

La oralidad tecnológico-digital. Estudio pragmático-comunicativo sobre la oralidad en el audiolibro

Cecilia Vallorani¹, Isabel Gibert²

Recibido: 3 de marzo de 2022 / Aceptado: 28 de julio de 2022

Resumen. En este artículo presentamos un estudio sobre el audiolibro, un producto hoy en día muy popular y que analizamos desde un punto de vista pragmático-comunicativo. Este artículo se articula en tres partes: en la primera, haremos un breve recorrido de la oralidad desde sus orígenes hasta la actualidad, presentando sus características más relevantes. Luego, nos detendremos en la teoría de la comunicación literaria y su consiguiente aplicación en el mundo digital para, finalmente, presentar el audiolibro como nuevo texto dramático.

Palabras clave: oralidad, competencia literaria, texto dramático, audiolibro.

[en] Technological-digital orality. Pragmatic-communicative study on orality in the audiobook

Abstract. This paper presents a study on the audiobook, a very popular product nowadays, which we propose to analyze from a pragmatic-communicative point of view. This article consists of three parts: in the first one, we will make a summary of orality from its origins to the present day, showing its most relevant characteristics; then, we will dwell on the theory of literary communication and its consequent application in the digital world; and, finally, the audiobook is presented as a new dramatic text.

Keywords: orality, literary competence, dramatic text, audiobook.

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Discusión. 3.1. Contar historias. 3.2. La comunicación literaria en la era digital. 3.3. El audiolibro como nuevo Texto Dramático. 4. Conclusiones. Contribución de autoría CREdiT. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Vallorani, C., Gibert, I. (2023). La oralidad tecnológico-digital. Estudio pragmático-comunicativo sobre la oralidad en el audiolibro, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 96, 249-262. <https://dx.doi.org/10.5209/clac.80788>

1. Introducción

En una época donde el acceso a la información y el consumo cultural tienden a ampliarse y a diversificarse, también la industria editorial está evolucionando hacia nuevas formas de especialización. El auge y la difusión de la tecnología digital nos ha impulsado a una nueva era: la de la información rápida y el capitalismo informativo (Ferri, 2004). Publicaciones en Internet, libros electrónicos, y lecturas públicas de libros, se pueden considerar hoy en día como productos editoriales. En vista de esta diversidad editorial en lo que se refiere a la literatura se enmarca el fenómeno del audiolibro, importante fuente de información y de entretenimiento.

Hasta ahora, la teoría literaria ha considerado la transmisión oral de textos, caracterizada por su variabilidad, analizando elementos visuales que acompañan la narración. Sin embargo, no se ha investigado sobre la evolución de la literatura oral a través de los nuevos formatos tecnológicos auditivos que justifican un estudio específico sobre el audiolibro. Este nuevo producto literario se muestra como una evolución de la oralidad a partir del texto escrito que se distancia de la oralidad tradicional por diferentes factores: la voz narrante (nuevo emisor) está grabada en diversos formatos electrónicos (nuevo canal de transmisión) y que, por lo tanto, ofrecen al oyente de audiolibros (nuevo receptor) la posibilidad de volver a oír, sin variaciones, la misma lectura e interpretación de la obra, junto con efectos sonoros, músicas, que la tecnología actual puede proporcionar.

¹ Universidad Rovira i Virgili (España)
Correo electrónico: ceciliamaria.vallorani@alumni.urv.cat
ORCID: 0000-0003-1979-8334

² Universidad Rovira i Virgili (España)
Correo electrónico: isabel.gibert@urv.cat
ORCID: 0000-0003-3158-9658

De acuerdo con la teoría de la comunicación literaria, en donde se destacan especialmente los valores relacionados con el proceso de recepción del mensaje, podemos considerar el audiolibro como un fenómeno comunicativo peculiar, en el que no es posible la alternancia en los papeles de emisor y receptor como habitualmente sucede en una comunicación oral, por lo tanto, la adaptación y su consiguiente recepción son diferentes de las que se dan en la escritura. La unidad de los diálogos dramáticos se basa en la adecuada utilización de los turnos de habla, en las implicaciones que crea el mismo diálogo, en las codificaciones y contextualizaciones que aporta cada hablante, en la actitud del adaptador respecto a los actores vocales al organizar sus intervenciones sin que se vea su operación en el texto, y a la presencia del oyente que da sentido único a todo este conjunto.

La competencia literaria nos permite entender las múltiples posibilidades con las que se puede oralizar un texto según las diferentes interpretaciones que se dan del mismo, y gracias a esta competencia se llega a la técnica y habilidad que permite descifrar el texto escrito (Van Dijk, 1987). Una buena lectura es fundamental para la creación de un buen audiolibro, y se puede inferir que la legitimidad de la lectura está estrechamente relacionada con la forma en que se realiza la lectura misma desde un punto de vista profesional. Esto nos lleva a delinear las características del buen narrador y a considerar la tradición universal del narrador oral.

Finalmente, creemos que es importante subrayar que el objetivo de un audiolibro no es el de sustituir a un libro, sino más bien el de complementar nuestra experiencia literaria a través de la audición que se añade a la lectura de los textos correspondientes. Quien escucha un audiolibro es estimulado a investigar sus contenidos y a adquirir posteriormente el texto impreso, sin excluir, al contrario, que el lector pueda agradecer escuchar los textos ya leídos en este nuevo formato que está caracterizando la oralidad del siglo XXI. Esto supone una nueva forma de teatralidad que se encuentra en el Texto Espectacular (actores vocales del audiolibro junto con los sonidos, música y efectos de voz) materializada en la representación auditiva sin variantes.

En definitiva, podemos afirmar que en el audiolibro se pone de manifiesto cómo se acerca a las necesidades de adquisición cultural enlazadas con el nuevo descubrimiento del placer de la audición y sus relaciones con la tradición oral.

2. Metodología

El estudio presentado se ha realizado a partir de una investigación descriptiva, tomando a Zumthor (1985) y Ong (1987) para su análisis de la teoría literaria concerniente a la trasmisión oral de textos, por una parte, y considerando las definiciones de Ong (1987) y Abaitua (1997) en sus trabajos sobre el arte de la oratoria y su evolución, cuyas características nos han llevado hasta la definición de la comunicación literaria en la era digital. Seguidamente, la revisión de la teoría de la transducción de Doležel (1990) ha sido la base que nos ha ayudado a explicar la transformación de un texto literario en un texto oralizado en formato audiolibro, considerando las posibles y reales interpretaciones que ofrece un texto, como vemos en Eco (1968). Finalmente se retoman los estudios sobre el texto dramático de Bobes Naves (1997) y se aplican al audiolibro, llegando a definirlo como Nuevo Texto Dramático, que se muestra, por lo tanto, como una evolución de la oralidad a partir del texto escrito.

3. Discusión

3.1. Contar historias

En el origen de la literatura está la oralidad. La oralidad se refiere a todo lo que se transmite a través de la voz, a todo hecho que emplea la palabra viva. La literatura oral, la poesía oral y la improvisación siempre han sido vinculadas a las necesidades estéticas humanas y su origen está en el origen del lenguaje y de la comunicación humana: “cuanto más cerca está una poesía de la oralidad, más cerca está de sus orígenes y de sus raíces naturales” (Trapero, 2002, p. 98). De hecho, este autor ha hecho estudios sobre la poesía oral improvisada en los que se puede claramente constatar que la improvisación poética en décimas es una de las manifestaciones literarias más singulares de la América hispana y una de las manifestaciones culturales populares de mayor importancia de toda Iberoamérica. La décima, al igual que los romances y las coplas, debe ser entendida en relación con las particularidades propias de la oralidad en la que se enmarca. De esta manera, estas formas de literatura oral se constituyen en parte de los bienes simbólicos de la región y, al mismo tiempo, proyectan los bienes culturales de su universo.

En un artículo titulado *Permanencia de la voz*, Paul Zumthor declara lo siguiente:

Pese a haber sido durante largo tiempo ignorada por historiadores casi exclusivamente atentos a los documentos escritos, hoy nadie discute la importancia del papel que la voz desempeña en la conservación de las sociedades humanas. En cada grupo social eso que llamamos sus tradiciones orales constituyen una red de intercambios vocales vinculados con comportamientos más o menos estrictamente cifrados cuya finalidad esencial consiste en mantener la continuidad de una percepción de la vida y de una experiencia colectiva sin las cuales el individuo quedaría abandonado a su soledad, si no a su desesperación.

La cosa nos parece evidente cuando se trata de civilizaciones arcaicas, o de determinadas culturas marginales del mundo contemporáneo. En cambio, mucho más difícil nos resulta reconocer que efectivamente nuestra cultura occidental de este final del siglo XX, con su racionalidad y su tecnología, está también impregnada de tradiciones orales y que malamente podría subsistir sin ellas. (Zumthor, 1985, p. 4)

Contar historias es una conducta innata en los seres humanos, una actividad dirigida a la creación de una imagen de sí mismos y del propio mundo enmarcado en una dimensión unitaria. Se cuentan historias porque el ser humano está hecho de historias y contarlas en voz alta, escucharlas, se convierte en una forma privilegiada para sentirse parte de la colectividad.

La transmisión de contenidos conceptuales y emotivos en un principio ha sido dejada en manos de la oratoria y luego de la escritura. El erudito suizo a este respecto nos ofrece una clara explicación y análisis:

Así pues, el hecho de poner por escrito cuentos o poemas (o incluso géneros poéticos como tales) que hasta ahora eran de tradición oral no pone obligatoriamente término a ésta. Al contrario, puede producirse un desdoblamiento, en virtud del cual poseemos un texto (o un modelo textual) de referencia, propio para engendrar una literatura escrita, y, paralelamente, la serie de versiones orales que continúan sucediéndose en el tiempo y en el espacio. (Zumthor, 1985, p. 6)

Estudiando la poesía oral, Zumthor (1985) caracteriza la poética de la oralidad con los siguientes elementos: primacía del ritmo, subordinación de la oratoria a lo respiratorio, de la representación a la acción, del concepto a la actitud, del movimiento de la idea al cuerpo. El discurso oral, que se ofrece siempre a una audición pública, es muy distinto a la escritura que está hecha para la percepción solitaria; el texto, se comprende a medida que se va desarrollando. Por eso es flexible, maleable, nómada y, sin embargo, totalizante. En definitiva, la comunicación oral puede entenderse como *performance*, es decir, como una acción compleja por la que un mensaje simultáneamente transitorio es percibido aquí y ahora. De hecho, Tomás Albadalejo, (2009) hace un recorrido histórico de la oralidad desde la Grecia antigua en la que la actividad comunicativa de los rapsodos se desarrollaba en el ámbito de la poliacroasis, es decir, por la existencia de auditorios plurales, hasta llegar a las literaturas medievales europeas en las que también la oralidad desempeñó un papel muy importante como por ejemplo la poesía juglaresca (Menéndez Pidal, 1957; Zumthor, 1989) o la décima popular cantada o memorizada que sigue hoy en día (Trapero, 2002). Esta comunicación literaria oral daba como resultado dicha poliacroasis de los mismos textos literarios, con lo cual este fenómeno se produce por la simple razón de que los oyentes no son únicos, sino que se diferencian por estados sociales, culturales e individuales.

La oratoria, tanto civil como religiosa se ha transmitido a través de la escritura hasta la llegada de los sistemas multimedia y se ha basado en la tradición oral desarrollada a través de diversas formas de teatro, como reproducción en voz alta ante un público. Hay que recordar, en este sentido, que las primeras representaciones públicas se llevaban a cabo en los atrios de las iglesias y eran de carácter religioso. Al respecto Walter Ong escribe:

Cuando un orador se dirige a un público, sus oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador. Si éste le pide al auditorio leer un volante que se les haya entregado, la unión de los presentes se verá destruida al entrar cada lector en su propio mundo privado de lectura, para restablecer solo cuando se reanude nuevamente el discurso oral. La escritura y lo impreso aíslan. No existe un nombre o concepto colectivo para los lectores que corresponda a "auditorio". La lectura "colectiva" - esta revista es leída por dos millones de lectores- representa una abstracción muy forzada. Para imaginarnos a los lectores como un grupo unido, tenemos que seguir llamándolos "auditorio", como si en realidad fueran oyentes. La palabra hablada también crea unidades en gran escala: es probable que los países en los cuales se hablan dos o más idiomas tengan graves problemas para establecer o guardar la unidad nacional, como sucede hoy en día en el Canadá, Bélgica o muchas naciones en vías de desarrollo. (Ong, 1987, pp. 77-78)

Si se pasa a la esfera privada, observamos que desde pequeños nos hemos acostumbrado a escuchar canciones de cuna para conciliar el sueño y luego cuentos, historias fantásticas que nos las leían nuestros seres queridos. La complicidad y la magia que se crea cuando un adulto lee un libro a un niño es una de aquellas experiencias que se recordarán de por vida. Muy a menudo el amor por la lectura, la curiosidad y la propia creatividad arraigan justo en esta experiencia. De hecho, Rita Valentino Merletti, profesora y estudiosa de literatura infantil, escribe:

Gli studi e le ricerche sul campo, sia in Italia che all'estero, hanno confermato che lo sviluppo del linguaggio e, successivamente l'apprendimento della lettura e della scrittura è influenzato in modo determinante dal modo in cui sono stati trasmessi i primi materiali linguistici, dall'importanza che ad essi si è accordata rispetto ad altre proposte, dal fatto che si sia cominciato a leggere ad alta voce al bambino prima ancora che potesse capire cosa si leggesse, dalla disponibilità di libri, giornali e riviste nell'ambiente familiare, dall'atteggiamento disponibile dell'adulto nei confronti della lettura [...]. I bambini a cui si leggono regolarmente storie e poesie evidenziano un più precoce sviluppo del linguaggio, posseggono un vocabolario più ricco e mostrano una maggiore capacità di esprimere in modo corretto e articolato il proprio pensiero. (Merletti, 1998, pp.13-14)

Una voz que lee incorpora una fascinación particular, que la hace única. Cuando se acompaña el texto en todas sus partes, texto a la vez hecho de historias entrelazadas, de personajes, de eventos, el ritmo personal de la voz narradora revela una interpretación posible de la historia. De hecho, cuando lee otra persona, el texto tiende a transformarse de acuerdo con nuevos ritmos, tonos y acentos, ofreciendo nuevos asideros para la comprensión. Es importante, entonces, considerar la lectura en voz alta como uno de los métodos más eficaces para lograr mejores y diferentes objetivos cognitivos, (Merletti, 2009). A pesar de las posibilidades que ofrece el sistema cultural, la lectura en voz alta sigue siendo una metodología de comunicación esencialmente colectiva, tanto de tipo representativo como teatral, actualmente poco utilizada en el ámbito privado.

Para podernos acercar nuevamente a la tradición universal de contar historias, un criterio podría ser el uso de un instrumento capaz de reproducir aquella tradición oral, sin perder su eficacia en capturar la atención y transmitir sensaciones. Hablamos, en este sentido, del audiolibro.

3.2. La comunicación literaria en la era digital

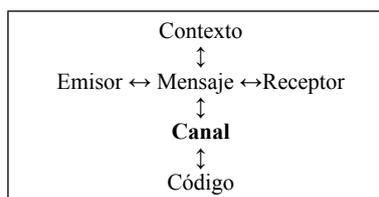
La literatura nace de una evidente necesidad comunicativa, pero siempre ha sido inducida a medirse con una serie de códigos institucionales que han marcado profundamente los caminos. El deseo de comunicación siempre ha ido ampliando sus fronteras, incluso cuando se requería un respeto por la tradición, hasta llegar a la lengua del pueblo, el dialecto, que transformará radicalmente la relación entre la obra literaria y el público. Comunicar será el imperativo categórico de la Ilustración, deseosa de desarrollar nuevos códigos de acercamiento al lector y a la realidad a través del ensayo, de la novela, que alcanzarán el mayor éxito en el siglo XIX y que encontrarán en la publicación periódica una valiosa oportunidad para mantener fascinado al lector.

La comunicación literaria tomará en cuenta el horizonte de expectativa de un mundo, en equilibrio entre los grandes ideales románticos y las pequeñas cosas, que conquistarán una inédita ampliación hasta llegar a influir profundamente la poesía moderna. Esta está construida completamente sobre la antipalabra, sobre la antiliteratura, que atraviesa y vacía todos sus mitos, sus ritos, hasta alcanzar el aniquilamiento de su poder referencial en una sociedad que sigue su curso. Llegamos a hablar de antipoesía como por ejemplo en el caso de Nicanor Parra que manifiesta un rechazo a la poesía que existe en su tiempo y propone, en cambio, una nueva poesía de ruptura cuyas características son:

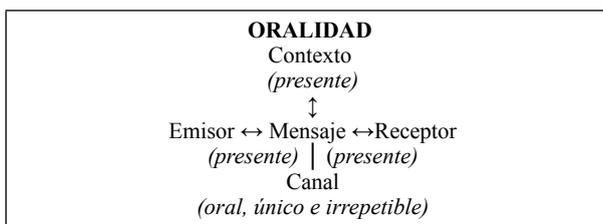
firme reacción contra la retórica romántica y modernista, empleo del lenguaje común, acentuando prosaísmo, coloquialismo, uso abundante de frases hechas y referencias literarias, huida de la expresión altisonante, del lenguaje convencionalmente poético, rechazo hacia la tradición literaria, preocupación por el individuo sin caer en la solemnidad ni el tono predicativo, acusada conciencia crítica, empleo del humor, una ironía casi siempre amarga y distanciadora, la parodia y una visión pesimista de la realidad. (Lada Ferreras, 2005, p. 77)

¿Una denegación a comunicar? Todo lo contrario. La conciencia sobre todo de que el mundo ha tomado caminos diferentes y la poesía, junto con la literatura, constituye la protesta silenciosa de un mundo en decadencia. En la extracción de todo lo sublime, se mantiene la fidelidad a una profesión, la del poeta, redundante e indispensable a la vez, en la conciencia frágil y fuerte de que la poesía y la literatura, tal vez, son aquel bien al que no podemos renunciar.

Queriendo por lo tanto definir un texto literario, no es posible hacerlo de acuerdo con criterios siempre válidos. En todas las épocas históricas se han dado diferentes definiciones sobre la naturaleza y la finalidad de la comunicación literaria. Si ya se ha renunciado a la pretensión de definir exactamente lo que es un texto literario, esto no significa que no podamos tratar de identificar algunas de sus características y hacer las siguientes consideraciones: la comunicación literaria entre el lector-receptor y el autor-emisor no permite una explicación sobre el significado de los mensajes, por lo tanto, el receptor solo puede interrogar al texto. Por otra parte, el código lingüístico utilizado por el autor puede, en algunos casos, ser poco claro para el lector y esto puede causar dificultades en la comprensión. Por último, el contexto en que se ha producido la obra puede que sea diferente al contexto de referencia del lector, y esto puede obstaculizar la interpretación. Para comprender mejor lo que acabamos de decir hay que aclarar antes las características que presenta el sistema comunicativo. Roman Jakobson (2002), refiriéndose a la comunicación lingüística, elaboró un esquema que permitirá establecer las diferencias entre oralidad y escritura a nivel lingüístico:

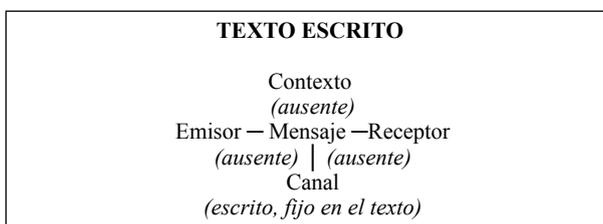


La explicación es la siguiente: el emisor dirige un mensaje al receptor; el mensaje usa un código -normalmente el idioma que se supone del conocimiento de ambos participantes-; posee además un contexto -o referente que remite a la realidad- y se transmite por medio de un canal -un medio, que puede ser una conversación, una comunicación telegráfica, un texto escrito, etc.-. Es precisamente en el canal, en el medio de comunicación, donde se establece la opción por la oralidad o la escritura. Pero esta opción específica es la que implica la actualización de determinadas categorías en los demás elementos de la comunicación. La oralidad comprende la interacción presencial entre emisor o emisores y receptor o receptores a través de una lengua hablada. El mensaje, usa un canal directo, oral -el habla-; no hay fijación sobre material tangible, ya que “el sonido cobra vida solo cuando está dejando de existir” (Ong, 1987, p.39); el emisor y el receptor se hallan presentes en la oralidad; no solo interactuando verbalmente sino también corporalmente (gestos, movimientos, mímica facial, etc.); su presencia se da en un lugar establecido y durante un tiempo determinado y necesario para llevar a cabo la comunicación. El contexto al que se alude al mensaje puede estar presente o ausente durante el acto comunicativo, lo que se dice puede referirse a algo presente o distante en el tiempo y en el espacio.



En definitiva, los principios que rigen la oralidad son la territorialidad y la temporalidad, es un hecho único e irrepitable y se relaciona inevitablemente con el contexto, que influye y determina los alcances de la comunicación.

En la escritura, en cambio, el mensaje se fija sobre un material tangible y puede ser revisado, una y otra vez, en cualquier lugar, en cualquier tiempo. El emisor y el receptor no están presentes a la vez en el proceso de escritura. Su ausencia es no solo espacial sino temporal; el contexto -referente-, la realidad a la que se alude en el mensaje no está presente en el acto comunicativo, puede estar alejada en el tiempo y el espacio. La escritura está regida, entonces, sobre todo, por dos principios: la aterritorialidad y la atemporalidad.



El territorio de la escritura es la escritura misma. Es autorreferencial. Una buena comunicación implicaría la comprensión del mensaje sin recurrir a otros textos, a otras fuentes de información. Es el caso, por ejemplo, de los documentos judiciales que tienen carácter de verdad y a la vez son vehículo de poder ya que autorizan la toma de acciones.

En el caso de los audiolibros, vemos como el mensaje usa un contacto oral basado en un texto escrito; se fija sobre un material tangible que puede ser un archivo de audio o un lector MP3 y, al igual que la escritura, puede ser revisado todas las veces que sean necesarias y en cualquier momento y lugar, considerando que el medio electrónico que permite la lectura audio, es transportable al igual que un texto impreso.



El audiolibro es otro elemento que pertenece a aquella oralidad secundaria, de la que nos habla Ong (1987), cuya existencia y funcionamiento depende de la escritura y de la impresión. Además, establece la estrecha relación entre lector-emisor y receptor-oyente manteniendo la atemporalidad y aterritorialidad del texto escrito.

A pesar de las teorías sobre la influencia social de los medios de comunicación, que manifiestan el interés y la preocupación de una época que aún no ha metabolizado importantes innovaciones tecnológicas y que a la vez tiene que hacer frente a otras innovaciones y evoluciones igualmente importantes (la digitalización de los textos, Internet y todos los programas que ofrece), se encuentran, en perspectiva histórica hasta ahora realizada, los factores que llevan a algunos autores a reflexionar sobre las diferencias entre las culturas basadas en la oralidad y las culturas basadas en la escritura, y a considerar la cultura electrónica como una oralidad de retorno, una oralidad secundaria. A este respecto Ong escribe:

El contraste entre la oratoria en el pasado y en el mundo actual pone claramente de relieve la diferencia entre la oralidad primaria y la secundaria. La radio y la televisión han llevado a importantes figuras políticas, como oradores, a un público más amplio de lo que nunca había sido posible antes de los modernos adelantos electrónicos. Por lo tanto, en cierto sentido la oralidad ha alcanzado un reconocimiento del que nunca antes había gozado. Sin embargo, no se trata de la antigua oralidad, la oratoria al estilo antiguo, proveniente de la oralidad primaria, ha desaparecido para siempre. [...] La oralidad primaria se hacía sentir en el estilo acumulativo, redundante, cuidadosamente equilibrado y altamente agonístico, así como en la intensa acción recíproca entre el orador y el auditorio. [...] Los debates que se realizan en la televisión hoy en día son completamente ajenos a este mundo oral más antiguo. El público está ausente, invisible, inaudible. [...] Los medios electrónicos no toleran una demostración de antagonismo abierto. Pese a su refinado aire de espontaneidad, estos medios son dominados por completo por una tendencia hacia los espacios cerrados que es herencia de la imprenta: una muestra de hostilidad podría romper los límites establecidos, el control riguroso. (Ong, 1987, p. 135)

La fase más reciente de la historia de la comunicación, la fase de la oralidad secundaria, dominada por los instrumentos de la tecnología eléctrica y electrónica (el telégrafo, el teléfono, la radio y la televisión), que han transformado radicalmente los criterios de intercambio de las informaciones, produciendo excepcionales consecuencias en todos los sectores de la sociedad y de la cultura, posee, según el autor, similitudes con la oralidad primaria ya que persigue un sentido comunitario y avanza hacia una mayor colaboración y a la vez se diferencia por estar basada en el uso de la escritura.

Desde el punto de vista cognitivo vemos cómo los medios de comunicación electrónicos implican, en sus modalidades de uso, *brain frames* diferentes respecto a la lectura de un libro; el audiovisual, por ejemplo, conlleva que el ojo atraviese la imagen con miradas difundidas, a que registre el material informativo en una memoria de tránsito continuamente renovada e implica un modo cognitivo de tipo perceptivo, analógico y holístico; la lectura alfabética avanza, en cambio, analíticamente según la línea establecida por el texto, pero con la posibilidad de detenerse y de volver atrás y requiere un compromiso de reelaboración simbólica más compleja. Diferente es también el grado de concentración mental necesaria: un enfoque elevado, con el que se suele llevar a cabo la lectura, implica mucha atención, una conciencia bien centrada en el texto, un tipo de pensamiento más racional, analítico y penetrante, mientras que un enfoque bajo, normalmente presente en la fruición del audiovisual, se acompaña a un mayor relajamiento y a una forma de pensamiento más difundido y orientado hacia la asociatividad.

A todo esto, hay que añadirle una oralidad terciaria, propia de nuestro tiempo, en cuanto permite, como hemos visto, la combinación de la escritura, la imagen y la voz, a través de los hipermedios, a la manera de un montaje audiovisual interactivo. El profesor Joseba Abaitua en su artículo *Ratones en la biblioteca digital* (1997) explica lo siguiente:

Por analogía con lo que Ong denomina “oralidad secundaria”, hablaremos de oralidad terciaria como forma de lengua hablada que aparecerá en los medios telemáticos y electrónicos, en los “hipermedios”. Los hipermedios, la conjunción de los multimedia (texto, imagen, sonido, vídeo en movimiento, etc.) en una trama hipertextual, suponen un cambio de soporte para la percepción y la comunicación tan radical como el cambio del medio oral al escrito. La comunicación oral, cara a cara, a través de los hipermedios, será sin duda la que prevalezca frente a la escritura u otras manifestaciones simbólicas (sean imágenes, iconos, ideogramas, pictogramas, etc.). Pero, el contexto nuevo que los hipermedios ofrecen hará de esta comunicación oral una forma especialmente poderosa y versátil. El comunicador oral en los hipermedios dispondrá de un amplio elenco de recursos escénicos, que podrá combinar a la manera de un montaje audiovisual, que, por supuesto, deberá ser interactivo. Podrá integrar seres reales con personajes de ficción, a la manera de una composición dramática, con un guión abierto e inacabado, como cualquier conversación.

La oralidad terciaria, típica de los sistemas multimedia, de la realidad virtual y de la red, es una oralidad electrónica, como la oralidad secundaria, pero se basa en la simulación de la sensibilidad, y no en la transmisión de la misma. Nosotros ya hemos entrado en la segunda era de la electrónica: la era digital después de la analógica. La primera fase nos daba la luz, el calor, el transporte de los signos y la potencia a los motores. La segunda, en cambio, se convierte en mental y orgánica.

Por ejemplo, el sonido de los “bip” de los pequeños dispositivos electrónicos, desde los ordenadores hasta los teléfonos celulares, es un lenguaje táctil que devuelve un feedback a nuestras acciones, es una simulación orgánica. El “bip” es parte de esta oralidad terciaria, o más bien, sensibilidad terciaria.

Es interesante recorrer la historia de los sentidos: en un principio el alfabeto ha fragmentado completamente el logos, la palabra del dios, la palabra creativa y mágica. En consecuencia, el alfabeto ha desensibilizado la comunicación humana, basándose en la abstracción. Por ejemplo, hemos visto cómo al leer el individuo reconstruye los sentidos en su propia cabeza. El logos electrónico de la oralidad terciaria, en cambio, implica la reconstrucción de lo sensible fuera de la cabeza, por ejemplo, en una pantalla, o a través de los guantes de la realidad virtual u otras extensiones técnicas electrónicas. Hay así una nueva sensibilidad, una nueva relación con el lenguaje, una síntesis psicosensores, fuera de la psique y fuera de la cabeza, lo que significa electrónica.

Los medios de comunicación han contribuido en los últimos años a introducir un nuevo cambio en las relaciones entre oralidad y escritura hasta llegar a definir la oralidad terciaria que es, como hemos dicho, propia de nuestro tiempo -segunda era de la electrónica- y que permite la combinación de la escritura, la imagen y la voz, a través de los hipermedios, a la manera de un montaje audiovisual interactivo.

Tradición significa paso: un pasaje que nunca ha sido fijo, cristalizado, sin cambios producidos por las personas y por los instrumentos utilizados para la transmisión de una generación a otra. Junto al concepto de tradición, necesariamente se debe tener en cuenta los de interpretación, elaboración, reelaboración, contaminación y renovación.

Por otro lado, la realización de lo que llamamos era digital implica y se identifica también con un cambio de los soportes de las informaciones que se desean transmitir. Del papel, que había sido el material más importante para la transmisión del conocimiento, hemos visto aparecer distintos medios de comunicación que permiten conservar las informaciones, no solo a través de la síntesis gráfica y ortográfica, sino también, con imágenes fijas, sonidos, e incluso series de sonidos e imágenes en movimiento (Chico Rico, 2007). Todo esto, gracias a la tecnología magnética, electrónica, de la miniaturización, de la digitalización, ha conllevado en pocos años la posibilidad de almacenar, compartir, buscar y encontrar informaciones con una velocidad y precisión increíbles.

Sin embargo, la sustitución no se ha completado, el papel sigue siendo un soporte esencial y, en cierto modo, es muy difícil prever si será abandonado del todo, pero una cosa es cierta: si se desea garantizar a una información varias formas para sobrevivir, la transferencia también en el formato digital es un paso necesario. Así, este proceso se convierte en una oportunidad de ganar fuerza para aquellas tradiciones que utilizan las nuevas herramientas y una clara amenaza implícita o evidente de extinción para aquellas que no se ajusten rápidamente a este cambio mundial. En definitiva, la tradición no es la reproducción idéntica, sino la transición, la transformación, la contaminación. Aunque el trabajo de grabación y de archivo documental desempeñan un papel importante, son solo la configuración de datos que quedan hibernados, esperando a que la verdadera tradición vuelva y continúe transmitiendo, necesitan a personas vivas que los interpreten y que los vuelvan a reformular, una de las posibilidades se concretiza en el audiolibro.

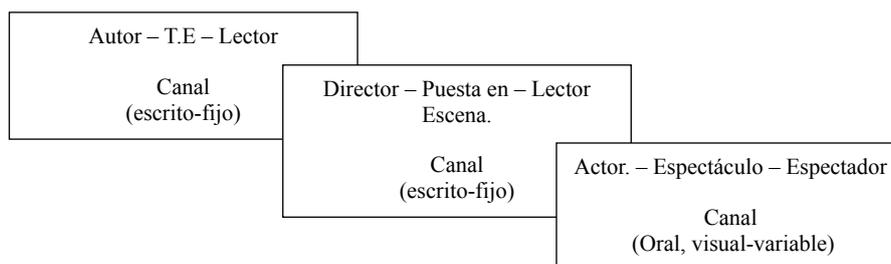
3.3. El audiolibro como nuevo Texto Dramático

¿Qué es un Texto Dramático? Para María del Carmen Bobes Naves, es:

un texto escrito, de carácter literario, dispuesto para una representación en un escenario. La semiología lo considera no solo en este aspecto, de producto (artefacto, según Mukařovski), sino también como un elemento que forma parte de un proceso de comunicación, que se dirige a una lectura y a una representación.³

Según la teoría de la comunicación literaria la obra forma parte de un proceso de comunicación en el que hay: un emisor, un receptor y un texto. Este mismo esquema fundamenta la teoría dramática que añade a estos elementos las variaciones que implica la comunicación teatral y que se constatan en una representación. El teatro, por lo tanto, tiene tres emisores: el autor -crea el texto espectacular (T.E), es decir, el texto escrito, que incluye la representación virtual, por medio de las acotaciones y de las indicaciones escénicas incluidas en los diálogos (didascalias)-; el director -realiza la puesta en escena, cambiando las palabras del texto espectacular por los objetos que pone en el escenario y por las acciones y demás signos escénicos; y los actores -representan con su cuerpo y con su voz los diálogos, viviendo la historia que escenifican. Además, el teatro incluye un receptor complejo porque será un lector individual (lectura) o un espectador colectivo (público), y entre ambos, el director pasa de ser lector a ser realizador.

TEXTO DRAMÁTICO



En definitiva y según el esquema, el Texto Dramático es:

el conjunto del proceso de comunicación teatral con todos sus elementos y consideramos aspectos dentro de él al Texto Literario, destinado a la lectura, y al Texto Espectacular, destinado a la representación, con lo cual las diversas interpretaciones que los lectores o los directores/actores realizan son hechos de recepción y se someten a los cambios de sentido que exige la competencia del receptor o el «horizonte de expectativas» en el que se realice.⁴

El teatro puede ser leído -la obra-, visto -la representación- y escuchado -radioteatro-. Este género pertenece a la categoría de las artes mixtas y, por lo tanto, no utiliza un discurso único, la palabra, sino muchos discursos distintos que juntos constituyen y caracterizan la representación teatral. En este sentido el texto teatral se diferencia del texto narrativo sobre todo porque está destinado a la lectura, que se realiza mediante el texto dramático (en el que

³ Bobes Naves, M., (1997), *Semiología de la obra dramática*, ArcoLibros, Madrid, p. 59.

⁴ Bobes Naves, M., (1997), *Semiología de la obra dramática*, ed. cit. p. 66.

“drama” significa acción) constituido por la obra literaria escrita; y porque está destinado a la representación, que se realiza mediante el texto espectacular, es decir, la representación en la escena de un texto dramático. Es por esto por lo que en el texto teatral encontramos elementos propios de las técnicas de la narración, que en el teatro se manifiestan con algunas particularidades y convenciones dramatúrgicas, que se concretizan en las partes y en la lengua del texto. Además, cabe puntualizar que estos aspectos los encontramos en el Discurso Narrativo Oral Literario como explica Lada Ferreras (2010) en su artículo *Análisis interdiscursivo de la narrativa oral literaria. Discurso literario recreado, discurso espectacular y representación*:

es posible afirmar que el Discurso Narrativo Oral Literario está constituido y puede segmentarse teóricamente en Discurso Literario Recreado –formado por los signos lingüísticos–, Discurso Espectacular –compuesto por los signos suprasegmentales– y Representación –constituida por los signos quinésicos y proxémicos, es decir, gestos y movimientos–, todo ello realizado en simultaneidad ante el público, donde el Discurso se constituye en unidad de sentido de todo el proceso comunicativo, caracterizado por la transducción y el efecto *feedback* como notas más relevantes. (Lada Ferreras, 2010, pp. 324-325)

El análisis interdiscursivo examina diferentes tipos de textos y temas, observando las similitudes entre ellos y explorando las diferencias. Este análisis ha ayudado a definir la especificidad de los textos discursivos, literarios, orales y narrativos. El Texto Dramático es un texto escrito, fruto del esfuerzo humano. Tiene una naturaleza artístico-literaria, y se utiliza en el escenario o en la pantalla. El texto incorpora tres elementos: Emisor-Signo-Receptor y está destinado a ser leído y mostrado en la pantalla o en el escenario. La narrativa oral literaria es un discurso representado, de carácter artístico-literario con el fin de recrear. También en este caso involucra los tres elementos básicos mencionados anteriormente.

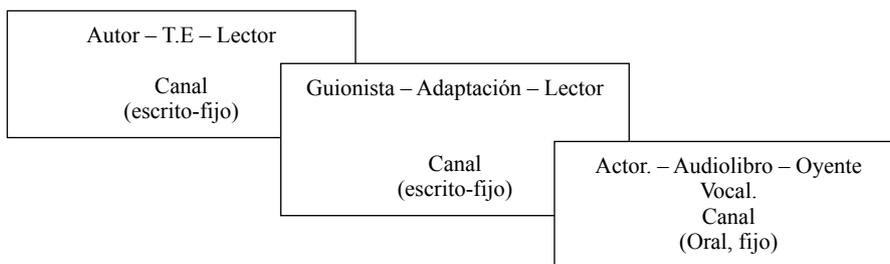
Considerando estos aspectos podemos afirmar que el mismo hecho contado a través de un texto dramático y de un texto narrativo se presenta con características diferentes: el texto teatral tiene forma mimética, es decir, los hechos se representan directamente por medio de actores que actúan en la escena, por lo tanto falta el narrador; mientras que el texto narrativo tiene prevalentemente forma diegética, porque es el narrador el que cuenta los hechos y representa los personajes en primera o tercera persona:

Técnicas	Texto narrativo	Texto teatral
Nivel comunicativo	<p style="text-align: center;"><u>Horizontal</u></p> <p style="text-align: center;">Emisor → narrador → mensaje → destinatario (autor) (lector)</p>	<p style="text-align: center;"><u>Horizontal y vertical</u></p> <p style="text-align: center;">Emisor ↓ Yo ↔ mensaje ↔ Tú (personaje) (personaje) Destinatario ↓ (Lector/espectador)</p>

Surge espontánea la pregunta: ¿cómo considerar el audiolibro? El punto de partida será el de estudiarlo como nuevo texto dramático. Antes que todo hay que definir la importancia del diálogo en general y la del diálogo dramático en particular. Sabemos que el diálogo es un discurso de enunciados emitidos por dos o más interlocutores, por lo tanto, avanza mediante este intercambio de expresiones por los diferentes hablantes que intervienen en el diálogo. Además de esto, que es necesario, pero no suficiente, hay que considerar que los hablantes deben cederse la palabra limitando y terminando su propio enunciado con signos lingüísticos perceptibles para el interlocutor (entonación, fórmulas de cierre, etc.); deben escuchar por turnos y aportar razones para que el discurso progrese. Esto quiere decir que el diálogo no es superposición de monólogos ni un intercambio lúdico de secuencias de sentido, sino que es una interacción verbal continuada y fragmentada, efectivamente comunicativa para los interlocutores, que utilizan la lengua desde su propia competencia y contexto. En la obra dramática la unidad de los diálogos entre los personajes está asegurada por la existencia de un autor único, que organiza las intervenciones de los personajes, y por la presencia de un receptor único en cada lectura, que organiza en una interpretación única el sentido del discurso.

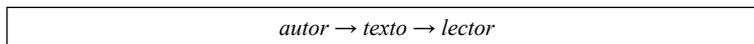
Esta especificidad de los diálogos dramáticos caracteriza también la unidad de los diálogos y narraciones en el audiolibro. El guionista/director de un audiolibro adapta las historias, creando diálogos dramáticos. La unidad de estos diálogos se basa en la adecuada utilización de los turnos de habla, en las implicaciones que crea el mismo diálogo, en las codificaciones y contextualizaciones que aporta cada hablante, en la actitud del adaptador respecto a los actores vocales al organizar sus intervenciones sin que se vea su intervención en el texto, y a la presencia del oyente que da sentido único a todo este conjunto. El audiolibro se muestra, por lo tanto, como una evolución de la oralidad a partir del texto escrito que se distancia de la oralidad tradicional por diferentes factores: la voz narrante (nuevo emisor) está grabada en diversos formatos electrónicos (nuevo canal de transmisión) y que ofrecen al oyente de audiolibros (nuevo receptor) la posibilidad de volver a oír, sin variaciones, la misma lectura e interpretación de la obra, junto con efectos sonoros y música. Esto supone una nueva forma de teatralidad que se encuentra en el Texto Espectacular (actores vocales del audiolibro junto con los sonidos, música y efectos de voz) materializada en la representación auditiva sin variantes. Este nuevo texto dramático se puede esquematizar de esta manera:

NUEVO TEXTO DRAMÁTICO

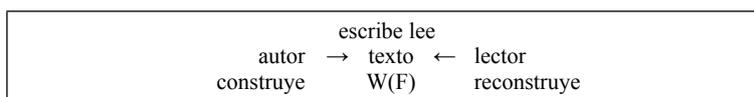


Es interesante notar como el audiolibro representa un nivel comunicativo que se ajusta entre aquel representado por el texto narrativo y el texto teatral. Hemos visto como en el primer caso el nivel comunicativo es horizontal, es decir, una línea directa que une el autor con el lector; mientras que, en el segundo caso, nos encontramos frente a un nivel comunicativo horizontal y vertical: se añade la representación y la interacción que hay entre los actores en la escena y presenciada por el espectador. El audiolibro es una representación teatral auditiva y sin variantes, por lo tanto, el nivel comunicativo es horizontal-horizontal. Igual que en el teatro, hemos visto cómo se crea una escenografía sonora (cortina musical, efectos sonoros) y existe una actuación por parte de los lectores profesionales que interactúan en la grabación, pero la mayor parte de las veces esta interacción es fruto de un montaje, que une los diferentes turnos de habla grabados por partes y en diferentes momentos. El producto final, es por lo tanto un Texto Dramático construido *ad hoc* que permite volver a oír los mismos diálogos o saltar aquello que no apetece o interesa. En definitiva, el audiolibro es un texto oralizado a través de voces humanas y montadas artísticamente por medio de la tecnología, de tal manera que se obtiene un nuevo Texto Dramático único e invariable.

Si consideramos esta afirmación: el audiolibro es un nuevo Texto Dramático, nos surge una segunda pregunta: ¿cómo cambia la comunicación literaria a través del audiolibro? Para poder contestar a estas pregunta hay que tomar en cuenta los estudios de Doležel (1990), el cual sostiene que la comunicación literaria corresponde a una transmisión de información y, por lo tanto, los textos literarios comparten con todos los demás tipos de mensajes la secuencia emisor/mensaje/destinatario que se puede representar en el siguiente esquema (a):



El esquema (a) de Doležel se sustituye y completa con un segundo esquema (b) que implica una reelaboración del texto por el lector y su posterior reconstrucción del mundo literario (de ficción), partiendo, en cada caso, de las instrucciones dadas por el autor:

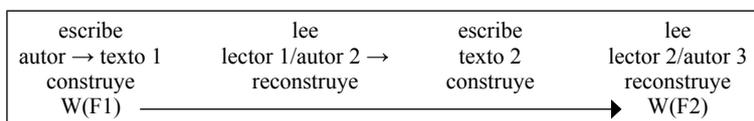


Esta segunda vía comunicativa, que amplía el esquema anterior, y que supondría el trabajo del lector como una simple descodificación (pasiva) del texto, en realidad representa una forma de interacción literaria en el sentido de que tanto el autor como el lector están comprometidos en actos comunicativos, y destaca, de este modo, un papel activo del lector, aunque, ciertamente, presenta el riesgo de una posible operación individualista sobre el texto:

nessuno può impedire a lettori attuali di leggere come gli pare e piace, e di usare il testo come meglio desiderano. Ma un'etica individualistica della lettura, che concede questa licenza ai lettori, non è una teoria della lettura. (Doležel, 1990, pp. 204-5)

La elaboración de un texto literario se transforma así en la reelaboración activa de un mensaje sobre el que el autor apenas puede mantener el control.

Doležel después de haber establecido los principios de la comunicación literaria, incorporando como hemos visto el esquema (a) en el esquema (b), utiliza este último transformándolo en el esquema (c):



Este otro pasaje representa el concepto de *literary transduction*, transducción literaria: un autor produce un texto y construye un mundo de ficción; el lector, a su vez, lee el texto, lo reelabora y hace su propia reconstrucción del texto y del mundo de ficción. Así tenemos un primer autor y un primer mundo de ficción seguido por un lector que, sin embargo, representa, en la cadena comunicativa-textual que se establece, un segundo autor que produce un segundo mundo ficcional. El camino podría continuar, y de hecho continúa, especialmente cuando (y este es el caso de la transducción literaria cuyo prototipo es la traducción) el lector número uno es en realidad un traductor, que se convierte en el autor dos, dando lugar a un texto dos, y asegurando así la continuación de la cadena con un texto tres, es decir, la reelaboración que un nuevo lector puede construir del texto traducido. De este modo, los textos literarios van más allá del camino trazado por el acto lingüístico único y entran en complejas cadenas de transmisión, reelaboraciones activas y transformaciones posteriores:

i testi letterari esistono come oggetti estetici solo fintantoché essi vengono attivamente rielaborati nella circolazione. Dal momento che questa elaborazione si traduce in trasformazioni più o meno rilevanti dei testi stessi, per queste elaborazioni propongo il termine generale “transduzione letteraria” ‘literary transduction’. (Doležel, 1990, p. 210)

Uno de los aspectos que las numerosas implicaciones teóricas de transducción literaria conllevan, es el de la relación entre el texto primario (prototexto), que debe entenderse como un signo estético destinado a entrar en la vía de la fruición, y los textos no literarios construidos por las diversas formas de transducción literaria, o metatextos. El concepto de metatexto se genera a partir de la distinción conceptual entre la obra original y sus posteriores reelaboraciones. El enlace que es establecido entre el prototexto y el metatexto, como sugiere Doležel (1990), no está exento de ambigüedad; de hecho, el estatus que corresponde al texto primario y al secundario se caracteriza por la movilidad, es decir, un texto secundario se convierte en texto primario cuando la transducción continúa más allá de su recepción.

A menudo, una reelaboración inicial del texto literario tiene lugar en forma de lectura silenciosa; pero solo en el caso de que el lector transforme el producto de su elaboración en una forma textual posterior, oral o escrita, entonces se puede decir que comienza a operar la transducción literaria: una metamorfosis del texto anterior (prototexto), lista para interactuar con los receptores potenciales. Es sobre la base de esta teoría de la construcción del texto literario, que se realiza a través de una serie de sus sucesivas metamorfosis y luego entra en una cadena de transmisión receptiva, que se podría enmarcar la presente propuesta de lectura del texto literario: una forma intermedia entre la lectura silenciosa y una reelaboración activa, una especie de representación del texto literario por el lector, o una traducción por imágenes.

El concepto de transducción literaria incorpora fenómenos de naturaleza muy diferentes, como la tradición literaria, la intertextualidad, la citación y la transferencia de una cultura a otra; que, sin embargo, podrían ser incluidos en el término de actividades transculturales: estas implican, por ejemplo, la inclusión de textos literarios (o partes de ellos) en otros textos; o el paso de un género literario a otro: un relato corto se transforma en un drama, un guion o un libreto de ópera; o la traducción a lenguas extranjeras.

Si se examina con más detenimiento, esta teoría de la transducción nos lleva a pensar que el audiolibro parte del texto fuente/escrito y lo transduce al texto meta oral, cuyas variaciones dependen de las diferentes reconstrucciones hechas por el lector del texto que interpreta vocalmente el mensaje original, transformándose de este modo en un segundo autor. Este proceso es el resultado de las siguientes reflexiones:

- En la comunicación literaria escrita -o fija- el lector-receptor no puede interpelar al autor-emisor para pedirle explicaciones sobre el sentido del mensaje, sino que solamente puede interrogar al texto. La comunicación, por lo tanto, tiene lugar *in absentia*: los protagonistas no comparten ni el tiempo ni el espacio. El momento y el lugar de la escritura no coinciden con los de la lectura. El lector u oyente, por lo tanto, no establece relación directa con el autor, sino solo con el mensaje, con su obra (comunicación diferida). Y ello, cuando él lo desea. De esa manera, la iniciativa del contacto comunicativo corresponde al receptor.
- El código en algunos casos puede ser poco claro para el lector y esto puede provocar dificultad en la comprensión.
- El contexto en el que la obra ha sido producida es casi siempre diferente al contexto de referencia del lector, y esto puede obstaculizar la comprensión. Las características específicas de la comunicación literaria consisten principalmente en que el escritor siente la necesidad de crear y de expresarse y pretende que su obra permanezca en el tiempo; mientras que el lector no comparte ni espacio ni tiempo con el escritor. Además, hay que destacar que la forma es tan importante como el contenido del mensaje, ya que el autor busca que la forma sea atractiva y bella, es decir, una función poética. Esto sucede, porque en literatura se hace un uso especial del idioma. Para ello se utilizan diversos recursos: versos, rimas, figuras retóricas, tropos, etc.

Una de las consecuencias de que el emisor y receptor no coincidan en el tiempo para hacer la comunicación son las variaciones en el contexto. El receptor, por lo tanto, tiene que hacer un esfuerzo por comprender el contexto en que vivía el escritor. Si el lector y el escritor comparten algún elemento del contexto, al lector le será más accesible la obra.

En definitiva, la comunicación literaria no tiene una finalidad práctica inmediata. Por el contrario, posee una naturaleza estética, es decir, pretende producir las reacciones que en el ánimo suscita lo bello. Sin dejar de ser cierto lo anterior, no lo es menos que muchos autores escriben literatura para favorecer una determinada causa, para

promover un cambio en la sociedad, para denunciar una situación. El texto literario funciona como un acto de comunicación que, además de las características que hemos mencionado hasta ahora, recrea una comunicación uniliteral con el lector y oyente, porque el mensaje no puede recibir respuesta inmediata del receptor. La obra no se dirige a un destinatario concreto, sino a receptores desconocidos, muchos o pocos, actuales o futuros (receptor universal). A este respecto Van Dijk escribe:

Se parte del supuesto de que en la comunicación literaria no solo tenemos un texto, sino de que la producción (y la interpretación) de dicho texto son acciones sociales. Que una teoría de la literatura debería ser una teoría de todas las propiedades relevantes de la comunicación literaria puede inferirse ya del hecho bien conocido de que ninguna estructura del texto es en cuanto tal necesaria y exclusivamente «literaria». Que un texto con ciertas propiedades funcione o no como un texto literario depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura. Así, ciertas estructuras narrativas pueden caracterizar tanto a una novela literaria como a un relato cotidiano; ciertas estructuras métricas han podido aparecer tanto en textos literarios como no literarios; ciertos procedimientos específicos (por ejemplo, «retóricos») son propios tanto de la poesía como de los anuncios publicitarios, etc. Por consiguiente, no solo las estructuras del texto en sí determinan si un texto «es o no» literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación. (Van Dijk, 1987, p. 176)

El texto literario tiene tres funciones básicas: una función comunicativa, otra semiótica, generativa o creadora de significados y otra simbolizadora. Es necesario enseñar la lengua en el contexto en que se ha producido el enunciado. El uso de la lengua implica, por tanto, la habilidad para interpretar y producir discurso en contexto, tanto en la comunicación oral como escrita. Con el concepto de discurso, las líneas entre el texto y el contexto y en particular, en el caso del texto literario, se desdibujan y a menudo se confunden dando lugar a un continuo. El texto literario responde a una intencionalidad comunicativa que surge en un contexto o situación de interacción, y está organizado siguiendo un principio de “cohesión” interna (conciene al modo en el que los elementos están relacionados entre sí en la sintaxis de la superficie del texto); de “coherencia” o pertinencia comunicativa (se manifiesta en un nivel más profundo mediante la continuidad de sentido que caracteriza el texto); y de “adecuación”, la propiedad por la que el texto resulta apropiado para un contexto determinado.

La contribución al desarrollo de la competencia comunicativa implica una raigambre de subcompetencias, entre ellas hay que destacar la competencia estratégica: habilidad para elaborar la estrategia de comunicación. Cumple una función comunicativa determinada para desarrollar las macro habilidades de escuchar, comprender, analizar, interpretar y producir un texto, con una actitud que permita la recreación de cada uno de estos actos intelectivos como tributo al desarrollo de la competencia comunicativa. Umberto Eco (2001), en su obra *Lector in fabula* habla de modelos de mundo y del mundo posible, considera el texto literario como un agente creador de mundos que se erigen como construcciones culturales. También Tomás Albadalejo Mayordomo (1998) analiza estos mundos posibles contenidos en la obra llegando a la conclusión de que el mundo recreado en la obra literaria siempre tiene detrás al escritor que escribe en unas coordenadas espaciotemporales determinadas. El lector/oyente del texto literario, como hemos visto anteriormente con Doležel, es un ente activo que participa y colabora en la construcción del significado del texto. Nuestra identidad se fragua a partir de lo que vivimos y una parte de esa vida está constituida por nuestras lecturas. Ahora bien, en el caso de la lectura de textos literarios la actividad interactiva presenta una serie de particularidades por la relación que se establece entre quien lee y el texto leído, en tanto que este no es sino un mundo posible, en términos de Umberto Eco. Lo interesante de esta teoría es que, según el estudioso italiano, el mundo que crea el escritor en sus novelas es una construcción cultural. Se trata de un universo en el que no solo interactúan los personajes de los que el texto habla, sino también aquellos que hablan en el texto: el enunciador y el enunciatario. El lector cuando lee un texto literario se convierte en enunciatario o en narratario, alguien a quien el narrador dirige sus palabras (Eco, U. 2001). Por tanto, el texto literario se erige como un complejo constructo cultural, cuya dinámica interna lo convierte en un ente independiente del tiempo que lo liga a la cultura en la que es engendrado, en tanto que el escritor lo concibe y lo escribe desde lo que es. Por ello hay que tener en cuenta, por un lado, las circunstancias vitales que vive su autor cuando lo escribe, las coordenadas espacio-temporales y la cultura que le rodea. Por otro, habría que considerar el momento en el que el lector lo lee y todo lo que eso conlleva. Este hecho convierte el contexto en el caso de la lectura y en especial, en los textos literarios, en un elemento clave dentro del esquema comunicativo.

Si queremos dar un ejemplo de ello, no hay más que ver cómo se han analizado y entendido los clásicos a lo largo de la historia. Por ejemplo, sabemos que Ulises siempre regresa a Ítaca, pero la interpretación del viaje varía según quién lo lea, dónde lo lea y con qué intenciones lo lea. Si leemos La Odisea desde una perspectiva postcolonial, es posible que acabemos encontrando los rasgos postcoloniales, aunque en la época ni siquiera existiera la noción de colonialismo.

¿Qué ocurre, entonces, cuando estamos ante un audiolibro que proviene de un texto traducido? ¿Cuántos autores tendrá ese texto? En su obra, *Los límites de la interpretación* (1968), Eco sostiene que la interpretación de un texto puede ser infinita, además hemos visto anteriormente cómo Doležel nos menciona las cadenas de transmisión que nacen de un texto literario, pero, aunque no podamos saber qué interpretación es mejor, sí podemos saber cuáles son intolerables. De hecho, Eco le da peso al lector, el cual requiere de su enciclopedia cultural para poder decodificar un texto y a partir de esta competir en su capacidad interpretativa; por lo tanto, el texto es actualizado por el lector. El semiólogo italiano insiste en que la obra se enriquece a lo largo del tiempo juntando las múltiples interpretaciones de ella, o sea, que hay una relación social que tergiversa su significado. La comunicación es un fenómeno que trata de una actividad semiótica donde los sistemas de signos se relacionan. En este sentido, la labor del narrador de au-

diolibros podría asemejarse a la labor del traductor. En ambos casos estamos frente a dos lectores cuya interpretación se basa en las conjeturas que hacen sobre la intención de la obra; conjetura que deberá ser aprobada por el texto en sí mismo, por su coherencia. Por eso mismo, aunque las conjeturas puedan ser infinitas en un principio, al necesitar ser aprobadas por la coherencia del texto, algunas quedarán fuera.

Del mismo modo que el traductor opta por una u otra expresión (interpretando así la intención del autor), el narrador de audiolibros optará por una u otra entonación. El saber leer será fundamental, porque se corre el riesgo de crear una parodia, incoherente con el texto o una nueva versión del mismo, es decir, algo muy diferente a la obra original y a las intenciones de su autor. Se puede inferir que la legitimidad de la lectura está estrechamente relacionada con la forma en que se realiza la lectura misma. Según la tradición universal del narrador oral, un buen narrador oral es el que pretende hacer vivir el texto que está leyendo, transformando su voz, casi despersonalizándola, en la voz del libro. En este sentido, el escritor Daniel Pennac (2006), pone de relieve la forma en que muchos grandes autores concebían sus obras en la voz de un lector. El autor francés en su famosa obra *Como una novela*, nos indica los diez derechos imprescindibles del lector-narrador y entre ellos no puede faltar el derecho a leer en voz alta que permite dar vida al texto y compartirlo con el grupo. Pennac sostiene con certeza que:

El hombre que lee de viva voz se expone de manera absoluta. Si no sabe lo que lee, es ignorante en sus palabras, es una miseria, eso se escucha [...]. Si lee de verdad, si pone en ello su saber y domina su placer, si su lectura es un acto de simpatía con el auditorio tanto como con el texto y su autor, si logra que se oiga la necesidad de escribir y despierta nuestra más oscura necesidad de comprender, entonces los libros se abren de par en par, y la muchedumbre de aquellos que se creían excluidos de la lectura se precipitan en ella tras él. (Pennac, 2006, p. 176)

Animar un texto de grandes escritores significa difundir el sentido, el sonido, el ritmo, la voz que se escapa de las páginas. Incluso Roland Barthes (1987), enfatiza la importancia de los medios de comunicación extratextuales de cualquier texto escrito, que no puede tener pleno sentido, si antes no es leído e interpretado, por lo tanto, conectado con el mundo del lector. Leer no es sólo decodificar letras o símbolos y, según el semiólogo francés en su texto *El susurro del lenguaje* (1987), más allá de la palabra y la escritura podemos apropiarnos de la lectura y escribir una nueva en nuestra cabeza, así como establecer una pertinencia (punto de vista elegido para interrogar un texto) para analizar la lectura respectivamente.

La palabra que se lee en silencio tiende a generar una mayor capacidad para la reflexión, mientras que una palabra oída afecta a los sentidos, produciendo efectos diferentes e inesperados, relacionados siempre con la comprensión (Cavallo, G., Chartier, R. 2009).

En el audiolibro a través del uso de efectos de sonido, música y sobre todo de una buena recitación, combinada con la relevancia del texto original, se obtiene un instrumento cultural especial, capaz de proporcionar una ayuda eficaz para provocar el pensamiento y la imaginación del oyente; objetivo, entre otras cosas, puesto de relieve en las mismas actividades promocionales del producto por parte de los editoriales. En este formato la adaptación se refiere más que todo al hecho de potenciar el aspecto emotivo a través de las funciones emotiva y conativa del lenguaje que transmiten y, a veces, potencia el mensaje de un autor.

Es cierto que el oyente de audiolibros está siendo influido por una interpretación. Sin embargo, no podemos olvidar que todas nuestras interpretaciones están influidas y manipuladas por otros factores no tan evidentes como son el conocimiento literario, el conocimiento del autor, las expectativas creadas en torno al texto, el contexto histórico y social, la edad, el sexo o la experiencia vital de cada persona, por nombrar unas pocas.

4. Conclusiones

Escuchar es parte del proceso de comunicación y un elemento fundamental en la construcción de identidades y relaciones. Hemos visto que la misma tradición se transmite a través de la historia, la leyenda, el mito, comunicados de generación en generación a través del poder de la voz, y a través del discurso, hecho que supone siempre la presencia del hombre y de su singularidad. De acuerdo con la teoría de la comunicación literaria, en donde se destacan especialmente los valores relacionados con el proceso de recepción del mensaje, podemos considerar el audiolibro como un peculiar fenómeno comunicativo, en el que no es posible la alternancia en los papeles de emisor y receptor, por lo tanto, la adaptación y su consiguiente recepción, se fundamenta en las funciones psicológicas, que son diferentes de las que se dan en la escritura. La palabra que se lee en silencio tiende a generar una mayor capacidad para la reflexión, mientras que una palabra oída afecta a los sentidos, produciendo efectos diferentes e inesperados, relacionados siempre con la comprensión. Nuestra línea de investigación nos ha revelado las limitaciones que conciernen a la interpretación: límites en la escritura, en la sensibilidad y la profesionalidad de los lectores o actores vocales. Por lo tanto, en el caso del audiolibro la adaptación se refiere principalmente al hecho de potenciar el aspecto emotivo a través de las funciones expresiva y conativa del lenguaje. Hasta ahora la narrativa oral literaria ha sido tratada considerando la relación visual y auditiva, la performance del narrador frente al público. Se ha caracterizado también a través del efecto feedback que juega un papel muy importante, llegando a convertirse en un elemento plenamente interactivo entre el narrador y el público presente. Las distintas teorías ponen de relieve la teatralidad implícita en las narraciones orales considerando la presencia del público, pero obviando este nuevo elemento cultural que es el audiolibro y que excluye el canal visual como factor indispensable tanto para el emisor cuanto para el receptor.

Este artículo ha partido de la hipótesis de que la literatura está evolucionando hacia esta nueva oralidad que tiene que ser analizada tanto desde el punto de vista de la adaptación como de la recepción, considerando las características de un producto exclusivamente auditivo, que se presenta como nuevo Texto Dramático. Esto supone una nueva forma de teatralidad que se encuentra en el Texto Espectacular (actores vocales del audiolibro junto con los sonidos, música y efectos de voz) materializada en la representación auditiva sin variantes. Por último, parece que la ventaja para el desarrollo de esta herramienta cultural no reside tanto en la dinámica económica, fruto de una evolución tecnológica, sino en la calidad y capacidad expresiva del narrador, cuyo background es el resultado de estudios específicos para la formación de profesionales en la interpretación narrativa. De este modo, el narrador de audiolibros pone aún más atención, por medio de las interpretaciones de los signos lingüísticos y paralingüísticos presentes en un texto, en la sintaxis y puntuación, en la oscilación del discurso y en todos los elementos que, por lo general, en la lectura silenciosa, se consideran obvios y que de esta forma recrea un teatro hecho de palabras y sonidos.

Contribución de autoría CREdiT

Cecilia Vallorani: conceptualización, diseño, investigación, redacción, revisión

Isabel Gibert Escofet: planificación, diseño, metodología, redacción, visualización, revisión

Referencias bibliográficas

- Abaitua, Joseba (1997). *Ratones en la biblioteca digital*, I Jornada sobre Informática y Sociedad: Retos para el nuevo milenio. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto. <https://paginaspersonales.deusto.es/abaitua/konzeptu/ratones.htm#Intro>
- Acosta Gómez, Luis (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Gredos.
- Albadalejo, Tomás (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Universidad de Alicante.
- Albadalejo, Tomás (2009). *La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural*. Universidad Autónoma de Madrid. [10.24197/cel.0.2009.1-26](https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.1-26)
- Arnheim, Rudolf (2003). *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*. Editori Riuniti.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. (C. Fernández Medrano, Trans.) Paidós. (Trabajo original publicado en 1984).
- Bobes Naves, María del Carmen (1989). *La semiología*. Síntesis.
- Bobes Naves, María del Carmen (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Gredos.
- Bobes Naves, María del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco-Libros.
- Bobes Naves, María del Carmen (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Arco-Libros.
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (2009). *Storia della lettura*. Editori Laterza.
- Chico Rico, Francisco (1988). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/8289>
- Chico Rico, Francisco (2007). Literatura y teoría literaria en la era digital en Utrera & Romero (Eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre* (pp. 787-800). Universidad de Sevilla. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/8422>
- Corti, Maria (1997). *Principi della comunicazione letteraria*. Bompiani.
- Doležel, Lubomir (1990). *La poetica occidentale. Tradizione e progresso*. Einaudi.
- Doležel, Lubomir (1999). *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*. (M. Botto, Trans.). Bompiani. (Trabajo original publicado en 1997).
- Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. (H. Lozano, Trans.). Lumen. (Trabajo original publicado en 1990).
- Eco, Umberto (2001). *Lector in fabula. La Cooperazione Interpretativa Nei Testi Narrativi*. Bompiani.
- Ferri, Paolo (2004). *Fine dei mass media: le nuove tecnologie della comunicazione e le trasformazioni dell'industria culturale*. Guerini & Associati.
- Havelock, Eric (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. (L. Bredlow Wenda, Trans.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1986).
- Jakobson, Roman (2002). *Saggi di linguistica generale*. Feltrinelli.
- Lada Ferreras, Ulpiano (2003). *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*. Reichenberger.
- Lada Ferreras, Ulpiano (2005). La poética de los antipoetas: Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González, en Lada Ferreras, Álvaro Arias-Cachero Cabal (Eds.) *La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras* (pp. 69-88). Literastur. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/12192>
- Lada Ferreras (2007). *El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria*. Culturas Populares. Revista electrónica, 5, (pp. 1-22). <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/13127>
- Lada Ferreras, Ulpiano (2007). La actio en la narrativa oral literaria, en Miguel Ángel Garrido Gallardo & Emilio Frechilla Díaz (Eds.), *Teoría/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/12193>
- Lada Ferreras, Ulpiano (2010). Análisis interdiscursivo de la narrativa oral literaria. Discurso literario recreado, discurso espectacular y representación, en Rafael Alemany Ferrer & Francisco Chico Rico (Eds.), *Literatura i spectacle = Literatura y espectáculo* (pp. 317-326). Universitat d'Alacant. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/24600>
- Merletti, Rita (1998). *Raccontar storie*. Mondadori Infanzia.
- Merletti, Rita (2009). *Leggere ad alta voce*. Mondadori.

- Ong, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. (A. Scherp, Trans.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1982).
- Pennac, Daniel (2006). *Como una novela*. (J. Jordá, Trans.). Editorial Anagrama. (Trabajo original publicado en 1992).
- Trapero, Maximiano (1996): *El libro de la Décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la ULPGC.
- Trapero, Maximiano (2002). La poesía improvisada y cantada en España, en José Manuel Fraile [et al.] (Eds.), *La palabra: expresiones de la tradición oral* (pp. 95-120). Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca.
- Van Dijk, Teun (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. (J. D. Moyano, Trans.). Cátedra. (Trabajo original publicado en 1980).
- Van Dijk, Teun (1987). La pragmática de la comunicación literaria, en José Antonio Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 171-194). Arco Libros.
- Zumthor, Paul (1985). Permanencia de la voz. *El Correo: una ventana abierta al mundo* XXXVIII, (8), 4-8. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066321_spa
- Zumthor, Paul (1989). *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. (J. Presa, Trans.). Cátedra.
- Zumthor, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. (M. C. García Lomas, Trans.). Taurus. (Trabajo original publicado en 1983).