

SOBRE LA IDEA DE LA NARRACIÓN EN WALTER BENJAMIN, Y SU POSTERIDAD

Miguel Morey¹ 

¹ Universitat de Barcelona, España

Resumen

El punto de partida de este escrito es la idea de la narración, y su transformación en la *época de la reproductibilidad técnica*, según la propuesta de Walter Benjamin (que llega a emparejar el declive del arte de contar historias con la decadencia del aura). Y se trata de seguir los avatares que ha experimentado esa transformación a partir de entonces: con la aparición de la narratología (con los cambios tecnológicos de la sociedad post-industrial y la expansión de los medios de comunicación de masas); con la destrucción postmoderna de los metarrelatos (que se corresponde con la aparición de las tecnologías informáticas y de inteligencia artificial); y con la expansión de los cibertextos, las redes sociales y los videojuegos (que se corresponde con el auge del capitalismo cognitivo globalizado, último tramo de la llamada *era de la Electricidad*).

Palabras clave: narración; arte de contar historias; narratología; destrucción de los metarrelatos; cibertextos y videojuegos.

Abstract

The starting point for this paper is the idea of narrative, and its transformation in the *age of technical reproducibility*, as proposed by Walter Benjamin (which manages to match the decline of the art of storytelling with the decline of the aura). And it is a question of following the vicissitudes that this transformation has undergone since then: with the emergence of narratology (with the technological changes of post-industrial society and the expansion of mass media); with the postmodern destruction of meta-narratives (which corresponds to the emergence of computer and artificial intelligence technologies); and with the expansion of cybertexts, social networks and video games (with the rise of globalised cognitive capitalism, the last stretch of the so-called *Electric Age*).

Keywords: narration; the art of storytelling; narratology; destruction of meta-narratives; cybertexts and video games.



Die Idee ist Monade ☐☐ das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihrer Darstellung ist zur Aufgabe nichts Geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner Verkürzung zu zeichnen.¹

W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

1

La importancia que para Walter Benjamin tiene la noción de idea queda de manifiesto desde sus primeros escritos, al igual como las afinidades que ésta mantiene con el arquetipo platónico. Así por ejemplo, la noción de “idea del arte” va a ocupar un lugar decisivo en el desarrollo de su tesis doctoral, *El concepto de crítica de arte en el idealismo alemán* (1919), como queda patente en el informe correspondiente: «La idea del arte es la idea de su forma, al igual que su ideal es el ideal de su contenido. La cuestión sistemática básica de la filosofía del arte puede, pues, formularse también como la cuestión de la relación entre la idea y el ideal del arte» («Selbstanzeige der Dissertation»; GS 1: 707). Y en el «Prólogo epistemo-crítico» a *El drama barroco alemán* (1925) procederá a un moroso esclarecimiento de la noción, cuyo lema podría quedar establecido por la siguiente ecuación: «Las ideas se relacionan con las cosas como las constelaciones se relacionan con las estrellas».

[Las ideas] no son ni los conceptos ni las leyes de las cosas. No sirven para el conocimiento de los fenómenos y éstos no pueden servir en ningún caso como criterios para evaluar la consistencia de las ideas. Más bien, el significado de los fenómenos para las ideas se agota en sus elementos conceptuales. Mientras que los fenómenos determinan, por su existencia, su carácter común, sus diferencias, el alcance y el contenido de los conceptos que los engloban, su relación con las ideas es opuesta, en el sentido de que es la idea, como interpretación objetiva de los fenómenos -o más bien de sus elementos- la que determina su mutua pertenencia. Las ideas son constelaciones eternas, y si los elementos se conciben como puntos de tales constelaciones, los fenómenos se encontrarán, al mismo tiempo, analizados y salvados [*aufgeteilt und gerettet*] (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*; GS 1: 214-15).

La idea del narrar se va abriendo paso en Benjamin a lo largo de la década de los 30,² cuando, de analizar la narratividad de los textos literarios que comenta, pasa a interesarse por la voz narrativa que los sostiene: «Hoffmann no era un novelista [*Romanschreiber*] sino un narrador [*Erzähler*]...», sentado en torno a una mesa con los amigos, donde cada uno da lo mejor de sí...» («Das dämonische Berlin»; GS 7: 91). Puede seguirse desde el principio, paso a paso, cómo Benjamin va a haciendo públicos los elementos de la constelación del narrar que ha ido aislando e identificando como específicos, y los fenómenos relacionados que deben conceptualizarse. En primer lugar, vinculará el narrar con la tradición oral, y reivindicará su patrimonio ancestral: «Ciertamente, la *Odisea* y la *Ilíada*, los cuentos de *Las mil y una noches* eran, por así decirlo, materiales que únicamente se narraban [*erzählt*]; pero es igualmente cierto decir que estos materiales de la *Ilíada*, de la *Odisea*, de estos cuentos de *Las mil y una noches* sólo se entretejían al narrarlos [*im Erzählen*]» («E. T. A. Hoffmann und Oskar Panizza»; GS 2: 642). Luego establecerá la clave de su eficacia: «La capacidad de transmitir lo que se ha

¹ «La idea es mónada—lo que quiere decir, en breve: que toda idea contiene la imagen del mundo. La tarea de su representación es nada menos que dibujar esta imagen del mundo en su forma abreviada» (GS 1: 228).

² Ya a finales de la década de los 20, el 26 de junio de 1929, Benjamin le escribe a Hofmannsthal (GB 1: 498), comunicándole su decisión de ponerse a trabajar sobre la cuestión de «“Porqué el arte de contar historias está llegando a su fin”, es decir, el arte de la narración oral» [*Warum es mit der Kunst Geschichten zu erzählen zu Ende geht - d. h. der Kunst der mündlichen Erzählung*]; cuestión que aparece ya en sus *Pequeñas piezas de arte* [*Kleine Kunst-Stücke*, GS 4: 435-38], especialmente en «Leer novelas» [*Romane lesen*] y «El arte de contar historias » [*Kunst zu erzählen*], escritos a los que probablemente alude («...diese kleinen Arbeiten») en dicha carta.

escuchado y de evocar en el acontecimiento vivido el espíritu de la historia [*den Geist der Geschichite*], lo que hay de narrable en ella, este simple don de ser a la vez objetivo e interesante, está ligado a la pura accesibilidad del hombre interior» («Oskar Maria Graf als Erzähler»; GS, 3: 309). Finalmente señalará la ley que rige su transmisión: «La duración es un criterio de la epopeya de un modo muy diferente que en las demás obras poéticas. Duración no en el tiempo, sino en el lector. El verdadero lector lee épica para “retener” [*behalten*]»; («Krisis des Romans: Zu Döblins “Berlin Alexanderplatz”»; GS 3: 235).

En el mismo sentido, las cualidades que a lo largo de este proceso ha ido señalando como prioritarias (perceptivas y retentivas, la escucha atenta y el sentido compartido) serán objeto de una experimentación cuidadosa y diversificada: tanto le vemos adoptar la máscara del narrador oral en sus «Cuentos radiofónicos para niños» (*Rundfunkgeschichten für Kinde*; GS, 7: 68-249);³ como poner por escrito y coleccionar (durante sus estancias en Ibiza) los relatos de los que le hacen partícipe los lugareños.⁴ O ponerse a prueba construyendo un relato que comienza con el narrador presentándose y apelando a la memoria de un asunto que le han contado, lo que dará ocasión para que se extienda sobre las particularidades de aquel relato oral: «Esta historia no es mía. Si el pintor Eduard Scherlinger, al que vi por primera y última vez aquella tarde cuando la contó, era un gran narrador o no...» (*Myslowitz - Braunschweig-Marseille. Geschichte eines Haschisch-Rausches*; GS 4: 729). En un solo gesto, Benjamin abre así un espacio común en el que el narrar oral y el narrar escrito cuentan con múltiples posibilidades para verse de cerca y marcar sus distancias; como un laboratorio en el que poner a prueba su oído de escritor para que le ayude a determinar qué es lo propio del arte de narrar y qué lo que no cabe en él, los detalles y los matices, la palabra precisa y lo que no puede decirse.

Finalmente pondrá por escrito y publicará su encuentro cara a cara con el narrador en persona (en el *Frankfurter Zeitung*, 24/11/1932), y es como si esa figura (el capitán del *Bellver*, el buque que le conduce de Ibiza a Barcelona), hacer la experiencia de esa figura y reflexionar sobre ella, fuera el elemento en falta para que la constelación pudiera manifestarse.

Estaba en el puente, y pensé en el capitán O. de quien me había despedido un par de horas antes: el primero y quizás el último de los cuenteros [*Erzähler*] con los que me he topado en mi vida. Porque, como he dicho, contar historias es un arte que se está extinguiendo. Y cuando recordé las muchas horas durante las cuales había visto al capitán O. pasear de un lado a otro, mirando de vez en cuando a lo lejos, también entendí: quien nunca se aburre, no puede contar una historia. Pero el aburrimiento [*Langeweile*] hoy no tiene cabida entre las cosas que hacemos. Las actividades que estaban secreta e íntimamente ligadas con él están desapareciendo. Y por eso el don de contar historias también se está extinguiendo: hoy en día la gente ya no teje ni hila, ni hace otros trabajos manuales mientras escucha. En resumen: para que surjan las

³ «[N]o hay tono autoritario en los programas. En su lugar, el mensaje didáctico emerge sin esfuerzos y vence la resistencia de la audiencia, a partir de las anécdotas históricas, las historias de aventuras y las biografías de las figuras literarias. Como narrador de historias [storyteller], Benjamin parece entrar en complicidad con los niños - y también con las clases bajas, para quienes la educación tradicionalmente ha sido una lección de humillación intelectual» (Susan Buck-Morss, 1989: 35).

⁴ «Walter Benjamin al entrar en relación con la narración en su estado puro, pudo el mismo ejercer dicho arte imbuido o influenciado por una atmósfera arcaica. Porque para ese tiempo (1932) la isla de Ibiza se encontraba al margen de los movimientos del mundo, incluso de la civilización. La isla de Ibiza era un lugar distanciado de los afanes de la modernidad. En este espacio, pudo encontrar un ambiente de mar predominantemente arcaico: marineros, pescadores, campesinos, tejedores... Ambiente que será sumamente importante para encontrar las condiciones propicias para entretejer su teoría de la narración vinculada con la experiencia y la sabiduría. De estos dos viajes a Ibiza, nacen los arquetipos del narrador por excelencia dentro de su teoría: el [marino mercante] y el campesino sedentario» (Ochoa, 2020).

historias, es necesario el trabajo, el orden y la subordinación [*Unterordnung*]. («Das Taschentuch»; GS 4: 741).

2

Puede decirse que, llegados a este punto, la idea del narrar ya ha cuajado, entera, aunque va a tardar todavía tres años en darle una expresión cumplida. Será en un texto a propósito del escritor ruso Nikolai Leskov, «El narrador», («Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows»; GS 2: 438-65) donde llevará a cabo el detallado esclarecimiento de los elementos propios y los fenómenos asociados que abarca la idea del narrar. Su punto de partida lo brinda la misma pregunta con la que le resumía su tarea futura a Hofmannsthal; la misma con la que comenzaba, palabra por palabra, su artículo «Das Taschentuch»: el problema de la desaparición del arte de contar historias. La línea que podía trazarse desde Homero hasta los cuentacuentos del siglo XIX estaba ahora desdibujándose; un antiquísimo linaje al que habían pertenecido todos los animales dotados de palabra iba a quedar interrumpido. No cabe duda de que el gesto es melancólico, pero es de una melancolía que busca hacerse afirmativa, porque su intención no es otra que buscar una «nueva belleza en lo que está desapareciendo» («Der Erzähler»; GS 2: 442), lo que viene a ser, modulado en clave platónica, hacerse una idea del arte de narrar, dar con los modos de representarla cabalmente.

[El] arte de la narración está tocando a su fin. Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad. Con creciente frecuencia se asiste al embarazo extendiéndose por la tertulia cuando se deja oír el deseo de escuchar una historia. Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias [*Erfahrungen auszutauschen*]. Una causa de este fenómeno es inmediatamente aparente: la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío. (GS 3: 439)

Esta es su primera constatación, y más que de una desaparición parece tratarse aquí de una expropiación, por la que los animales de palabra van a quedar desposeídos de la facultad de intercambiar experiencias. «Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos» (GS 2: 439). Si la desaparición del arte de contar historias se le hace problema es a partir de constataciones como ésta, lo que permite, de un lado, esclarecer la virtud propia al narrar que propiciaba la gestión de la experiencia, la «cualidad presente en toda verdadera [*wahren*], narración [...] algunas veces en forma de moraleja [*Moral bestehen*], en otras, en forma de indicación práctica [*praktischen Anweisung*], o bien como proverbio [*Spruchwort*] o regla de vida [*Lebensregel*] En todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos [*Rat*] para el que escucha»; en el bien entendido de que: «El consejo es sabiduría entretrejida en los materiales de la vida vivida. El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría [*Weisheit*], se está extinguiendo» (GS 2: 442). Con lo cual se establece que hay que pensar a la par la extinción del arte de narrar y la de la sabiduría, como fenómenos concomitantes.

Y del otro lado, en el otro extremo del narrar, señalará a la novela y al periodismo como aquellas formas de prosa encaminadas a apropiarse del ámbito de lo narrativo, al que le darán un todo otro tenor. Del periodismo nos dice: «Cada mañana se nos informa sobre las novedades del globo. A pesar de ello somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos llega acontecimiento ninguno que no venga cargado de explicaciones. En otras palabras: casi nada de lo que acontece favorece a la narración, y casi todo a la información». Y

añade: «La información se consume en el instante de su novedad. Vive sólo en este instante. Debe entregarse por completo a este momento y explicarse sin perder tiempo. No ocurre así con la narración: es algo que no se agota» («Kunst zu erzählen»; GS 4: 436-37). Y por lo que hace a la novela, destacará «su dependencia esencial del libro» y el que «[l]a cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo» («*Oskar Maria Graf als Erzähler*»; GS 3: 309). Y establecerá, en forma y contenido, la contraposición mayor que la novela mantiene con la narración.

De hecho, el «sentido de la vida» [*Sinn des Lebens*] es el centro alrededor del cual se mueve la novela. Pero tal cuestión no es más que la expresión manifiesta de la perplejidad con la que su lector se ve colocado en esta misma vida escrita. Por un lado «sentido de la vida», por otro «la moraleja de la historia»: esas soluciones indican la oposición entre novela y narración, Y en ellas puede hacerse la lectura de las posiciones históricas radicalmente diferentes de ambas formas artísticas («*Der Erzähler*»; GS 2: 455).

El último elemento que quedaría por constatar, de cara a dar cuenta del desfase de la posición histórica de la narración, sería la desaparición del medio en el que los relatos orales tenían su hábitat natural, las corporaciones de trabajo artesanal. El trabajo rutinario en comunidad, siempre igual a sí mismo, está desapareciendo a consecuencia de la Segunda Revolución Industrial (la llamada “de la Electricidad”) y su desaparición revela no solo cuál es su causa sino también cuál era el factor que posibilitaba su eficacia: el aburrimiento, que «hoy no tiene cabida entre las cosas que hacemos».

Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído. Cuando está poseído por el ritmo de su trabajo, registra las historias de tal manera, que es sin más agraciado con el don de narrarlas. Así se constituye, por tanto, la red que sostiene el don de narrar. Y así también se deshace hoy por todos sus cabos, después de que durante milenios se anudara en el entorno de las formas más antiguas de artesanía (GS 2: 447).

3

Es sabida la atención concedida por Benjamin al modo en que los cambios tecnológicos con los que se inaugura el siglo XX afectaron a la vida de las gentes, comenzando por sus efectos en las formas perceptivas y retentivas con las que se construía la experiencia de su presente. Su ensayo «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica» y la noción de decadencia del aura [*Verfall der Aura*] pueden considerarse ejemplares al respecto.⁵ Y en el caso del arte de contar historias, si pudo entender esta transformación como un deterioro, fue en virtud de la merma que sufría la narración en una de sus funciones esenciales: el ser vehículo para la transmisión de la experiencia. Benjamin entendía que, en las antiguas

⁵ Sabemos que Benjamin consideraba su reflexión sobre el declive del arte de narrar en sintonía con la decadencia del aura; queda bien patente en una carta dirigida a Theodor W. Adorno, el 4 de junio de 1936 en la que le comunica que acaba de escribir «El narrador», el cual, «aun sin tener ni de lejos los alcances del texto sobre teoría del arte, sí permite establecer algunos paralelismos entre la decadencia del aura y el hecho de que el arte de narrar esté llegando a su fin» (GB, 5: 307). Parece evidente que el plano sobre el que pueden establecerse estos paralelismos lo brinda la noción de experiencia; son las modificaciones que está sufriendo la experiencia, en muchos de sus registros y como consecuencia de los cambios tecnológicos, lo que da el apoyo para poder pensar a la vez fenómenos que se dan en registros estéticos (también fisiológicos) disímiles. Así por ejemplo, en su crítica a la prosa periodística, con su servidumbre a la noticia y al instante de su novedad, encontramos otro paralelismo posible con la «La obra de arte...», en particular con la noción de «efecto de choque» [*Chockwirkung*] allí desarrollada.

narraciones, la experiencia que se transmitía era asimilada por los oyentes como experiencia vivida, quedando disponible para el recuerdo, y sobre todo para la memoria involuntaria, al mismo nivel y en el mismo lugar que las experiencias personales, con toda su carga de consejo y ejemplo intacta. Y que así se había transmitido, de generación en generación, de modo semejante «a esas semillas encerradas sin aire durante miles de años en las cámaras de las pirámides, que han conservado su poder de germinación hasta hoy» («Kunst zu erzählen»; GS 4: 436-37). De rechazo, esta incapacidad de transmitir experiencia al nivel en que lo hace la escucha de una narración, conllevará además una ineptitud para «despertar el espíritu de la historia, lo narrable, en lo que se experimenta» (*Oskar Maria Graf als Erzähler*; GS 3: 309). Un círculo vicioso en el que el arte de contar historias parece quedar condenado a la desaparición.

Como es sabido, Benjamin muere en 1940, en Portbou. Su reflexión sobre el arte de contar historias quedó detenida en ese punto mientras que Europa se debatía en la Segunda Guerra Mundial. Y aquella fue también una guerra de la que las gentes volvieron enmudecidas del frente de batalla. Y cuando se comenzó a recuperar el habla, fue para constatar que el mundo había cambiado por completo. Aunque es cierto que el arte de contar historias fue de nuevo objeto de atención, y se publicaron estudios muy importantes al respecto, de los que fueron pioneros *The Making of Homeric Verse* (Oxford 1971) de Milman Parry y *The Singer of Tales* (Harvard 1960) de Albert Lord, por lo que hace a la tradición griega, y Marcel Jousse, en la hebraica (*Rythmo-mélodisme et rythmo-typographisme pour le style oral palestinien*. París 1952).⁶ Y que, de estudios como estos derivará directamente la atención que se va a prestar a la alfabetización, y al umbral que separa a las culturas orales de las alfabetizadas, campo en el que Eric A. Havelock (*The Muse Learns to Write*, Yale 1986) y Walter Ong (*Orality and Literacy*. Londres 1982) gozaron de justo reconocimiento. Sin embargo, esta deriva iba a adoptar cada vez más claramente un sesgo formalista, que privilegiaba abiertamente el funcionamiento de la narración, evacuando toda pregunta por su sentido. Véase un ejemplo, extraído de las conclusiones de un trabajo considerado canónico al respecto, el de [W. Labov y J. Waletzky \(1967: 41\)](#):

Esta visión de la estructura narrativa nos ayuda a responder a las dos cuestiones planteadas al principio de esta discusión. En primer lugar, hemos relacionado la secuencia de elementos narrativos con la secuencia inferida de acontecimientos en la experiencia que se recapitula, mediante las definiciones de unidades narrativas, cláusula restringida, cláusula libre y cláusula narrativa. En segundo lugar, hemos esbozado los principales elementos de las narraciones simples que desempeñan funciones referenciales y evaluativas. Hemos mostrado que la función evaluativa requiere la transformación de la secuencia primaria, basada en la relación a-entonces-b, en la más compleja forma normal de la narración tal y como la presenta el narrador.

Aunque alejado del utillaje analítico (y también del tono) que era propio de Benjamin, el estilo no hubiera debido resultarle del todo desconocido, por cuanto el eco que hay en él de los trabajos de los Formalistas rusos (especialmente el de V. Propp en su *Morfología del cuento*, pero también los de V. Shklovski, *Teoría de la prosa*, y B. Eichenbaum, «La teoría del “método formal”») debía resultarle familiar.⁷ Con todo, la vía de acceso al problema, exclusivamente

⁶ Véase al respecto, John Miles Foley, *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, (Garland Publishing, Nueva York 1985).

⁷ La caracterización más programática del movimiento se debe a Roman Jakobson (*La poesía rusa moderna*, Praga 1921): «El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la “literaturidad” [*literaturnost*], es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria» ([Todorov, 1965: 37](#)).

formal, a buen seguro le habría parecido insuficiente, por tratarse de una conceptualización del campo fenoménico cuyo resultado final podría ser la elaboración de una máquina analítica capaz de establecer taxonomías operativas del campo documental de las narraciones orales y proceder al archivo de casos y tipos; una máquina conceptual, si se quiere, pero no la idea. Muy poco después de que Labov y Waletzky propusieran su modelo analítico culminaría esta tendencia con el nacimiento una ciencia nueva, con pretensiones de soberanía sobre el dominio de la narratividad: la narratología. De hecho, los primeros anuncios, solemnemente programáticos, tuvieron lugar con la publicación del número temático de la revista *Communications*, «Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit», por las mismas fechas, 1966.⁸

4

Tres años más tarde, Tzvetan Todorov, en *Grammaire du Décaméron* acuñará el nombre para «una ciencia que no existe aún, la NARRATOLOGÍA, la ciencia del relato» (Todorov, 1969: 11), término que iba a gozar de muy buena fortuna a ambos lados del Atlántico. Aunque tuvo al principio una propagación lenta y dispersa, fue acelerándose progresivamente conforme se acercaba la década de los 80, que es cuando cobró una plena hegemonía.⁹ La narratología provoca una fractura radical en la tradición hermenéutica y crítica que caracterizaba a los discursos que se aplicaban al ámbito literario: deja de lado toda interpretación del sentido para ocuparse del funcionamiento de los significados; deja de apoyarse en el fondo documental que ofrece la biblioteca de nuestra tradición, y se sostiene sobre el espacio construido por la lingüística, con F. Saussure y R. Jakobson (más la mediación de Lévi-Strauss) a la cabeza. Podría decirse que la narratología nace (es decir, descubre su vocación) en el momento en el que se cae en la cuenta de que para la lingüística la lengua termina con la frase, que no hay nada en un discurso que no se encuentre en una frase.

Y, sin embargo, es evidente que el propio discurso (como conjunto de oraciones) está organizado y que a través de esta organización aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas. El discurso tiene sus propias unidades, sus propias reglas, su propia “gramática”: más allá de la frase, y aunque esté compuesto únicamente por frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística (Barthes, 1966: 3).

Será precisamente esta segunda lingüística lo que recibirá el nombre de narratología. Además de su formalismo (exigido por la decisión de fundarse como ciencia), un segundo rasgo debería ser destacado. Su afirmación de que: «la narración es un fenómeno que aparece no sólo en literatura, sino en otros ámbitos que, de momento, dependen en cada caso de una disciplina diferente (cuentos populares, mitos, *films*, sueños, etcétera...)». Así lo explicaba Todorov en 1969, y el «de momento» dejaba ya muy clara la disposición de la narratología,

⁸ Las colaboraciones principales al respecto son las de Roland Barthes («Introduction à l'analyse structurale des récits»; pp. 1-27); A. J. Greimas («Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique»; pp. 28-59); Claude Bremond («La logique des possibles narratifs»; pp. 60-76); Tzvetan Todorov, («Les catégories du récit littéraire»; pp. 125-151) y Gérard Genette («Frontières du récit»; pp. 152-163); entre otras (U. Eco, J. Gritti, V. Morin y Ch. Metz). Véase *Communications*, nº 8, 1966; disponible en: https://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1966_num_8_1.

⁹ De la penetración de la teoría en Norteamérica, cabe destacar la importancia que tuvo la traducción al inglés de las obras de Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1978 (*A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, 1984), y de Mieke Bal, *De theorie van vertellen en Verhalen*, Coutinho, Muiderberg 1978 (*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, 1985). Véase al respecto, D. Herman, M. Jahn y M.-L. Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres-Nueva York 2005; en especial la entrada «Narrative Turn in the Humanities».

aun antes de nacer, a hacerse cargo de la narración en toda la amplia gama de sus manifestaciones. Es la misma disposición con la que encaraba la narración Barthes, al principio de su artículo:

Son innumerables los relatos del mundo. En primer lugar, hay una prodigiosa variedad de géneros, repartidos a su vez entre diferentes sustancias, como si cualquier materia fuera buena para que el hombre le confíe sus historias: la narración puede apoyarse en el lenguaje articulado, oral o escrito, en la imagen, fija o móvil, en el gesto y en la mezcla ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, el relato corto, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (pensemos en la Santa Úrsula de Carpaccio), la vidriera, el cine, el cómic, la noticia, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, la narrativa está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; la narrativa comienza con la propia historia de la humanidad (Barthes, 1966: 1)

La extensión del campo de la narración que se ofrece a esta nueva ciencia es pues, para ambos, inagotable. Visto desde la atmósfera ideológica de la época, se trataba de un nuevo frente polémico entre tecnócratas y humanistas; visto desde el espacio académico, una reorganización de programas y departamentos, además de la presión que ejerce lo nuevo sobre lo de siempre, y sus prestigios entre estudiantes y profesores. En cualquier caso, nos hemos alejado mucho de la perspectiva que propiciaba la idea de la narración en Benjamin: el asunto ya no tiene que ver con la facultad de intercambiar experiencias, ni con el aspecto épico de la verdad («es decir, la sabiduría»). Y ello hasta el punto de que, cuando Barthes califica las nociones de arte, talento o genio del narrador como «formas míticas del azar», parece estar replicando directamente a Benjamin, especialmente cuando en nota al pie añade: «Existe, por supuesto, un “arte” del narrador: es el poder de engendrar unas narraciones (unos mensajes) a partir de la estructura (del código); este arte corresponde a la noción de *performance* de Chomsky, y esta noción está muy alejada del “genio” de un autor, concebido románticamente como un secreto individual y apenas explicable» (Barthes, 1966: 2).

5

Este alejamiento dará un paso de gigante con la publicación, algo más de una década más tarde, de un libro en el que la narración como tal es problematizada nuevamente. Se trata del *Informe sobre los problemas del saber en las sociedades industriales más desarrolladas* elaborado por J.F. Lyotard para el gobierno de Quebec, y publicado con el título de *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, en 1979. En él se dictaminaba que hasta hoy el saber había encontrado su unidad en el contexto narrativo de tres grandes metarrelatos [*grands récits*]: la emancipación de la humanidad, la teleología del espíritu o la hermenéutica del sentido. Pero que, en la actualidad, esta unidad y la existencia misma del metarrelato habían perdido su eficacia, dando paso a un espacio heterogéneo hecho de una multiplicidad de juegos de lenguaje, de los que Internet o las redes sociales brindarán muy pronto su correlato tecnológico.¹⁰ Años más tarde, procederá a una revisión de lo dicho, en *Le postmoderne*

¹⁰ «La condición posmoderna es la de los humanos cuando se ven atrapados en este proceso que, a la vez que desarrolla sus poderes, exige su esclavitud. Se caracteriza, en particular, por la introducción masiva de autómatas capaces de realizar operaciones mentales (cálculos, combinaciones, formulación de problemas, diagnósticos) y de hacerlas ejecutar por autómatas físicos. El llamado mundo desarrollado o en vías de desarrollo no se apoya en ninguna narrativa que legitime su trayectoria a través de la emancipación. Los sistemas son simplemente cada vez más potentes» (Lyotard, 1996: 3).

expliqué aux enfants: Correspondance, 1982-1985, donde, en el capítulo «Apostille aux récits» se vuelve a hacer cuestión de los metarrelatos. Dice allí:

Los “metarrelatos” a los que se refiere *La condición postmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir. La filosofía de Hegel totaliza todos estos relatos y, en este sentido, concentra en sí misma la modernidad especulativa (Lyotard, 1986: 36).

Sin embargo, estos grandes relatos no deben ser tomados por mitos, aunque su función sea también legitimadora. Y es que el mito obtiene su fuerza del pasado, mientras que los grandes relatos la obtienen de una proyección al futuro. Los grandes relatos buscan la legitimidad «en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de “luz”, de socialismo, etc.) posee un valor legitimador porque es universal». El proyecto moderno que vehiculaban los grandes relatos tenía por finalidad la realización de la universalidad, y «no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, “liquidado”» (Lyotard, 1988: 32). Y cabe atribuir a «la victoria de la tecnociencia capitalista sobre los demás candidatos a la finalidad universal de la historia humana», la responsabilidad de la destrucción del proyecto moderno, en la medida misma en la que se presentaba como la realización de su universalismo.

La dominación por parte del sujeto sobre los objetos obtenidos por las ciencias y las tecnologías contemporáneas no viene acompañada de una mayor libertad, como tampoco trae aparejado más educación pública o un caudal de riqueza mayor y mejor distribuida. Viene acompañada de una mayor seguridad respecto de los hechos. Pero esta dominación sólo reconoce el éxito como criterio de juicio. Sin embargo, no puede decir qué es el éxito, ni por qué es bueno, justo, verdadero, puesto que el éxito se comprueba, como una sanción cuya ley ignoramos. No consigue el proyecto de realización de la universalidad, sino que, por el contrario, acelera el proceso de deslegitimación (Lyotard, 1986: 37).

Las constataciones que lleva a cabo Lyotard en su informe no vienen a anunciar ninguna “muerte de la narración”, aunque subrayen la pérdida de su autoridad.¹¹ Pero sí proceden a impugnar la idea de la narración vislumbrada por Benjamin, y las condiciones históricas que la hicieron posible. No sólo el modo de intercambiar experiencias que tienen los humanos inició un proceso de transformación radical a partir del momento en que su hábitat comenzó a ser ocupado por los autómatas; también la experiencia misma evacuó, como si de un lastre se tratara, cualquier vínculo posible con una transmisión popular sensible al «aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría». Y esta impugnación a la idea de la narración benjaminiana alcanzará también incidentalmente a la misma narratología.

En la narratología general hay un elemento metafísico no criticado, una hegemonía acordada a un género, el narrativo, sobre los demás géneros, una suerte de soberanía de los pequeños relatos, que les permitirá escapar a la crisis de deslegitimación. Con seguridad, estos relatos escapan a la crisis, pero debido a que tampoco han tenido valor de legitimación. [...] El romanticismo pensaba que esta prosa [del pueblo] era

¹¹ «Esto no quiere decir que no haya relato que no pueda ser ya creíble. Por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimadora. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana» (Lyotard, 1986: 34).

consistente, orientada como estaba por una tarea de expresividad, de emancipación, de revelación de una sabiduría. La posmodernidad es también el fin del pueblo como rey de las historias. (Lyotard, 1986: 39).

En el momento presente, con la distancia que nos separa de Lyotard medida según la expansión alcanzada por el entorno mediático, muy probablemente habría que matizar la supuesta carencia de valor legitimador de los pequeños relatos, cuya aparición en la vida social y política es hoy continua, al igual como pauta las relaciones del juez con el acusado o las del médico con el paciente, por ejemplo; vienen a cubrir toda la escala de la vida en común, de la interpersonal a la estadística. Más bien parece que hoy, en el nuevo hábitat audiovisual, los pequeños relatos con voluntad de legitimación están en hervor continuo. Aunque hay que reconocer que su efecto legitimador está atado corto a la situación que lo suscita y es altamente caduco, no alcanza a suscitar experiencia en el sentido fuerte que le da Benjamin [*Erfahrung*], tan solo es una noticia con la que se ha convivido un momento, a lo sumo una vivencia [*Erlebnis*] o una experiencia de choque [*Chokerfahrung*]. Por el contrario, para Benjamin, la *Erfahrung*, sería la experiencia que construye un pasado sedimentándose en la memoria profunda, inaccesible por lo general a la conciencia, y sólo al alcance de la memoria involuntaria (la *mémoire involontaire* que Benjamin aprendió de Proust), y de la narración, que es el vehículo de su transmisión. De ahí que el arte de contar historias esté en vías de desaparición, aunque no ocurra lo mismo con la industria de los pequeños relatos de legitimación.

6

La idea benjaminiana de la narración, como un medio para intercambiar experiencias, y entre ellas, las verdades de la experiencia de la vida, parece haber perdido así su fuerza. Tanto el ideal emancipador que dirigía su atención al arte de contar historias (como un contenido en busca de su forma), como el vínculo remoto que permitía la transmisión de la experiencia a los animales de palabra, desde sus orígenes en tanto que tales hasta el presente, han quedado rotos en este punto.

Benjamin asociaba la desaparición del arte de contar historias con la progresiva suplantación del intercambio verbal por la prosa impresa, como consecuencia de la transformación tecnológica que acarrea la desaparición del medio artesanal, por obra de la segunda revolución industrial (que conlleva la aparición de los medios eléctricos: la radio, el telégrafo, el teléfono, etc., y más precisamente: con la expansión de la linotipia, responsable también de la reproductibilidad de la imagen artística, y la consiguiente decadencia del aura). La aparición de la narratología como ciencia del relato se corresponde con los cambios tecnológicos de la sociedad post-industrial y la expansión de los medios de comunicación de masas. La narración pasa a ser entendida entonces como algo que tiene lugar en una multiplicidad de soportes posibles, entre los que el intercambio verbal o la prosa impresa no gozan de ningún privilegio, excepto en tanto que vehículo de los análisis narratológicos. Así mismo, el intercambio y la transmisión de la experiencia a través de la narración dejan de ser considerados como un factor dominante para pasar a ser problematizados, cuestionando «la fiabilidad o no de suponer que pueda existir una unidad transhistórica, transcultural y neutral en cuanto al género que podamos identificar útilmente como cognición o experiencia “humana”, [...] y pone de relieve tanto la historicidad como la mutabilidad de lo que puede o no considerarse natural y antinatural, mimético y anti-mimético, de una narración» (Liveley, 2019: 252). Por último, las advertencias de Lyotard anuncian el advenimiento de la cultura

digital y el capitalismo cognitivo de la globalización, con toda su artillería. El descubrimiento del peso de los productos culturales en el cómputo de la economía fue sin duda decisivo, al tiempo que permitió redescubrir al pueblo como el sujeto de las culturas populares, con su poder legitimador intacto, en tanto que audiencia y expandiéndose al dominio económico bajo la forma del consumo. A partir de entonces dejó de existir la historia – se dijo. En todo caso, por lo que hace a la narración, los cánones que trataba de consensuar la narratología experimentaron una violentísima sacudida, hubo un antes y después. Si tomamos un solo ejemplo, el papel como soporte del texto impreso, y cambiamos este soporte por la pantalla del ordenador le veremos reaparecer como texto electrónico, virtualmente un hipertexto, dotado de recursos multimedia e interactividad. Otros tantos campos de posibilidades narrativas a considerar por la ciencia que se ocupa de la narración. Y si le añadimos que los códigos también son el resultado de una escritura digital, la complejidad de los planos y registros que hay que comenzar a considerar en sus posibilidades abre un espacio inagotable.

De entre todos los dispositivos digitales, son sin duda los videojuegos los que tienen una mayor importancia; dos ejemplos de ello: el 29 de noviembre de 2012 el Moma incluyó 14 títulos en su colección permanente, y «en 2008 superó los 140.000 millones de dólares. [...] Supera en 30.000 millones el mercado del libro, en más del triple al mercado del cine y en más de seis veces el mercado de la música. Aproximadamente, una de cada seis personas en el mundo juega a video juegos» (Ferragut & García Lapeña, 2019: 16; 21). A la vista de las cifras, nuestra pregunta sería entonces, ¿son narraciones los videojuegos - cabe considerarlos como tales? Y para responderla habría que contar la historia de cómo pasaron de considerarse narrativos (dado que eran los narratólogos los únicos con un utillaje conceptual capaz de elaborar comentarios críticos sobre los mismos) a reclamarse como patrimonio de la ludología, que sería aquella disciplina calificada para dar cuenta de todos los aspectos implicados en ellos, incluidos los que quedaban fuera del alcance de los narratólogos.¹² Una vez más, las posiciones intermedias, ponderadas, acabaron por ser las dominantes. Y también en este caso será el pueblo (el sujeto de la cultura popular) quien en última instancia decida en cada caso sobre su éxito o su fracaso. El enorme auge que han experimentado ha alcanzado a los más diversos estamentos, entre los que es a este respecto muy significativo el caso de las ciencias de la educación. En su defensa de la utilidad didáctica de los videojuegos (puros y duros), aparece a menudo la satisfacción por haber dado con la panacea que vuelve a sentar a los alumnos en los pupitres y a despertar su atención:

Aunque tanto los investigadores como los empresarios han reconocido el potencial de los videojuegos para tener un impacto del mundo real en las aulas, hasta ahora los éxitos han sido algo limitados, sobre todo en contraste con los beneficios generalizados para las capacidades perceptivas y cognitivas generales que transmiten los videojuegos de acción. Una serie de diferencias clave entre los videojuegos de acción comerciales y los juegos educativos típicos pueden explicar esta disparidad de resultados [...] Quizás lo más importante es que en la mayoría de los juegos comerciales, la información que se aprende se utiliza en muchos contextos y dominios. Esta variedad suele faltar en los juegos educativos, lo que puede explicar aún más su relativa falta de eficacia. Por último, la idea de “aprender a aprender” no es nueva en psicología. Quizá merezca la pena considerar cómo estructurar un videojuego educativo de forma que no

¹² «A finales de 1990 Espen Aarseth revolucionó el estudio de los textos electrónicos con la siguiente observación: los textos electrónicos pueden entenderse mejor si se analizan como sistemas cibernéticos. [...] La teoría literaria tradicional y la semiótica no podían lidiar con esos nuevos fenómenos, juegos de aventura y entornos multiusuario basados en textos, porque estas obras no solo están hechas de secuencias de signos, sino que se comportan como máquinas o generadoras de signos. El imperio de la representación había sido académicamente refutado, abriendo el camino a la simulación y los estudios de los juegos» (Frasca, 2019: 71).

solo promueva el aprendizaje del material específico que se está tratando, sino que también mejore la capacidad de los usuarios para adquirir contenidos en situaciones nuevas (Shawn Green, 2015: 38-39).

Podría decirse que el mantra del *aprender a aprender* es una constante, la vía regia que legitima su uso escolar. Aunque cuando se habla del «impacto del mundo real en las aulas», cabe la duda de en qué sentido se dice tal cosa, si tiene en mente la heterogeneidad de contenidos y situaciones que introducen, o si está asumiendo que el mundo real va camino de ser un mundo de pantallas. En el otro extremo, desde dentro del mundo de los videojuegos en tiempo real, Espen Aarseth ve en los juegos multiusuario el anuncio de un nuevo modo de comunicación entre los humanos.

La débil y repetitiva tradición de los *storygames* de aventura como *Myst* y *Half Life* no debería recibir nuestra privilegiada e indivisible atención, sólo porque nos recuerdan más a las películas y novelas que solíamos estudiar. [...] Hay muchas más cuestiones estéticas importantes que plantear a los juegos mejores y más exitosos, en particular a los juegos multiusuario. ¿Qué tipo de intercambio socio-estético se produce en el juego multiusuario surcoreano *Lineage*, con dos millones de jugadores activos? Estos juegos no sólo son el futuro del juego, sino que son enormes experimentos sociales que afectarán y darán forma al futuro de la comunicación humana. Probablemente también utilizarán historias, no como principio general de diseño, sino como estrategias retóricas de comunicación entre jugadores, como hacemos todos en nuestra vida cotidiana. Los juegos multiusuario en línea cada vez más avanzados, con inteligencias reales en lugar de artificiales, y los mundos de simulación cada vez más sofisticados, marcarán la agenda de los estudios sobre juegos en los próximos años. Pero probablemente no se llamarán juegos multiusuario en línea durante mucho tiempo. O “narrativas interactivas”. Sino simplemente juegos, una vez más (Aarseth, 2004: 54).

La utopía dibujada por Marshall McLuhan en *La Aldea global*, en la que augura una comunidad retribalizada gracias a los medios, cuya percepción estaría basada en el reconocimiento de patrones, su forma de conciencia sería antes rítmica que narrativa, y que se reconocería como tal por su participación en una comunidad entendida como audiencia,¹³ se aviene curiosamente bien con un futuro de humanos educados por los videojuegos, y el propio McLuhan parece entenderlo así cuando comenta de pasada: «Las audiencias orientadas hacia una mentalidad de videojuego, que deja de lado libros y diarios, podrían recibir con agrado por un período de tiempo determinado noticias estilo cápsula, que llevadas a su límite extremo se vuelven al estilo del ideograma» (McLuhan, 1995: 95).

7

Finalizamos este recorrido con una cita de Benjamin, de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, que es bien conocida:

El cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro en que los hombres de hoy vemos nuestra vida. La necesidad de exponerse a efectos de choque [*Chockwirkungen*] es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan. El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo (*Dritte Fassung*; GS 1: 503, nota 29).

¹³ «El hombre robótico es capaz de un juicio instantáneo ante cualquier situación social sin culpa; dado que mantiene su oído afinado a una identidad colectiva, moral a la que llamamos audiencia. Al igual que una muchedumbre atenta, una audiencia es un fondo adaptado» (McLuhan, 1995: 79).

Si se sustituye “cine” por “videojuegos” y se relea entonces lo dicho, con la atención puesta en si cabe seguir afirmando lo mismo (y si sí, en qué sentido; y si no, por qué no), a buen seguro aparecerían evidencias muy esclarecedoras, preguntas interesantes. Y lo primero que se hace evidente es que a través de ellos se produce un adiestramiento muy eficaz, una iniciación al hombre robótico del que hablaba McLuhan (aquel ser híbrido cuyo sistema nervioso central está expandido en el afuera): el aprendizaje de la inteligencia automática, de «juicio instantáneo» □ conducta refleja que, en el límite, es puro estímulo-respuesta. Y, en segundo lugar, que «las modificaciones en el aparato perceptivo» (y en sus cualidades asociadas como la atención, la memoria sensorial o la concentración) provocadas por los medios eléctricos alcanzan un nivel que ha podido calificarse de mutación: el surgimiento de un ser humano híbrido formado por materia viva y dispositivos electrónicos, es decir un cibernético (acrónimo de *cybernetic organism*). Podríamos entender sin dificultad esta nueva condición como el último acto en el proceso de expropiación, por la que los animales de palabra fueron quedando desposeídos de la facultad de intercambiar experiencias, y volver a leer entonces sus afirmaciones de «Experiencia y pobreza» en clave actualizada: «Nos hemos vuelto pobres. Hemos ido perdido uno tras otro pedazos de la herencia de la humanidad; a menudo hemos tenido que empeñarlos en la casa de préstamos por la centésima parte de su valor, a cambio de la calderilla de lo “actual”. Nos espera a la puerta la crisis económica, y tras ella una sombra, la próxima guerra...» («Erfahrung und Armut»; GS 2: 219). En esta nueva pobreza, Benjamin fue capaz de anticipar la deriva que conduciría a este presente nuestro, también por lo que hace al porvenir del arte de contar historias. Entre los papeles que se conservan de la época en que Benjamin escribió «El narrador» se encuentran anotaciones en las que abre graves interrogantes sobre el porvenir de la narración,¹⁴ como la siguiente:

Se pueden ver todas estas cosas como eternas (la narración, por ejemplo) pero también se pueden ver como totalmente dependientes del tiempo y problemáticas, cuestionables. La eternidad en la narración. Pero probablemente formas completamente nuevas, la televisión, el gramófono, etc. hacen que todas estas cosas sean cuestionables. En resumen: no queremos saberlo. ¿Por qué no? Porque tememos, justificadamente, que todo sea desmentido [*desavouiert*]: el relato por la televisión, las palabras del héroe por el gramófono, la moraleja de la historia por la siguiente estadística, la persona del narrador por todo lo que aprendemos de él» (Ms. 658, 4., del legajo *Roman und Erzählung*; GS. 2: 1282).

No puede decirse que volviera la espalda a esta posibilidad, incluso el presagio de un regreso a la barbarie, le lleva a convertir su constatación de la pobreza actual de la experiencia en una apología de «un nuevo concepto de barbarie, positivo. ¿Adónde lleva el bárbaro su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia adelante» («Erfahrung und Armut»; GS 2: 215).¹⁵ Sin embargo, el optimismo que hoy podrían levantar estas palabras queda

¹⁴ «En las notas póstumas del contexto de «El Narrador», Benjamin eligió un punto de partida contrario al del ensayo y examina el cuento desde una perspectiva decididamente contemporánea. Afirma que hay muchas razones para temer que las formas narrativas que se creen eternas hayan sido repudiadas hace tiempo [...]. Aun así, el pronóstico es el siguiente: «La narración de historias está destinada a permanecer. Pero no en su forma “eterna”, en esa calidez acogedora y espléndida, sino en [formas] atrevidas de las que aún no somos conscientes». Una de las posibles formas de una futura manera de contar historias ya se había mencionado en la reseña de Döblin. Pero además de la posibilidad de una «interacción entre la decadencia de la narración y el nuevo modo de escritura tal y como se practica en las novelas» -las notas póstumas señalan a Döblin y a James Joyce-, Benjamín contempla la sustitución de la narración por el cine: “El cine en lugar de la narración”» (Steiner 2010: 131).

¹⁵ Recoge en esta caracterización el rasgo principal propio del “carácter destructivo”, establecido en un artículo para el *Frankfurter Zeitung* (20/11/1931): «El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar [räumen]. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que cualquier odio («Der destruktive Charakter», Gs 4: 396).

rápidamente neutralizado por la constatación de que no es el nuestro un entorno consciente de su pobreza de experiencia, antes al contrario, nunca antes los seres humanos habían habitado un espacio en el que las estimulaciones fuera tan frenéticamente propiciadas. Hoy, cualquier «transeúnte en el tráfico de una gran urbe» podría hacer suyo, con correcciones de detalle, el diagnóstico que estableció hace casi un siglo:

Una miseria completamente nueva cayó sobre los hombres con el despliegue formidable de la técnica. Pero el reverso de dicha miseria es la sofocante riqueza de ideas que se ha difundido entre la gente (o que, más bien, se le vino encima) con la consiguiente reanimación de la astrología y el yoga, de la *christian science* y la quiromancia, del vegetarianismo y de la gnosis, de la escolástica y el espiritismo. Pues, en efecto, aquí no ha tenido lugar una verdadera reanimación, sino una forma de galvanización [*Galvanisierung*]. (GS 2: 214-15)

Cualquier «transeúnte en el tráfico de una gran urbe» podría hoy interrogarse acerca de esta galvanización, viendo a las gentes zigzaguear entre la muchedumbre con la cabeza reclinada sobre el móvil y la mente en el ciberespacio, y preguntarse si hay que ver en ella nuestra ratificación como súbditos de pleno derecho de la Era Eléctrica, en su fase de máximo apogeo.

L'Escala, primavera de 2022

Bibliografía

- Aarseth, Espen: "Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation" in Pat Harrigan and Noah Wardrip-Fruin (eds.) *First Person*. MIT Press, Cambridge 2004.
- Barthes, Roland: «Introduction à l'analyse structurale des récits»; *Communications*, nº 8, París 1966; disponible en: https://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1966_num_8_1.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften* [GS], 7 vols., Suhrkamp, Frankfurt 1991.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe* [GB], 6 vols., Suhrkamp, Frankfurt 1996.
- Buck-Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge 1989.
- Ferragut, David & García Lapeña, Alfonso: *Ensayos y Errores: Arte, ciencia y filosofía en los videojuegos*, Anait, Madrid 2019.
- Frasca, Gonzalo: «Simulación versus narrativa: Introducción a la ludología», en Ferragut & García Lapeña, 2019.
- Labov, William & Waletzky, Joshua: «Narrative analysis: Oral versions of personal experience», en J. Helm, ed., *Essays on the verbal and visual arts*, American Ethnological Society, Seattle/Londres 1967.
- Liveley, Genevieve: *Narratology*, Oxford University Press, Nueva York 2019.
- Lyotard, Jean-François : *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, París 1979.
- Lyotard, Jean-François : *Le postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance, 1982-1985*, Galilée, París 1986.

Lyotard, Jean-François : «Musique et postmodernité», *Surfaces* vol. VI, 203, 1996.

Marshall McLuhan y B. R. Powers: *La Aldea Global* (1989), trad. Claudia Ferrari, Gedisa, Barcelona 1995.

Ochoa, Leonardo: «Walter Benjamin, El narrador. Una mirada al texto en clave formativa y pedagógica», disponible en: <https://leonardochoa.wordpress.com/2020/05/24/walter-benjamin-el-narrador-una-mirada-al-texto-en-clave-pedagogica-y-formativa/>

Shawn Green, C.: «The Perceptual and Cognitive Effects of Action Video Game Experience», en Fran C. Blumberg (ed.): *Learning by Playing: Video Gaming In Education*, Oxford Un. Press, Nueva York 2014

Steiner, Uwe: *Walter Benjamin : An introduction to his work and thought* (2004), trad. Michael Winkler; The University of Chicago Press, Chicago 2010.

Todorov, Tzvetan: *Théorie de la littérature: Textes des formalistes ruses*, Seuil, París 1965.

Todorov, Tzvetan: *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haya-París, 1969.