una relación dialéctica con el contenido de la obra. En este tono, Guasch Leguizamón cuestiona a aquellos que juzgan que el arte sólo puede “adquirir seriedad y valor muy grandes, si se convierte en propagandista de las verdades de su credo” (Nº 9, pág.12). En esta línea, resulta llamativa la inclusión que se hace en el último número de una serie de dibujos de un cierto carácter expresionista que contrastan con la sobriedad de los primeros números.

La figura de Eduardo González Lanuza, quien formará luego parte del grupo editor de las revistas *Proa* y *Martín Fierro* y cuyo nombre quedará así ligado con las vertientes más presuntamente apolíticas del vanguardismo artístico, motivo por el cual, como propone Tarcus, renegará luego de su participación en una revista claramente izquierdista como *Insurrexit*, concentra la coexistencia de esa ambivalencia de posiciones respecto de las relaciones posibles entre arte y sociedad. En los primeros números, González Lanuza publica una serie de poemas signados por una construcción en el orden de lo tradicional: se trata de sonetos con métricas estables y patrones clásicos de rima que buscan una eufonía característica de modelos de tipo modernista, con metáforas fuertemente sensoriales (“el sol se ríe con su risa de oro”, Nº 1, pág. 11).

Menos de un año después, en el número 9, González Lanuza escribirá un poema titulado “Las horcas de Chicago”, donde se pone en juego el versolibrismo y se evita cualquier tipo de rima. Ya no aparece una preocupación por la eufonía ni por la creación de imágenes bellas: “se alzan muñones rotos y torcidos, / negras eles invertidas, / árboles apocalípticos fructificados / en racimos de odio” (Nº 9, pág. 12). Hay una clara experimentación con la espacialidad y con lo tipográfico –se utilizan guiones, paréntesis, mayúsculas, marcando un predominio del aspecto visual–, que lo aleja de los juegos sonoros modernistas y lo coloca en las filas del vanguardismo. La elección temática –este poema es publicado en un número especialmente dedicado a la conmemoración del día del trabajador–, la mención a los episodios ocurridos en Chicago ubica al poema en un vanguardismo de otro tinte respecto de aquel que luego llevará adelante el propio Lanuza con sus compañeros a través de *Martín Fierro*, más cercano a producciones vanguardistas de otras latitudes americanas como el Estridentismo mexicano, grupo que tuvo una fuerte filiación con la revolución de su país. Nuevamente se produce un cruce de esferas, en este caso del plano político al estético. En el número doce, el último de *Insurrexit*, González Lanuza publica el poema “Fiestas patrias”, donde construye una típica representación vanguardista: una ciudad fragmentaria, marcada por vectores de movimiento, poblada de ruidos y de imágenes escatológicas (“la ciudad / emborrachada de banderas / vomita / su policromía de tienda”, Nº 12, pág. 13), cercanas a las formas del futurismo.

Conviven así en *Insurrexit* planteos sobre un arte comprometido con las causas de los trabajadores, caracterizados por una forma claramente realista y transparente, con textos tendientes a la experimentación, vinculados a aquello que luego será eminentemente pensado como vanguardia estética en la escena argentina en los años ‘20.

A modo de conclusión

El planteo central de los integrantes de *Insurrexit* pretende borrar en muchos casos las barreras entre ideas, discursos, campos y prácticas. En este sentido, el vitalismo puesto en

juego en la revista vincula las diferentes esferas de la praxis intelectual y artística con la praxis social.

Todos los análisis y opiniones de la revista parten de una visión del intelectual y del artista en tanto trabajadores. La orientación materialista de sus integrantes, que los lleva a pensar el propio lugar de enunciación del intelectual, es también aquello que da consistencia a la diversidad de planteos sobre la relación entre las creaciones artística e intelectual y la sociedad. Por detrás de esa ambivalencia de ideas, está siempre la del artista y el intelectual como trabajadores. Es la toma de conciencia de su condición de trabajador aquello que permite el juego de contaminaciones entre las prácticas, que se dan tanto en el plano de los discursos, de las formas y de las ideas. Es en este sentido que los diferentes discursos y esferas se retroalimentan, en tanto la revolución es, en este período, algo inevitable, inminente y extensible a todos los campos. Por lo tanto, el borramiento de los límites que demarcan a los campos es, a lo largo de la revista, una decisión que pone en evidencia su porosidad constitutiva. Una revista como *Insurrexit* nos permite entender cómo la idea de revolución política y la de revolución artística se cruzaron en la Buenos Aires de los primeros años veinte.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1975). “El autor como productor”. En *Iluminaciones III*, Madrid: Taurus. Versión online extraída de http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_autor.htm
- Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- _____ (1975). “Campo intelectual y proyecto creador”. En AAVV, *Problemas del estructuralismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Cúneo, Dardo (comp.) (1974). *La Reforma Universitaria (1918-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Halperin Donghi, Tulio (2001). *Vida y muerte de la República Verdadera (1910-1930)*. Buenos Aires: Ariel.
- Jay, Martin (2003). *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Mangone, Carlos y Jorge Warley (1992). *El manifiesto. Un discurso entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Muschiatti, Delfina (2006). “Mujeres: feminismo y literatura”. En Viñas, David et al, *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930): literatura argentina Siglo XX*, v.2, Graciela Montaldo (comp.). Buenos Aires: Paradiso: Fundación Crónica General.
- Palti, Elías (2007). *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Portantiero, Juan Carlos (1987). *Estudiantes y política en América Latina (1918-1938). El proceso de la Reforma Universitaria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rosanvalon, Pierre (2002). *Por una historia conceptual de lo político. Lección inaugural en el Collège de France*. Buenos Aires: FCE.

Sarlo, Beatriz (1990). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Tarcus, Horacio y Ana Longoni (2001). “Crónica de un temprano e inusual encuentro entre la vanguardia artística y vanguardia política”. En revista *Ramona*, N° 16, Buenos Aires, septiembre.

_____ (2004). “Revistas. Intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los veinte”. En *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, N° 208-209, Julio-Diciembre, pp. 749-772.

Terán, Oscar (2010). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2008). *Ideas en el Siglo: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI / Fundación OSDE.