



## EL AUDIOLIBRO: LA NUEVA ORALIDAD EN LA ERA DIGITAL

The audiobook: the new orality in the digital era

CECILIA MARÍA VALLORANI <sup>1</sup>, ISABEL GIBERT <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Universitat Rovira i Virgili, España

<sup>2</sup> Universitat Rovira i Virgili, España

---

### KEYWORDS

Orality  
Technological Orality  
Reading  
Written Text  
Oral Text  
Dramatic Text  
Literary Competence

---

### ABSTRACT

*The objective of this study is to analyse the audiobook from a pragmatic-communicative point of view and investigate the definitions that different authors have provided about the concept of orality, starting with Zumthor (1985) and Ong (1987) research on the literary theory related to the oral transmission of texts. Likewise, the studies of Bobes (1997) on the dramatic text for the audiobook as a "new dramatic text" leads to the analysis of the application of literary theory in the digital world, seen as a new literary product, evolution from orality to from the written text.*

---

### PALABRAS CLAVE

Oralidad  
Oralidad tecnológica  
Lectura  
Texto escrito  
Texto oral  
Texto dramático  
Competencia literaria

---

### RESUMEN

*El objetivo de este estudio es analizar el audiolibro desde un punto de vista pragmático-comunicativo e investigar las definiciones que diferentes autores han aportado acerca del concepto de la oralidad, a partir de los trabajos de Zumthor (1985) y Ong (1987) sobre la teoría literaria relacionada con la transmisión oral de textos. Asimismo, los estudios de Bobes (1997) sobre el texto dramático para el audiolibro como "nuevo texto dramático" lleva al análisis de la aplicación de la teoría literaria en el mundo digital, visto como un nuevo producto literario, evolución de la oralidad a partir del texto escrito.*

---

Recibido: 08/ 04 / 2022

Aceptado: 18/ 06 / 2022

## 1. Introducción

**E**scuchar es parte del proceso de comunicación y un elemento fundamental en la construcción de identidades y relaciones. La misma tradición se transmite a través de la historia, la leyenda, el cuento, el mito, difundidos de generación en generación a través del poder de la voz y a través del discurso, hecho que supone siempre la presencia de la persona y su singularidad (Zumthor, 1985). En este nuevo milenio se están dando las condiciones culturales, incluso para que las lecturas a viva voz empiecen a ser apreciadas por el público: proliferan los encuentros con autores que leen sus obras en bibliotecas, escuelas y teatros, y se multiplican las páginas web donde se pueden descargar las entrevistas de los escritores u obras de literatura clásica y contemporánea leídas por narradores profesionales.

Según el informe anual del mercado de audiolibros de Anderson (2019), publicado en la web Publishing Perspectives del *Audio Publishers Association (APA)*, 2020 supuso otro año de aumentos de ventas de audiolibros en Estados Unidos: si en 2019 el 43% de los oyentes dijeron que escuchaban con mayor frecuencia audiolibros en su automóvil, este porcentaje cayó al 30% en 2019, debido a los confinamientos y a que el teletrabajo limitó enormemente los desplazamientos. A su vez, el porcentaje de personas que participaron en la encuesta de la APA que declararon que el domicilio era el lugar preferido para su escucha aumentó al 55% en 2020, frente al 43% de 2019. Por consiguiente, la cantidad de títulos producidos siguió aumentando, alcanzando los 71,000 títulos en 2020, un 39% más que en 2019, y las ventas de las 27 compañías que informaron sobre los resultados de ventas en la encuesta crecieron un 12%, llegando a los 1.3 mil millones de euros en 2020.

Los datos aquí aportados evidencian la importancia que adquiere en la actualidad investigar el desarrollo de este nuevo instrumento cultural, cuyo potencial crece sin cesar, y que hay que evaluar tanto en su función de sustituto de la lectura, como en la de medio de transmisión cultural. En este sentido, mencionamos algunos proyectos y servicios que se han popularizado, como por ejemplo los de la *ONCE* o como proyecto *Cultura 2000* en el mundo, con el fin de facilitar las difíciles condiciones de los invidentes y de todos aquellos que, por cualquier motivo, no pueden leer autónomamente. A la vista de sus posibilidades el número de eventos que dan espacio a las lecturas de textos en voz alta no para de crecer: el audiolibro se percibe principalmente como una ayuda para transmitir la cultura, como se ve concretado en el *Proyecto Gutenberg*, a través de su uso en la escuela, plasmado en *ReadSpeaker*, *Panopreter* o *Clicker 5*, o como herramienta útil también fuera del contexto literario, esto es el caso de los museos con las audioguías. En consecuencia, el audiolibro pone de manifiesto el acercamiento de las necesidades de adquisición cultural con el nuevo descubrimiento del placer de la audición y su relación con la tradición oral.

Al contrario de lo que ocurre en la comunicación oral, en la que los roles de emisor y receptor se van alternando sucesivamente, y, siguiendo la teoría literaria en las que los valores relacionados con el proceso de recepción del mensaje toman protagonismo, el audiolibro surge con personalidad propia, como un fenómeno comunicativo singular, en el que dicha alternancia no tiene lugar. Es suficiente comparar la lectura silenciosa con la audición del mismo texto interpretado profesionalmente por actores vocales con las entonaciones correctas para captar empíricamente las diferencias. 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 & Chartier, 2009). Al mismo tiempo, tal como plantea Van Dijk (1987), la comprensión de las distintas interpretaciones de un texto por alguien con un alto grado de competencia literaria permite oralizarlo de formas muy diversas, pero eso solo es posible con el dominio de dicha competencia, un dominio que da acceso a la técnica y habilidad para descifrar el texto escrito. En este sentido, la profesionalidad del narrador cobra particular importancia y nos exige trazar los rasgos del buen narrador, mediante una lectura adecuada, una lectura profesional, que representa, sin duda, el sello de calidad de cualquier buen audiolibro (Barthes, 1987).

En última instancia, no hay que olvidar que un audiolibro no pretende ni debe sustituir la lectura de un libro, su objetivo es, en realidad, complementar la experiencia literaria del lector con una audición acompañada de la lectura de los textos. Escuchar un audiolibro empuja a acercarse al texto escrito, o también puede suceder lo contrario, si los textos se han leído con anterioridad, escucharlos enriquece la experiencia con un texto espectacular, una nueva forma de teatralidad adornada con actores vocales, música y efectos de voz.

## 2. Objetivos e hipótesis

El estudio se desarrolla en base a cuatro objetivos: (1) analizar el audiolibro desde un punto de vista pragmático-comunicativo; (2) investigar las definiciones que diferentes autores han aportado acerca del concepto de la oralidad; (3) analizar la aplicación de la teoría literaria en el mundo digital; y (4) analizar el texto dramático para el audiolibro como un *nuevo* texto dramático.

Teniendo en cuenta estos objetivos, se parte de la hipótesis de que el audiolibro es la evolución de la oralidad a partir del texto escrito, una evolución de la literatura hacia una nueva oralidad, que debe analizarse tanto desde la perspectiva de la adaptación como la de la recepción. Este nuevo formato de audio 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 ofrece 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 que la tecnología actual puede proporcionar fácilmente.

### 3. Metodología

La metodología aplicada en este estudio es de tipo descriptivo, se parte de los trabajos de Zumthor (1985) y Ong (1987) para su análisis de la teoría literaria concerniente a la transmisión oral de textos. En lo específico se define el arte de la oratoria y su evolución, enfocando sus características para llegar luego a la definición de la comunicación literaria en la era digital, considerando las definiciones de Ong (1987) y Abaitua (1997). Finalmente se retoman los estudios sobre el texto dramático de Bobes (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..

### 4. Discusión

#### 4.1. La tradición oral y su evolución

El papel de la voz ha recuperado su notoriedad después de años ignorada por los historiadores, pero las sociedades se apoyan en las tradiciones orales, tradiciones que permiten “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” (Zumthor, 1985, p. 4).

La literatura oral, la poesía oral y la improvisación siempre se han vinculado a las necesidades estéticas humanas, y su origen reside en el lenguaje y en 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).

El sentimiento colectivo de los seres humanos procede en buena medida de las historias que forman parte de nuestra idiosincrasia. Sentarse a contar estas historias en voz alta, a escucharlas, es parte de nuestro proceder desde tiempos inmemoriales y nos ayuda a crear nuestra propia imagen y la del universo compartido en una dimensión unitaria. El legado que representa la transmisión de contenidos conceptuales y emotivos ha pasado de la oralidad a la escritura, sin embargo, esto no significa que la transmisión oral haya llegado a su fin, sino que es posible desdoblarla „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). Zumthor (1983) se adentra en el estudio de la poesía oral y reconoce en ella una primacía del ritmo, la 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. En contraposición al texto escrito, el texto oral no es un acto solitario, sino que se produce siempre en público. Se trata de un discurso en el que su comprensión se va produciendo a medida que este se va elaborando, lo que le convierte en producción flexible, maleable, nómada y, sin embargo, totalizante.

Ong (1987) defiende la idea de que la lectura en público tiene la virtud de unir a la audiencia, mientras que una lectura silenciosa individual sume al lector en un mundo independiente imposible de romper esta unidad, solo recuperable cuando se retoma la lectura en voz alta. “Para imaginarnos a los lectores como un grupo unido, tenemos que seguir llamándolos “auditorio”, como si en realidad fueran oyentes” (Ong, 1987, pp. 77-78). De hecho, Tomás Albadalejo (2009) realiza 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 tiene continuidad hoy en día (Trapero, 2002).

Así, la tradición oral, tanto civil como religiosa, se ha desarrollado a lo largo de los siglos a través del teatro en todas sus formas hasta la llegada de los sistemas multimedia. En cuanto al ámbito privado, las canciones de cuna, los cuentos, las historias fantásticas en boca de los adultos forman parte de la niñez, experiencias que, con frecuencia, se manifiestan en la afición por la lectura, la curiosidad y la creatividad. En palabras de Merletti (2000) “I bambini a cui si leggono regolarmente storie e poesie evidenziano un più precoce sviluppo del linguaggio, possiedono un vocabolario più ricco e mostrano una maggiore capacità di esprimere in modo corretto e articolato il proprio pensiero” (pp. 13-14).

En resumidas cuentas, el audiolibro nos vincula a la tradición universal de la narración como instrumento que permite la transmisión oral en su plenitud, compartiendo la capacidad de captar la atención y transmitir emociones.

#### 4.2. La comunicación literaria en la era digital

La literatura, marcada por su necesidad de comunicar, ha ido traspasando sus límites hasta llegar a conectar con la lengua del pueblo, el dialecto, que transfigura la conexión entre la obra literaria y la audiencia. La comunicación

literaria será imperativo categórico de la Ilustración, que buscará el acercamiento al lector y a la realidad mediante nuevos códigos (del ensayo o de la novela) y que verá su auge en el siglo XIX, con la publicación periódica que ofrecerá la posibilidad de mantener cautivado al lector. Así, la relación de equilibrio de los ideales románticos y de las pequeñas cosas influirá sobremanera en la poesía moderna, erigida sobre la antiliteratura, llegando a hablar de antipoesía como en el caso de Nicanor Parra que propone una poesía de ruptura “[...] contra la retórica romántica y modernista, y empleo del lenguaje común, acentuando prosaísmo, coloquialismo, uso abundante de frases hechas y referencias literarias [...]” (Lada, 2005, p. 77).

Resulta evidente que la definición de un texto literario no puede explicarse con exactitud, lo que no impide que se puedan identificar algunos de sus rasgos referentes al tema que nos ocupa en este estudio. Es posible, pues, buscar paralelismos entre la situación comunicativa y la comunicación literaria. Si tenemos en cuenta los aspectos clásicos que forman parte de una situación comunicativa vemos que el emisor se corresponde con el autor del texto en la comunicación literaria, el receptor será el lector, el mensaje el propio texto literario, mientras que el código dependerá del momento en el que se escribió el texto (en un texto escrito hace muchos años las palabras desconocidas por el lector deberán ser estudiadas para comprenderlas correctamente, o los textos contemporáneos pueden incluir oraciones cuya estructura dificulte su comprensión), el canal será el texto escrito u oralizado (lectura en voz alta o audiolibro), y, por último, el contexto que concuerda con el momento y lugar en el que se escribió la obra, contextos situacionales, lingüístico-literarios, histórico-culturales con los que el lector puede estar poco familiarizado y que debe descubrir para una comprensión completa del texto.

Una lectura detenida de estas correspondencias nos lleva a observar que la comunicación literaria entre el lector-receptor y el autor-emisor solo es posible si se le pregunta directamente al texto, que es el elemento que proporciona el significado de los mensajes. También el código que el autor utiliza para transmitir el mensaje puede resultar, en ocasiones, poco claro, lo que dificultará la comprensión. Finalmente, si nos fijamos en el contexto, vemos que este raramente suele coincidir con el contexto de referencia del lector y esto, probablemente, interferirá en su interpretación.

Partiendo del esquema sobre la comunicación lingüística de Jakobson (2002) podemos establecer una comparativa entre la comunicación oral, la escrita y el texto oralizado en formato de audiolibros:

**Tabla 1.** Comparativa de los elementos de la comunicación según el tipo de comunicación

Elemento	Comunicación lingüística	Comunicación oral	Comunicación escrita	Texto oralizado (audiolibro)
Contexto	Contexto	Contexto (presente o ausente)	Contexto (ausente)	Contexto (ausente) TEXTO ESCRITO Contexto (ausente)
Lector	--	--	--	Lector (ausente)
Emisor	Emisor	Emisor (presente)	Emisor (ausente)	Emisor (ausente)
Mensaje	Mensaje	Mensaje	Mensaje	Mensaje
Receptor	Receptor	Receptor (presente)	Receptor (ausente)	Receptor (ausente)
Oyente	--	--	--	Oyente (presente)
Canal	Canal	Canal (oral, único, irreplicable)	Canal (único, fijo en el texto)	Canal (único, fijo en el texto) Canal (grabado, fijo en el formato audio)
Código	Código	--	--	--

Fuente: Vallorani & Gibert.

Si recordamos el esquema clásico de Jakobson en el que emisor dirige un mensaje al receptor a través de un código en un contexto determinado mediante un canal, el canal es el que establece la selección entre la oralidad o la escritura. La elección de un u otro canal compromete el reajuste de los demás elementos que integran la comunicación. El discurso oral exige una interacción presencial entre emisor o emisores y receptor o receptores y, en él, no existe una fijación sobre un medio físico. La comunicación se establece no solo a través del sonido que “cobra vida sólo cuando está dejando de existir” (Ong 1987, p.39), sino que también se establece con el uso de la comunicación no verbal (proxémica, kinésica, paralenguaje, cronémica, entre otros), y viene marcada

por el lugar y el tiempo en el que se realiza el intercambio. El acto comunicativo se puede dar en un contexto presente o ausente. Así, la oralidad viene marcada por presentar un hecho único e irreplicable, relacionado irremediamente con el contexto que influye y determina el alcance de la comunicación. Por el contrario, cuando hablamos de comunicación escrita, el mensaje queda fijado por el canal en el soporte elegido, permitiendo que se revise reiteradamente en cualquier momento. En el proceso de escritura, emisor y receptor no coinciden en el tiempo, pero no es solo una ausencia temporal, sino también espacial. Tampoco está presente en el mensaje el contexto al que se alude, permanece también fuera del momento en el que se lee el texto. La aterritorialidad y la atemporalidad son, así, dos aspectos íntimamente ligados a la escritura.

El texto oralizado para audiolibros se asemeja a la escritura. El mensaje transmitido por los audiolibros, aunque es oral, se basa en un texto escrito fijado en un soporte tangible que se puede revisar tantas veces como se desee, independientemente del lugar y el tiempo, y que, al igual que un texto impreso, uno lo puede llevar consigo a cualquier parte. En este sentido, Ong (1987) menciona la oralidad secundaria que depende de la escritura y la impresión, estableciendo un vínculo muy estrecho entre lector-emisor y receptor-oyente, en el que se mantiene la atemporalidad y la aterritorialidad del texto escrito. Frente a una sociedad que está en proceso de asimilar las innovaciones tecnológicas que avanzan a gran velocidad y que tiene que resolver los desafíos que plantean las innovaciones y evoluciones constantes (digitalización de los textos o Internet entre otros), algunos autores se ven abocados a reflexionar sobre dos tipos de culturas, aquellas basadas en la oralidad y las basadas en la escritura. Así, Ong (1987) ve en la cultura electrónica una oralidad secundaria, de retorno, y distingue entre la oralidad tradicional “proveniente de la oralidad primaria” (Ong, 1987, p. 135) y la oralidad actual, visible en los programas de radio y televisión, que “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 [...]” (Ong, 1987, p. 135). En este sentido, Ong pone de relieve las semejanzas entre la oralidad primaria y la secundaria en relación al espíritu de sentido comunitario que esta pretende conseguir, evolucionando hacia una mayor colaboración, a pesar de estar basada, a diferencia de la primaria, en el texto escrito.

Llegados a este punto, cabe mencionar un tercer tipo de oralidad, la “oralidad terciaria”, que forma parte de la cultura contemporánea, que combina la escritura, la imagen y la voz, a través de los hipermedios, tomando forma de montaje audiovisual interactivo. De acuerdo con Abaitua (1987) “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”.

En la actualidad nos encontramos en la segunda era de la electricidad, en la que toma protagonismo el mundo digital, una era digital que sigue a la analógica. A diferencia de la primera era, que nos proporcionaba la luz, el calor o el transporte, esta segunda era se basa en lo mental y lo orgánico, cuya oralidad típica es la oralidad terciaria, propia de los sistemas multimedia, de la realidad virtual y de Internet, una oralidad que se basa en la simulación de la sensibilidad y no en la transmisión de la misma. El logos electrónico de la oralidad terciaria entraña un cambio en la forma de leer de las personas, que históricamente han reconstruido lo abstracto en su propia cabeza, pero que ahora lo hacen fuera de ella. La oralidad terciaria nos lleva a reconstruir lo sensible en pantallas, en la realidad virtual, en otras realidades electrónicas, creando una nueva sensibilidad, una nueva relación con el discurso, el lenguaje, una síntesis fuera de la psique y de la cabeza. La creación de la oralidad terciaria ha sido posible gracias a los medios de comunicación, que en las últimas décadas han implantado modificaciones en las relaciones entre oralidad y escritura, permitiendo la combinación de la escritura, la imagen y la voz, creando un montaje audiovisual por vía de los hipermedios.

Adentrarnos en la era digital comporta cambios importantes en el estudio de la literatura, tradicionalmente centrado estrictamente en el texto escrito, con escasas indicaciones sobre cómo se realizó la representación. El concepto tradición va ligado a la interpretación, la elaboración, la reelaboración, la contaminación y la renovación, elementos propios de la transmisión, a la idea implícita de paso que acarrea este concepto. La llamada era digital introduce una transformación en cuanto a los soportes de las informaciones transmitidas, se pasa del papel a los distintos dispositivos electrónicos que permiten conservar los contenidos incluyendo imágenes fijas, sonidos, series de sonidos o vídeos, más allá de la síntesis gráfica y ortográfica (Chico, 2007). Sin embargo, existen dudas razonables para pensar que el papel puede que no sea sustituido del todo, aunque lo que sí sabemos es que para lograr que toda la información pueda sobrevivir al tiempo es necesario garantizar su conservación en distintos formatos, y uno de las posibilidades se concretiza en el audiolibro. Así, este proceso refuerza el uso de las nuevas herramientas utilizadas para aquellas tradiciones que deseamos que persistan en el tiempo, la tradición no es la reproducción idéntica, sino la transición, la transformación, la contaminación.

### **4.3. El texto dramático**

Bobes (1997) concibe el texto dramático como un texto literario listo para ser representado en un escenario y es considerado por la semiología como “un elemento que forma parte de un proceso de comunicación, que se dirige a una lectura y a una representación” (Bobes, 1997, p. 59). Como parte de este proceso de comunicación,

encontramos un emisor, un receptor y un texto, esquema compartido por la fundamentación de la teoría dramática, que añade las variaciones propias de la comunicación teatral y que determinan una representación: el autor, responsable de crear el texto espectacular; el director, cuya responsabilidad recae en la puesta en escena; y los actores, que escenifican la historia. Además, el director pasa de ser lector a ser realizador, ya que el teatro incluye a un receptor complejo, que puede tomar el papel de lector individual, en la lectura, o de espectador colectivo, el público en la representación teatral. En suma, Bobes define el texto dramático como “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 [...]” (Bobes, 1997, p. 66).

El género teatral pertenece a la categoría de las artes mixtas y, como tal, su medio no es únicamente la palabra, sino que se sirve de otros lenguajes que son los que, juntos, constituyen la representación teatral. Así, el teatro no está pensado únicamente para ser leído, sino que en su naturaleza encontramos que puede ser leído (la obra), visto (la representación) y escuchado (radioteatro). Encontramos pues, que, a diferencia del texto narrativo, el teatro está destinado a la representación en la escena de un texto dramático (que se realiza mediante el texto espectacular). Las técnicas de narración, en el teatro, se distinguen por las particularidades y convenciones dramáticas concretadas en el texto y, debido a la idiosincrasia propia del género, que tiene forma mimética, las acciones se representan mediante actores y, por ende, carece de narrador. En la disyuntiva del texto narrativo y el teatral surge la cuestión de cómo hay que considerar el audiolibro. En este estudio partimos de la idea de considerar el audiolibro como nuevo texto dramático.

En este sentido, resulta altamente relevante analizar el diálogo en general y el diálogo dramático en particular. El intercambio de enunciados que se produce entre dos o más interlocutores y el discurso va avanzando mediante la interacción que se va produciendo. A su vez, en el intercambio entran en juego otros factores como los turnos de habla, que establecen mediante signos lingüísticos perceptible que el interlocutor interpreta (entonación, fórmulas de cierre, etc.) cuando se termina o se cede el turno, o las aportaciones que permiten que el diálogo progrese. A este respecto, cabe señalar que el diálogo no es una solapamiento de monólogos, sino que se produce en virtud de la cooperación de los hablantes que toman parte de él a partir de una interacción verbal continuada y fragmentada, con un propósito comunicativo. A diferencia de los diálogos en general, en los diálogos teatrales los intercambios producidos por los personajes están asegurados por un autor único, que es el responsable de organizar las intervenciones. De la misma forma, existe en esta tipología de diálogos un único receptor en cada lectura, lo que proporciona una única interpretación al sentido del discurso. Es en este punto donde encontramos una gran coincidencia con los audiolibros: los diálogos dramáticos comparten sus características con los diálogos y narraciones del audiolibro.

El guionista-director de un audiolibro que se ocupa de la adaptación de una historia debe trabajar de forma sigilosa, de manera que su trabajo no se haga evidente en el producto final. Este debe trabajar para crear diálogos dramáticos y darles una unidad contemplando la adecuada utilización de los turnos de habla, las codificaciones y las contextualizaciones a las que la presencia de un oyente le dará un sentido único. Por consiguiente, la evolución de la oralidad a partir del texto se ve plasmada en el audiolibro y el hecho de que la voz narrante (nuevo emisor), grabada en diferentes soportes digitales (nuevo canal de transmisión), el oyente de los audiolibros (nuevo receptor) tendrá la posibilidad de volver a escuchar exactamente igual la misma lectura e interpretación de la obra recreada con todos los efectos proporcionados por la tecnología actual. Todo ello, una nueva forma de teatralidad distancia el nuevo texto dramático de la oralidad tradicional.

El lugar que ocupa el audiolibro se encuentra en un nivel comunicativo entre el texto narrativo y el teatral. Si visualizamos los niveles comunicativos de cada género en una relación horizontal o vertical entre el emisor y el receptor, detectamos que el nivel comunicativo del texto narrativo es horizontal, esto es, se establece una línea directa que conecta el autor con el lector; ahora bien, en el texto teatral la relación que se establece es a un nivel comunicativo horizontal y vertical, es decir, combina la representación y la interacción que hay entre los actores en la escena y la presenciada por el espectador. En el caso del audiolibro, a pesar de que se crea con una escenografía sonora y con una actuación realizada por lectores profesionales que nos permite acercarlo al texto teatral, se trata de una representación teatral auditiva sin posibilidad de variación, característica que lo sitúa en un nivel comunicativo horizontal-horizontal. En definitiva, cuando hablamos de audiolibro, hablamos de texto dramático, un texto que permite al nuevo receptor manipular su escucha según sus intereses, volviendo a escuchar exactamente el mismo texto una y otra vez o saltarse aquello que no le interesa.

Llegados a este punto, percibimos el audiolibro como un nuevo texto dramático, pero, entonces, ¿cómo cambia la comunicación literaria a través del audiolibro? Ponemos de manifiesto que cualquier expresión literaria es un acto de comunicación, ya sean cuentos, poesía, novela o teatro entre otros, y, por tanto, presentan los elementos inherentes a un acto comunicativo (emisor, receptor, mensaje, código, canal y contexto).

Considerando el esquema básico de la comunicación lingüística de Jakobson (2002), nos damos cuenta de que la comunicación que establecen los audiolibros solo se puede dar interpelado al mismo texto. El receptor (lector/oyente) no puede dirigirse al emisor (autor), sino que se produce una comunicación en la que emisor y receptor no comparten espacio ni tiempo. Se da, así, una comunicación diferida en la que la iniciativa en el contacto

comunicativo la toma el receptor. Por otra parte, existe en la comunicación un código que no siempre resulta suficientemente claro para el lector/oyente, dando lugar a una comprensión algo más compleja. Finalmente, juega un papel importante el contexto, que difícilmente es compartido entre emisor y receptor. La falta de conocimiento por parte del lector/oyente del momento y el lugar en el que fue escrita la obra repercute en la interpretación de esta. En palabras de Van Dijk “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” (Dijk, 1987, p. 176). Dijk (1987) pone de manifiesto la finalidad estética de la literatura, su capacidad de producir reacciones. Además, se asume que el texto literario genera una comunicación unilateral con el lector y sus receptores, actuales o futuros, son desconocidos por el autor (receptor universal).

Las tres funciones del texto literario son la función comunicativa, la semiótica (la generativa o creadora de significados) y la simbolizadora. A fin de enseñar bien la lengua, es indispensable saber interpretar y producir enunciados en contexto, es decir, conocer el uso adecuado de la lengua, tanto en la comunicación oral como en la escrita. Ser competente en la comunicación literaria implica dominar la intencionalidad comunicativa que proporciona la cohesión interna del discurso, su coherencia y pertinencia comunicativa, así como su adecuación. En este sentido, la competencia estratégica, una de las múltiples subcompetencias de la competencia comunicativa, facilita la elaboración de la estrategia de comunicación y contribuye al desarrollo de las cuatro macrodestrezas (escuchar, comprender, analizar, interpretar y producir un texto). Tanto Eco (2001) como Albadalejo (1998) se refieren a los mundos recreados por la literatura como mundos vinculados a unas coordenadas espaciotemporales que están determinadas por los autores de las obras en el momento de su elaboración. Así, Eco (2001) habla de modelos de mundo y del mundo posible, y desvela el texto literario como agente generador de mundos que sustentan creaciones culturales. En estas nuevas creaciones literarias el lector/oyente es un actor que participa activamente en la construcción del significado del texto. Eco (2001) presenta un enunciador y un enunciatario que hablan del texto y completan la interacción de los personajes presentes en él. De esta manera, el lector toma el papel de enunciatario o narratario, de receptor al que el narrador habla. Por tanto, tomando el texto literario como un complejo constructo cultural, hay que tener en cuenta la coyuntura histórica y vital del autor cuando escribe, es decir, las coordenadas espaciotemporales y la cultura en la que se ve envuelto. Por otra parte, hay que contemplar también el momento en el que el lector/oyente consume la obra literaria y todo lo que eso entraña. En consecuencia, cuando estamos ante un audiolibro el receptor escucha la interpretación del lector profesional que opta por una entonación concreta, igual que lo hace el traductor cuando interpreta un texto y debe interpretar la intención del autor, viéndose forzado a elegir entre una u otra expresión.

#### **4.4. El audiolibro: nuevo texto dramático**

Voces y estilos de lectura son cosas muy personales. Por este motivo, las plataformas digitales -en particular los sitios web con previsualizaciones de audio- representan una gran ayuda para los audiolibros. Deseamos, por ejemplo, escuchar *Orgullo y prejuicio* o *La isla del tesoro*, pero ¿qué tipo de voz y qué tipo de interpretación se nos ocurre?

Soames (2010), uno de los más importantes editores de audiolibros del mundo y fundador de la Naxos Audiobooks, al respecto declara que, por lo general, es el libro el que marca su propio ritmo si el actor ha sido bien elegido. Además, el editor confirma que lo que realmente interesa al mundo editorial es la obra en sí y su posible oralización, sin prestar demasiada atención a la voz narrante. Esto lo reafirman las reseñas periodísticas que prestan poca atención a la interpretación hecha por el narrador. Y así es casi siempre. A veces la labor de actores-narradores no puede ser ignorada. De hecho, voces que leen libros hay muchísimas, sobre todo en la web y también hay un número creciente de audiolibros disponibles gratuitamente. Hay aficionados maravillosos, pero muchos tienen un fuerte acento dialectal, o no saben cómo calibrar los volúmenes de la voz o no entienden la relación que existe entre la voz narrativa y la música de fondo o efectos especiales. Un profesional, en cambio, sin duda ofrece otro nivel de calidad de la escucha, dando voz al texto de acuerdo con los cánones específicos y según la guía del director artístico.

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. 177)

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 solo 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.

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. El “saber leer” será fundamental, porque se corre el riesgo de crear una parodia, una nueva versión del texto, 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. Esto nos lleva a delinear las características del buen narrador y considerar la tradición universal del narrador oral.

Obedeciendo a ciertos prejuicios, podríamos decir que el lector usuario de audiolibros ve sesgada su interpretación del texto por la lectura teatralizada. No obstante, bajo nuestro punto de vista, cualquier lectura está colmada de otras interpretaciones impregnadas por aspectos no tan obvios como pueden ser los conocimientos de los movimientos literarios, los autores, las expectativas e hipótesis creadas en torno a los textos, entre muchos otros factores.

## 5. Resultados y conclusiones

La presencia de la persona y de su idiosincrasia faculta, mediante el poder de la voz y el discurso, la transmisión de la tradición, de generación a generación, a través de la historia, la leyenda, el mito. Así, para la elaboración de la identidad y la construcción de relaciones, escuchar es un elemento fundamental, parte del proceso de comunicación. El audiolibro puede ser contemplado como un fenómeno comunicativo singular dentro de la teoría de la comunicación, ya que los roles de emisor y receptor no consienten alternancia alguna. De este modo, la adaptación y la lectura o audición del audiolibro toma en consideración las funciones psicológicas (disparas a las de la escritura), al tratarse de palabra oída, esta afecta a los sentidos del receptor y produce efectos muy variados y sorprendentes, siempre en relación con la comprensión. El objeto de esta investigación ha puesto de manifiesto las restricciones que afectan a la interpretación, limitaciones tales como los límites en la escritura, en la sensibilidad y en la profesionalidad de los lectores o actores vocales. Entonces, las funciones expresiva y conativa adquieren gran relevancia en la adaptación de audiolibros, gracias a su capacidad de impulsar el aspecto emotivo de la lectura.

El audiolibro como nuevo elemento cultural excluye el canal visual como elemento esencial en la comunicación, tanto para el emisor como para el receptor, contradiciendo, así, las diferentes teorías que consideran indispensable la presencia del público en las narraciones orales, cuya teatralidad se percibe implícita. Desde siempre y hasta este momento, la narrativa oral literaria ha considerado la actuación del narrador frente a la audiencia con una relación visual y auditiva, caracterizada por una retroacción que lleva a establecer un intercambio entre el narrador y el público presente.

La hipótesis de partida de este artículo ha sido la evolución de la literatura hacia una nueva oralidad que debe analizarse tanto desde la perspectiva de la adaptación como la de la recepción. Se presenta un nuevo texto dramático que supone una nueva forma de teatralidad en una representación auditiva sin variaciones, el texto espectacular, reproducido por actores vocales, sonidos, música y efectos de voz. La fortaleza de este recurso cultural no se encuentra en la coyuntura económica, sino en el carácter del narrador, su calidad y expresión, fruto de su capacitación como profesional de la interpretación narrativa. De este modo, a través del intérprete, la narración adquiere por medio de los signos lingüísticos y paralingüísticos existentes en un texto, matices imposibles de transmitir en el texto escrito.

## Referencias

- Abaitua, J. (1997). *Ratones en la biblioteca digita*. I Jornada sobre Informática y Sociedad: Retos para el nuevo milenio, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto. <https://bit.ly/3RVYX3k>
- Acosta, L. (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Gredos.
- Albadalejo, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones.
- Anderson, P. (29 de abril de 2019). *A First: APA Research Sees 50 Percent of American Listening to an Audiobook Publishing Perspectives*. <https://bit.ly/3veJW2W>
- Arnheim, R. (2003). *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*. Editori Riuniti.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Bobes, M. (1989). *La semiología*. Síntesis.
- Bobes, M. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Gredos.
- Bobes, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco-Libros.
- Bobes, M. (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Arco-Libros.
- Bosi, A. (2003). *La cultura dell'ascolto nel presente*. Edizioni Unicopli.
- Cavallo, G., & Chartier, R. (2009). *Storia della lettura*. Editori Laterza.
- Chico, F. (1988). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante. Servicio de Publicaciones.
- Chico, F. (2007). Literatura y teoría literaria en la era digital. En M.V. Utrera & M.R. Romero (Eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre* (pp. 787-800). Universidad de Sevilla.
- Corti, M. (1997). *Principi della comunicazione letteraria*. Bompiani.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- Eco, U. (2001). *Lector in fabula*. Bompiani.
- Ferri, P. (2004). *Fine dei mass media: le nuove tecnologie della comunicazione e le trasformazioni dell'industria culturale*. Guerini Studio.
- Havelock, E. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Paidós.
- Jakobson, R. (2002). *Saggi di linguistica generale*. Feltrinelli.
- Lada, U. (2003). *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*. Kassel, Reichenberger.
- Lada, U. (2005). La poética de los antipoetas: Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González. En L. Ferreras & A. Arias-Cachero (Eds.), *La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras* (pp. 69-88). Literastur.
- Lada, U. (2007). El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria. *Culturas Populares Revista electrónica*, 5, 1-22.
- Lada, U. (2007). La actio en la narrativa oral literaria. En M.A. Garrido & E. Frechilla (Eds.), *Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves* (pp. 318-333). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Merletti, R. (1998). *Raccontar storie*. Mondadori Infanzie.
- Merletti, R. (2009). *Leggere ad alta voce*. Mondadori.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Pennac, D. (2001). *Como una novela*. Editorial Anagrama.
- Trapero, M. (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo Hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria.
- Trapero, M. (2002). La poesía improvisada y cantada en España. En Diputación de Salamanca (Ed.), *La palabra: Expresiones de la tradición oral* (pp.95-120). Centro de Cultura Tradicional.
- Van Dijk, T. (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Cátedra.
- Van Dijk, T. (1987). La pragmática de la comunicación literaria. En J. A. Mayoral (Coord.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 171-194). Arco.
- Zumthor, P. (1985). Permanencia de la voz. *El Correo de la UNESCO. Una ventana abierta al mundo*, XXXVIII (8), 4-8.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Taurus.