

LA BIBLIOTECA

revista fundada por Paul Groussac

dossier especial | primavera 2020 | ISSN: 0329-1588



RESQUEBRAJADURAS DEL

PRESENTE

Virus, neoliberalismo
y humanidades

DIECINUEVE MANERAS DE APANTALLARSE

"Título posible para un prefacio: Pararrayos", escribió Lichtenberg en uno de los cuadernitos que apilaron por décadas sus anotaciones diarias, luego compiladas y reapiladas como *Aforismos*. Y cabe pensar que tenía la creación del artilugio de Franklin tan cercana y aparatosa que también podía ser tomada como un invento en el sentido en que lo son las *fake news*. Que como se sabe, existen desde siempre. Quiero decir: el pararrayos que estamos instalando aquí y ahora está diseñado para neutralizarlas.

El mismo jorobado minucioso enumeró/clasificó gestos pensarosos en el increíble opúsculo *62 maneras de apoyar la cabeza*. Miraba bien y escribía mejor, Lichtenberg. Mientras exponía retratos y describía gestos más o menos solemnes y estudiados de sostener a la supuesta masa portadora de saberes y sentires más voluminosa y retorcida del mundo natural, se reía con los ojos. Seriamente se reía de todos y de sí mismo, de nosotros, de su propia ironía, Lichtenberg. Me gustaría pensar —con perdón— que estos livianos parrafitos previos son también una manera de responder a la expectativa del posible recipiente con un modo de enunciación que esté —a la hora de exhibir cómo se juntan un grupo de cabezas— más cerca de la descripción de un córner sobre la hora que del programa analítico de un simposio o sesudo seminario.

Porque hoy, todo el tiempo, la pelota está en el aire, en todos los sentidos.

Finalmente, aceptemos que por esta vez —encerrados en pandemia y en ajena primavera— solo cabe leer y discurrir en pantalla: apantallarse. Y no es solo un retruécano verbal, juego de palabras. El texto / los textos que acá se despliegan no admiten la mecánica rutina del ventilador que te los entrega con la intensidad y el sentido graduados de antemano, ni del aire acondicionado que miente circunstancias, simulacros de una falsa normalidad programada. El sutil arte de apantallar(se) no porta recetas, requiere aptitud y desafío personal para encontrar el ritmo adecuado a la sustancia y al clima en que discurre la/cada cuestión. Así como el paciente e incansable eunuco, que apantallaba cada noche el relato persuasivo de Scheherezade y la atención siempre frágil del ominoso visir, ritmaba sus gestos para sostener y subrayar los avatares cambiantes del discurso, del mismo modo, este número diverso y autoinmune de *La Biblioteca* pide muñeca experta, ángulo preciso para apantallar cada ensayo.

Es decir, por esa vía de experiencia y razonamiento: ventilarse las ideas.

De ahí que a las promisorias siete tesis de Mariátegui, a los veinte poemas tranviarios de Oliverio y a las trece maneras de contemplar un mirlo de Wallace Stevens, proponemos como pararrayos estas *Diecinueve maneras*

de apantallarse en primavera pandémica, sin otro riesgo que convertir el encierro en ventana a la calle, sin otra consigna que la solidaridad extensa e intensiva.

Fratelli tutti, acaba de decir un criollo.

Juan Sasturain

Director de la Biblioteca Nacional

Mariano Moreno

SUMARIO

Presentación	9
PENSAMIENTOS EN LA CONMOCIÓN	
Lo (ya no tan) impensable <i>Eduardo Grüner</i>	13
(Crítica del) humanismo y moral(ización) <i>Gisela Catanzaro</i>	44
Sombras, imágenes, refracciones <i>Gerardo Oviedo</i>	61
Por una teoría del olor <i>María Moreno</i>	82
Virulencia. Una política de los cuerpos a distancia <i>Gabriela D'Odorico</i>	92
Informe WAR-HOL <i>Santiago González Casares</i>	125

PEDAGOGÍAS: ENTRE EL RECONOCIMIENTO Y LA DISIDENCIA

Políticas y poéticas de la crítica 160
*Noé Jitrik, Horacio González y
Facundo Giuliano*

Trabajo intelectual tantálico 228
Ana Camblong

**Educación y crítica, en el ocaso
del asombro** 253
Claudio Martyniuk

**Sobre las técnicas reproductivas
del cine y la pedagogía. Perplejidad
y nostalgia** 275
Esteban Vernik

**La cuestión fascista.
De "La rubia tarada" a Antonio Berni** 291
Darío Capelli

INTERMEZZO: NEOLIBERALISMO Y PANDEMIA

Tramas Travas 314
Susy Shock

Por las dudas que Dios exista 327
Juan Chaneton

Cambio de planes 371
Silvia Barei

**Entre dos pandemias.
¿Atrapados sin salida?** 396
Juan S. Pegoraro

SABERES DE FRONTERA

Avatares de habitar y pensar en/las frontera <i>Walter D. Mignolo</i>	427
Por razones de público (meta)conocimiento. Escenas de gnoseología catamarcana <i>Alejandro Haber</i>	500
¿Habrá un después para Nuestram�rica? <i>Zulma Palermo y Carlos A. Müller</i>	536
�Qu� humanidad está en crisis en el Antropoceno? Reflexiones a partir de la cosmología indígena chaqueña <i>Florencia Tola y Juan Pablo Restrepo</i>	565
Colaboraron en este número	594

La Biblioteca. Revista Fundada por Paul Groussac es una publicación de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina. Número especial digital, dossier *Resquebrajaduras del presente. Virus, neoliberalismo y humanidades*, primavera 2020. ISSN: 0329-1588

Presidente de la Nación: Alberto Fernández. **Vicepresidenta de la Nación:** Cristina Fernández de Kirchner. **Ministro de Cultura:** Tristán Bauer.

BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO

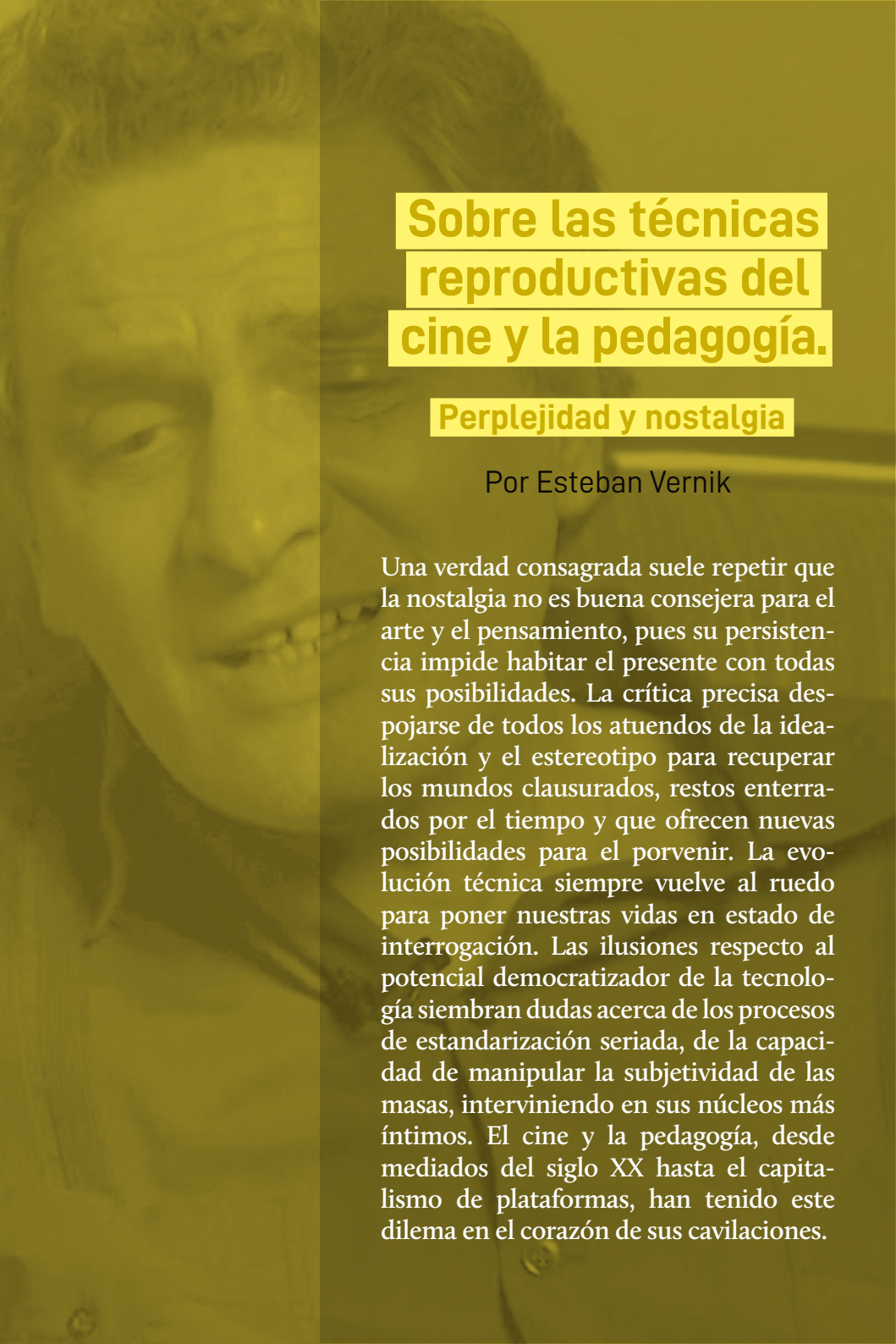
Director: Juan Sasturain. **Vicedirectora:** Elsa Rapetti. **Director Nacional de Coordinación Técnica Bibliotecológica:** Pablo García. **Director Nacional de Coordinación Cultural:** Guillermo David. **Director General de Coordinación Administrativa:** Roberto Gastón Arno.



Coordinación de Publicaciones: Sebastián Scolnik
Editor invitado: Horacio González
Edición y diseño editorial:  rea de Publicaciones
Ilustración de tapa: Luis Scafati

Agradecemos afectuosamente a Luis Scafati por cedernos material para ilustrar este número de la revista *La Biblioteca*.

Ediciones Biblioteca Nacional. edicionesbn@gmail.com
Agüero 2502, 6  piso (C1425EID), Ciudad Autónoma de Buenos Aires
www.bn.gov.ar



Sobre las técnicas reproductivas del cine y la pedagogía.

Perplejidad y nostalgia

Por Esteban Vernik

Una verdad consagrada suele repetir que la nostalgia no es buena consejera para el arte y el pensamiento, pues su persistencia impide habitar el presente con todas sus posibilidades. La crítica precisa despojarse de todos los atuendos de la idealización y el estereotipo para recuperar los mundos clausurados, restos enterrados por el tiempo y que ofrecen nuevas posibilidades para el porvenir. La evolución técnica siempre vuelve al ruedo para poner nuestras vidas en estado de interrogación. Las ilusiones respecto al potencial democratizador de la tecnología siembran dudas acerca de los procesos de estandarización seriada, de la capacidad de manipular la subjetividad de las masas, interviniendo en sus núcleos más íntimos. El cine y la pedagogía, desde mediados del siglo XX hasta el capitalismo de plataformas, han tenido este dilema en el corazón de sus cavilaciones.

I. Cine y socialidad

Cuando en el plano de los espectáculos, a mediados del siglo veinte se percibe que el cine pasa definitivamente a ocupar el lugar del teatro, resurgía la pregunta acerca de qué quedaba atrás con el progreso técnico de las representaciones. Qué se ganaba, qué se perdía, o de qué modo se amalgamaban las viejas y las nuevas formas culturales.

En ese marco, Antonio Banfi¹ en 1952, en pleno auge de la industria del cine y apogeo del *neorrealismo italiano*, observaba:

... la cinematografía tiene en su base una sociedad mucho más compleja y dinámica que la del teatro; una sociedad capitalistamente organizada, cuyo régimen industrial ha penetrado su estructura íntima...²

1. Filósofo y filólogo italiano; estudió con Simmel en Berlín entre 1910 y 1911, autor al cual introdujo en Italia, siendo el traductor y editor de los *Problemas fundamentales de filosofía*, y comentarista de diversos aspectos de su obra, especialmente los ligados a la filosofía del arte y la pedagogía. Banfi, llegó a aquel ambiente filosófico berlinés poco después que Georg Lukács —quien había asistido a los cursos de Simmel desde 1906—, con quien posteriormente compartió problemáticas comunes de arte y política. Tras su vuelta a Italia, Banfi desarrolló una intensa labor como docente e investigador, desempeñándose durante décadas como profesor de la Universidad de Milán, y militando en las filas del antifascismo. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Banfi se incorporó al Partido Comunista Italiano, por el cual llegó a ser Senador de la nueva República. A lo largo de los años, mantuvo debates sobre estética y política con figuras de la talla de Benedetto Croce y del mismo Lukács. Al igual que el filósofo húngaro, encontró en el aparato cultural partidario resistencias a su pensamiento y persecuciones, propias del dogmatismo stalinista de la época representado por la doctrina Zhdánov. No casualmente, en la Argentina de los primeros años sesenta, los volúmenes de la *Opere* de Antonio Banfi encontraron entre sus seguidores más entusiastas al grupo cordobés de la revista *Pasado y Presente*.

2. "Cinema e socialità", en Antonio Banfi, *Filosofía dell'arte*, edición de Dino Formaggio, Roma, Riuniti, 1962, p. 89.

Impresionado por el alcance de la industria cinematográfica al nivel de las grandes masas —cuestión esta compartida con otros de sus contemporáneos, Lukács, Horkheimer, Adorno, Kracauer, Carlos Astrada—, Banfi veía con cierta perplejidad las posibilidades técnicas que surgían del nuevo medio y su extensión inaudita. A pesar

Antonio Banfi



de las críticas que venía expresando hacia la cultura contemporánea y la organización capitalista de la sociedad y de la vida misma,³ Banfi mantenía cierto optimismo en el carácter democratizador de las transformaciones técnicas en la esfera de la cultura, ya que “el cine tiene la capacidad de atraer no solo a la élite social e intelectual que caracteriza al público de teatro, sino a las masas más vastas...”⁴

3. Antonio Banfi, *Saggi sul marxismo*, Roma, Riuniti, 1960; especialmente “La crisi della cultura contemporanea”, pp. 13-28.

4. “Cinema e socialità”, p. 90.

Estas posibilidades de difusión y reproducción del espectáculo cinematográfico las adjudicaba, en primer lugar, a “su naturaleza técnica-industrial”, la cual “determina el perfeccionamiento y la estandarización del espectáculo”.⁵ Ciertamente por esto último, Banfi era consciente del deterioro de la calidad artística que el régimen industrial podía imponer, así como también de las posibilidades para la manipulación de las audiencias al “producir efectos de evasión en el público”.⁶ Pero a Banfi le resultaba evidente la eficacia del cine sobre el teatro y otras formas de representación artística, por la supremacía de sus medios técnicos que permitían, por primera vez,

el movimiento, el rápido sucederse de escenas, la variación de los planos, los saltos resolutivos, la subversión de las propias relaciones espaciales, temporales y lógicas [...], que permiten una extrema variedad de motivos de eficacia: fantástica, realista y emotiva [...] que alcanzan, por decirlo así, a la plena personalidad del espectador.⁷

En su apreciación se pasaba de la ponderación de los aspectos técnicos de reproducción y construcción

5. Íd., p. 91.

6. Ibíd.

7. Ibíd.

de la realidad (que hacían a “la magia del cine”), a la esfera interior de la personalidad de los espectadores, por medio de “la fuerza evasiva, emocional, recreativa y sugestiva del film”.⁸

En estas mismas coordenadas espaciotemporales, en paralelo a estas reflexiones de Antonio Banfi, películas como las de Vittorio de Sica, *Ladrón de bicicletas* (1948) o *Umberto D.* (1952), conseguían de forma expresiva reproducir la realidad sociohistórica de un tiempo y una vida con las cuales el espectador podía identificarse. El neorrealismo italiano, a través del artificio de la extensión en el tiempo de las escenas, que buscaba así reflejar en tiempo real y forma natural fragmentos de la vida de sus personajes, conseguía transmitir en lo profundo del espectador sensaciones dramáticas de la condición humana, en tiempos —como los de la posguerra italiana— aún sombríos.

Estas posibilidades de la creación cinematográfica para dar cuenta de una vida en su forma individual y social, llevaron seguramente a Banfi a expresar su decisivo entusiasmo por la nueva forma cultural que venía a imponerse, concluyendo que “El cine y solo el cine puede devolver a la experiencia su franqueza [*schiettezza*], a las cosas su vitalidad, y a los hombres su compleja humanidad”.⁹ Y aún más, sobre su potencial destino, el cine,

8. *Ibíd.*

9. *Íd.*, p. 92.

puede hacer aparecer [...] la visión cotidiana del hombre común, la infinita riqueza exuberante de la realidad. Riqueza que es vida y poesía de las cosas, es prospectiva abierta de la existencia, es reconocimiento de la inserción efectiva de la acción humana en el mundo y es proceso recíproco libre de creación continua y solidaria...¹⁰

Finalmente, y a los fines de traer estas reflexiones sobre las formas culturales a nuestro presente, podemos recordar una última observación del análisis de Banfi, en este caso, sobre el espacio —hoy perdido, o en ruinas— de los edificios de las grandes salas cinematográficas. En su cotejo entre las formas del teatro y las del cine, Banfi apuntaba una diferencia entre sus salas: las primeras “de refinada ornamentación”; en cambio, en las nuevas formas del espectáculo cinematográfico advertía un declive en ese sentido. El racionalismo creciente, característico de las segundas, tendía a un achicamiento. Esta tendencia a la pérdida de magnificencia y tamaño de las salas de cine, llega de manera cada vez más empobrecida hasta nuestros días... al extremo de las pequeñas salas que en las últimas décadas se confinaron en los últimos pisos de los centros comerciales, y que en nuestros días actuales

10. *Ibíd.*

de capitalismo de plataformas y pandemia, la experiencia se reemplaza por el acto de ver películas en casa, y aún en sus zonas más íntimas como los cuartos de dormir, por medio de pantallas cada vez más diminutas. Qué diría de esto Antonio de Banfi, que estudió con Simmel la significación de la magnitud para la experiencia estética,¹¹ la importancia de los Alpes en la contemplación del paisaje o de los caballos en tamaño natural, “como realmente son”, en las —ahora tradicionales— pantallas de los viejos cines.

II. ¿Cómo dar una clase hoy?

En el otoño de 1915, “mientras afuera, en los campos de Europa, retumbaba la guerra”, en un salón del Jardín Botánico de la ciudad de Estrasburgo,¹² Georg Simmel sistematizaba sus vivencias de experimentado profesor universitario a través un curso sobre pedagogía,¹³ que hasta el día de hoy resulta de gran utilidad para pensar qué es o qué puede ser una clase. ¿Hasta el día de hoy? Bueno, por lo menos, hasta hace unos meses en que

11. Georg Simmel, *La cantidad estética. Ensayos de filosofía del arte*, trad. de Cecilia Díaz Isenrath, Barcelona, Gedisa, 2018, pp. 21-36.

12. El edificio de la Universidad se había convertido en una suerte de hospital al que llegaban los heridos del frente de Verdún.

13. Georg Simmel, *Pedagogía escolar*, trad. de Cecilia Abdo Ferez, Barcelona, Gedisa, 2008.

las adecuaciones a la pandemia supusieron cambiar la modalidad de clases por exposiciones grabadas previamente o emitidas simultáneamente a través de distintas mediaciones técnicas, desde y hacia la privacidad de los hogares del docente y sus estudiantes.

Esta tendencia a la pérdida de magnificencia y tamaño de las salas de cine, llega de manera cada vez más empobrecida hasta nuestros días... al extremo de las pequeñas salas que en las últimas décadas se confinaron en los últimos pisos de los centros comerciales, y que en nuestros días actuales de plataformas y pandemia, la experiencia se reemplaza por el acto de ver películas en casa, y aún en sus zonas más íntimas como los cuartos de dormir, por medio de pantallas cada vez más diminutas.

En ese curso, quizá el último que impartió, Simmel reivindicaba la importancia de las clases en las aulas, de estar juntos en un salón atentos a lo que acaso pueda surgir, a las posibilidades siempre latentes del conocimiento.

Veamos algunas de las enseñanzas vertidas. ¿Qué es una clase? Un tipo de relación recíproca, un intercambio de efectos (*Wechselwirkung*) entre un docente

y su auditorio. Entonces, una clase, para serlo realmente, requiere de la condición activa de ambas partes. Preguntas estimulantes y una viva conversación. Nada más lejos de una clase que el monólogo de un profesor.

Como principio general, se establecía que el ritmo y el progreso de una clase surgen de las cuestiones propuestas por el docente. Pero la clave de su éxito, depende de la atención del auditorio. Sin un grado de atención por parte de los alumnos, no hay clase. Y la atención es expectativa. La cual no requiere necesariamente guardarse una sorpresa, pero sí mantener cierto ritmo, cierto estado de tensión entre la conciencia del punto actual del objeto de conocimiento tratado y el siguiente. El estado de expectativa en una clase precisa la continuidad de un pensamiento en estado de flujo. Por eso es importante que durante la clase no se presenten temas en forma atomizada —de los que no surge ninguna expectativa— sino formando entre sí una unidad entre lo dado y lo que sigue.

La actitud del profesor ha de ser la de identificarse con los objetos del conocimiento, y también con las singularidades de los estudiantes, a los cuales debe dirigir su mirada en un sentido personal. También resulta significativo ajustar la voz al oficio de enseñar. La fuerza y el tono adecuado de la voz son de gran importancia para el dominio de una clase, “hablar en un tono monótono hipnotiza”. Es muy importante el tono en el que se

expresan las afirmaciones y las preguntas. El docente debe demostrar su propio interés por el objeto de la exposición. Esta es la primera condición para suscitar en los alumnos una correcta disposición: que el docente así lo sienta. Cuando un profesor presenta cuestiones por las que se siente comprometido, también despertará un interés especial en sus alumnos.

Georg Simmel



Bajo estas condiciones, una clase puede resultar un momento vital extraordinario, siempre y cuando consiga oponerse a las tendencias generales, a la mecanización y la intelectualización. El profesor debe evitar volcar un cúmulo de conocimientos objetivos sobre sus alumnos como si estos fueran meros receptáculos. Asimismo, no debe ofrecer su material didáctico sin preocuparse por la condición de los alumnos. Como tampoco, en el extremo

opuesto, debe inmiscuirse de más en la subjetividad de estos, al punto de devenir en una suerte de policía del conocimiento. Teniendo en cuenta estas precauciones y esmerándose en lograr exposiciones en las que siempre reste espacio para “el juego de lo inesperado”, podrá surgir una clase cuya vivencia deje efectos perdurables a largo plazo... tanto para los estudiantes cuanto para el profesor.

Estas apreciaciones sobre el arte de dar clases pueden complementarse con el testimonio de un alumno de Simmel de un curso anterior, que recuerda al maestro berlinés dando clases con un lápiz en la mano y concentrándose en “hacer surgir los pensamientos de la propia situación de la clase”.¹⁴ Lo cual reafirma la significación del espacio del aula, en tanto sitio de atención interactiva, de intercambio de efectos, de experimentación y producción de saberes; algo tan alejado de la situación en los días que corren...

Hoy, en este interregno de la historia en el cual los tiempos aparecen desquiciados, en que se entremezcla la aceleración de las nuevas rutinas laborales con el tiempo suspendido de la repetición de los días encerrados en medio de pantallas, en el plano de la pedagogía, las prácticas a las que estábamos acostumbrados desde las más lejanas épocas de la civilización se transforman en formatos o aplicaciones del actual capitalismo de plataformas.

14. Leopoldo Waizbort, *As aventuras de Georg Simmel*, San Pablo, Editora 34, 2000, p. 578.

Si al inicio del apartado anterior, aludíamos a la perplejidad con la cual se observaba la extensión del capitalismo industrial hacia la esfera artística del cine, aquí podemos registrar la incidencia que el capitalismo

El profesor debe evitar volcar un cúmulo de conocimientos objetivos sobre sus alumnos como si estos fueran meros receptáculos. Asimismo, no debe ofrecer su material didáctico sin preocuparse por la condición de los alumnos. Como tampoco, en el extremo opuesto, debe inmiscuirse de más en la subjetividad de estos, al punto de devenir en una suerte de policía del conocimiento. Teniendo en cuenta estas precauciones y esmerándose en lograr exposiciones en las que siempre reste espacio para "el juego de lo inesperado", podrá surgir una clase cuya vivencia deje efectos perdurables a largo plazo... tanto para los estudiantes cuanto para el profesor.

de plataformas de nuestros días ejerce sobre las prácticas pedagógicas. Cuánto queda del intercambio de efectos directos entre un docente y un grupo de alumnos cuando las clases se reducen a la reproducción de un audio grabado por el profesor desde su teléfono

celular. Qué queda de los aspectos subjetivos y objetivos del conocimiento apuntados más arriba. Qué se mantiene del tono de la exposición o del lenguaje de miradas de sorpresa, aprobación o aburrimiento ante una exposición intensa o pausada, cuando la relación de intercambios se establece mediatizada por las plataformas de la comunicación usadas en estos días, a las cuales corremos el riesgo de naturalizar según su eficacia de conexión: Jitsi, Zoom, Google Meets, Google Classroom... ¿Pérdida creciente de espontaneidad del acto originario de enseñar y aprender, o penuria de significados pedagógicos?

III. Coda

A lo largo del siglo veinte, la filosofía se empeñó en develar el problema de la técnica. Desde las técnicas primitivas para el encendido del fuego —requeridas para la cocción de alimentos, la calefacción de los ambientes y la contemplación de sus imágenes siempre renovadas—, pasando por la construcción de máquinas industriales, de represas hidroeléctricas y armamentos de destrucción masiva, hasta los viajes interplanetarios o los proyectos de reproducción genética. El saldo de esta cuestión central arrojaba resultados paradójales. La técnica, en tanto intervención del hombre sobre la naturaleza, servía tanto para su confort y bienestar, como

también para la devastación del planeta y la aniquilación de la humanidad. No ha de estar muy alejada de este planteamiento, la situación mórbida de los días presentes de la pandemia.

Hoy, en este interregno de la historia en el cual los tiempos aparecen desquiciados, en que se entremezcla la aceleración de las nuevas rutinas laborales con el tiempo suspendido de la repetición de los días encerrados en medio de pantallas, en el plano de la pedagogía, las prácticas a las que estábamos acostumbrados desde las más lejanas épocas de la civilización se transforman en formatos o aplicaciones del actual capitalismo de plataformas.

Las técnicas reproductivas de imágenes y sonidos artísticos, ampliaron el acceso a ciertas experiencias estéticas de vastos sectores sociales, aunque se perdiese algo del orden de lo vivencial, de lo originariamente humano carente de mediaciones.

Ahora, en los días que corren, algunas de las experiencias culturales de la modernidad que hacían a nuestras vidas espirituales se ven reducidas a su mínima expresión, y los rituales de socialidad que disponíamos

hasta apenas “antes de ayer” ya no existen. Hemos querido rememorar dos de estas situaciones. Una, es la del profesor que apura su café en un bar, ordenando sus ideas antes de entrar al aula. Cumple su cometido, y al finalizar la clase, eventualmente intercambia con algún/a estudiante un registro de lo sucedido, la solicitud de alguna ampliación o la devolución personal de algún aspecto de lo tratado. Y la otra, resulta aún más lejana... una tarde libre cualquiera, acaso el mismo profesor decide ver una película, se dirige entonces a la avenida de los cines, en el interín compra un periódico para ver la cartelera, llega a la boletería, entra a la sala y guiado por la linterna del acomodador se ubica en la butaca numerada, hace silencio en la oscuridad, está solo y sin interlocución alguna con las personas de a su alrededor, se dispone a contemplar el espectáculo, al finalizar la función se dirige a un café de las inmediaciones a saborear los efectos del film.

¿Volverán los viejos buenos tiempos? ◉