

## La educación en los tiempos del espíritu del neoliberalismo

Emiliano Gambarotta

### Resumen


Estas reflexiones abordan los desafíos que a la educación – entendida como la transmisión de una arbitraria cultura de una generación a otra– le son presentados por el espíritu del neoliberalismo, específicamente por su temporalidad “cortoplacista”. Con tal fin se conectan las indagaciones de Richard Sennett en torno a la cultura del nuevo capitalismo, con elementos provenientes de la tradición crítica. En particular, con el análisis que Walter Benjamin realiza de la reproductibilidad técnica, de su potencialidad politizante, así como de su contener una agudización de esa temporalidad “cortoplacista”.

**Palabras clave:** Oficio. Espíritu del neoliberalismo. Juicio.

### Emiliano Gambarotta

Universidade Nacional de La Plata,  
UNLP, Argentina

E-mail: emilianogambarotta@yahoo.com.ar

 <http://orcid.org/0000-0002-8526-4819>

Recebido em: 30/07/2020

Aprovado em: 28/10/2021



<http://www.perspectiva.ufsc.br>

 <http://doi.org/10.5007/2175-795X.2022.e76074>

**Resumo****Palavras-chave:**

Ofício. Espírito do neoliberalismo. Juízo.

**A educação nos tempos do espírito do neoliberalismo**

Essas reflexões estudam os desafios que para a educação – concebida como a transmissão de uma arbitrária cultura de uma geração para outra – gera o espírito do neoliberalismo, especificamente, sua temporalidade de “curto-prazo”. Com esse objetivo, este trabalho conecta as pesquisas de Richard Sennett sobre a cultura do novo capitalismo, com elementos próprios da tradição crítica. No particular, com a análise que Walter Benjamin faz da reprodutibilidade técnica, de sua potencialidade politizante, assim como de seu conter um acrescentamento dessa temporalidade de “curto-prazo”.

**Abstract**

**Keywords:** Craft. Spirit of neoliberalism; Judgment.

**Notes on setting up social and the cultural industry as mediation**

These reflections address the challenges that to education – understood as the transmission of an arbitrary culture from one generation to another – are presented by the spirit of neoliberalism, specifically by its “short-term” temporality. To this goal, this paper connects Richard Sennett's inquiries about the culture of the new capitalism with elements from the critical tradition. In particular, with Walter Benjamin's analysis of technical reproducibility, which contains a politicizing potential, as well as an exacerbation of this "short-term" temporality.

## Introducción

Richard Sennett se abocó, en una serie de trabajos (2010, 2013), a estudiar las transformaciones que se introducen con “la cultura del nuevo capitalismo”, cuya lógica no necesariamente es la única existente en nuestra sociedad, ni siquiera la preponderante, pero sí aquella que emerge como un producto nuevo, el cual adquiere cada vez más protagonismo. Si entendemos a la educación en un sentido sociológicamente amplio, como la transmisión e “inculcación de una arbitrariedad cultural según un modelo arbitrario de imposición y de inculcación” (BOURDIEU Y PASSERON, 1996, p. 46),<sup>1</sup> entonces no se puede obviar el interrogante acerca de cómo esa cultura del nuevo capitalismo impacta en la educación, ¿cuáles son los desafíos que le presenta? Reflexionar sobre ello es el objeto de estas líneas.

Es la cultura de la esfera económica –incluyendo, por supuesto, a las relaciones laborales– donde Sennett sitúa su foco, es decir, plantea una problematización de aquello que en una terminología weberiana, no del todo ajena a su trabajo, puede caracterizarse como un nuevo “espíritu del capitalismo”, al que cabe llamar “neoliberal”. Si bien ésta no es la terminología empleada por Sennett, ella torna más claro que lo aquí problematizado no es ni el conjunto de transformaciones estrictamente político-económicas (financiarización, reformas del Estado, etcétera), ni la lógica cultural del conjunto de las esferas sociales, lógica para la que Jameson (1991) reserva el término “posmodernismo”. Antes bien, se trata de la cosmovisión que se pone en práctica en relación con dichas transformaciones, a la vez que impacta y es impactada por la lógica cultural de la totalidad social. Este espíritu del capitalismo neoliberal surge o, más específicamente, cobra especial fuerza, como una suerte de respuesta a la “jaula de hierro” propia del capitalismo de la Segunda Posguerra, afirmando valores como la autonomía del individuo y su creatividad, los cuales se verían cercenados en las estructuras burocráticas.<sup>2</sup> Combatir esas estructuras se torna, así, un objetivo central de este espíritu, que encuentra en la flexibilización y deconstrucción la vía para asegurar la individualidad del individuo. Sin embargo, esta “fragmentación de las grandes instituciones ha dejado en estado fragmentario la vida de mucha gente” (SENNETT, 2013, p. 10), las ha sumido en una nueva inestabilidad, en una incertidumbre (CASTEL, 2012) acerca de su lugar presente y su trayectoria futura.

La fragmentación plantea tres desafíos, tres rasgos a los cuales adaptarse, en pos de vivir en esta época de incertidumbres, o bien, a los cuales enfrentar, si se apuesta por combatir al espíritu del neoliberalismo. Los tres ponen en el centro a la dimensión temporal, el primero de ellos, remite a “la manera de manejar las relaciones a corto plazo, y de manejarse a sí mismo” (SENNETT, 2013, p. 11) cuando ya no se cuenta con un horizonte de largo plazo; el segundo remite al desarrollo de las propias habilidades, a la posibilidad de profundizar en algo, cuando sólo se dispone de plazos cortos; el tercero, a la capacidad de desprenderse del pasado, para así estar siempre abierto a lo nuevo por venir. En definitiva, el *ethos* que este espíritu propugna se encuentra “orientado al corto plazo, centrado en la capacidad potencial, con voluntad

de abandonar la experiencia del pasado” (SENNETT, 2013, p. 12). La fragmentación “flexibilizante” de las instituciones conduce a una fragmentación de la propia vida, de la cultura y de nuestra relación para con ella, así como del tiempo y nuestra experiencia del mismo. Rasgos, estos últimos, propios del posmodernismo, dentro del cual las producciones culturales no son “otra cosa que ‘montones de fragmentos’” (JAMESON, 1991, p. 47), y la temporalidad “una serie de presentes puros y desconectados” (JAMESON, 1991, p. 49), sin un horizonte más amplio –de largo plazo– que los enlace en una única historia.

Problema, este último, que no ha de ser leído a través de las lentes de una filosofía de la historia, las cuales procura indagar el desarrollo de una totalidad histórica. Antes bien, plantea el problema de cómo, en la época que ha dado “muerte a los grandes relatos”, pueden los individuos relatar(se) su propia trayectoria vital. Si el tiempo propio del capitalismo burocratizado “permitió a la gente pensar su vida como relato” (SENNETT, 2013, p. 25), la fragmentación de la temporalidad priva “a las personas del sentido de *movimiento narrativo*, lo que, en términos más simples, significa la conexión de los acontecimientos y la acumulación de la experiencia a lo largo del tiempo” (SENNETT, 2013, p. 157). El arte de narrar y, sobre todo, de narrarse se encuentra amenazado por esta manera de modelar el tiempo, común al espíritu neoliberal y a la lógica cultural posmoderna.

Es una “forma de comunicación” lo así amenazado, es decir, de transmitir una tradición cultural, específicamente, esa “forma artesanal de la comunicación” (BENJAMIN, 1986b, p. 196) a la que cabe llamar narración. Punto en el que esto se conecta con el segundo de los desafíos planteados: la posibilidad de desarrollar las propias habilidades en esta fragmentada temporalidad, en tanto Sennett entiende que ella atenta “contra el ideal del trabajo artesanal, es decir, contra el aprendizaje para la realización de una sola cosa bien hecha” (SENNETT, 2013, p. 11-12). Pues tornarse competente para jugar ese juego requiere de una formación de largo plazo, ya sea que estemos hablando de un trabajo en una empresa (foco de las indagaciones de Sennett), de una disciplina científica o de la práctica de un deporte.<sup>3</sup> En definitiva, es la transmisión de un “oficio”, saber propio del artesano (la relación entre estos términos resulta más clara en inglés, donde el *craftsman* –artesano– es, literalmente, quien tiene un *craft* –oficio–), lo que el espíritu del neoliberalismo pone en jaque.

## § 2

Uno de los objetivos de la educación, tanto la que tiene lugar dentro de las instituciones del sistema de enseñanza formal, como aquella que se realiza por fuera de ellas, es transmitir un “oficio”,<sup>4</sup> una(s) competencia(s) artesanal(es). No es necesariamente el único de sus objetivos, pero sí uno de los centrales, formar en la competencia para poner en práctica un *modus operandi* que es producto de la historia de ese juego social. Ser competente para resolver un problema matemático es, primero, tener la capacidad de

conformarlo como un problema matemático, no simplemente aplicar una fórmula, sino darle forma matemática, para así poder juzgar cuál es el procedimiento por el cual alcanzar su resolución (BOURDIEU, 2008). O, para plantearlo en relación a la disciplina en la que yo estoy formando, tener el oficio del sociólogo es tener la competencia para interrogar desde un determinado punto de vista (sociológico) al mundo, la cual no es reductible a una mera forma (o fórmula), en tanto es el producto de una historia sedimentada, de la tradición sociológica, así como tampoco es la sola acumulación enciclopédica del contenido de esa tradición. El oficio tiene lugar en la mediación entre ambas instancias, poniendo en práctica la historia de la disciplina para analizar un nuevo problema, generando un modo de abordarlo cargado de tradición.

Oficio que se pone en práctica no sólo en la producción (de conocimiento sociológico), sino también en la recepción, en la manera en que se juzga lo producido por otros artesanos abocados a esta misma disciplina. En tanto el conocimiento del propio oficio es indisociable del conocimiento de la lógica propia del material (sociológico, deportivo, etcétera), de las posibilidades que éste entraña, así como las demandas y dificultades que presenta al trabajar sobre él. En definitiva, “la artesanía se centra en patrones objetivos” (SENNETT, 2015, p. 20), tanto para la producción como para el juicio que la recepción produce. El conocimiento de esa lógica y la competencia para ponerla en práctica, en el problema que se tiene entre manos, es el rasgo central del oficio. En este sentido, educar en sociología, por continuar con esta disciplina, es transmitir no sólo su tradición, sino también la competencia para juzgar la calidad de lo producido por otros sociólogos, que implica introducirse en el modo en cómo eso está (artesanalmente) hecho, de todo lo cual se extraen los elementos a movilizar en la propia práctica de producción de conocimiento sociológico.

Mi apelar a la sociología como caso –en tanto es mi oficio– puede llevar a considerar que esto es algo propio únicamente de la educación universitaria, sin embargo, considero que toda la educación formal puede orientarse a la enseñanza de un oficio. Por supuesto, en los niveles iniciales y medios, esto adquiere un carácter más general e incluso básico para una multiplicidad de oficios (así, aprender la práctica de sumar o restar no es una competencia que sólo pondrán en uso quienes luego se dediquen a la matemáticas). Más aún, esa aproximación, que la educación formal brinda, a una pluralidad de oficios, aun cuando general, contribuye a formar, al menos, una cierta recepción de lo por otros producido, es decir, contribuye a formar un público competente para juzgar. Y no sólo la educación formal, pues también aquella de carácter informal puede orientarse en este sentido, siempre que se trate de la transmisión de un material que demande un largo plazo para tornarse competente en él. Tal el caso, una vez más, del deporte, en tanto tornarse competente para la competencia deportiva requiere la adquisición de un sentido del juego, de aquello que Loïc Wacquant, en su etnografía del mundo pugilístico, denomina –siguiendo la concepción bourdieusiana– un “oficio corporal” (1999, p. 239). Quizás ésta sea una de las razones principales por la que muchos

deportes encuentren su público competente en quienes alguna vez lo practicaron (aunque más no sea de forma amateur, durante la adolescencia), en tanto su formación –quizás general y parcial– le brinda elementos del oficio, a través de las cuales adentrarse en la lógica de esa práctica.

El abordaje de un caso acotado puede ilustrar lo anterior. Para ello vuelvo a la sociología, centrándome específicamente en el diagnóstico que George Lukács (1969) hace de la sociedad capitalista en *Historia y conciencia de clase*. Su tesis es que la relación social que la mercancía entraña no sólo es propia de la esfera económica, sino que es el “problema estructural central” de la sociedad capitalista, en tanto transforma a su imagen “todas las manifestaciones vitales”. En el modo en que resuelve el problema que así se plantea (fundar argumentativamente su tesis) resulta fundamental el entrelazamiento de estas categorías, propias de la *tradición* marxista, con elementos provenientes de la weberiana. Puntualmente va a sostener que con el proceso de abstracción del trabajo, central a la noción marxiana de mercancía, se impone un principio: “el principio del cálculo, de la racionalización basada en la *calculabilidad*” (Lukács, 1969, p. 95). En este punto, casi en esta cita, se enlazan elementos de ambas tradiciones, a la abstracción con la weberiana concepción de la razón calculatoria, base sobre la cual Lukács puede apelar al análisis weberiano de la racionalización de las distintas esferas sociales como vía a través de la cual mostrar que en ellas avanza el proceso de abstracción –ahora indisociable de aquella racionalización– y, por tanto, la específica relación social que la mercancía entraña. De esta manera Lukács extiende más allá de las relaciones sociales económicas el estudio de Marx, a la vez que hace de las investigaciones de Weber un problema propio de las sociedades capitalistas y, como tal, eliminable con la transformación revolucionaria de dicha sociedad. La combinación de ambos elementos, propiamente lukacsiana, depende de la vinculación entre ambas tradiciones, analizar cómo construye esa pieza de su argumento es, por ende, clave para dar cuenta del conjunto del mismo, tanto en sus fortalezas como debilidades. Y para llevar adelante semejante análisis, para transmitirlo en clase, es imprescindible insertar ese texto (ese material cultural) en la tradición (de la sociología) de la cual forma parte. Base sobre la cual se puede juzgar competentemente el argumento lukacsiano, así como apropiarse de un modo de argumentar, potencialmente enriquecedor de la propia práctica de la sociología, del propio *oficio*.

### § 3

La fragmentación de la temporalidad, en plazos cortos, aislados ente sí, cuya relación es la de una agregación de “montones de fragmentos”, atenta contra el trabajo artesanal, contra la posibilidad de dedicarse sostenidamente en el tiempo a una misma cosa, pero también con la de dedicar tiempo a formarse en la lógica de ese material, a la educación que es condición de posibilidad para tornarse un productor competente. Esto evidencia que la adquisición de un oficio no sólo demanda un largo plazo, sino la dedicación sostenida (no necesariamente exclusiva, pero sí absorbente) a hacer bien esa cosa (llamada

sociología, boxeo, etcétera). Implica, en definitiva, cierta obsesión para con ese juego social y el trabajo sobre sus materiales, en efecto, “la preocupación por hacer algo bien moviliza elementos obsesivos” (SENNETT, 2013, p. 166), de allí que el compromiso sea uno de los elementos fundamentales del artesano. A la vez que ello también evidencia como la satisfacción que, para todo buen artesano, procede de hacer bien su cosa, mostrando su oficio (objetivado) en el producto, cuya calidad otros artesanos podrán juzgar (lo que Bourdieu denominaría sus “pares competidores”), es indisociable de ese compromiso, de la creencia en el valor de lo allí en juego.

El reverso de ello es que esta formación demanda de una “disciplina de la gratificación diferida” (SENNETT, 2013, p. 32), es decir, no sólo de la disciplina de quien se dedica sostenidamente a una misma cosa, sino también aquella que proviene de tener que postergar la gratificación inmediata, en pos de un objetivo que sólo se alcanza en el largo plazo. Como describe Wacquant (2006), son muchas las horas de entrenamiento, lanzando un *jab*, haciendo sombra, antes de poder subirse al ring, no ya en una competición pugilística, sino incluso para hacer *sparring* en el gimnasio. Son muchas las horas profundizando en las distintas tradiciones sociológicas, en sus conceptos, métodos, argumentos, antes de llegar a ser competente para producir un conocimiento sociológico de calidad. Se requiere de un individuo dispuesto a postergar su satisfacción, a diferirla hacia un futuro (más o menos indefinido), dispuesto a no encontrar un placer en la tarea que está realizando ahora, la cual no es su fin, sino un medio para avanzar en el camino de su formación. En definitiva, la temporalidad del oficio nos plantea el interrogante: ¿se puede ser un artesano sin sacrificio?

#### § 4

La temporalidad del largo plazo, con su exigencia de un disciplinado diferimiento de las gratificaciones, recorre al conjunto de sistema de enseñanza formal (se oriente o no a transmitir un oficio), así como a muchas de las enseñanzas informales (desde el club que enseña un deporte, hasta quien enseña en su casa a tocar un instrumento o a comprender un idioma). Esa educación “prepara” para algo que, en el mejor de los casos, vendrá (mucho) después, brinda elementos que, en el mejor de los casos, se usarán en un indefinido futuro. El cortoplacismo, propio del espíritu del neoliberalismo, entraña también la pretensión de una satisfacción inmediata, que no requiera la disciplina del diferimiento. Es la temporalidad que a una empresa le piden los accionistas, quienes buscan “resultados a corto plazo antes que a largo plazo” (SENNETT, 2013, p. 39), a diferencia de lo que ocurría con la dirección de la empresa y sus cuadros en el capitalismo burocratizado de la Segunda Posguerra. Las transformaciones de la política económica (la financiarización de la economía) se enlaza y retroalimenta con las transformaciones del espíritu neoliberal, su no estar dispuesto a dedicar mucho tiempo a una sola cosa, su “diversificar la cartera de opciones”,

dedicando períodos acotados a diversas tareas, no necesariamente entrelazadas entre sí. Una formación orientada por esta lógica no produce un oficio, con su narración de la trayectoria vital, sino una suerte de pastiche de habilidades superficiales, en tanto no se introducen en la lógica de su material.

Esta contraposición entre dos temporalidades también impacta en el modo en que se transmite una tradición cultural, en la forma en que se pone a esos elementos del pasado, las cuales conforman la historia de ese material y, por tanto, atañen a la relación que se tiene con el pasado (de la sociología, del boxeo, etcétera). Es decir, impacta también en aquello que es definitorio de la educación. Nuevamente, aquí lo artesanal está amenazado, específicamente la forma artesanal de la comunicación que, con Benjamin, cabe llamar “narración”, en la cual lo transmitido no es un puro en sí, sino que se “lo encarna en la vida del relator”, para proporcionar, a quienes escuchan, lo transmitido “como experiencia. Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla” (BENJAMIN, 1986a, p. 92). Sólo adentrándose en la profundidad de ese material, inscribiéndolo en la propia trayectoria vital, puede narrárselo. Y es por ello que lo así transmitido perdura en el tiempo, tanto de quien lo narra como de quien lo recepciona. No se agota en su sola recepción, no se consume en ese sólo acto, en ese instante. En parte porque “la narración tiene, abierta o secretamente, su utilidad” (BENJAMIN, 1986b, p. 192), se orienta hacia la práctica, permitiendo su uso por parte del público que la recepciona.

La narración comienza a tornarse arcaica con la emergencia de una nueva forma de comunicación: la novela, cuya propagación “sólo se hace posible con el descubrimiento del arte de imprimir” (BENJAMIN, 1986b, p. 192), esto es, con la reproductibilidad técnica de la palabra escrita. Sin embargo, la amenaza más fuerte surge de una tercera forma de comunicación, la cual cobra protagonismo en el “alto capitalismo” o, más específicamente, en lo que hoy llamamos la cultura del consumo (de masas). “Y sucede que esa forma de comunicación no sólo es más extraña a la narración, sino que es mucho más peligrosa para la narración que para la novela, a la cual, con todo, conduce a una crisis. Esa nueva forma de la comunicación es la información” (BENJAMIN, 1986b, p. 194). Su propósito

consiste en excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector. Los principios de la información periodística (novedad, brevedad, inteligibilidad y, sobre todo, falta de conexión entre las noticias aisladas) contribuyen a dicho defecto [...]. La rígida exclusión de la información respecto al campo de la experiencia depende asimismo del hecho de que la información no entra en la “tradición”. [...] En la sustitución del antiguo relato por la información y de la información por la “sensación” se refleja la atrofia progresiva de la experiencia (BENJAMIN, 1986a, p. 92).

Esta forma de comunicación presenta, entonces, tres rasgos básicos, los cuales son, a su vez, radicalizados por la sensación, por aquello que nos hemos habituado a caracterizar como una comunicación “sensacionalista”. En primer lugar, su superficialidad, en tanto no apela ni genera una experiencia en el receptor, no busca hundir sus raíces en ese terreno, pero tampoco en las experiencias acumuladas en un juego social particular, en su tradición. En segundo lugar, su novedad, la constante renovación de lo



informado que no altera la lógica de la información, de su forma de comunicación, la cual se reproduce así en el tiempo; hay siempre algo nuevo para consumir sin que ello altere el modo en que se consume, ni aquel bajo el cual se nos presenta lo consumido, proceso que encuentra en la moda su prototipo. Por último, la brevedad que es un complemento de la novedad, pues para que nos enfrentemos a algo constantemente nuevo es necesario que ello no perdure en el tiempo, que se agote en sí mismo con la mayor brevedad posible.

Estos dos últimos rasgos son los que alimentan el cortoplacismo de esta cultura (del nuevo capitalismo), que afecta a la producción (de conocimiento sociológico, de prácticas deportivas), pero también a la forma en que se comunica lo así producido, a la transmisión educativa, lo cual no puede dejar de impactar en el receptor de lo transmitido, en la formación del educando. No es novedad que el espíritu del neoliberalismo se enlace con la cultura del consumo, a la que Benjamin pionera y sutilmente interroga, por eso sus categorías resultan actuales, nos siguen hablando, son clásicas. Y lo que ellas permiten aprehender es que la privatización de la educación pública no es la única vía por la cual el neoliberalismo puede impactar en la educación, también lo puede hacer al formatear su temporalidad, transformándola a su imagen y semejanza. Puede ser que la educación (formal o informal) no se vuelva una mercancía, en tanto se mantenga –a través de las luchas sociales– como una *cosa pública*, pero ello no quiere decir que no pueda ser transmitida como una mercancía (de masas) y, complementariamente, recepcionada como una, es decir, consumida como una mercancía. Una educación que informa y, por tanto, que no narra.

Brevedad y novedad amenazan la temporalidad de aquella transmisión educativa que sólo en el largo plazo puede concretarse, que requiere acumular competencias en el tiempo, integrándolas en una totalidad, que es algo muy distinto de amontonar fragmentos aislados entre sí, lógica común al espíritu del neoliberalismo y a la lógica cultural posmoderna, los cuales encuentran en la información su forma de comunicación. La consecuencia de ello es que se pone en jaque la posibilidad de profundizar en algo, de volverse un artesano en ese material y, con esto, de transmitirlo artesanalmente, narrativamente. En definitiva, se trata de ese tercer rasgo de la información: su superficialidad, que no casualmente Jameson (1991) señala como el principio formal del posmodernismo. Sólo materiales configurados como una multiplicidad de superficies, sin profundidad, pueden ser transmitidos informativamente. Esto es, sin insertar la cuestión informada en el contexto de los materiales culturales con los que allí se está lidiando, generando una comunicación de “noticias aisladas” entre sí, cuyo reverso es situar el foco en elementos que sean aprehensibles de suyo, es decir, sin necesidad de vincularlos a una tradición cultural determinada. De allí que la información, y en especial su versión extrema en el sensacionalismo, tiendan a centrarse en cuestiones que son secundarias al material sobre el que (supuestamente) se está informando. Ello acontece cuando al abordarse un filme o una competencia deportiva la información se centra en las peleas que

podiesen haber surgido detrás de los bastidores o en el vestuario, pero no en inscribir al filme o a la competencia en una cierta tradición cinematográfica o deportiva.

La reproductibilidad técnica permitió la propagación de la novela, pero su posterior aceleración cuantitativa generó una forma cualitativamente nueva: la información, que ya va dejando paso al sensacionalismo. En él no hay tiempo para ninguna tradición, para los patrones objetivos a través de los cuales se juzga la calidad de un producto y, por éste, la de su artesano. No hay tiempo para apropiarse de esa tradición y, así, poder movilizarla para el abordaje de nuevas tareas, usándola con oficio.

## § 5

Sin embargo, no necesariamente el oficio, su específica relación con una tradición cultural, va a desaparecer, más aún, apelando aquí también a Benjamin, se puede detectar la posibilidad de una nueva expansión del mismo, gracias al creciente protagonismo de la reproductibilidad técnica. En este sentido, sostiene que “es propio de la técnica del cine, igual que de la del deporte, que cada quisque asista a sus exhibiciones como un semiexperto [*halber Fachmann*]” (BENJAMIN, 1979, p. 39). Tal y como acontece con aquellos repartidores de periódicos de los que él habla, quienes no sólo discuten de carreras de ciclismo, sobre la base de su uso habitual de la bicicleta, sino que incluso pueden terminar compitiendo en alguna carrera. Ellos producen su juicio sobre ese material (deportivo) en base a su semiexperticia, al conocimiento producto de ese uso habitual. Esto es, en base a aquello que Benjamin denomina una “recepción táctil”, que no genera esa contemplativa distancia propia de la “recepción óptica”, sino una relación de cercanía dada por la relación práctica con el material en cuestión. Éste es uno de los puntos en los que el cine y la narración se encuentran, en su vinculación con el uso, sea porque lo transmitido narrativamente enlaza la tradición con los “intereses prácticos” (BENJAMIN, 1986b, p. 192) del receptor, permitiendo que la tradición le siga hablando, le dé “consejos”, sea porque tiene un conocimiento de lo recepcionado, uno que ha obtenido a través de la práctica (como los repartidores de periódicos) y al cual se apela para juzgar al material recepcionado.

Es por esto último que

la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud de quien opina como perito. [...] En el público del cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva (BENJAMIN, 1979, p. 44).

Sin dejar de obtener un placer, se pone allí en juego una actitud propiamente cognoscitiva, de carácter crítico. No se trata de una pasiva y contemplativa recepción, sino de una que pone en discusión el material en cuestión. Más aún, ella puede llevar a que el receptor se torne productor de ese material, como los repartidores que participan en las carreras de ciclismo organizadas por los dueños de los periódicos. E

incluso la prensa contiene esta potencialidad, en tanto su “lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor” (BENJAMIN, 1998, p. 122), proceso por el cual se “somete a revisión incluso la distinción entre autor y lector” (BENJAMIN, 1998, p. 122). Conocer la tradición, haberla hecho propia, tener oficio en ella, permite movilizar su lógica, tanto para la recepción, como para la producción del material que le es propio. A ello puede contribuir una educación orientada a la transmisión de un oficio, no todos se tornarán productores de ese material, por supuesto, pero sí pueden conformar un *público semiexperto, capaz de juicio, de una actitud crítica* para con él.

La reproductibilidad técnica tiene esta potencialidad de contribuir a la formación de un público competente, pero ¿en qué reside dicha potencialidad? En no menor medida, en que ella acerca “espacial y humanamente las cosas” (BENJAMIN, 1979, p. 24). O incluso cabe decir: porque las acerca espacialmente, posibilitando un contacto de primera mano con el material en cuestión –puedo ver una exposición de fotografías de Atget en mi ciudad y que éstas no difieran de las exhibidas en París, pero sólo puedo ver una exposición de cuadros de Manet si los mismos son especialmente traídos a mi ciudad, o bien si yo viajase hasta donde ellos están–, es que las acerca humanamente, es que permite concretar una experiencia de los mismos. Esto acontece con el cine, pues la película exhibida en las salas de París o Los Ángeles es la misma que la exhibida en mi ciudad, no es una copia de un original, pues en el cine no hay originales, como sí los hay en la pintura. Allí se vislumbra la otra espacialidad que la reproductibilidad técnica anula, acercando los materiales, al diluir una distancia que cabe calificar de simbólica, aquella propia del aura. En efecto, el aura es la manifestación de una irrepetible lejanía para con un objeto por más cercano que éste pueda estar, figura secularizada de lo sagrado, en la cual la distancia ya no es sólo física. Arruinar ese aura, como la reproductibilidad técnica concreta, es también disrumpir esa lejanía, acercar de otra manera un material, posibilitando su uso. Por ambas vías se generan las condiciones de posibilidad para (si bien de ello no se sigue la necesidad de) una experiencia de esos materiales, introduciéndose en su lógica, para así hacerla propia, introducirla en las propias competencias, formar un oficio.

## § 6

Puede parecer contradictorio que el mismo proceso en el que hunde sus raíces el sensacionalismo, con su amenaza para con la lógica de lo artesanal, sea el que entrañe una nueva potencialidad para la formación en un oficio, al posibilitar una relación otra con los materiales culturales así producidos y, por esta vía, con su tradición. Y, en efecto, lo es. Señalar esa contradicción es el sentido de la alusión a Marx en el primer párrafo de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en tanto de su análisis del capitalismo “resultó que no sólo cabía esperar de él una explotación crecientemente agudizada de los

proletarios, sino además el establecimiento de condiciones que posibilitan su propia abolición” (BENJAMIN, 1979, p. 17).

Aún hoy la reproductibilidad técnica puede contribuir tanto a agudizar las amenazas que el espíritu del neoliberalismo entraña para la transmisión de una tradición cultural, como a generar el ámbito para una mayor formación en las competencias propias de un oficio. Las plataformas del estilo de *YouTube* –la más conocida en su línea– son un caso de ello, en particular si se sitúa el foco en lo que es su rasgo más característico, aquél que las torna una red social: que el “usuario” se vuelva “productor” de los contenidos de la plataforma. Es decir, no cuando un canal de televisión, por ejemplo, sube parte de su programación, en tanto ese contenido es producido con otra lógica (la de la televisión) –aún así la plataforma permite hacerlo más accesible–, sino cuando un usuario produce contenido específico para esa plataforma. En *YouTube* abundan los videos breves, que se agotan en sí mismos, y pueden ser consumidos como una sucesión incesante de novedades. Una marca de esa brevedad es que, entre los criterios de búsqueda que la plataforma ofrece, está la posibilidad de buscar videos cortos o largos, lo cual, según se aclara, corresponde respectivamente a videos de menos o de más de 20 minutos. Así, lo que para el cine sería un cortometraje (un filme de 25 minutos, por ejemplo), es para *YouTube* un largo video. Y ello no es porque su público carezca del tiempo para ver videos más largos, pues cualquier puede pasar horas viendo videos de 5 u 8 minutos, no es una cuestión del tiempo disponible, sino de la temporalidad que allí se pone en juego. Ella alienta el consumo un consumo constantemente renovado, para lo cual los materiales consumidos han de ser breves, lo cual genera la tendencia a que ellos no penetren en el material en cuestión, a que se mantengan superficiales.

Así, por caso, pueden encontrarse toda una serie de videos dedicados al cine o al deporte –materiales cuya técnica, según Benjamin, genera que se asista a sus exhibiciones como un semiexperto– que no penetran en la lógica del material, sino que se configuran como una sucesión sensacionalista de *shocks*. Quizás nada exprese mejor esto que lo tendencia a presentar los *highlights* de una competencia pugilística, aun cuando la misma, por definición, no dura –en la actualidad– más de 36 minutos netos (47 minutos si se suman las pausas entre *rounds*), aún así, hay un público formado en la percepción de videos que condensan los momentos más sensacionales de la pelea, sin introducirse en el conjunto de la lógica de la competencia (cómo cada deportista planteó su estrategia a lo largo de la misma, cuáles cambios fueron introducidos para ajustarla, etcétera). O bien aquellos videos que proponen una lista de los más impactantes (léase: sensacionales) KO del boxeo, o cualquier otra selección de una instancia aislada de la competencia, cuyo puro en sí se busca transmitir, agotándolo en ese mismo acto. Pues allí se carece de toda conexión no ya con la tradición pugilística, sino incluso con la particular competencia dentro de la cual ese KO tuvo lugar. Algo similar ocurre con aquellos videos dedicados a encontrar errores o a señalar los “*easter eggs*” de un filme, si bien aquí, al menos, se tiende a presuponer que quien mira ese video ya ha asistido a dicho filme.

Sin embargo, en el mismo tipo de plataforma y sobre los mismos materiales puede hallarse una pluralidad de videos de otra índole, de un carácter más ensayístico, que pone en juego no sólo una actitud fruitiva, sino también el juicio semiexperto de quien opina como perito. Esta suerte de “video-ensayos” se concentran en algún aspecto del filme; por ejemplo, en la estructura del argumento, en cómo éste es construido y desarrollado a lo largo de la película en cuestión, en la función de una determinada escena para la elaboración de un personaje, entre otros. O bien, puede concentrarse en los aspectos más estrictamente visuales de un filme o de un director, es decir, aquellos que conforman su particular *estilo*, una manera de editar, o bien de aprovechar el uso de colores y la iluminación para generar climas específicos, dentro de la secuencia más amplia de un filme, o simplemente una manera de posicionar la cámara, de elegir el plano, a partir del cual se construye una determinada escena.<sup>5</sup> Podría pensarse que esto sólo es aplicable para una expresión artística como la cinematográfica, pero ello sería un error, pues un deporte como el boxeo también puede ser abordado a través de “video-ensayos”, en los cuales se analiza una pelea (¿cuál fue la estrategia seguida por Ali en su enfrentamiento con Foreman?, ¿por qué ella funcionó?, pregunta que obliga a analizar mínimamente el estilo de Foreman y cómo Ali supo aprovechar sus puntos débiles), o bien el *estilo* de un boxeador.<sup>6</sup>

Muchos de estos videos-ensayos mantienen una duración relativamente breve, menor a los 20 minutos que el propio *YouTube* pone como línea divisoria entre los videos cortos y los largos, lo cual puede ser una indicación del peso estructurante de la plataforma sobre los contenidos que en ella se transmiten, los cuales no dejan configurarse en pos de cierto impacto sensacionalista. Pero no son sólo eso, pueden aprovechar el que, frente al deporte o al cine, cada quisque asiste a sus exhibiciones como un semiexperto, para dirigirse a ese conocimiento, sustentado en la recepción táctil de estos materiales, por parte de quienes integran un público capaz e interesado (fruitivamente) en ir más allá de los aspectos superficiales, en introducirse con profundidad en el material en cuestión. Base sobre la cual iniciar una discusión.

Más aún, el nivel actual de desarrollo de la reproductibilidad técnica permite “acercar espacialmente” materiales cinematográficos como nunca antes. Puede perderse, tal vez, la sala cinematográfica y el conjunto de relaciones que ella entraña, pero nunca antes fue tan sencillo acceder a la filmografía completa de Charles Chaplin o Buster Keaton. Lo mismo acontece con el boxeo, pues si bien aquí a lo que se accede no es al acontecimiento sino al registro del mismo (como quien accede a un concierto a partir de su grabación), ese registro es hoy más sencillamente accesible que nunca antes en la historia de ese deporte. Así, los análisis pugilísticos de la competencia entre Ali y Foreman, por caso, pueden no sólo contar con el material, mostrarlo mientras se lo analiza, también pueden contar con que muchos de quienes reciben ese video-ensayo ya han visto el registro de dicha competencia. Punto en el cual se evidencia como este tipo de abordaje del material, a través de video-ensayos disponibilizados en plataformas masivas,

es particularmente fructífero en aquellos casos en que lo abordado tiene una dimensión eminentemente visual. Es decir, aún cuando aquí se trate de la producción no del material (tarea ésta del director de cine, o de los boxeadores) sino de un juicio sobre ese material, que a la vez, en tanto publicado, busca relacionarse con los juicios de otros receptores de ese mismo material, el carácter visual del cine o del registro pugilístico –a diferencia, por caso, del material sociológico– lo hace particularmente apto para que dicho juicio adquiera la forma de un video (ensayo), publicado en una plataforma de videos (*YouTube*).

En el caos de tales video-ensayos, se pone en juego el propio oficio en un ámbito signado por la reproductibilidad técnica, la cual hace sentir la temporalidad de la información, a la vez que apela al carácter semiexperto de cualquier quisque. Un oficio que se concreta no sólo en la producción del video (en la edición de la competencia pugilística para mostrar el punto que se está argumentando), sino también, y sobre todo, en la elaboración del juicio que a través de ese video se publica. Una aprehensión educada de ese material, que procura una recepción táctil de su juicio, contribuyendo a generar una discusión sobre el mismo, así como a educar el modo en que se percibe a ese material. No ya a esa competencia pugilística o a ese filme, sino al boxeo o al cine. Allí se genera esa relación no-superficial que es condición de posibilidad de una actitud crítica frente al material en cuestión, sin que por ello pierda su carácter fructivo, sin que tenga que adoptar la solemnidad de una recepción óptica. Posibilitar esto es la tarea de la educación, la cual puede usar, con ese fin, la potencialidad contenida en los mismos procesos que amenazan su capacidad de transmitir experiencias.

---

## Notas

<sup>1</sup> Para un desarrollo de la concepción bourdieusiana de la educación, de la que este texto toma dicha noción, véase GAMBAROTTA, 2016, especialmente el excurso.

<sup>2</sup> Para un desarrollo de esta cuestión véase BOLTANSKI y CHIAPELLO, 2010 y GAMBAROTTA, 2019.

<sup>3</sup> El que la práctica del deporte se suela iniciar en la infancia o, como muy tarde, en la pre-adolescencia, tiende a invisibilizar la cantidad de años que ha dedicarse a su práctica para “hacerla bien”.

<sup>4</sup> Tomo esta noción en el sentido dado por BOURDIEU, CHAMBOREDON Y PASSERON (2008), en su específico trabajo en torno a *El oficio del sociólogo*.

<sup>5</sup> Por mencionar tan sólo dos ejemplos: el canal de *YouTube* de *Filmento* (<https://www.youtube.com/user/Filmento/videos>, fecha de consulta: 15/03/2020) es un caso del primer tipo, enfocado principalmente en la construcción del argumento, por otra parte, *Every Frame a Painting* (<https://www.youtube.com/user/everyframeapainting/videos>, fecha de consulta: 15/03/2020) analiza centralmente la construcción visual de un filme o de la filmografía de un director.

<sup>6</sup> Dos ejemplos de este tipo de enfoque del boxeo pueden encontrarse en *Wylie's Art and Science of Boxing* o en *The Modern Martial Artist* (<https://www.youtube.com/user/LeeWylie1/videos>, el primero, y [https://www.youtube.com/channel/UC1MHbPo9A\\_TcNH0fZ7ezARw/videos](https://www.youtube.com/channel/UC1MHbPo9A_TcNH0fZ7ezARw/videos), el segundo, ambos consultados el 15/03/2020).

## Bibliografía

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1979.

- \_\_\_\_\_. “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986a.
- \_\_\_\_\_. “El narrador”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986b.
- \_\_\_\_\_. “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1998.
- BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Eve. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal, 2008.
- BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean-Claude. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Fontamara, 1996.
- BOURDIEU, Pierre, Chamboredon, Jean-Claude y PASSERON, JEAN-CLAUDE. *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- CASTEL, Robert. *El ascenso de las incertidumbres*. Buenos Aires: FCE, 2012.
- GAMBAROTTA, Emiliano. *Bourdieu y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- \_\_\_\_\_. “El espíritu del neoliberalismo y su (nueva) estetización. Una amenaza a la democracia contemporánea”, *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte*, N°8, 2019.
- JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- LUKÁCS, George. *Historia y consciencia de clase*. México: Grijalbo, 1969.
- SENNETT, Richard. *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- \_\_\_\_\_. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- WACQUANT, Loïc. “Un arma sagrada. Los boxeadores profesionales: capital corporal y trabajo corporal”, en J. Auyero (comp.), *Caja de herramientas*. Bernal: UNQui, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Entre las cuerdas*. Buenos Aires: Siglo