

Máster en Estudios Literarios

**LA ORALIDAD TECNOLÓGICA-DIGITAL.
ESTUDIO PRAGMÁTICO-COMUNICATIVO
SOBRE LA ORALIDAD EN EL AUDIOLIBRO**

Cecilia Maria Vallorani
Director de tesis: Ulpiano Lada Ferreras

Índice

INTRODUCCIÓN.....	3
--------------------------	----------

CAPÍTULO I

Oralidad y comunicación literaria

1.1 Contar historias.....	7
1.2 La tradición oral y su evolución.....	12
1.3 Historia de la lectura.....	21
1.4 La comunicación en la era digital.....	32

CAPÍTULO II

Definición, creación, aplicación y difusión de los audiolibros

Definición y creación

2.1 Qué es un audiolibro.....	45
2.2 Cómo se produce un audiolibro.....	47
2.3 Tecnología y líneas de desarrollo del audiolibro.....	50

Aplicación y difusión

2.4 Función auxiliar como sustituto de la lectura	
2.4.1 Una facilitación para los invidentes.....	55
2.4.2 Una ayuda terapéutica contra la dislexia.....	59
2.5 Herramienta de transmisión cultural.....	62
2.5.1 Aprender lenguas extranjeras.....	64

	2
2.5.2 Las audioguías en los museos.....	65
2.5.3 Reproducción de eventos culturales.....	67
2.6 Difusión del audiolibro en el mundo.....	70

CAPÍTULO III

La figura del narrador como nuevo orador

3.1 Confrontación entre la cultura de la escucha y de la imagen.....	82
3.2 La radio y la radionovela.....	85
3.3 El audiolibro como nuevo Texto Dramático.....	92
3.4 La importancia del narrador: ¿lector o actor?.....	99
3.5 La comunicación literaria a través del audiolibro.....	106

CONCLUSIONES.....	113
--------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	117
--------------------------	------------

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. Publicaciones en Internet, CD-ROM, 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.

El interés por esta herramienta deriva de sus potenciales de aplicación, que merecen ser analizados de diversas maneras, particularmente con respecto a la evolución del mercado mundial. En muchos países, principalmente en los Estados Unidos y en el Reino Unido, el audiolibro se ha convertido en un éxito de ventas editorial. De acuerdo con investigaciones recientes, llevadas a cabo en estos dos países, el audiolibro está estrechamente relacionado con el *walkman*, la radio, el lápiz de memoria, y con la falta de tiempo disponible para la lectura.

En España, este instrumento hasta ahora ha encontrado su lugar en la promoción de la cultura sólo como un producto elitista. Por otra parte, en este país es difícil cambiar la idea de que el audiolibro se debe entender casi únicamente como una herramienta indispensable para la didáctica de los invidentes.

Sin embargo en el nuevo siglo se están dando las condiciones culturales, incluso para que las lecturas a viva voz empiecen a ser apreciadas por el público: hay muchos encuentros con autores que leen sus obras en bibliotecas, escuelas y teatros. 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. En este período, con la asistencia de una fuerte campaña promocional, se ha puesto en marcha una nueva iniciativa de venta de audiolibros en *compact disc* tomados de obras de autores famosos o de clásicos de la literatura y que está conectada con los periódicos. Al mismo tiempo, en los Estados Unidos

se proponen los audiolibros grabados en un único formato, como en el caso de la *memory card*, auriculares y pilas. A partir de estos supuestos ha surgido el interés por investigar el desarrollo de este nuevo instrumento cultural, cuyos potenciales parecen ser muy interesantes.

En el primer capítulo del presente trabajo nuestra atención se centra en la definición y en el origen de este instrumento, a través de un desarrollo histórico de la tradición oral, haciendo comparaciones entre el tipo de lectura en voz alta con la sucesiva difusión de una lectura silenciosa del texto, debida al nacimiento de la escritura.

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 esta evolución de la literatura oral a través de los nuevos formatos tecnológicos auditivos que justifican un estudio específico sobre este nuevo producto literario. El audiolibro 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.

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.

Escuchar 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, 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 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 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. Para captar empíricamente las diferencias, es suficiente comparar la lectura silenciosa con la audición del mismo texto interpretado profesionalmente por actores «vocales» con las entonaciones correctas.

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.

En el segundo capítulo, la atención se desplaza a las aplicaciones actuales del audiolibro; en particular, se examina detalladamente el proceso de producción, haciendo hincapié en la importancia del narrador como figura central, que debe demostrar cierta capacidad lingüística y prosódica para llevar a cabo dicha profesión.

Además se tienen en cuenta las oportunidades que ofrece la tecnología para la difusión de esta herramienta, y evaluar su potencial tanto en función de sustituto de la lectura como medio de transmisión cultural. En este sentido, mencionamos algunos proyectos y servicios que se han hecho populares en los últimos años en España y 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 audiolibro se percibe principalmente como una ayuda para transmitir la cultura, también a través de su uso en la escuela y como herramienta útil también fuera del contexto literario, como en el caso de los museos (con las audioguías), teniendo en cuenta la realidad en la que crece el número de eventos que dan espacio a las lecturas de textos en voz alta.

En el capítulo tercero el punto de partida es el de considerar el audiolibro como Texto Dramático. 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. 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 complementa con 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.

CAPÍTULO I

ORALIDAD Y COMUNICACIÓN LITERARIA

1.1 Contar historias

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.¹

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 hombre está hecho de historias y contarlas en voz alta, escucharlas, se convierte en una forma privilegiada para sentirse parte de la colectividad.

¹ Paul Zumthor, "Permanencia de la voz", en *El Correo: una ventana abierta al mundo*, Año XXXVIII, N. 8, agosto 1985, publicación conjunta del Instituto Caro y Cuervo y de la Unesco, p. 4.

Escuchar las historias tiene profundas resonancias en el ánimo humano ya que permite entender el mundo, prestando atención a las voces de la antigua y nueva sabiduría: la poética, la narrativa, la filosofía. En este sentido, predisponernos hacia la novedad se traduce en reflexión, apertura mental y enriquecimiento del propio patrimonio lingüístico.

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. Seguramente desde la antigua Grecia, la historia de las culturas europeas ofrece numerosos ejemplos de ese proceso. Cuando en 1835 Elias Lönnrot publicó el Kalevala, la tradición oral se mantuvo viva, de tal modo que quince años después un segundo Kalevala vino a duplicar el volumen del primero. Las bilinas rusas, las baladas angloescocesas y el Romancero español, pero también el Heiké japonés, han pasado de uno u otro modo por el mismo proceso.²

Estudiando la poesía oral, Zumthor (1983) 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 lenguaje oral, que se ofrece siempre a una audición pública, es muy distinto a la escritura que está hecha para la percepción solitaria; el lenguaje oral, se comprende a medida que se va desarrollando. Por eso, según Zumthor, es flexible, maleable, nómada y, sin embargo, totalizante. En definitiva, el lenguaje oral puede entenderse como

2 Paul Zumthor, “Permanencia de la voz”, ed. cit., p. 6.

performance, es decir, como una acción compleja por la que un mensaje simultáneamente transitorio es percibido aquí y ahora:

En la Grecia antigua, la actividad comunicativa de los rapsodos se desarrollaba en el ámbito de la poliacroasis³, por la existencia de auditorios plurales de sus recitaciones poéticas, formados por oyentes diversos (Gentili, 1996). En las literaturas europeas medievales la oralidad desempeñó un papel muy importante, que podemos observar en la poesía juglaresca (Menéndez Pidal, 1957; Zumthor, 1989). Esta comunicación literaria oral (Zumthor, 1989; Chico Rico, 1988: 184 y ss.; Lada Ferreras, 2003) daba como resultado, por la diversidad de los oyentes que formaban parte de los auditorios, la poliacroasis de los textos literarios orales (Albaladejo, 1998-1999). Hay que tener en cuenta que la poliacroasis se produce por el hecho de que el auditorio está formado por varias personas entre las que existen, en mayor o menor grado, diferencias tanto sociales como individuales.⁴

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 Waler Ong escribe:

Puesto que, en su constitución física como sonido, la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos. 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 sólo cuando se

3 Poliacroasis: *polýs*, *pollé*, *polý*, -mucho, -numeroso, y *akróasis*, -audición, -acción de escuchar.

4 Tomás Albaladejo, *La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural*, Universidad Autónoma de Madrid, Castilla, 2009, pp. 3-4.

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.⁵

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

⁵ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 77-78.

pensiero.⁶

Debido a los ritmos de vida cada vez más dinámicos, muchos padres se ven obligados a limitar su tiempo para la lectura de cuentos de hadas o historias a sus hijos, perdiendo de esta forma la costumbre y a veces incluso la capacidad de hacerlo bien. Rita Valentino Merletti nos explica muy claramente esta situación:

Per il bambino piccolo il linguaggio è un gioco. Un tempo questo gioco si protraeva per tutta l'infanzia, arricchendosi costantemente con l'interazione con gli adulti e con i coetanei. Forse perché si disponeva di pochi oggetti in generale e pochi giocattoli in particolare, la parola diventava parte centrale dell'attività di svago, e l'adulto, anch'egli con meno oggetti a cui badare, aveva più tempo e disponibilità per questo genere di passatempi. Oggi non è più così. Nel corso delle ultime generazioni è andata diminuendo l'importanza del linguaggio in tutta una serie di esperienze dell'infanzia. Si è certamente ridotta di molto l'interazione verbale tra adulto e bambino: invece di recitare filastrocche in coro, invece di inventare giochi di parole o districarsi con scioglilingua, il bambino fruisce -spesso in solitudine- di un linguaggio televisivo da cui è assente ogni componente ludica.

La presenza della televisione, con il suo linguaggio sempre uguale, costantemente "spiegato" dall'immagine che lo sostiene, ha tolto magia, inventiva, mistero alla parola. Ha tolto soprattutto quel senso di stupore e meraviglia che circondava un tempo l'esperienza linguistica.⁷

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,

6 Rita Valentino Merletti, *Leggere ad Alta Voce*, Mondadori, Milán, 2000, pp. 13-14.

7 Rita Valentino Merletti, *Leggere ad Alta Voce*, ed. cit., pp. 27-28.

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. 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.

Sin embargo, hoy en día existen centros de lectura en muchas ciudades, creados dentro de la evolución de los servicios educativos para la infancia, como lugares capaces de promover el uso del libro, para transmitir el placer de la lectura y de la escucha, estimulando actitudes positivas hacia la lectura en sí. Se trata de experiencias educativas, dirigidas tanto a los niños de 0-11 años, como a los propios maestros y padres, para subrayar la influencia y la importancia que tiene una voz que lee para un público dispuesto a escuchar. El origen de su creación se relaciona principalmente con la convicción de que la pasión hacia los libros nace por el encanto y la magia que la lectura en voz alta puede suscitar.

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.

1.2 La tradición oral y su evolución

Históricamente, sabemos que en la Antigua Grecia la cultura dominante valorizaba la tradición oral. Los primeros lectores griegos, de hecho, practicaban la lectura en voz alta. Guglielmo Cavallo describe puntualmente esta cultura en su obra *Storia della lettura*:

Quando verso il secolo VIII a.C., la scrittura alfabetica fa

la sua irruzione nella cultura greca, essa giunge in un mondo che è già da tempo quello della tradizione orale. Se la parola parlata viene a trovarsi così “in principio” -secondo la formula ben nota- essa è forse, soprattutto, al potere. Nella Grecia degli inizi la parola parlata regna infatti in maniera incontestabile, specie sotto forma di *kleos*, “rinomanza”, attribuita agli eroi dell'*epos* da *aedi* di tipo omerico. Per i Greci dell'età arcaica il *kleos* è un valore primordiale, un'autentica ossessione. Se l'eroe omerico accetta di morire combattendo è perché spera di guadagnare la “rinomanza imperitura”, ed è significativo che il termine tradotto con “rinomanza” o “gloria”, vale a dire appunto *kleos*, abbia il senso basilare di “suono”[...]. La gloria di un Achille è dunque una gloria per l'orecchio, una gloria sonora, acustica.⁸

En una cultura en la que la expresión oral está privilegiada, la restricción de las palabras al sonido determina no sólo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento. Una cultura oral no dispone de textos. Debe organizar su material de otra manera para poder recordarlo. ¿Cómo se hace posible traer a la memoria aquello que se ha preparado cuidadosamente? La respuesta podría ser “pensando en cosas memorables”. Según Walter Ong:

Una organización verbal dominada por el sonido, está en consonancia con tendencias acumulativas (armoniosas) antes que con inclinaciones analíticas y divisorias [...]. También está en consonancia con el holismo conservador (el presente homeostático que debe mantenerse intacto, las expresiones formularias que deben mantenerse intactas); con el pensamiento situacional (nuevamente holístico, con la acción humana en el centro) antes que el pensamiento abstracto; con cierta organización humanística del saber acerca de las acciones de seres humanos y antropomórficos, personas interiorizadas, antes que acerca de cuestiones impersonales.⁹

En este tipo de cultura, para resolver eficazmente el problema de retener y

⁸ Guglielmo Cavallo, y Roger Chartier, *Storia della lettura*, Editori Laterza, Bari, 2009, p. 3.

⁹ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, ed. cit., p. 77.

recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir unas pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes, proverbios que todo el mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica.

El cantor profesional o *aedo*¹⁰, declamaba las empresas de los dioses y de los héroes, acompañándose de la lira. En el mundo de Homero, los *aedi* iban de corte en corte, celebrando las gestas del rey y de sus antepasados, y transmitían oralmente las canciones épicas. El cantor, de hecho, no leía un texto escrito, sino que cantaba de memoria.

Las dificultades dadas por la magnitud de los poemas, comportaba, por lo que hemos dicho anteriormente, a que los cantores utilizaran recursos de la lengua como epítetos y paralelismos que ayudaran a la mente a proceder lentamente a través de la repetición. Lo mismo ocurría en el teatro en el que los actores cantaban y actuaban de memoria:

Memorizzato dagli attori, il testo non è visibile al momento in cui è pronunciato: gli attori si sono sostituiti ad esso, in modo da tradurlo in “scrittura vocale” piuttosto che in lettura ad alta voce. Gli attori non leggono il testo: ne producono una copia vocale. In ciò essi si distinguono dal lettore ordinario, che presta la propria voce allo scritto che ha di fronte. Il lettore ordinario non può essere ritenuto in grado di produrre un'altra scrittura -vocale- quando legge, per la semplice ragione che la sua voce è percepita come il

10 “Aedo” significa en griego antiguo $\alpha\omicron\iota\delta\acute{o}\varsigma$, *aoidós*, “cantor”, nominativo del verbo *aodein* ($\alpha\omicron\delta\epsilon\iota\nu$), “cantar” y el nombre *aodé*, “oda”, “canción”. Era, en la Antigua Grecia, un artista que cantaba epopeyas acompañándose de un instrumento musical, el phorminx. Se distinguía del rapsoda, más tardío, en que componía sus propias obras. Sería el equivalente a un bardo celta. Según los especialistas homéricos modernos *aedo* es usado también como una de las denominaciones técnicas para una poética épica oral en la tradición a la que pertenecen la *Iliada* y la *Odisea*.

“prolungamento” naturale dello scritto, il suo complemento o supplemento necessario. Essa non può pertanto essere considerata come copia del testo.¹¹

En la mayoría de las sociedades conviven y colaboran en cada época hombres de la voz y hombres de la escritura. Bien es cierto que hubo culturas que ignoraban la escritura y estas características son típicas de una cultura oral o, como las define Walter J. Ong, cultura de “oralidad primaria”. En general, cabe esbozar una tipología general de las “situaciones de oralidad” en nuestro mundo. En efecto, puede reducirse a cuatro especies:

- una oralidad primaria, sin contacto con forma alguna de escritura;
- una oralidad mixta, que coexiste con la escritura en un contexto sociológico en que la influencia de esta última es de carácter parcial, externo y retardado;
- una oralidad secundaria que en realidad se recompone a partir de la escritura (la voz pronuncia lo que antes se ha escrito o se ha pensado en términos de escritura) en un ámbito donde, tanto en la práctica social como en la imaginación, predomina lo escrito sobre la autoridad de la voz. Esta oralidad es típica de nuestro tiempo, tecnológicamente avanzada, originada principalmente por el progreso de la escritura y de la imprenta;
- una oralidad mediatizada, la que hoy nos ofrecen la radio, el disco y otros medios de comunicación.

La oralidad primaria sólo se desarrolló plenamente en comunidades arcaicas ya hace tiempo desaparecidas y, todavía hoy, en las llamadas culturas primitivas que subsisten, en vías de desaparición, en las regiones ecuatoriales del planeta. Los restos que de ellas recogen los etnólogos apenas tienen para nosotros más que un valor testimonial, sin duda conmovedores pero parciales y problemáticos.

11

Guglielmo Cavallo, y Roger Chartier, *Storia della lettura*, ed. cit., p. 24.

La oralidad mixta y la secundaria se diversifican en una infinidad de matices, tantos como grados hay, según las sociedades y los niveles de cultura, en la difusión y en el uso de lo escrito.

En cuanto a la oralidad mediatizada, hoy coexiste con la tercera o la segunda, e incluso, en algunas remotas regiones, con la primera.

La oralidad primaria fundamenta una civilización de la voz viva. Ésta constituye una fuerza fundadora que desempeña una función a la vez creadora y preservadora de valores comunes. Se ha estudiado mucho este papel de la acción vocal, particularmente en las culturas tradicionales africanas; pero el hecho es universal. Las formas poéticas producidas en tal sistema se distinguen de la poesía escrita en que no ofrecen ni a su público ni a los historiadores documentos aptos para inscribirse en nomenclaturas y en categorías cerradas.

Cuando un etnólogo procede a realizar una grabación, con o sin intención de publicarla en soporte escrito, el hecho mismo de registrar modifica en cierto modo lo grabado, como la fotografía modifica un rostro vivo.

Mientras en una sociedad se propaga la escritura, la oralidad primaria subsiste y puede continuar aun por largo tiempo evolucionando según sus propias leyes. En un sentido más general, ocurre hoy que en una comunidad donde coexisten una lengua nacional provista de escritura y unas lenguas locales o dialectos que han conservado o recuperado su carácter oral surgen tensiones entre una literatura nacional escrita, una poesía oral más o menos ligada al habla regional o local y los intentos, fomentados por algún movimiento regionalista, encaminados a crear una variedad literaria (y, por consiguiente, escrita) del idioma local.

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.

Desde la Antigua Grecia, la historia de las culturas europeas ofrece numerosos ejemplos de ese proceso.

Las formas de comunicación que se desarrollan dentro de culturas de oralidad primaria amplifican módulos mnemónicos de pensamientos creados para una pronta recuperación oral y para resolver con eficacia el problema de recordar o recuperar un pensamiento articulado. Por lo tanto, se trata de formas de comunicación muy ritmadas que utilizan un lenguaje repetitivo o redundante. La comunicación oral reúne a la gente, ofrece personalidades comunitarias y participativas, muy diferentes del cierre y de la introversión visible en las poblaciones alfabetizadas. Éstas, de hecho, por medio de la escritura y de la lectura silenciosa, desenvuelven actividades solitarias que hacen confluír la mente en sí misma.

El sonido, por lo tanto, tiene una prioridad fundamental entre los cinco sentidos. Percibido como algo deteriorable y ligero, éste es capaz de desanudarse durante la escucha, con su relación especial con el tiempo que le permite existir sólo en el momento en el que está muriendo. La escucha tiene la facultad de unir las cosas mientras que la vista las separa:

La vista aísla; el oído une. Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente. Como observa Merleau-Ponty (1961) la vista divide. La vista llega a un ser humano de una sola dirección a la vez: para contemplar una habitación o un paisaje, debo mover los ojos de una parte a otra. Sin embargo cuando oigo, percibo el sonido que proviene simultáneamente de todas direcciones: me hallo en el centro de mi mundo auditivo, el cual me envuelve, ubicándome en una especie de núcleo de sensación y existencia.

Este efecto de concentración que tiene el oído es lo que la reproducción sonora de alta fidelidad explota con gran complejidad. Es posible sumergirse en el oído, en el sonido. No hay manera de sumergirse de igual modo en la vista.¹²

12
75-76.

Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, ed. cit., pp.

Con el nacimiento de la escritura, estamos presenciando el comienzo del proceso de alfabetización y el consiguiente pasaje de la oralidad a la escritura, hasta llegar a la actual “era electrónica”. La escritura hace que las palabras parezcan semejantes a las cosas porque concebimos las palabras como marcas visibles: podemos verlas y tocarlas en textos y libros. Las palabras escritas constituyen remanentes. La tradición oral no posee este carácter de permanencia. Aunque las palabras están fundadas en el habla oral, la escritura las encierra tiránicamente para siempre en el campo visual. Una persona que ha aprendido a leer no puede recuperar plenamente el sentido de lo que la palabra significa para la gente que sólo se comunica de manera oral.

Por ello el término “literatura oral” es contradictorio. Hablar de “literatura oral” es semejante a decir “escritura oral”. No es lógico. No es posible describir un fenómeno primario comenzando con otro secundario posterior y reducir poco a poco las diferencias sin producir una deformación grave e inoperante.

Alrededor del año 3500 a.C., entre los sumerios de Mesopotamia se difundió la escritura cuneiforme, el primer ejemplo de escritura de la que derivarían todos los alfabetos del mundo. En las mismas áreas, pero sólo alrededor del año 1500 a.C., fue inventado el alfabeto de los pueblos semitas. Podemos identificar en ello una característica distintiva en su capacidad de trabajar en el sonido con el fin de transformar sus símbolos en unidades de análisis muy pequeñas. Por ejemplo, para el sonido /ba/, en lugar de un sólo símbolo, se utilizan dos: la /b/ y la /a/.

Mediante el alfabeto las palabras empiezan a ser contenidas en un mismo espacio y tratadas como cosas divisibles. El sonido en sí mismo, en toda su evanescencia, también es confinado en el mundo del espacio.

El sistema que parece ser el más apropiado para facilitar al sonido una imagen es, en la opinión de W. Ong, este alfabeto fonético inventado por los semitas y luego perfeccionado por los antiguos griegos. Un tipo de alfabeto que según el pensamiento de De Kerckhove, ayudaría la actividad del hemisferio

cerebral izquierdo a desarrollar un pensamiento abstracto y analítico:

La razón por la cual el alfabeto se inventó tan tarde y el porqué fue inventado sólo una vez pueden comprenderse si reflexionamos sobre la naturaleza del sonido. [...]

Como ya se explicó anteriormente, el sonido cobra vida sólo cuando está dejando de existir. No puedo tener una palabra en toda su extensión en un solo momento: al decir “existencia”, para cuando llego a “-tencia”, “exis-” ha desaparecido. El alfabeto implica otro tipo de circunstancias: que una palabra es una cosa, no un suceso; que está presente en toda su extensión y que es posible dividirla en elementos pequeños, los cuales incluso pueden escribirse de una manera y pronunciarse a la inversa: “p-a-r-t” pueden pronunciarse “trap”. Si se graba la palabra *part* en una cinta sonora y ésta se hace retroceder, no se escucha trap, sino un sonido totalmente distinto, ni *part* ni *trap*. Un cuadro de, digamos, un pájaro, no reduce el sonido al espacio, pues representa un objeto, no una palabra.¹³

Cabe señalar que cada gran acontecimiento histórico causa casi siempre interesantes cambios, que afectan al desarrollo de factores sociales, políticos, económicos, religiosos, etc. La escritura, por lo tanto, ha permitido que el idioma encontrara un contexto completamente nuevo en el que poderse expresar, llegando a transformar la mente de los hombres más que cualquier otra invención.

Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística moderna, había llamado la atención sobre la importancia del discurso oral que sostiene toda la comunicación. Él considera la escritura útil y llena de defectos, pero al mismo tiempo un complemento al discurso oral. Hay que recordar, de hecho, cómo la escritura no puede desprenderse de la oralidad y cómo, en cambio, la tradición oral puede existir sin un correspondiente sistema de escritura; incluso si, a través de la escritura, es posible darle importancia y memoria a una cultura oral. Consideramos, por ejemplo, que la escritura en sus comienzos ha sido utilizada para transcribir *performances* orales.

13
92-93.

Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, ed. cit., pp.

En el mundo occidental, asistimos al florecimiento del arte de la retórica, inventada por los Sofistas de la Grecia del V siglo a.C. La palabra griega *rethor*, en latín *orator*, indica el orador, la persona que habla ante un público. La retórica era precisamente el origen de la oratoria y de la comunicación oral, que se utilizaba con fines de persuasión y presentación, por lo que el objetivo de casi todos los discursos se basaba en la evidencia o contestación de un argumento frente a su opositor. Platón en *Gorgias*¹⁴ define la retórica como una práctica de la persuasión a través de discursos basados en la creencia en lugar del conocimiento. El filósofo condena la retórica sofista, definiéndola como un género de halagos, diseñada para distraer a la multitud con sonidos vacíos. Al mismo tiempo afirma su contraparte filosófica, la dialéctica, como el arte de la discusión directa a analizar los temas de los discursos.

Por otra parte, en *Fedro*¹⁵, Platón expresa algunas reservas sobre la escritura, que él identificó como “manera mecánica de elaboración del conocimiento”, dañino para la memoria, porque su uso establece una consignación de la propia memoria en recursos externos a la propia mente. Sin embargo, en la época en la que escribe Platón, hubo un cambio importante: el proceso de

14 *Gorgias* es uno de los diálogos de Platón que trata sobre la retórica. En este diálogo participan Sócrates, sus amigos Calicles y Querefonte, el retórico Gorgias y su discípulo Polo. Consta de tres diálogos, en los que Sócrates se enfrenta sucesivamente con Gorgias, Polo, y Calicles.

Ante la pregunta sobre su profesión, Gorgias se define como retórico, explicando a continuación qué es la retórica y cuál es su objeto. Para él, consiste en persuadir por medio de la palabra, y por eso enseña a sus discípulos a discutir y convencer con argumentación. Elogia su arte como excelso, capaz de tratar cualquier tema y de defender cualquier postura, aunque admite que debe sujetarse a la justicia, como cualquier otra actividad. Sócrates pone a Gorgias en apuros, señalando sus contradicciones, en un juego de preguntas y respuestas. A su vez define la retórica como una mera práctica, rebajando el rango de arte que le da su oponente, y comparándola con la actividad culinaria, algo meramente agradable. Luego va más allá, calificándola de fea y mala, por dirigirse al placer, en lugar del bien.

15 El *Fedro* es un diálogo platónico posterior a *La República* que presenta muchas afinidades temáticas con *El banquete*. Es de la penúltima fase de la obra de Platón y fue escrito en el año 246 a.C.

El diálogo habla del valor de la retórica en conexión con la filosofía. También del tema del amor. Se considera como uno de los más bellos y poéticos trabajos de la producción de Platón, especialmente por sus descripciones del enamoramiento. Además habla de la escritura y de su relación con la memoria.

interiorización de la escritura por parte de los griegos había llegado a un buen nivel de madurez, después del desarrollo del alfabeto griego, que se produjo alrededor del año 700 a.C. En consecuencia, existe una contradicción en el pensamiento filosófico de Platón que, totalmente inmerso en el mundo de la escritura, expresa su pensamiento a través del texto escrito:

La mayoría de las personas se sorprenden, y muchas se molestan al averiguar que, en esencia, las mismas objeciones comúnmente impugnadas hoy en día contra las computadoras fueron dirigidas por Platón contra la escritura, en el *Fedro* (274-277) y en la *Séptima Carta*. La escritura, según Platón hace decir a Sócrates en el *Fedro*, es inhumana al pretender establecer fuera del pensamiento lo que en realidad sólo puede existir dentro de él. Es un objeto, un producto manufacturado. Desde luego. Lo mismo se dice de las computadoras. En segundo lugar, afirma el Sócrates de Platón, la escritura destruye la memoria. Los que la utilicen se harán olvidadizos al depender de un recurso exterior por lo que les falta en recursos internos. La escritura debilita el pensamiento. [...] En tercer lugar, un texto escrito no produce respuestas. Si uno le pide a una persona que explique sus palabras, es posible obtener una explicación; si uno se lo pide a un texto, no se recibe nada a cambio, salvo las mismas palabras, a menudo estúpidas, que provocaron la pregunta en un principio. [...] En cuarto lugar, y de acuerdo con la mentalidad agonística de las culturas orales, el Sócrates de Platón también imputa a la escritura el hecho de que la palabra escrita no puede defenderse como es capaz de hacerlo la palabra hablada natural: el habla y el pensamiento reales siempre existen esencialmente en un contexto de ida y vuelta entre personas.¹⁶

Sin embargo, la expresión oral reside en todos los mundos abiertos por la escritura y cualquier texto escrito para poder comunicar, debe estar conectado con el mundo del sonido, el hábitat natural de la lengua.

1.3 Historia de la lectura

Desde la época de las primeras tablillas sumerias, las palabras escritas fueron concebidas para ser leídas en voz alta. Aquellos signos implícitamente llevaban consigo una especie de alma, representada por su sonido. Si pensamos en la frase latina *scripta manent, verba volant*, es decir, “las palabras se las lleva el aire”, ésta expresaba en realidad el significado opuesto al que generalmente se conoce hoy en día: la frase se refería a la palabra pronunciada en voz alta, “una palabra escrita que con las alas puede volar”, en lugar de una palabra muda, inmóvil sobre la página. Frente a un texto escrito, un lector tenía que dar voz a aquellas letras mudas, *scripta*, y convertirlas en *verba*, es decir, palabras vivas.

Los mismos poemas homéricos, considerados parte integral de la herencia literaria occidental, han sido objeto de intensos debates entre los estudiosos durante mucho tiempo. Cada uno, con sus propias ideas y prejuicios, ha creído que Homero nunca existió y los poemas eran la obra de varios autores, o que estos poemas fueron exclusivamente textos escritos, descartando cualquier otra alternativa posible.

La *Iliada* y la *Odisea* realmente mostraban una diversidad con respecto al resto de la poesía griega. En particular, el estudio del clasicista estadounidense Milman Parry¹⁷ ha revelado cómo en los poemas homéricos la elección de las

17 Milman Parry (Oakland, 1902- Los Angeles, 1935), filólogo estadounidense de expresión francesa, creador de la teoría de la composición oral en la formación de las epopeyas antiguas. En 1928 obtuvo el título de Doctor en letras por la Sorbona con una tesis titulada *L'épithète traditionnelle chez Homère* ("El epíteto tradicional en Homero") creando así lo que se llamará en lo sucesivo la "Teoría de la composición oral y formulación de la poesía épica antigua", fundándose en parte en las teorías de Eric Havelock. El propósito de su tesis era analizar la función de epítetos épicos homéricos como "Néstor, el viejo conductor de carros", "Aquiles el de los pies ligeros" o "Diomedes, domador de caballos" y otros muchos que esmaltaban el texto y se repetían con intrigante regularidad, hasta el punto de que muchos críticos los consideraban interpolaciones que entreveraban el verdadero texto original. Para Parry tales epítetos poseían una función bien marcada para el *aedo* o bardo cantor de los poemas, permitiéndole construir la narración a su gusto y al de los asistentes y, como sospechaba Eric Havelock, dándole tiempo para ayudarlo a recordar los pasajes.

palabras y de las formas de expresión haya sido influida por los métodos de composición oral. En los poemas homéricos, de hecho, se explotan todos aquellos modismos, frases hechas, fórmulas, adjetivos previsibles, en suma todos aquellos clichés muy apreciados por los griegos de su época, porque eran útiles en una cultura oral que, como hemos visto anteriormente, para no ser olvidada, necesitaba mantener los conocimientos de una manera consistente a través de la repetición.

El mismo Ong intenta sugerir el impacto de tal descubrimiento para nuestra cultura literaria o alfabética. Las personas desarrolladas en una cultura literata, como la nuestra:

[...] están educadas para, en principio, no usar nunca los clichés. ¿Cómo vivir (entonces) con el hecho de que los poemas homéricos se mostraron, más y más, como contruidos de clichés o de elementos muy similares a los clichés? En su conjunto, conforme se desarrolló el trabajo de Parry y de otros académicos posteriores, se hizo evidente que solamente una fracción minúscula de las palabras en la *Iliada* y la *Odisea* no eran parte de fórmulas y (más grave aún) de fórmulas que son predecibles en un grado devastador.¹⁸

Así pues, se trata, de que las culturas orales tienen que proceder por medio de fórmulas lingüísticas para poder memorizar y transmitir la experiencia verbalizada, fórmulas lingüísticas que, a su vez, articulan tópicos estereotipados o, por así decirlo, fórmulas temáticas. Mientras que las fórmulas temáticas se refieren a situaciones o configuraciones, las fórmulas lingüísticas corresponden a un ritmo o canción -en el caso de la *Iliada* y la *Odisea*-, al del hexámetro griego. En otras palabras, en una cultura oral todo lo que se comunica como digno de ser preservado o transmitido tiene que comunicarse en fórmulas cantadas y, más aún, con acompañamiento rítmico que incluye a todo el cuerpo, tanto psíquica como físicamente, así como, en muchas ocasiones, a instrumentos musicales. Esto

significa a la vez, que en sociedades puramente orales el poder y el liderazgo, tanto político como militar, tienden a concentrarse en los miembros que tienen el mejor sentido del ritmo y la mejor memoria: son éstos los que pueden “poetizar” su comunicación y, de esta manera, darle la efectividad de la que depende el éxito de la comunidad misma. Esto significa, entre otras muchas cosas, que de hecho, en estas culturas a nivel público, y en gran medida a otros niveles más restringidos, no puede haber la diferencia -propia de las culturas literatas- entre poesía y prosa. La idea es que la comunicación lingüística puramente oral efectiva no puede realizarse sino como composición de temas estereotipados mediante fórmulas con ritmos definidos, y la recepción de dichos temas así compuestos por parte de audiencias rítmicas y mnemotécnicamente entrenadas.

En cuanto a las condiciones de aprendizaje de la lectura, éstas son diferentes según las épocas, la condición social, las circunstancias. Hasta el II-III siglo d.C., la forma más común de leer y, por tanto, de aprender consistía en hacerlo en voz alta, a cualquier nivel de la sociedad. Sin embargo, aprender a leer en los tiempos de Quintiliano fue una actividad que tenía lugar en un segundo momento, después de haber aprendido a escribir:

L'apprendimento della lettura, separato da quello della scrittura, avveniva in un secondo momento, sicché v'erano di certo individui -rimasti fermi ai primi gradi della scolarità- capaci di scrivere, ma non di leggere. Ugualmente, gli esercizi iniziali di lettura avevano a fondamento prima la conoscenza delle singole lettere, quindi delle loro associazioni sillabiche e di intere parole; l'esercizio stesso continuava con una lettura fatta per lungo tempo molto lentamente, finché non si raggiungeva, man mano, una *emendata velocitas*, vale a dire un considerevole grado di rapidità senza incorrere in errori. Il tirocinio si faceva a voce alta, e mentre quest'ultima pronunciava le parole già lette, gli occhi dovevano guardare quelle successive, cosa che Quintiliano, ch'è la fonte di queste notizie, ritiene difficilissima, giacché richiedeva una *dividenda intentio animi*, cioè uno “sdoppiamento di attenzione.”¹⁹

La importancia que se le daba a la lectura en voz alta en esta época y con éste método, según Quintiliano, era secundaria ya que su enfoque consistía en la traducción de los contenidos de las palabras, es decir, la producción del sonido encerrado en ellas.

La formación práctica en Roma, por el contrario, pretendía que el *puer* tuviera que aprender todas las técnicas de modulación de la voz para recrear una lectura adapta a los contenidos y al contexto:

[...] il giovinetto impari “in che punto dividere il rigo con una pausa, dove si concluda il senso e donde cominci, quando sia da alzare e quando da abbassare la voce, con quale inflessione si debba articolare con la voce ciascun elemento, che cosa con più lentezza o con più rapidità, con più impeto o più dolcezza.”²⁰

En las escuelas de retórica, se leían a los oradores y a los historiadores, tanto en silencio, siguiendo en el libro la lectura del maestro, como en voz alta; incluso con el fin de detectar eventuales defectos formales del texto leído. La voz entraba a formar parte del texto escrito en cada etapa de su recorrido, desde el emisor al receptor, como teorizaba Quintiliano:

Si dovrà sempre comporre nello stesso modo in cui si dovrà dare voce allo scritto. V'erano comunque differenze di sonorità nella stessa lettura a voce alta, secondo le occasioni e le tipologie testuali.²¹

La separación de las letras en palabras y frases se desarrolló gradualmente. Los primeros monjes cristianos a menudo se sabían de memoria los textos que

20 Guglielmo Cavallo, y Roger Chartier, *Storia della lettura*, ed. cit., p. 48.

21 *Ibidem*, p. 49.

tenían que transcribir. Para ayudar a los que no eran muy hábiles en la lectura, los monjes de los *scriptoria* utilizaban un método de escritura llamado *per cola et commata*²², en el que se dividía el texto en líneas con un sentido pleno, una forma primitiva de puntuación que ayudaba a los lectores inexpertos a entender cuándo levantar o bajar el tono de voz. Éstos fueron los primeros recursos que contribuyeron a la progresión de la lectura silenciosa.

Por otro lado, para entender el significado de un documento escrito era útil la articulación vocal del texto, ya que el oído, mejor que la vista, podía reconocer la secuencia de palabras, el significado de cada frase, el momento en el que detener la lectura con una pausa, una vez descifrada la estructura gráfica. Los signos de puntuación eran funcionales no solamente para la lógica, sino más bien para la estructura retórica de la escritura, para marcar pausas de respiración y de ritmo, para la lectura en voz alta²³.

El “lance” de las obras literarias, además, ocurría a través de una ceremonia colectiva, las *recitationes*. En la lengua latina, la *recitatio* no implica la facultad de actuar de memoria, sino que consiste en una especie de transacción que incluye la voz y la vista, por lo tanto, una lectura de un texto escrito ante de una audiencia. En lo privado, además de la práctica de la lectura individual, existía también la lectura propia de los criados, llevada a cabo por un *lector*, un esclavo o liberto: una figura muy común en las casas de los romanos ricos. Hacerse leer un libro era una práctica generalizada entre los que por lo general eran capaces de leer de por sí. Así comenta Guglielmo Cavallo:

Queste *recitationes* si tenevano in luoghi pubblici:

22 Es el método de transcripción de un texto en el que cada elemento constitutivo de un período se inicia en una nueva línea.

23 De cualquier modo había una ventaja en el uso de la *scriptio continua* (método típico de la antigüedad tardía, que consistía en la transcripción sin separación entre palabras u otros elementos dentro de una sección de texto): proponía, de hecho, un texto neutral al lector, que podía marcar pausas y separaciones según su gusto y lógica, en relación con la dificultad del texto y sobre todo según su nivel de comprensión del mismo, es decir, su manera de leer.

auditoria, stationes, theatra. La durata di queste letture era di regola commisurata al contenuto di un rotolo: una durata variabile, perciò, entro i limiti delle convenzioni tecnico-librarie cui il rotolo stesso era sottoposto, a parte casi particolari. Ma più conta sottolineare il carattere di vincolo sociale, di complicità mondana e di abitudine intellettuale di queste letture pubbliche, le quali, proprio in quanto “riti” letterari e sociali, vedevano la presenza non solo di individui interessati e colti, o anche meno agguerriti e perciò dediti all'ascolto più che alla lettura, ma pure di uditori disattenti e infastiditi. Grazie a questi “riti”, tuttavia, la partecipazione al “lancio” e alla circolazione di certe opere comprendeva un pubblico più vasto di quello dei veri e propri lettori.²⁴

Menos habitual era la lectura silenciosa, pero no del todo inusual: tal vez practicada sobre todo en el caso de productos tales como cartas, documentos, mensajes, y de todas formas este tipo de lectura es atestiguada por Horacio y S. Agustín refiriéndose también a los textos literarios. De hecho en el siglo IV, San Agustín tenía la costumbre de leer en voz alta cualquier cosa que encontrara, para complacerse del sonido de las palabras; de acuerdo con las enseñanzas de Aristóteles, él consideraba las letras como “signos de los sonidos” y “signos de las cosas que pensamos”. En sus *Confesiones*, Agustín describe a Ambrosio como un orador muy popular y lector extraordinario:

Quando leggeva i suoi occhi esploravano la pagina e il suo cuore coglieva il significato, ma la sua voce taceva e la sua lingua era ferma. [...] Spesso quando ci recavamo da lui lo trovavamo immerso nella lettura, in silenzio, perché non leggeva mai a voce alta.²⁵

Esto significa que en aquellos tiempos un examen silencioso de la página era bastante inusual.

24 Guglielmo Cavallo, y Roger Chartier, *Storia della lettura*, ed. cit., pp. 50-51.

25 Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, Mondadori, Milán, 1997, p.52.

Aunque se pueden encontrar ejemplos de lectura silenciosa en la Antigüedad, este método no se convirtió en algo común en Occidente hasta el siglo X.

En el siglo VII, Isidoro de Sevilla, como Agustín antes que él, pensaba que la lectura permitía un diálogo más allá del tiempo y del espacio, pero con una diferencia importante: Isidoro consideraba las letras como signos sin sonido, dotadas con el poder de comunicarnos silenciosamente la opinión de los ausentes. Para él las letras de por sí había que considerarlas como signos de las cosas y la escritura como un lenguaje visible, que puede dirigir señales directas a la mente a través de los ojos. Leer en voz alta en presencia de alguien implicaba que la lectura fuera compartida; pero con una lectura silenciosa el lector podía establecer una relación absoluta con el libro y las palabras. Las palabras podían existir en un espacio interior, desplazándose rápidamente o fluyendo lentamente, descifradas completamente o en parte, mientras que la mente del lector investigaba a su antojo, y creaba comparaciones con otros libros.

Algunos dogmáticos desconfiaban del nuevo sistema. Para ellos la lectura silenciosa inducía a soñar con los ojos abiertos, lo que implicaba también el riesgo de pecar de pereza; permitiendo a la vez, una relación sin testigos entre el libro y el lector, y aquel especial “reposo de la mente” felizmente descrito por Agustín.

En los tiempos modernos, la lectura silenciosa es la etapa final de un proceso de aprendizaje que comienza con el método de la lectura en voz alta y la lectura susurrada. La diferencia entre las dos formas de leer -la vocal y la visual- se puede considerar como una indicación de la distancia cultural que se ha desarrollado en una determinada sociedad.

Durante el Renacimiento, muchos escritos se utilizaban principalmente como un soporte para la escucha. Ejemplos de ello son las tertulias universitarias o lecturas públicas de textos en la Edad Media. Los mismos autores de este período tenían la costumbre, en su mayor parte, de escribir los textos como si tuvieran a alguien delante de ellos que los estuviera escuchando. Es por tanto oportuno hacer hincapié en que desde la antigüedad clásica, era relevante que un

texto escrito, considerado importante, debía ser leído en voz alta, de acuerdo a un modo de lectura que ha continuado con algunos cambios hasta el siglo XIX.

En la Europa de 1800, por otra parte, los campesinos estaban incluidos sólo parcialmente en la categoría de los lectores. Para ellos, los libros seguían siendo bienes raros sobre todo en el contexto religioso. Todavía era posible considerar a estas personas como una “generación de oyentes”, que aún no se había convertido en una “generación de lectores”. De hecho, si en las ciudades el libro se había convertido en un objeto de uso cotidiano, algunos sectores del mundo campesino seguían dominados por el modo tradicional de lectura vista como experiencia colectiva. Una lectura oralizada que continuaba existiendo, a pesar de la tendencia hacia una lectura individual y silenciosa. Se cuenta de vendedores en tenderetes en las calles de Londres, que convencían a la gente para que les leyera una revista o un periódico, y de copleros que vendían hojas o folletos con canciones por el metro, llevando parodias y sátiras. Incluso en los círculos burgueses continuaba sobreviviendo la literatura oral a través de recitales públicos donde mucha gente se reunía alrededor de las escuelas y de las plazas para escuchar las lecturas en voz alta. La relación lector-oyente y el mundo de la impresión constituía una relación tradicional consistente en el amor hacia la recitación de piezas conocidas y hacia la declamación de poesías. Una relación que en el siglo XIX iba desapareciendo. Los conservadores se compadecían de su desaparición, deplorando la forma en que la lectura individual y silenciosa estaba dispersando las formas tradicionales de sociabilidad:

L'atmosfera pacata del dipinto di Hans Thoma, *Sera: madre e sorella dell'artista in giardino*, del 1868, esprimeva questa nostalgia. La madre legge, probabilmente da una Bibbia, alla figlia e al figlio, in un quadro volutamente idealizzato di due generazioni di pietas tedesca. Il desiderio di ricondurre, ancora una volta, le pratiche di lettura entro un contesto religioso e familiare è un sintomo della transizione da pratiche di lettura “intensive” ad altre “estensive” nel secolo XIX.²⁶

Sin embargo, la cultura del manuscrito siempre ha mantenido un grado de oralidad, aun cuando se había establecido con el Humanismo la erudición textual moderna junto con el desarrollo de la imprenta. El mundo antiguo de la oralidad no había sido olvidado completamente, ya que facilitaba la memorización.

Incluso a principios del siglo XX, antes que el desarrollo tecnológico nos movilizara alrededor de la radio y de la televisión, la lectura en voz alta en el hogar o en otros contextos era algo común.

Volviendo una vez más a las palabras de Ong, afirmando que “la oralidad y la escritura son dos tecnologías de la palabra”, que determinarían dos formas diferentes de percibir la realidad, vale la pena hacer hincapié en el modo en que la transición de la oralidad a la escritura ha dado lugar a la posibilidad de obtener informaciones de una forma siempre más rápida y precisa, hasta llegar a los modernos sistemas electrónicos, ofrecidos por el desarrollo tecnológico.

Con el desarrollo de la escritura antes, y aún más con la prensa, la palabra se fijó en un espacio determinado, objetivo, que ha llevado al nacimiento de un nuevo tipo de oralidad secundaria hecha de mayor participación y sentido de comunidad, de mayor concentración sobre el presente y más consciente, vinculada a la vez a una interiorización de la escritura y de la impresión:

[...] la oralidad secundaria origina un interés por los grupos inmensamente mayores que los de una cultura oral primaria: la “aldea global” de McLuhan. Además, antes de la escritura, en las culturas orales predominaba el grupo porque no se conocía ninguna otra posibilidad. En nuestra época de oralidad secundaria tendemos, deliberada y sistemáticamente, a organizarnos en grupo. El individuo considera que a él o a ella, como individuos, debe interesarles todo lo social. A diferencia de los miembros de una cultura oral primaria, que tienden hacia lo externo porque han tenido poca oportunidad de practicar la introspección, nosotros tendemos hacia lo externo porque hemos buscado lo interior.²⁷

Si nos detenemos en el desarrollo de la imprenta, podemos observar cómo en un principio ésta aparecía más como un proceso de escucha centrada en el significado y menos en su apariencia y estética pura. Con el tiempo, los textos impresos se han vuelto más fáciles de transportar, han sostenido, gracias a los caracteres de imprenta, el crecimiento de una lectura más simplificada y la aparición de nuevas figuras profesionales además del autor: el editor, el agente literario, el redactor, etc.

Concluimos señalando que la tradición oral, que incluye una carga emocional autónoma, se basa en las funciones psicológicas de una manera diferente de la escritura. Para captar empíricamente las diferencias, es suficiente comparar la lectura silenciosa con la audición del mismo texto interpretado por un director que guía a los actores vocales para que sigan las entonaciones adecuadas según su interpretación. 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. De hecho, escuchar un discurso y seguir al mismo tiempo la palabra escrita da profundidad a la absorción del texto. Nuestras capacidades cerebrales comparan los conceptos extraídos de la lectura personal del texto escrito con la percepción de lo que nos viene de la interpretación dada por el lector, equilibrando así el contenido de la comunicación que integrará las sugerencias verbales en los contenidos semánticos de la escritura.

Se puede ver la praxis conservada de informes leídos por miembros de ilustres plateas, seguidas por los participantes página por página o, más simplemente, la misma práctica hecha en las ceremonias religiosas:

Come Ambrogio, il lettore è diventato sordo e cieco al
mondo, alla gente che passa, al traffico, agli edifici che lo

circondano. E nessuno si meraviglia della sua concentrazione: un lettore assorto è diventato un luogo comune [...] Guardando Sant'Ambrogio che leggeva in quel pomeriggio del 384, è difficile che Agostino si sia reso conto di cosa stava osservando. Pensava di vedere un lettore che cercava di evitare il disturbo delle visite, e risparmiava la voce per le lezioni. In realtà stava guardando una folla, una quantità di lettori silenziosi che nei secoli futuri avrebbe incluso Lutero, Calvino, Emerson, e tutti noi che oggi lo leggiamo.²⁸

1.4 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. Ésta está construida completamente sobre la anti-palabra, sobre la anti-literatura, 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.²⁹

¿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, en particular, la especificidad de la situación comunicativa activada por este texto. Los elementos contenidos en una situación comunicativa,

²⁹ Ulpiano Lada Ferreras, “La poética de los antipoetas. Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González”, en *La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras*, Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal (eds.), Literastur, 2005, p. 77.

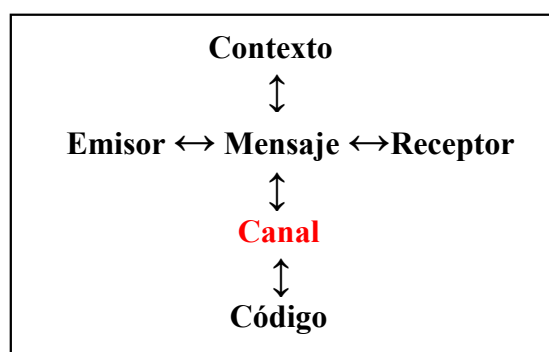
se definen en la comunicación literaria según el siguiente esquema:

SITUACIÓN COMUNICATIVA	COMUNICACIÓN LITERARIA
Emisor	Es el autor del texto.
Receptor	Es el lector del texto.
Mensaje	Es el propio texto.
Código	Si leemos una obra escrita hace muchos años, probablemente encontraremos algunas palabras desconocidas, en este caso debemos, antes de continuar con la lectura, entender qué significan los diferentes vocablos usados. También en las obras escritas en los últimos años podemos encontrar palabras de las que no conocemos el significado, o encontrar frases cuya estructura nos hace difícil la comprensión del significado.
Canal	Texto escrito u oralizado -lectura a viva voz, audiolibro-.
Contexto	La obra que leemos ha sido escrita en contextos situacionales, lingüístico-literarios, histórico-culturales, que pueden ser poco conocidos para nosotros, para una comprensión total es necesario tener presente estos particulares contextos.

Mirando el diagrama podemos 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 sólo puede interrogar al texto. Por otra parte, el código del lenguaje 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 es casi siempre 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, refiriéndose a la comunicación lingüística, elaboró un esquema que permitirá establecer las diferencias entre oralidad y escritura a nivel lingüístico:



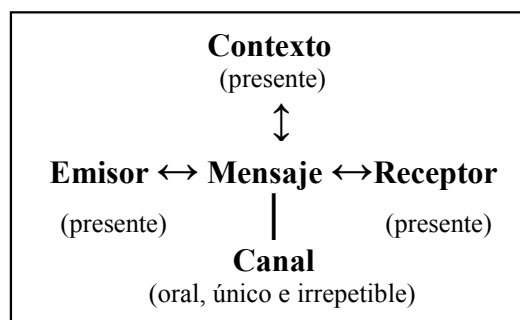
La explicación es la siguiente: el emisor dirige un mensaje al receptor; el mensaje usa un código -normalmente el idioma que se supone del conocimiento de ambos participantes-; posee además un contexto -o referente que remite a la realidad- y se transmite por medio de un canal -un medio, que puede ser 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, como hemos visto anteriormente “el sonido cobra vida sólo cuando está dejando de

existir.”³⁰ El emisor y el receptor se hallan presentes en la oralidad; no sólo 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.

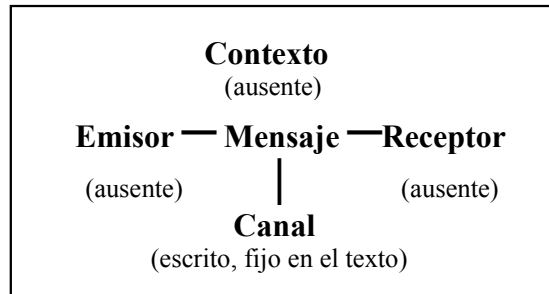
ORALIDAD



En definitiva los principios que rigen la oralidad son la territorialidad y la temporalidad, es un hecho único e irrepetible 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 sólo espacial sino temporal: *La Divina Commedia* de Dante, por ejemplo, fue escrita hace más de siete siglos en Italia y es leída y decodificada por un lector moderno en la España del siglo XXI. 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.

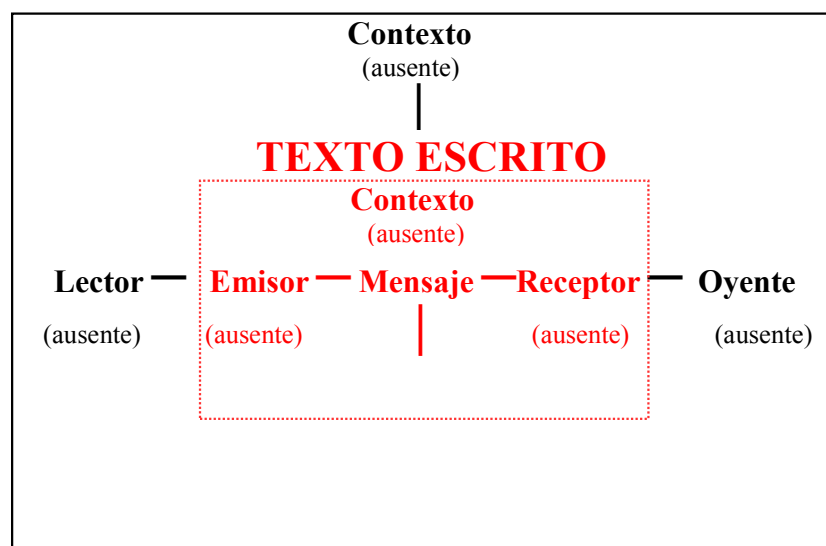
TEXTO ESCRITO

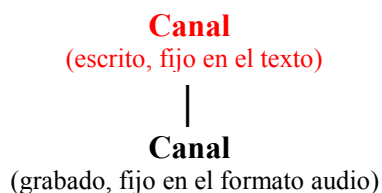


El territorio de la escritura es la escritura misma. Es autorreferencial. Una buena comunicación implicaría la comprensión del mensaje sin recurrir a otros textos, a otras fuentes de información. Es el caso, por ejemplo, de los documentos judiciales que tienen carácter de verdad y a la vez son vehículo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

TEXTO ORALIZADO (AUDIOLIBRO)





El audiolibro es otro elemento que pertenece a aquella oralidad secundaria, de la que nos habla Ong, 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 la cultura basada 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 polemistas

quedaban roncós y físicamente exhaustos al final de cada encuentro. 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.³¹

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:

[...] asombrosas similitudes con la antigua (oralidad) en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas. Pero en esencia se trata de una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso, los cuales resultan imprescindibles tanto para la fabricación y operación del equipo como para su uso.

La oralidad secundaria es extraordinariamente parecida a la oralidad primaria, y también asombrosamente distinta de ella. Al igual que ésta, la oralidad secundaria ha engendrado un fuerte sentido de grupo, un verdadero público, así como la lectura de textos escritos o impresos propicia la introspección en los individuos.³²

31 Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, ed. cit., p. 135.

32 Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, ed. cit., p. 134.

Es por lo tanto una oralidad que se basa en la escritura, pero, al igual que la cultura oral primaria, avanza hacia una mayor colaboración, hacia una mayor, aunque ficticia, participación.

Desde el punto de vista cognitivo vemos como los medios de comunicación electrónicos implican, en sus modalidades de uso, *brainframes* 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* 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.³³

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 electricidad: 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 “beep” 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 “beep” 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

33 Joseba Abaitua, “Ratones en la biblioteca digital”, en *I Jornada sobre Informática y Sociedad: Retos para el nuevo milenio*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deutso, disponible en la página web:

<www.paginaspersonales.deutso.es/abaitua/konzeptu/ratones/htm>
[Consulta: 15/11/2010].

sensibilidad, una nueva relación con el lenguaje, una síntesis psicosensores, fuera de la psique y fuera de la cabeza, lo que significa electrónica.

La oralidad terciaria es también la contemporaneidad inmediata entre el deseo y su realización en la red a través de la pantalla del ordenador. La espontaneidad y la contemporaneidad, el tiempo real es la condición de oralidad terciaria. Esto es crucial, porque el tiempo real, la respuesta inmediata, está siempre por encima de la oralidad. La oralidad terciaria se basa en el *logos* electrónico, es decir, táctil, visual, auditivo, olfativo así como también una gran cantidad de sentidos intermedios que no se pueden describir porque no tenemos una palabra para hacerlo con todos los sentidos intermedios entre el tacto, el oído y la vista. Es una condición que permite por lo tanto ver más que con el ojo humano, ver dentro de la materia, ver el “espacio sideral”, descubrir nuevas realidades a través de la extensión de nuestros sentidos.

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:

La tecnología digital o técnica digital ha permitido la construcción con medios electrónicos de un canal de la comunicación (ALBALADEJO, 2001) en el que es posible unir rasgos, posibilidades comunicativas y efectos propios del canal oral y del canal visual. El canal digital se caracteriza porque, a través de él, gracias al soporte técnico que proporciona la cibernética por medio de las unidades de información y comunicación numéricas binarias —*bit* es abreviatura de ‘*binary digit*’, es decir, dígito o número binario—, es posible llevar a cabo una comunicación que es a la vez visual y acústica y que cuenta con elementos lingüísticos escritos (elementos visuales lingüísticos), con elementos lingüísticos orales (elementos acústicos lingüísticos), con elementos visuales no lingüísticos y con elementos acústicos no lingüísticos. El canal digital es un canal multimedial, acústico y visual, lingüístico y no lingüístico, en el que se sitúa y se produce la comunicación de construcciones lingüísticas orales y escritas, así como de

sonidos no lingüísticos, construcciones musicales, construcciones visuales, etc. La digitalidad es la cualidad de digital de este canal.³⁴

El estudio de la literatura tradicional, como hemos visto, suele centrarse de forma exclusiva en el texto escrito, que apenas contiene alguna indicación sobre la forma en que se llevó a cabo la representación.

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.

Si pensamos en la información que nos llega todavía hoy en día como fósiles, desde los papiros hasta los pergaminos, el papel impreso y, ahora, hasta los soportes digitales: obras literarias como la *Iliada* o la *Odisea*, o la *Divina Comedia*, o pensamientos filosóficos como Platón o Aristóteles han conservado, perdido y recuperado su peso y su importancia en nuestra civilización, pasando por todas las vicisitudes de los materiales utilizados para fijar la información.

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 sólo a través de la síntesis gráfica y ortográfica, sino también, con imágenes fijas, sonidos, e incluso series de sonidos e imágenes en movimiento.

34 *La transformación del canal de la comunicación literaria*, en la página web:

<<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/sobre-el-texto-literario-y-el-canal-de-la-comunicacion-oralidad-y-escritura-digitalidad-y-multimedialidad-la-edicion-de-textos-clasicos/891/>> [Consulta: 15/11/2010].

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.

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.

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:

El uso del papel como medio de comunicación no va a desaparecer. La creación literaria convivirá con la hipertextual por el mismo motivo que en la actualidad seguimos conversando, aunque Platón lo dudara en su día. Pero los efectos sobre el lenguaje serán también notables. Lo que parece inevitable es que el mercado de la creación artístico-literaria se transforme radicalmente. La literatura sobre papel seguramente quedará, además de como un rico bagaje cultural del pasado, como una forma de producción menor, más personal y espontánea (que no precisa de cables, ni de satélites, ¿qué sucederá el día del apagón global?), comparable en cierta forma a la pervivencia de los trovadores orales en nuestros días. Las generaciones jóvenes no sólo se están adaptando con pasmosa rapidez a las consolas, en las que el vídeo se combina perfectamente con el audio y el tacto, sino que además las prefieren a los libros. Debemos mirar el lado positivo de ahorro de un futuro sin despilfarro de copias impresas.³⁵

Podemos concluir diciendo que la tradición no es la reproducción idéntica,

35 Joseba Abaitua, "Ratones en la biblioteca digital"..., disponible en la página web: <www.paginaspersonales.deutso.es/abaitua/konzeptu/ratones/htm>

[Consulta: 15/11/2010].

sino la transición, la transformación, la contaminación. Aunque si el trabajo de grabación y de archivo documental desempeñan un papel importante, son sólo 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.

CAPÍTULO II

DEFINICIÓN, CREACIÓN, APLICACIÓN Y DIFUSIÓN DE LOS AUDIOLIBROS

Definición y creación

2.1 Qué es un audiolibro

El audiolibro³⁶ consta de una grabación audio en casetes, CD, CD-MP3, incluso es descargable por Internet, e incluye la versión integral o reducida en voz alta de libros leídos por narradores profesionales, actores, escritores y poetas, a veces acompañados de música u otros efectos sonoros.

Si bien este instrumento encuentra su mejor aplicación en un contexto didáctico³⁷, podemos considerar el audiolibro como fuente de información y de entretenimiento muy válida y práctica, especialmente cuando nos encontramos en condiciones en las que es imposible leer un texto escrito.

Del mismo modo, el audiolibro puede ser elegido simplemente como un producto editorial, tal vez utilizado en momentos de descanso, para satisfacer un deseo natural de escuchar algo agradable.

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 complementa con 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 se está difundiendo como nueva oralidad en los últimos 20 años.

Es necesario hacer una aclaración. La adaptación del texto impreso al texto oralizado es una operación muy delicada, que hay que ejecutar con gran habilidad y que lo estadounidenses llaman el arte del *narrating*. En realidad podemos incluirla dentro del proceso de “transducción” ya que se incorporaría un cuarto elemento en el esquema de Jakobson, es decir, el intermediario o transductor. Así sucede en el teatro debido a su dimensión espectacular, que exige la presencia de un director de escena y de unos actores, es decir, de una serie de “ejecutantes

36 También llamado fonolibro, libro hablado o *audiobook*.

37 Para las personas con problemas de la vista, en el aprendizaje de lenguas extranjeras, como método de estudio, etc.

intermedios”. Lo mismo sucede en el audiolibro que, como veremos más adelante, incluye la asistencia de un director-adaptador y de actores vocales. La observación de este fenómeno en la realidad empírica de la comunicación humana exige, por lo tanto, la introducción en el esquema semiótico básico propuesto por Jakobson de un agente o factor de mediación en que se objetive funcionalmente la labor de un “ejecutante intermedio”: emisor, mensaje, intermediario, receptor.

En el audiolibro mediante el 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 estimular el pensamiento y la imaginación del oyente; objetivo, entre otros, refrendado en las mismas actividades promocionales del producto por parte de los editoriales. Por ejemplo, en los EE.UU. el mercado de los audiolibros es muy amplio y las publicaciones editoriales de gran éxito a menudo se acompañan de sus respectivas versiones en audiolibro, leídas por un narrador, actor o por el mismo autor.

2.2 Cómo se produce un audiolibro

Generalmente los procedimientos de creación y producción de un audiolibro son relativamente sencillos, aunque requieren mucha experiencia, conocimiento profesional y estético.

Antes que todo es necesario utilizar técnicas de grabación estándar a través de las cuales las lecturas son seleccionadas y grabadas en un estudio.

En la fase de producción, en un principio se elige la obra que se quiere leer y se estudia desde un punto de vista filológico-literario.

Después de un cuidadoso análisis del texto, se llega a la elección de la voz más adecuada según el responsable para leer e interpretar la obra. Una vez identificada la voz más adecuada, el libro puede ser leído y grabado en el estudio.

Los pasos siguientes se refieren al *editing*³⁸ de toda la lectura, es decir, la posproducción que incluye la integración de los efectos de sonido y música, la optimización sonora y por último, la creación del *master* audio.

El proceso de producción es por lo tanto un trabajo de equipo que involucra a diversos profesionales. En particular, recordamos el adaptador-traductor literario, el director, el productor, el ingeniero del sonido y por supuesto, el narrador.

El productor sigue desde el principio hasta el final todo el proceso: desde la elección del libro hasta la grabación del *master*. Debe entender y seguir al narrador, ocuparse del *editing* y guiar escrupulosamente el *sound engineering*³⁹. Muy a menudo la figura del productor coincide con la del director, aunque sería mejor que éste siguiera solamente al narrador a lo largo de su trabajo. Durante la lectura, de hecho, es fácil no darse cuenta de haber cometido algunos errores de pronunciación o de no haber mantenido la entonación adecuada. Es por lo tanto esencial escuchar de nuevo y varias veces la grabación, para poder corregir los fallos y asegurar que el trabajo del director pueda ofrecer una ayuda eficaz en la optimización del tiempo.

Hoy, gracias a la utilización de las tecnologías informáticas, es posible realizar una serie de operaciones que en tiempos pasados, con el uso de las cintas magnéticas, era muy difícil de poner en práctica, teniendo que empezar todo de nuevo cada vez que había una falta en la grabación.

Además, se inserta a menudo una presentación realizada con otra voz: al

38 Esta operación consiste en la eliminación de errores, ruidos, lecturas equivocadas, etc.

39 Con este término se hace referencia al ingeniero del sonido o técnico del sonido, una figura experta en la producción y manipulación de las ondas sonoras, y que se encarga de los instrumentos necesarios: micrófonos, amplificadores, etc. También combina los diferentes sonidos a través del *mixer* que uniformiza el todo.

principio y al final del audiolibro, una música introductoria, de veinte o treinta segundos, de acuerdo a los temas y personajes del libro, como si se tratara de un programa radiofónico que se abre y se cierra con una música de presentación y que permite al oyente de reconocer la obra oralizada.

El desarrollo actual de las tecnologías informáticas permite también de crear grabaciones a través de archivos MP3, es decir, *playling list*. Los trabajos realizados en CD en formato MP3, MPEG-1/2 Audio Layer 3⁴⁰ son, de hecho, divididos en capítulos o temas y se pueden oír en el mismo orden en que han sido registrados. También existen muchos reproductores de MP3 que tienen una especial función llamada *resume* (que literalmente significa recuperar) o *bookmarking*⁴¹ y que pueden detectar automáticamente el punto en que anteriormente se había interrumpido la escucha.

El técnico del sonido realiza su tarea hasta llegar al máster final que contiene todos los capítulos en el formato MP3. Una vez listo el máster, que puede estar en uno o dos discos, interviene el gráfico que se ocupa de la portada y luego, duplicadas las copias deseadas, se prepara el producto para la distribución.

A esta labor técnica, se añade la parte artística y literaria, que exige un oído muy atento a las necesidades del oyente y que no debe percibir cambios o ruidos en la grabación, sino más bien el libre flujo de la voz del narrador.

La capacidad artística y cultural son características principales para la profesión del narrador. Esta figura profesional usa una variedad de técnicas paralingüísticas y prosódicas: ritmos de narración acelerados o lentos de acuerdo con el relato, con la intención de generar emociones y hacer participar emotivamente al oyente en la historia oralizada. De esta manera el narrador de

40 *MPEG-1 Audio Layer III* o *MPEG-2 Audio Layer III*, más comunmente conocido como MP3, es un formato de compresión de audio digital patentado que usa un algoritmo con pérdida para conseguir un menor tamaño de archivo. Es un formato de audio común usado para música tanto en ordenadores como en reproductores de audio portátil.

41 Es un marcador de Internet que consiste en la localización almacenada de una página web de forma que puede ser revisitada más adelante. La localización de una página web suele expresarse con una URL. En el caso de los lectores MP3 esta herramienta permite la localización del punto en que se ha dejado de escuchar el archivo audio sin tener que buscarlo de nuevo o volver a oír parte de la historia narrada.

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 lenguaje y en todos los elementos que por lo general, en la lectura silenciosa, se consideran obvios y no se les presta atención.

La edad de un narrador emerge claramente por el tono de la voz, como lo demuestra la fluidez, el sarcasmo, el cinismo, la compasión, y muchos otros elementos vocales importantes. Teniendo en cuenta el ritmo de la narración, él debe reflejar la naturaleza de la historia. Por esta razón, una historia con elementos de *pathos* se contará con un ritmo mucho más lento respecto a una historia cómica que requiere otro ritmo, entonación, etc.

Otro elemento muy importante para conseguir una buena narración, es la presencia de pausas bien calculadas y que contribuyen significativamente al fortalecimiento del ritmo de la historia y de la emoción consiguiente. Aquellas breves suspensiones de la voz que lee ofrecen, de hecho, la posibilidad de obtener una plena comprensión del paso del tiempo o del cambio de escenario, dejando disfrutar al oyente el placer de imaginar lo que puede ocurrir.

Hay, de hecho, una relación precisa entre la claridad con que una historia se siente internamente en una lectura silenciosa y la fluidez, la precisión, la energía con que se cuenta. Una historia leída en voz alta facilita la interiorización del ritmo y de las cadencias que, cuando se proponen, dan la idea de venir directamente de la memoria del narrador, como si se tratara de hechos reales ocurridos en el pasado. Escuchar los sonidos desde dentro del texto, captar el ritmo y los efectos fonosimbólicos, representa para el narrador una habilidad muy difícil de desarrollar. Sin embargo, estos factores participan de manera significativa a la fase de aprendizaje del texto y a la fascinación de la lectura.

Finalmente podemos decir cómo los elementos extratextuales considerados simplifican la comprensión de una escritura mediante la lectura en voz alta. Si bien la lectura resulta ser una interpretación, sin embargo, muchos de estos elementos son parte del texto. Leer en voz alta sólo pondrá en evidencia estos elementos, fomentando una mayor comprensión en el oyente. De esta manera, 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.

En el audiolibro, las letras ya no son objetos estáticos, sino conexiones entre emisor-lector oyente. Además 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.

2.3 Tecnología y líneas de desarrollo del audiolibro

El desarrollo del mundo editorial en la actualidad puede ser entendido a la luz de los avances tecnológicos, estudiando los efectos sobre los receptores tanto en términos de demanda como en términos de novedades, inducidas por los cambios en los hábitos y en la cultura.

Es suficiente pensar en la impresión de los periódicos en teledifusión: hasta hace unos diez años, la impresión de un periódico era una ceremonia tumultuosa que tenía lugar en la noche para permitir la propagación de las noticias por la mañana, mientras que en el extranjero el periódico llegaba después de algunos días.

Hoy, gracias a la teledifusión de los archivos, se puede comprar en Nueva York una copia recién impresa de *El País* con la fecha del día siguiente en España. Hay que reflexionar no tanto en la aparente paradoja del tiempo, sino en el hecho de que la palabra impresa conserva, gracias a la tecnología que preserva la actualidad, sus propios intereses, y en última instancia su autonomía cultural, a pesar de las versiones en Internet de la prensa y de la televisión satelital.

Las mismas historias están redactadas en los periódicos y son contadas por televisión: se puede decir que la tecnología ha restituido actualidad a la escritura en el campo de la información, donde la necesidad de rapidez ha premiado, en

cambio, las formas de comunicación en vivo, es decir, oralmente.

Es siempre la innovación tecnológica la que hoy permite archivar y poner a disposición en los teléfonos móviles o *iPod*, junto con la música o audiolibros, los últimos diez minutos concentrados del telediario.

Entre las herramientas editoriales (libros, revistas, *e-book*) la industria de audiolibros es la que ha tenido, sobre todo en los EE.UU., un aumento en la producción y consumo en los últimos diez años.

Podemos observar y hacer hincapié en la importancia que está adquiriendo el audiolibro en el extranjero, redefiniendo las actitudes culturales hacia la lectura. Un ejemplo que nos hace reflexionar es lo que sucede en los Estados Unidos, refiriéndonos a la posibilidad de alquilar los audiolibros incluso en la cadena de restaurantes “Cracker Barrel” por sólo tres dólares a la semana, con la posibilidad de devolver el CD en cualquier restaurante de la misma cadena.

El éxito de estas iniciativas en una sociedad dinámica y frenética como la estadounidense, puede ser atribuido a la necesidad de un mejor uso del tiempo. Haciendo más actividades al mismo tiempo, gracias a la tecnología, es posible aprender, divertirse y continuar a seguir los propios intereses mientras se hacen otras cosas fuera del hogar. En este sentido, la valorización de la voz se lanza hacia una perspectiva de publicación autónoma y alternativa respecto a la impresión clásica.

Observando las últimas novedades tecnológicas, APPLE ha presentado una versión especial de su popular reproductor de MP3 dedicado a Harry Potter: “El *Harry Potter Collection's iPod*” y que consiste en una pantalla de color de 20 GB con el logo de *Hogwarts* (la famosa escuela de magia) grabado en la parte posterior, junto con una oferta para comprar la colección completa de audiolibro del célebre Harry Potter.

Hay que señalar también la novedad absoluta puesta en marcha por *Play Radio* en el sector editorial: el *Playlibro*. Creado por la colaboración entre RCS Libros y RCS Broadcast, el *Playlibro* representa una nueva generación de audiolibros en tarjetas de memoria para leer y escuchar desde el propio móvil. De

esta manera será posible disfrutar de las grandes obras maestras de la literatura en los nuevos medios digitales.

Además, debemos recordar el proyecto *LibriVox*⁴², creado para promover los audiolibros en la red, y que ofrece la oportunidad a quien participa de indicar un título para descargar u ofrecer su propia voz para la lectura.

Como se puede ver, las novedades de los últimos años en este sector son importantes, sobre todo considerando la situación que se mantuvo estable hasta no hace muchos años. Las condiciones de un mercado del producto audio existen independientemente de determinadas categorías sociales -ciegos, discapacitados visuales o ancianos-, debido a las nuevas tecnologías y en la medida en que el cambio de estilo de vida nos lleva a pasar la mayor parte del tiempo fuera de casa o a comprimir los momentos que podemos dedicar a la propias necesidades culturales.

Uno de los problemas que hay que considerar y que a menudo no se menciona, es el hecho de que la creación de un audiolibro de una obra protegida por derechos de autor, implica la negociación de la autorización con el autor o con el editor sólo si la transferencia de los derechos de uso y difusión incluye expresamente también la utilización de la obra para crear el audiolibro. En el silencio de las partes en este asunto, no queda claro si es legalmente válido un contrato que tiene como objeto la venta de todos los derechos de usufructo posible de una obra, si bien no existe jurisprudencia al respecto. Es difícil, por lo tanto, establecer, bajo un perfil jurídico, la obra en formato audiolibro como un producto totalmente independiente de la escritura.

Según algunas reflexiones es posible que en muchos países se defina un desarrollo del audiolibro en el que serán los editores los que se encargarán de la aplicación en formato audio de los libros más exitosos, utilizando como fuente de distribución a APPLE junto con su público consolidado.

42 El proyecto *LibriVox*, de hecho, selecciona un libro entre los disponibles en la biblioteca del Proyecto Gutenberg, luego cualquier persona que lo desee, puede elegir un capítulo y grabarse mientras lo lee en voz alta.

Otro modelo económico, sin embargo, ofrece la entrada en el mercado de un operador especializado que comprará los derechos y se ocupará de la conversión en formato audio de los libros adquiridos por las editoriales, vendiendo luego el nuevo producto a través de Internet.

A pesar de todas las probabilidades que se pueden hacer, no hay que ignorar la evolución de la tecnología, y concretamente, con la aparición de uno o más estándares digitales. Bajo el impulso del reproductor de MP3 y las ventas de música en este formato, bajo el aumento del *podcast*⁴³ y de la digitalización de todo lo que hay en el ámbito cultural, junto con la mayor difusión de teléfonos móviles multimedia, debemos cuestionarnos sobre la validez del modelo de negocio editorial.

Si el estilo de vida y el consumo siguen un camino siempre más rápido, entonces es sólo cuestión de tiempo ver al consumidor entrar en una tienda virtual, acercarse a un tótem, y descargar junto con el último álbum musical, el libro que necesita y una versión reducida de una novela de gran éxito en su *iPod* o teléfono. Para una mejor comprensión, podemos utilizar la metáfora según la cual el apoyo conectado a Internet es el buzón de correo, el *client* es el cartero y el proveedor de *podcast* es la editorial. El abonado recibe las publicaciones, y puede escucharlas o verlas en las formas y en los tiempos que prefiera.

43 El *podcasting* consiste en la distribución de archivos multimedia mediante un sistema de redifusión (RSS) que permita suscribirse y usar un programa que lo descarga para que el usuario lo escuche en el momento que quiera. No es necesario estar suscrito para descargarlos. Se pueden escuchar o ver desde la página web en la que han sido colocados. *Blogs* como *Wordpress* y otros permiten realizar *podcasting* con el uso de herramientas gratuitas (plug-ins), como *WordTube* o *Podpress*. También se pueden descargar los archivos de sonido y video. Se pueden usar programas especiales que leen archivos de índices, descargan la música automáticamente y la transfieren a un reproductor MP3. También se puede optar por escucharlo en el ordenador e incluso copiarlo en CDS de audio a partir de los archivos MP3 u ogg, según el formato original.

Aplicación y difusión

2.4 Función auxiliar como sustituto de la lectura

2.4.1 Una facilitación para los invidentes

La introducción de las nuevas tecnologías confronta dos realidades,

teniendo en cuenta el efecto que éstas tienen en la vida de las personas ciegas. Mientras en algunos casos, como hemos visto, es beneficiosa, ya que incrementa su independencia y su integración en las estructuras económicas y sociales del entorno, en otros puede convertirse en un elemento de discriminación que introduce nuevas barreras y contribuye a la desigualdad entre videntes e invidentes ya que hasta que no se realizaron las adaptaciones de los lectores y descriptores de pantalla, las personas con ceguera constataron cómo la nueva tecnología les impedía su integración e igualdad en la sociedad.

Tradicionalmente las nuevas tecnologías para las personas ciegas se han desarrollado a través de la adaptación posterior de las tecnologías globales, del ajuste de una tecnología general a las necesidades de estas personas.

Las modificaciones tecnológicas están basadas en la incorporación de los principios de diseño para todos, accesibilidad universal y utilidad general que se ha convertido en una tecnología específica, la tiflotecnología, que lamentablemente muchas veces va retrasada con respecto a las tecnologías generales.

La extensa área abarcada por la discapacidad visual y motora representa el sector de usuarios tradicionales del audiolibro. Es indispensable, para estas personas, la presencia de apoyos regulares y apropiados para conseguir una buena actualización cultural, un buen aprendizaje y la posibilidad de proporcionar un entretenimiento agradable gracias a las voces que cuentan historias. En este sentido, son activos en el mundo los servicios y los proyectos que tienen como objetivo responder a las muchas dificultades con las que se enfrentan los que, por cualquier razón, no están en condiciones de probar el esplendor de la lectura de un libro.

Entre las principales organizaciones que hay a nivel mundial, en España la ONCE ofrece muchos servicios dirigidos a la plena participación de los invidentes en la vida social. Con el fin de lograr sus objetivos y para poner remedio a la falta de apoyo adecuado, la ONCE ha creado y ofrece importantes herramientas operativas. En particular, recordamos el proyecto *Libro hablado* que es capaz de

proporcionar cualquier tipo de texto o revista en cinta. En la página web de esta organización, hay un apartado en el que se presenta este recurso cultural:

El libro hablado consiste en la grabación, en un sistema específico para uso exclusivo de las personas ciegas, en cinta de audio (casete) de diferentes productos bibliográficos (textos escolares o académicos, obras literarias, libros científicos, revistas, etc.) que posteriormente puede ser escuchada con un reproductor especial que facilita su manejo.

Supone un recurso muy importante para las personas con ceguera total y de manera especial para el colectivo de ciegos recientes, principalmente de edad avanzada, los cuales suelen mostrar dificultades sensitivas, convirtiéndose en una alternativa complementaria al braille, en unos casos y exclusiva en otros.

Sin embargo, el libro hablado, tal y como lo conocemos ahora, es quizá, el menos estructurado, y por tanto, el menos accesible. Su facilidad de uso contrasta con las dificultades que conlleva el "movernos dentro del libro". ¿Cómo se llega al capítulo 12 de un libro hablado? Con mucha paciencia. ¿Y al apartado 7 del subcapítulo 3 del capítulo 12? Con muchísima más paciencia. ¿Y, rizando el rizo, cómo pasamos las páginas de un libro hablado?

Los *nuevos libros hablados digitales*, conocidos como "Libros en formato DAISY", nos permitirán no sólo saltar a golpe de tecla de un capítulo a otro, de un subcapítulo a otro, o de un apartado a otro, sino además ir a una página determinada sin tener que pasar por todas las anteriores, o marcar puntos de lectura a los que queremos volver más tarde, o incluir nuestras propias notas, o muchas otras cosas más.⁴⁴

Además, si se quiere hacer accesible a las personas con ceguera la información contenida en los soportes convencionales (libros, revistas y otros documentos), es necesaria su transcripción al braille⁴⁵. Para realizar esta labor la

44 Véase la página web: <<http://www.once.org/home.cfm?id=254&nivel=4&orden=6>> [Consulta: 10/10/2010].

45 El braille es un sistema de lectura y escritura táctil para personas ciegas. Fue ideado por el francés Louis Braille a mediados del siglo XIX. Este alfabeto resulta interesante también por tratarse de un sistema de numeración binario que precedió a la invención de los ordenadores.

ONCE cuenta con una serie de recursos técnicos y humanos, organizados a través de una amplia red de producción braille que abarca:

- servicio bibliográfico de la ONCE: encargado de la transcripción al braille de libros (de texto, literatura, técnicos, profesionales, etc.) y revistas de interés general para el conjunto de afiliados;
- servicios de producción de recursos didácticos, ubicados en los Centros de Recursos Educativos: a través de estos núcleos de producción braille, situados en los cinco Centros de Recursos Educativos de la ONCE, los profesionales de la educación solicitan las transcripciones de los diferentes libros de texto (asegurando su disponibilidad a principio de cada curso escolar), exámenes, apuntes, etc., necesarios para la escolarización de los alumnos que atienden;
- núcleos periféricos de producción bibliográfica: ubicados en las Delegaciones Territoriales y Direcciones Administrativas de la Entidad, en ellos los afiliados pueden solicitar la transcripción al braille de documentos de uso particular o profesional (apuntes de cursos de formación, formularios, legislación, etc.), no accesibles por otros medios.

En los últimos años la tecnología ha creado innovaciones que están facilitando aún más el acceso a la información para los discapacitados visuales. En 2001 la Comisión Europea financió el proyecto “Cultura 2000⁴⁶” dentro del cual se incluía la novedosa idea del *3t-book*. A esta iniciativa participaron varios grupos de Italia, Francia y Hungría, con el fin de promover la lectura hacia aquella parte importante del público que está parcialmente excluida.

El *3t-book* consiste en un estudio experimental dirigido a un nuevo sistema de lectura para facilitar a los invidentes el acceso a la cultura y a la información.

46 El programa "Cultura 2000", que reúne los antiguos programas "Raphael", "Caleidoscopio" y "Ariane", tiene por objeto crear un espacio cultural común fomentando el diálogo cultural y el conocimiento de la historia, la creación, la difusión de la cultura de los pueblos europeos y la movilidad de los artistas y sus obras, el patrimonio cultural europeo, las nuevas formas de expresión cultural y el papel socio-económico de la cultura. "Cultura 2000" apoya proyectos de cooperación transnacionales en los que colaboran creadores, operadores e instituciones culturales de los países que participan en el programa.

El término utilizado es el acrónimo que hace referencia a un libro “*talking-tactile-textual*”, es decir “hablado-táctil-textual”. En particular, su característica específica consiste en integrar diferentes métodos de lectura alternativa, audio, textual, táctil, accesibles a través tanto de la búsqueda hipertextual, como de una secuencia de texto normal, todo en un solo documento estructurado. Así, las diferentes partes del texto escrito entran en relación con los temas leídos en voz alta, combinando el placer y la calidad de la lectura con modalidades de navegación de un hipertexto.

La técnica utilizada consiste en la grabación en CD-ROM de un audiolibro y de su texto escrito. Todo esto es posible gracias a la aplicación del método “*Digibook*”, una versión modificada de HTML, con una estructura a árbol que permite una fácil consulta por títulos, párrafos, páginas, secuencias de caracteres. Este sistema permite ver en la pantalla, en forma escrita, la frase leída en voz alta y encontrar inmediatamente en la grabación audio el punto correspondiente a un título, subtítulo o párrafo. De esta manera una persona ciega tiene la oportunidad de leer lo que se muestra en la pantalla a través de un *screen reader* con un sintetizador de voz. Este proyecto se dirige, por lo tanto, sobre todo a las personas ciegas, sin olvidar a la vez la mayoría de las personas ancianas, que no pudiendo disfrutar de una función visual normal, no son capaces de utilizar las herramientas tradicionales pensadas exclusivamente para los ciegos. Este innovador producto editorial se concreta tomando en cuenta la existencia de herramientas de comunicación no del todo adecuadas y de difícil acceso para las necesidades de los discapacitados visuales.

Como podemos ver, a través de esta rápida panorámica, los libros hablados tienden a alejarse siempre más de su límite que consiste en el acceso dificultoso a capítulos, párrafos y páginas. La capacidad de extrapolar fragmentos de texto, tomar notas, subrayar, son operaciones hoy en día realizables y que confieren al audiolibro una importante función de ayuda para las personas discapacitadas.

En general, hay una tendencia a pensar que las nuevas tecnologías tienen un efecto positivo e inciden en una mayor calidad de vida, aunque no siempre es así

y, por el contrario, en ocasiones tienen efectos perjudiciales para algunas personas o colectivos específicos, como en el caso de los ancianos.

Podemos decir que la evolución del audiolibro para los discapacitados visuales y motores crece por el elevado contenido social y moral, y representa un campo de investigación y de experimentación capaz de anticipar productos de largo consumo.

2.4.2 Una ayuda terapéutica contra la dislexia

Las personas que sufren de dislexia, particularmente niños, encuentran en el audiolibro un apoyo considerable.

Generalmente, el niño disléxico puede leer y escribir, pero no puede hacerlo de forma automática: se cansa rápidamente, comete errores, se atrasa. La dificultad en la lectura a menudo se asocia a problemas en la escritura, en el cálculo y, tal vez, también en otras actividades mentales. El niño a menudo comete en la lectura y en la escritura errores típicos como la inversión de las letras y números (por ejemplo sustituye el 21 con el 12) o la sustitución de letras (m/n, v/f; b/d); no puede obtener información en secuencia como las letras del alfabeto o los días de la semana y puede confundirse con respecto de las relaciones espaciales y temporales (derecha/izquierda; ayer/mañana). Puede tener dificultad para expresar verbalmente lo que piensa. Sin embargo, los disléxicos no muestran dificultades en la comprensión, y están dotados de una inteligencia normal: su problema consiste en presentar dificultades para reconocer los signos y asociarlos a los sonidos.

A través de la escucha, esta barrera se puede superar, ya que activa zonas cerebrales diferentes y para ello la tecnología ofrece herramientas y ayudas considerables.

Muchos de los programas que se utilizan como apoyo al tratamiento de la

dislexia y como apoyo al desempeño escolar del alumno son de pago pero, varias de las características de *software* especializados en este problema se pueden conseguir también en programas bastante comunes. Por ejemplo existen programas informáticos cuya función es la de ayudar a escribir al niño y cuentan con la característica de “asistentes de escritura” la cual, al ir escribiendo una palabra, da sugerencias sobre las diferentes posibilidades.

Por ejemplo, la empresa *Rehasoft*⁴⁷ está a la vanguardia de las nuevas tecnologías educativas, desarrollando productos que facilitan la lectura, la escritura, el aprendizaje y la comunicación. El equipo *Rehasoft* con más de 15 años de experiencia se dedica a soluciones para personas con dislexia, TDAH (Trastorno por Déficit de Atención por Hiperactividad), baja visión y tercera edad, obteniendo muy buenos resultados tanto en el rendimiento académico escolar como en el profesional. Ofrece productos que mejoran la calidad de vida de personas con necesidades educativas.

Se está llevando a cabo una evaluación de los diferentes programas existentes para el reconocimiento de textos escritos que faciliten la lectura y el aprendizaje en personas con dislexia. Desde los sintetizadores de voz hasta los programas más elaborados para personas con problemas de visión. La empresa *Rehasoft* tiene uno de los mejores programas al respecto por cuanto que ha sido desarrollado en España, con voces en español y presenta, además, opciones específicas orientadas al proceso del aprendizaje de las personas con dislexia. Una *demo* de evaluación (30 días) está disponible para los socios de “Dislexia sin Barreras⁴⁸”.

Otra posibilidad son los lectores de textos para páginas web, como por ejemplo el *ReadSpeaker*. A diferencia de otros lectores, éste permite su lectura sin necesidad de instalar ningún programa o *plug-in*.

47 Véase la página web: <<http://www.rehasoft.com>> [Consulta: 10/10/2010].

48 Véase la página web: <<http://www.dislexiasinbarreras.com>> [Consulta: 10/10/2010].

Otro software para leer texto en línea es el *Text To Speech* o *TTS*⁴⁹ y un ejemplo de este programa informático es *Panopreter* que puede leer textos y además extraer el audio para guardarlo posteriormente.

Hay que tener presente que son conceptos diferentes: uno es la lectura de la información disponible en una página web para facilitar su accesibilidad (como es el caso de “Dislexia sin Barreras” o la “Asociación Británica de Dislexia”); y el otro, la instalación de un programa en nuestro ordenador que nos permita la lectura de diferentes tipos de documentos existentes en nuestro *PC*.

También se están creando programas informáticos para el entrenamiento a la lectura, uno de ellos es la “Pizarra Dinámica⁵⁰”, que sirve para ir mejorando la velocidad de lectura y para reconocer el deletreo de palabras difíciles, como las trabadas, largas o complejas y está realizado por la empresa Encódigo⁵¹.

*Clicker 5*⁵² incluye voces en castellano, catalán e inglés. Es fácil de utilizar y posee cientos de actividades ya preparadas para realizar ejercicios de lectoescritura. Está diseñado para estudiantes con todo tipo de aptitudes, incluyendo a aquellos que tienen dificultades con la lectura y la escritura o dislexia. Se trata de un programa altamente motivador y que utiliza métodos bien estructurados para todos aquellos estudiantes que tienen bajos niveles de lectura.

2.5 Herramienta de transmisión cultural

49 Véase la página web: <<http://text-to-speech.imtranslator.net/>> [Consulta: 10/10/2010].

50 Véase la página web: <<http://www.pizarradinamica.com>> [Consulta: 10/10/2010].

51 Véase la página web: <<http://www.encodigo.com>> [Consulta: 10/10/2010].

52 Véase la página web: <<http://www.catalogored.cl/recursoseducativosdigitales/clicker-5.html>> [Consulta: 10/10/2010].

Hay que considerar que también para la didáctica, el audiolibro resulta ser una herramienta muy ventajosa.

Ha sido demostrado científicamente que la escucha activa el hemisferio derecho del cerebro, captando los significados desde el punto de vista de la forma: la palabra oralizada tiene un sonido continuo y se fija en el cerebro de una forma sintética. En cambio, cuando leemos en silencio activamos la parte izquierda. Leer y escuchar significa, por lo tanto, activar ambos hemisferios. De esta manera el resultado es determinante, ya que se potencian tanto la memoria como la comprensión. Es como si miráramos con ambos los ojos: el sentido de profundidad se amplifica y con ello nuestro campo visual.

Es por ello que la utilización de los audiolibros en las escuelas podría constituir una herramienta importante, solamente por el hecho de que ofrece la oportunidad de volver a oír algo que ya ha sido leído. Como hemos visto, las innovaciones tecnológicas hoy en día nos permiten escuchar audiolibros en el *iPod* y también enseñar a los niños a leer correctamente. En este sentido muchas realidades escolares en los Estados Unidos aprovechan esta herramienta para que los niños, que están aprendiendo a leer, oigan la pronunciación correcta por parte de profesionales en el sector.

A través del uso de los audiolibros en sus diferentes formatos se podrían renovar las modalidades de estudio tradicional, insertando en la realidad escolar instrumentos de aprendizaje portátiles, permitiendo el acceso dónde sea a los audiolibros, y por lo tanto, mejorar los potenciales de la enseñanza. Muchos son, de hecho, los profesores que muestran interés en el uso de estas herramientas en sus clases, estimulando la atención y el interés hacia la materia por parte de los estudiantes.

Por ejemplo, una actividad que se está realizando con bastante frecuencia es la producción de audiolibros por parte de los alumnos. En el Colegio Jaime Balmes de Cieza en La Plata (Argentina), por sus primeros 25 años en 2004, los niños crearon audiolibros, en los que no sólo leyeron y grabaron cuentos, sino que

en varios casos ellos mismos los escribieron. El proyecto consistió en la creación de un CD de “cuentos contados para niños videntes e invidentes”, escritos y grabados por alumnos del colegio. Las temáticas de los cuentos se desarrollaron a partir de valores que eligieron los alumnos, tales como la bondad, la lealtad, la prudencia, la humildad, etc. Tanto la producción como la selección de los textos fue asistida por los profesores de filosofía y de literatura⁵³.

Las escuelas están comprando siempre más audiolibros y lo mismo sucede en las bibliotecas que están enriqueciendo los archivos de audio, ofreciendo de esta manera otro servicio complementario a los usuarios.

Hasta ahora hemos mencionado los aspectos positivos del audiolibro, pero hay que reconocer que a pesar de las interesantes características y desarrollo que ofrece a la didáctica, puede ser también un instrumento que distrae o que aburre al estudiante. Además, si consideramos el hecho de que vivimos en una época en la que estamos sumergidos de imágenes, la sola oralización puede resultar bastante insólita sin un apoyo visual. Es por esto que el uso de CD-ROM y de actividades multimedia resultan ser más apropiadas para un fin didáctico.

En definitiva, es suficiente observar la atención que muestran los niños hacia la lectura en voz alta, la forma con la que quedan entusiasmados por el sonido de las palabras si se conoce la manera más apropiada para exponerlos a una lectura; esto porque los textos están llenos de contenidos, imágenes y emociones a las que hay que saber darle significado y una lectura correcta. Para ello seguramente el audiolibro ayuda y ofrece una gran oportunidad sin olvidar que su uso es necesario pero no suficiente.

53 Los discos completos pueden descargarse en formato MP3 (dentro de un archivo comprimido.zip) desde las siguientes direcciones de páginas web en Internet: <<http://lincoln.campus.edu.ar/>> [Consulta: 16/10/2010].

2.5.1 Aprender lenguas extranjeras

El uso del audiolibro es fundamental también para mejorar el aprendizaje de un idioma. Numerosas investigaciones estadounidenses demuestran, por ejemplo, cómo la escucha de un libro con el texto delante reduce hasta el 30% del tiempo necesario para memorizar nuevas palabras. De hecho, escuchando las lecturas de narradores profesionales y siguiendo al mismo tiempo la lectura silenciosa del texto, se crea una verdadera amplificación del aprendizaje no sólo de lenguas extranjeras, sino también de la propia lengua materna.

Estos proyectos parten todos desde el mismo punto, es decir, el usuario quiere escuchar lo que lee, o leer lo que escucha. La primera visita obligatoria se encuentra en el Proyecto Gutenberg, que pretende difundir la cultura brindando al mundo obras de la literatura universal de manera gratuita (y en gran medida también libre). Por supuesto, no sólo dispone de textos escritos, también dispone de audiolibros. Esto permite escuchar las historias de *Sherlock Holmes* y leerlas al mismo tiempo. También es posible escuchar las historias leídas por programas informáticos, aunque en ese caso el resultado no será el mismo que leído por personas ya que lo que necesita el usuario que quiere aprender el idioma, es justo un ejemplo real del habla que le interesa.

Por supuesto, el Proyecto Gutenberg no es el único portal en el que se pueden conseguir audiolibros para mejorar el inglés. Buscando en Google, se pueden encontrar otros portales como el caso de *AudioBooksForFree.com* y *AudioBooks.org*. En Internet son numerosos las páginas web en los que se pueden hacer cursos en línea de lenguas extranjeras y, todas estas páginas ofrecen un apartado en el que se pueden descargar u oír audiolibros⁵⁴ en el idioma deseado para escuchar la lectura hecha por un hablante nativo y por un buen narrador.

54 Véase por ejemplo la página web: <<http://www.todotegusta.com>>, en la que se puede descargar un servicio de enseñanza de idiomas diseñados alrededor de las necesidades del usuario, en lugar de las limitaciones tradicionales de las escuelas de idiomas y editoriales.

[Consulta: 18/10/2010].

La cuestión debería ser objeto de estudios más precisos si bien es cierto que gracias al tono de voz, pronunciación, ritmo, se estimula la inteligencia emocional en el oyente.

Este efecto de la emoción sobre la retención mnemotécnica, con el fin de un verdadero aprendizaje acelerado de la lengua y de sus contenidos, probablemente requiere una formación específica de los narradores, que sólo en algunos casos poseen habilidades expresivas innatas para los propósitos educativos.

2.5.2 Las audioguías en los museos

El uso del patrimonio cultural, ya sea en un museo o en un yacimiento arqueológico, es tradicionalmente asistido por guías, cuya función es la de centrarse en aspectos particulares de la obra o de los lugares y contar hechos o anécdotas útiles para comprender el contexto.

Esta función es mucho más inmediata y eficaz si se lleva a cabo a través de una persona en lugar de una guía escrita o reproducida fotográficamente, siendo auxiliar de la presencia y de la experiencia real del visitante más que un instrumento sustitutivo y descriptivo a distancia.

Las clásicas “guías” son personas con adecuada preparación histórica y artística, que acompañan al visitante a lo largo de un trayecto “físico” que es también un experiencia de contacto cultural.

La evolución de la tecnología ha introducido sustitutos de la persona para producir voces que narran el recorrido en el museo y que presentan la ventaja de proporcionar versiones multilingües.

Todo ha empezado con simples reproductores de cintas de audio automáticos, confinados en las esquinas de las iglesias o de los museos, que contenían comentarios a las imágenes en sucesión, más cerca a un libro de imágenes. Cuando se le concedió movilidad al instrumento, básicamente una

grabadora de casete portátil con auriculares, ha adquirido una nueva función, muy próxima a la de la guía real.

La movilidad de la audioguía transforma las capacidades del instrumento, ya que permite ajustar el ritmo de la narración, los puntos de observación, prácticamente la interacción con el visitante, al que se le acompaña a lo largo de una experiencia concreta. Por ejemplo, en una galería de arte o dentro de un monumento, la audioguía no proporciona solamente el contenido de la información, sino que efectivamente puede acompañar a la persona, invitándola a posicionarse en los lugares donde se puede disfrutar un punto de vista particular, o puede aprovechar el momento y el punto adecuado para sugerir confrontaciones.

Con el paso del tiempo hemos llegado a los actuales instrumentos de memoria electrónica, principalmente el *iPod*, y que proporcionan una interacción mayor con el visitante, ya que permiten volver a cualquier punto de la ruta representada, la elección de rutas o de diferentes experiencias en el museo.

La audioguía, aunque no puede sustituir a la persona en sus capacidades de respuesta crítica en el campo histórico y artístico, sin embargo, puede proporcionar una atmósfera y una emociones diferentes: no estamos hablando de música, sino de ambientes *live*.

Citamos el ejemplo de la audio guía que acompaña al visitante de la isla Ellis, en Nueva York, que desde el siglo XIX hasta los años setenta del siglo pasado ha visto la migración hacia los Estados Unidos. El prestigio no consiste en un simple servicio audio que cuenta la historia de los emigrantes, sino en la forma de tratar el asunto, proporcionando al oyente la situación de los pobres emigrantes, reproduciendo ambientes que susciten los sentimientos y perspectivas de aquellas personas. Al final, cuando el recorrido está terminando y los visitantes salen de los locales y pasan delante de la documentación fotográfica, se narran historias en vivo, testimonio de los protagonistas, pistas audio -incluso en el dialecto de la lengua seleccionada- que muestran los sentimientos, los miedos, las alegrías, las tristezas, las esperanzas de una humanidad simple y multiétnica. El visitante se ve sumergido en la situación de los inmigrantes y puede elegir cuándo

dejar la reproducción.

En última instancia, esta herramienta es capaz de transmitir de forma inmediata y sugestiva los contenidos culturales, algo que una persona no podría hacer de la misma manera y llegar al mismo resultado.

Si entendemos el impacto que se produce en las personas con este tipo de escucha y su plena participación, podemos también, en este caso, destacar la importancia de los audiolibros como instrumentos capaces de transmitir la cultura en todos los aspectos.

2.5.3 Reproducción de eventos culturales

Vale la pena detenerse un momento y observar el interés cada vez mayor hacia los eventos en los que el protagonista es la escucha, en forma de lecturas hechas en las bibliotecas, en las plazas, en las librerías por parte de actores, y celebridades del mundo del espectáculo y de la cultura.

Consideremos, por ejemplo, el *Día Mundial del Libro y del Derecho de Autor*⁵⁵, una manifestación que se celebra cada año el 23 de abril en todo el mundo. Entre las numerosas iniciativas que hubo por ejemplo en Roma, hay que señalar el encuentro que hubo en 2006 en la plaza del Capitolio para un homenaje a *Don Quijote*, y en el que han participado celebridades que, alternándose, han leído escenas y aventuras de la obra maestra de Miguel de Cervantes. También en

⁵⁵ El 23 de abril de 1616 fallecían Cervantes, Shakespeare y Garcilaso de la Vega. También en un 23 de abril nacieron – o murieron – otros escritores eminentes como Maurice Druon, K. Laxness, Vladimir Nabokov, Josep Pla o Manuel Mejía Vallejo. Por este motivo, esta fecha tan simbólica para la literatura universal fue la escogida por la Conferencia General de la UNESCO para rendir un homenaje mundial al libro y sus autores, y alentar a todos, en particular a los más jóvenes, a descubrir el placer de la lectura y respetar la irremplazable contribución de los creadores al progreso social y cultural. La idea de esta celebración partió de Cataluña (España), donde este día es tradicional regalar una rosa al comprador de un libro. Con la celebración de este día en el mundo entero, la UNESCO pretende fomentar la lectura, la industria editorial y la protección de la propiedad intelectual por medio del derecho de autor.

Roma lleva algunos años celebrándose el *Festival de la Letteratura di Roma* en el que cada año se dedica una noche entera a un escritor, como el caso del John Irving⁵⁶, cuyas obras fueron leídas por el famoso actor italiano Silvio Orlando y acompañado por una increíble música compuesta especialmente para la lectura y el todo se celebraba en el mágico entorno de los foros romanos. Pero incluso las personas como el Premio Nobel Nadine Gordimer⁵⁷, autora de novelas, cuentos, ensayos, como testimonio del valor de la literatura, junto con muchos escritores de renombre internacional fueron protagonistas de aquellas noches, acompañados por lecturas hechas por actores y cantantes italianos, en un clima de perfecta combinación entre la importancia del texto y de sus palabras.

Y, por último, cabe señalar un evento cultural denominado *M-ArteLive*, nacido para reducir la brecha entre el público más joven y las representaciones de alta calidad, construido sobre la base de muchos espectáculos que se producen al mismo tiempo durante la misma noche: mientras se asiste a un concierto, en otra sala se pueden ver cortometrajes o escuchar a un joven autor que lee su obra. Todas representaciones hechas en directo, incluyendo también exposiciones de pintura y fotografía, reseñas cinematográficas, lecturas de poesía y prosa, con el objetivo de hacer la cultura divirtiéndose.

En la actualidad, una manifestación como ésta y que ha llamado mucho la atención al público romano e italiano en general, resulta ser un acontecimiento bastante difundido en las capitales europeas.

Otra iniciativa interesante y organizada por la Real Academia Española junto con YouTube y que está llamando mucho la atención, es la lectura global del

56 John Irving se ha convertido en los Estados Unidos en un fenómeno literario con *El mundo según Garp*, publicado en 1978. Un autor que siempre ha cultivado una relación con el cine, ganando en el año 2000 el Óscar por "mejor guión adaptado" por su guión de *Las normas de la casa de sidra*. Ha ganado también el premio "O. Henry Award" y el "National Book Award".

57 Nadine Gordimer es una escritora sudafricana ganadora del premio Nobel de literatura en 1991. En sus libros trata los conflictos interétnicos y el *apartheid*. Ha recibido gran cantidad de premios y distinciones, como quince doctorados *honoris causa* (por las universidades de Yale, Harvard, Columbia, Cambridge, Leuven, en Bélgica, Ciudad del Cabo y *Witwatersrand* entre otras).

Quijote en la Red.

Con la participación de 2149 hispanohablantes de todo el mundo será posible recrear, en video, la lectura completa del *Quijote*.

El propósito de esta idea de YouTube, que cuenta con el apoyo y la colaboración de la Real Academia Española (RAE) y de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), es lograr una lectura completa y global de esta obra en Internet, a cargo de lectores de todos los rincones del planeta.

Para conseguir este objetivo, que reflejará los distintos acentos y registros del mundo hispanohablante, será necesaria la intervención de 2149 participantes⁵⁸.

Esta iniciativa pretende, además, incentivar y promover el uso del español en YouTube, con el ánimo y el compromiso de ofrecer contenidos de carácter educativo y cultural que, sin perder su propia identidad, alcancen dimensión e impacto internacionales.

Tal vez podríamos decir que estas manifestaciones, actividades, etc., resultan ser más interesantes desde un punto de vista artístico y cultural y que nos hace reflexionar sobre los intereses y expectativas de un público siempre más exigente y difícil como el de los jóvenes, que parece mostrar de esta forma una cierta disposición a escuchar, incluso los textos literarios, para luego continuar con el tema de posible desarrollo del audiolibro y la visión de este producto como una herramienta que estimula la comprensión y difusión de un texto literario.

58 Los usuarios que deseen tomar parte en la iniciativa deberán entrar en la página <<http://www.youtube.com/elquijote>> y hacer clic en el botón «participar». En ese momento se les asignará un fragmento y dispondrán de seis horas para preparar un video con su lectura y subirlo a YouTube. Si transcurrido este tiempo no hubiesen colgado la grabación, el texto se adjudicará a otro usuario. [Consulta: 22/10/2010].

2.6 Difusión del audiolibro en el mundo

En los EE.UU., dos años antes del estreno de la película, *Harry Potter* fue un fenómeno de ventas increíble en el formato de audiolibro, leído por uno de los narradores más extraordinarios de la lengua inglesa, Jim Dale, y fue publicado por el gigante editorial *Random House*. Las ventas han logrado excelentes resultados con más de un millón de copias vendidas en sólo un año, mientras que normalmente las grandes *best-seller* llegan a alrededor de veinte-treinta mil copias.

El efecto multiplicador del acontecimiento editorial de *Harry Potter*, ha involucrado a toda la industria estadounidense de audiolibros, que ahora tiene un centenar de editoriales. En el año 2000 el volumen de negocios del sector ha llegado a más de 4 billones de dólares.

Estudios de mercado de la *SWPA* (*Spoken Word Publishing Association*), que consiste en el número de editores de audiolibros, han demostrado que el volumen de negocio ha aumentado en un 30% cada año, con ventas al detalle de hasta 65 millones de dólares al año.

Hay que destacar que este valor representa casi la mitad del mercado discográfico estadounidense de música clásica y la opinión de los analistas es que el potencial es mucho más alto. En general, los audiolibros en casetes y CD se venden en las librerías (casi el 50% de las ventas), en las tiendas de música (15% de las ventas), en las estaciones de servicio, en las cadenas de supermercados y a través de ventas por Internet del que se ha notado un fuerte aumento en los últimos años.

Si se mira históricamente, el entorno cultural en el que el fenómeno se generó en los Estados Unidos, el audiolibro se creó con el antropólogo J. P.

Harrington⁵⁹ (1884-1961), un extraordinaria figura histórica, que dedicó gran parte de su vida a la colección de documentos de un gran número de nombres de lugares y fotografías para estudiar las lenguas y culturas de los indígenas americanos, concentrándose en particular en las lenguas en peligro de extinción. En 1933, de hecho, Harrington, empezó un largo viaje por América del Norte para grabar en discos de aluminio las historias de la vida de las tribus nativas americanas, que se difundían oralmente de padres a hijos desde hace muchas generaciones.

A través de una investigación científica muy completa, el disco de Harrington fue el primer ejemplo de historia contada y registrada, que sentó las bases para el surgimiento de un nuevo *media*: el audiolibro.

La experiencia de los audiolibros en los Estados Unidos ve su progresivo desarrollo en los años sesenta, con la publicación de los primeros LP de obras teatrales, radiofónicas, de poesía, que inicialmente respondían a las necesidades de todas aquellas personas que sufrían de problemas a la vista. Sólo entre finales de los años ochenta y principios de los noventa la industria discográfica realmente ha empezado a crecer, gracias sobre todo a la demanda de los consumidores, que empezaron a requerir audiolibros para estar al día con la propia formación profesional, y también con fines educativos y de entretenimiento. En particular, cabe señalar la grande labor hecha por el *APA*, (*Audio Publisher Association*)⁶⁰, para hacer publicidad del producto a escala nacional.

El *APA* es una organización sin ánimo de lucro creada en 1986 para promover una verdadera industria del audiolibro para que hiciera reflexionar sobre la importancia de esta herramienta en muchas áreas, tal como la social, la educativa, la económica y la del tiempo libre.

En los últimos años, muchas investigaciones de esta organización estadounidense han mostrado una tendencia cada vez mayor del mercado audio. En particular, un estudio sobre los hábitos de escucha dirigido por la *NFO*

59 Véase la página web: <<http://nas.ucdavis.edu>> [Consulta 23/10/2010].

60 Véase la página web: <<http://audiopub.org>> [Consulta 23/10/2010].

(*National Family Opinion*). por cuenta del *APA*, ha generado informaciones sobre cómo y dónde los consumidores utilizan los audiolibros en función de su propio estilo de vida. El dígito más significativo ha venido en respuesta a la pregunta: “¿Usted o alguien en su familia ha oído audiolibros alguna vez en los últimos doce meses?”. En 1995, cuando el *APA* llevó a cabo esta investigación, la respuesta positiva fue un 12%, mientras que en 1999, el porcentaje fue el 21%, es decir un incremento del 75%. Un hecho importante para la industria del audiolibro, que hace reflexionar sobre el progreso en los últimos años de este instrumento en cuanto a ventas al por menor, debido tanto a los esfuerzos del *APA* para ampliar la conciencia del medio como el audio entre los consumidores, como a la presencia de varios *clubs* del audiolibro.

Los grupos que se pueden definir como los mayores oyentes de audiolibros son:

- estudiantes y trabajadores, que los utilizan principalmente durante los traslados en coche, en tren, en autobús, etc. o mientras se ocupan de tareas o trabajos repetitivos que no requieren demasiada atención y precisión;
- oyentes regulares de programas radiofónicos cultos;
- lectores habituales de libros en el hogar (especialmente personas comprometidas en el trabajo doméstico);
- lectores ancianos (con problemas a la vista);
- personas con discapacidad visual (ciegos o con graves alteraciones visuales);
- personas con problemas funcionales (otros tipos de discapacidad permanente o momentánea como en el caso de personas hospitalizadas);

Una estudio más profundo llevado a cabo por el *APA*, para definir con mayor precisión el perfil del usuario de audiolibros, mostró que el sexo mayormente interesado en la escucha es el femenino (60-70%) y que la edad media de los usuarios es de 40-55 años (50%), con una educación superior (en su mayoría graduados). Entre las principales ocupaciones -en orden decreciente- tenemos a: profesores, profesionales, jubilados, estudiantes, empleados, amas de

casa, con un uso frecuente del tiempo libre dedicado a cursos en diferentes prácticas alternativas (yoga, biodanza, meditación, etc.), lectura de libros, cine, teatro, exposiciones de arte, etc. Los lugares donde se pueden encontrar audiolibros son: bibliotecas, librerías, tiendas de música, ferias y eventos, conciertos, conferencias, tiendas por Internet en línea etc.

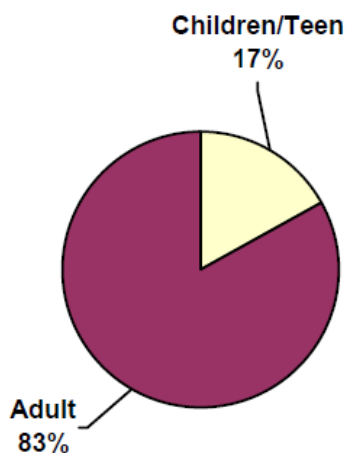
Tabla 1. Perfil del usuario de audiolibros

Sexo	Femenino
Edad media	40-55 años
Instrucción	Graduados
Profesión	Profesore, profesionales, jubilados, empleados, estudiantes, amas de casa
Tiempo libre	Cursos de yoga, biodanza, meditación, lectura de libros, cine, teatro, exposiciones de arte
Lugares de uso	Bibliotecas, librerías, tiendas de música, ferias y eventos, conciertos, conferencias, <i>e-shop</i> en línea

Fuente: *APA*, 2006

Según los datos presentados por el *APA* en 2008⁶¹ se constató que:

61 La encuesta se ha hecho en colaboración con *LewisClarkBoone Market Intelligence*. Analizando 30 editoriales que han participado en la investigación desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre 2008.



El 83% de la población que utiliza los audiolibros es adulta frente al 17% que representan niños-adolescentes. Además, del 83% de los adultos, el 76% de los oyentes son mujeres frente al 24% de los hombres. La edad media de las mujeres es de 45 años, y 47 para los hombres. Es interesante observar que el mayor porcentaje de tiempo de escucha viene de hombres de entre 21 y 24 años y de mujeres de entre 50 y 64 años.

La clave de la investigación en este estudio muestra que las tres situaciones en las que los audiolibros se utilizan mayormente son: en el hogar (37,4%), en el coche durante los viajes cortos (26%) o viajes largos (18,5%). Son de hecho las mujeres de entre 35 y 64 años las que se dedican a la escucha en casa mientras hacen el trabajo doméstico.

Tabla 2. Lugares en los que se escuchan mayormente los audiolibros

Lugares	Porcentaje
Uso en casa	37,4
En el coche durante viajes cortos	26

En el coche durante viajes largos	18,5
Mientras se entrena	7,6
En el trabajo	3,8
En la escuela	4
En los medio de transporte público	1,3
En avión	1,3

Fuente: *APA*, 2006.

Además, un estudio hecho en el año 2006 confirma que el 71% de los encuestados escucha audiolibros en viajes largos⁶². De hecho, se debe tener en cuenta las grandes distancias que separan las distintas ciudades de América del Norte y que requieren bastante tiempo en el coche para recorrerlas. Se ha calculado que cada año los estadounidenses efectúan más o menos 51,3 billones de viajes en sus vehículos sólo entre el lugar de trabajo y el hogar. Por lo tanto, es fácil de explicar por qué la escucha en el coche se ha convertido en un factor determinante para las ventas. Los viajeros son muchos y parecen encontrar en el audiolibro un pasatiempo popular.

Situaciones menos comunes incluyen la escucha mientras la gente entrena (el 7,6%, más del doble en comparación con el 3,4% de 1995) o en el trabajo (3,8%, estable en comparación con el año 1995). Los audiolibros están comenzando a ser utilizados en la escuela y en la guardería (4%), en el avión (1,3%) y en el transporte público (1,3%).

Según la investigación llevada a cabo por algunas escuelas de Estados Unidos sobresale que, en la educación escolar, muchos docentes consideran importante el uso de los audiolibros para mejorar la comprensión de la literatura y estarían dispuestos a usarlos frecuentemente, si se dispusiera de más recursos. A

62
23/10/2010].

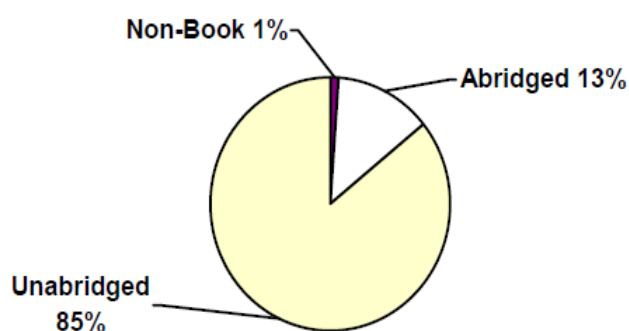
Véase la página web: <<http://www.marketresearch.com>> [Consulta:

pesar de la falta real en muchas instituciones, muchos profesores están convencidos de su uso, especialmente como soporte para los textos utilizados en clase.

Esta situación parece indicar entonces la voluntad del uso de este instrumento por parte del personal de la escuela, pero que se enfrenta a la falta de recursos o tal vez en algunos casos, a la falta de conocimiento de los recursos que hay.

En general, muchos educadores saben que una de las razones que conduce a un mayor interés en el audiolibro por parte de los estudiantes es la posibilidad de aumentar el alcance y la velocidad de comprensión de la lectura. Incluso la posibilidad de adquirir una lengua, es decir, profundizar su vocabulario, con el apoyo del texto escrito, son una fuente de gran interés.

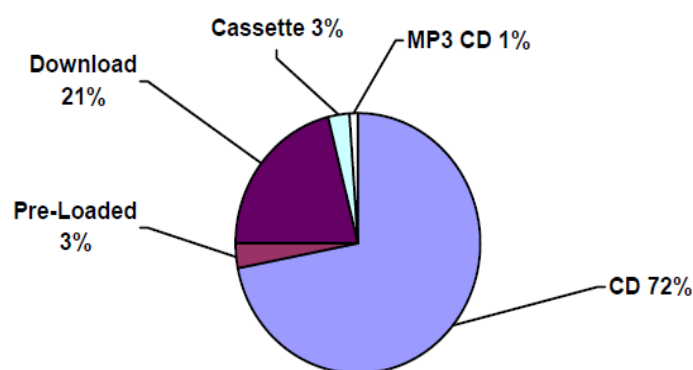
De acuerdo con un estudio del *APA*⁶³ en el que se tomaron en cuenta los patrones de uso del audiolibro por cada miembro de familia, la propagación de los diferentes géneros parece distribuirse de la forma siguiente: los “libros que se basan en narraciones integrales” inciden en alrededor de un 85% del mercado; los “libros basados en narraciones reducidas” ganan un 13% del mercado; mientras que las narraciones diferentes representan el 1%.



El factor que parece influir la elección del audiolibro es el tema, seguido por la fama del autor y el precio. Si nos fijamos en las razones, nos encontramos con que la motivación más común es “escuchar mientras se están haciendo otras cosas”(24%), seguido por “entretenerse escuchando audiolibros” (14%), y el puro “entretenimiento” (11%).

Es interesante considerar cómo una buena parte de los estadounidenses piensa que el audiolibro es una alternativa a la radio, mientras que sólo algunos lo escuchan para perfeccionar el idioma o para enriquecer la propia cultura.

En cuanto al formato, podemos observar los siguientes resultados según el estudio hecho por el *APA* refiriéndose al año 2008⁶⁴:



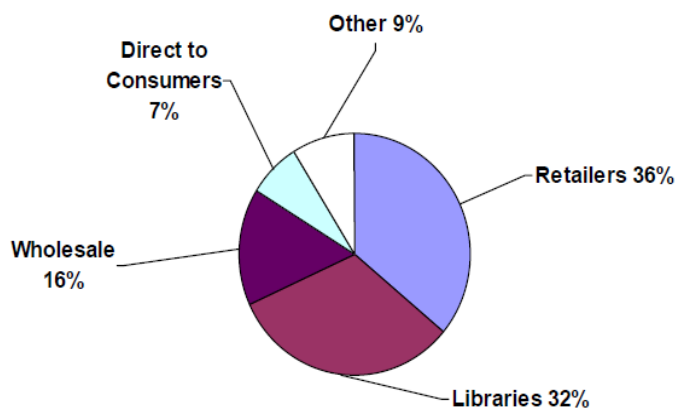
Es importante destacar el cambio constante que ha llevado a la subida de las ventas de CD en 2002 del 35% al 72% en 2008 y un reducción progresiva de las cintas en casete, del 58% al 3%. El avance de la tecnología ha hecho posible una mayor especialización del instrumento, continuando a transformarse y a mejorarse día a día. Es suficiente considerar que hasta hace pocos años, en Inglaterra, España, Alemania e Italia sólo el 6% de los coches tenía reproductores de CD, mientras que en EE.UU. no se llegaba a más del 10%. Para los otros lectores, tales

64 Datos presentes en la página web: <<http://www.audiopub.org/resources-industry-data.asp>> [Consulta: 23/10/2010].

como el CD-MP3 o la posibilidad de descargar archivos audio, existe una tendencia creciente: el CD-MP3 representa el 1% y las ventas de descarga el 21%. Además, durante muchos años ha sido posible descargarse desde Internet libremente, aunque eran muy pocas las personas que lo hacían. Las ventas por Internet han aumentado con el incremento de la población con conexión a la red y la llegada de la banda ancha. Los precios de los lectores de MP3 bajaron y aumentó la disponibilidad de los contenidos descargables desde sitios web, ya que las editoriales se dieron cuenta del enorme potencial que les ofrecía Internet.

Pero la clave del éxito estadounidense reside, en la opinión de muchos, en la elección editorial de hacer la versión en audio de un libro junto con la copia impresa, basando su decisión en el valor potencial del mercado del libro. Pruebas de marketing, de hecho, han demostrado que los audiolibros expuestos en los estantes junto con el libro venden siete veces más que los mismos títulos expuestos en la sección de audio. Esto lleva a pensar que el éxito de esta herramienta tiene que ver con las oportunidades que las personas han reservado al libro, haciéndolo entrar de alguna manera en sus vidas. En realidad, este instrumento se ha convertido en algo muy popular en los EE.UU. y en otras partes de Europa, porque los editores han visto una buena aceptación del mercado.

Los audiolibros se pueden pedir prestados en las bibliotecas (32%), alquilarlos y, por supuesto, comprarlos en librerías (36%), grandes almacenes (16%), etc.



En Gran Bretaña la situación es similar a la estadounidense aunque el nivel de ventas no es comparable. También este país tiene una buena tradición de lectura en voz alta, siguiendo la misma tendencia de los Estados Unidos. La radio, en especial la BBC, en los últimos años sigue una línea editorial que transforma en evento comercial cada programa radiofónico de gran éxito para el público. Un ejemplo es la versión en audiolibro de *El Señor de los Anillos*, realizado en la radio y que ha vendido 500.000 copias. El resultado editorial ha sido vinculado sin duda a la presencia de los mismos actores de la radio, así como la fama inducida por la versión cinematográfica. Otra vez más vemos cómo la influencia de medios de comunicación como la radio y el cine alimenta la curiosidad por parte del público a escuchar las mismas historias en su formato de audiolibro, aprovechando la posibilidad de volver a oír la narración todas las veces deseadas.

Un problema que seguramente se plantea el público es la indecisión sobre dónde ubicar los audiolibros en las propias librerías en casa. Según algunos comerciantes, de hecho, la gente no quiere guardarlos junto con los libros, ya que se trata de una herramienta en otro formato, pero al mismo tiempo no quiere mantenerlos con los CD de su música, ya que se consideran libros.

La incertidumbre proviene de una fuerte resistencia, que se manifiesta en muchos países, por parte de las editoriales hacia esta herramienta de

comunicación, así como de su imagen generalizada de un producto específico para las personas que padecen de problemas de visión.

Además de los Estados Unidos y Gran Bretaña, los países en los que se está difundiendo el uso de los audiolibros son: Canadá, Australia, Alemania, Francia y España. En particular, últimamente, en Alemania vemos un crecimiento significativo en este sector. En 2001, el mayor editor de audio alemán *Horverlag*, vio sus ventas aumentar a un asombroso 88%⁶⁵. En general, las tendencias del mercado del audiolibro en Alemania, Francia y en otros países del norte de Europa propenden hacia una alineación con el contexto inglés y estadounidense. Los títulos más populares en todos estos países son: los clásicos de la literatura, programas para el aprendizaje de lenguas extranjeras, cuentos para niños y algunos programas famosos de radio que tratan de historias de fantasía y documentarios.

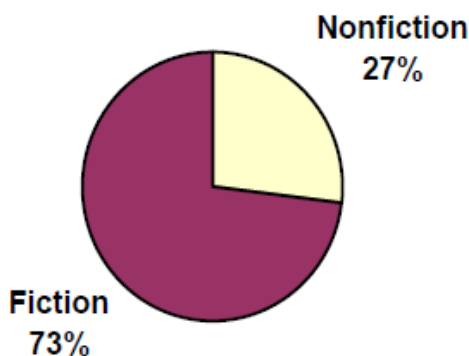
En la actualidad, en el panorama de las narraciones internacionales de *best-sellers* que han recibido mayor consenso público, se incluyen en Inglaterra *Harry Potter y el misterio del príncipe*, la sexta aventura de K. Rowling y editada por Bloomsbury; en Italia la novela *La luna di carta* de Andrea Camilleri, que cuenta las aventuras del famoso comisario Montalbano; los éxitos de Dan Brown, *La conspiración* en España y *El Código Da Vinci* en los Países Bajos.

De hecho, el campo de los audiolibros, entre los diversos segmentos de la industria editorial en EE.UU., es el que manifiesta el mayor incremento anual y que implica a los trabajadores del mundo del espectáculo, de la industria de la duplicación, etc.

En la última encuesta del *APA* las ventas estimadas de audiolibros llegan alrededor de un billón de dólares. En particular, teniendo en cuenta el género, la narrativa ocupa el 64% de las ventas en comparación con los documentales, poemas, etc. En general la situación es la siguiente:

65

Véase la página web: <<http://www.hoerverlag.de/>> [Consulta: 23/10/2010].



Narraciones de ficción presentan un interés mayor (73%) respecto a la no-ficción (27%). De hecho, por los títulos de audiolibros mencionados y que son de mayor éxito en muchos países del mundo, no cabe duda de que el subgénero de ciencia ficción es el que llama la atención al público oyente.

Entre otros eventos, cada año, el *APA* celebra el audiolibro a través de su campaña “Mes del audiolibro” con la promoción de la industria. La Conferencia de la Asociación de los Editores Audios (APAC) se ha comprometido en incrementar esta industria y asegurarle todas las oportunidades para la creación de trabajos en red, para los líderes de las empresas.

El mercado de los audiolibros puede considerarse sin duda un mercado en crecimiento, en particular en la última década, en la que hemos asistido a una disminución de los precios -de acuerdo con los estudios dirigidos por el *APA* los precios disminuyen en un 10% cada año- y a un aumento de la calidad, de los formatos y de la oferta de contenidos varios.

En cuanto a la estructura del mercado, y no sólo el estadounidense, podemos decir que la difusión de los audiolibros y de los libros goza de una sinergia especial, tomando en cuenta cómo un *best-seller* de éxito y con ventas de alrededor 100.000 copias puede vender a la vez en formato audio 15.000 copias.

Lamentablemente, este fenómeno difícilmente captura la atención de los *media* en los contextos sociales y en la medida en que, pese a los aficionados de este producto y al éxito de ventas, el audiolibro no es aún, como el libro o la película, un elemento fundamental de la memoria colectiva.

CAPÍTULO III

LA FIGURA DEL NARRADOR COMO NUEVO ORADOR

3.1 Confrontación entre la cultura de la escucha y de la imagen

La voluntad de profundizar en el tema de la escucha emerge de las necesidades comunicativas en diferentes niveles: en el trabajo, en familia, en las relaciones sociales, en la dimensión de las relaciones institucionales.

Escuchar es parte del proceso de comunicación y un elemento clave en la construcción de las identidades y de las relaciones. La misma tradición, como hemos visto, se ha difundido por medio de la historia, el mito⁶⁶ transmisible de generación en generación a través del poder de la voz:

È attraverso la parola, infatti, che si segnala la presenza dell'uomo e la sua unicità. L'oralità è essa stessa ricerca dell'altro.⁶⁷

En los siglos pasados, en ausencia de una alfabetización masiva, la comunicación religiosa en gran medida ha sido dejada en manos de la imagen pictórica, escultórica y arquitectónica. Se convirtió en comunicación colectiva en las iglesias, así como a través de la palabra de los predicadores, incluso proponiendo a todos los posibles visitantes los temas clásicos del cristianismo a través de maravillosas obras de arte.

Lo mismo ocurrió en las cortes dominantes principalmente para magnificar las gestas de los caballeros.

El poder evocador que sugieren las imágenes debe ser evaluado con perspectiva, señalando que en aquel tiempo la única forma de obtener imágenes era gracias a la labor del artista.

Con el tiempo los pueblos latinos, han desarrollado una peculiar inclinación hacia una cultura iconográfica, en la que influye la religión. Al mismo tiempo,

⁶⁶ El término griego *mythos* (μῦθος) significa aproximadamente “discurso”, “palabras”, y por extensión, un “acto de habla ritualizado”, como el de un jefe en una asamblea, o el de un poeta o sacerdote en un relato. Además, *mythos* está relacionado con el latín *mundus* y el alemán *mund* - “boca”- ya que la narración procede de la boca, de la voz. El mito, por lo tanto, es concebible como centro del cual cada cosa nace y se irradia.

⁶⁷ Franco Ferrarotti, *Il silenzio della parola: tradizione e memoria in un mondo smemorato*, Edizioni Dedalo, Bari, 2003, p. 26.

estos pueblos han experimentado un tipo de comprensión de la oralidad. De hecho, antes del siglo XVI y de la Contrarreforma, el escenario aparecía de manera muy diferente porque el espíritu religioso se manifestaba en ambas direcciones: a través de las imágenes y de las palabras. Las obras de los grandes pintores eran imágenes de la historia que transcurría y que la gente de iglesia observaba, mientras escuchaba a los predicadores, es decir, mientras que el “*mythos*” se transmitía a través del poder de la palabra.

Posteriormente, a raíz de las reformas luterana y calvinista⁶⁸, tendencialmente introspectivas, podemos suponer que la división en el mundo cristiano si por un lado mostraba la vertiente reformista, que ha conservado las formas de comunicación oral, por el otro, la vertiente católica ha guiado a la conciencia colectiva de la Contrarreforma en los países latinos en favor de modos de comunicación basados en la iconografía.

L'affermazione di Lutero è significativa: “Non arrossisco di scrivere in volgare per dei laici ignoranti”. Il fatto che Lutero dica di “non arrossire” mostra che egli si colloca agli antipodi di un'opinione diffusa. Lutero insiste: l'impiego delle lingue volgari apporterà alla cristianità un beneficio “più grande testi illustrati e i grandi libri e le questioni che, nelle scuole, sono trattate unicamente fra i dotti”. Plasmando in maniera geniale il tedesco della propria traduzione della Bibbia, Lutero ha toccato il popolo parlandogli nella sua lingua⁶⁹.

68 Durante el siglo XVI, varios religiosos, pensadores y políticos intentaron provocar un cambio profundo y generalizado en los usos y costumbres de la Iglesia Católica en la Europa Occidental, especialmente con respecto a las pretensiones papales de dominio sobre toda la cristiandad. Este movimiento religioso, conocido como Reforma Protestante, dependió del apoyo de algunas autoridades civiles para poder reformar iglesias cristianas de ámbito estatal. Los grandes exponentes de la Reforma fueron Martín Lutero y Juan Calvino. El movimiento protestante iniciado por Lutero afirma el valor único de las Escrituras y la supremacía de la fe en Jesucristo. Lutero desarrolla la doctrina del sacerdocio universal, en donde afirma que las Escrituras pueden ser entendidas por todos los creyentes y que cada uno puede examinarlas libremente gracias a la creación de la imprenta.

69 Guglielmo Cavallo, y Roger Chartier, *Storia della lettura*, ed. cit., p. 249.

El Renacimiento y el Barroco, que han encontrado un gran desarrollo en Italia y España, cuentan historias con imágenes. Incluso la Iglesia se ha movido en esta dirección, oponiéndose a lo que estaba ocurriendo en los países de la Reforma. Paradójicamente, la comprensión de la oralidad se manifestaba en el relanzamiento del latín, como “lengua-imagen” en cuanto autorreferencial para la *élite* que la utilizaba.

En los países latinos las masas han sido inducidas a conocer sus historias oficiales, religiosas y también civiles, sobre todo a través de las imágenes, porque el latín ya no lo entendían, aunque si en el siglo XVI existía una cultura popular fuerte, por otra parte contrastada por la Reforma. Los pueblos nórdicos, en cambio, han seguido la larga tradición de comunicación oral en la lengua original.

C'è un abisso fra le anime dell'*élite* dei nobili o della magistratura, che ricevono individualmente dai loro direttori spirituali consigli sui libri necessari alla loro condotta spirituale e sulla maniera adeguata di leggerli, e la gente delle città o delle campagne, che è fatta oggetto di massicce distribuzioni di immagini, fogli volanti o puscoli in occasione delle missioni. Occorrerebbe, in particolare, interrogarsi sulle tappe e le modalità attraverso le quali una pastorale dello scritto ha, se non soppiantato, quanto meno accompagnato quella, spettacolare, svolta attraverso la vista e l'udito⁷⁰.

En los países latinos de cultura católica hay que esperar a la reforma del Concilio Vaticano II para ver la palabra devuelta a la religión y encontrar en el actual ritual el contacto de escucha entre la masa y el celebrante.

En definitiva, si analizamos atentamente este aspecto, el factor religioso es en sí mismo una expresión de huellas culturales muy complejas para la población.

A principios del siglo XX la imagen asume un papel importante, contribuyendo a la formación de un nuevo imaginario colectivo que abarca el cine, la televisión, la fotografía y la sociedad.

El proceso de homologación generado en este contexto, también a través de los medios de comunicación, está condicionado por las tradiciones culturales de los diferentes países. De hecho, centrándonos en el tema de la escucha, se observa la persistencia de actitudes diferentes. En España, por ejemplo, las lecturas en la radio han desaparecido, mientras que en los países anglosajones se ha conservado una tradición de *storyteller*. Esto conlleva a la situación por la que en los países latinos generalmente hay una baja captación de los audiolibros y al mismo tiempo podemos estudiar el potencial de desarrollo de esta herramienta a la luz de sus características intrínsecas, y de las experiencias presentes en otras culturas.

3.2. La radio y la radionovela

No cabe duda de que desde la invención de la televisión –medio audiovisual- la radio habría perdido aquella virtud de “ceguera” que tanto estimulaba la imaginación al oyente. Al mismo tiempo, la película parecía impedir con el habla el desarrollo de las notables posibilidades de la imagen y de su uso simbólico.

La palabra y la música poseen lo necesario en sí mismas; y esto también ocurre con la imagen en movimiento. Las palabras del narrador y del poeta, las voces del diálogo, los temas del pensador y los sonidos complejos de la música se dirigen a experiencias y pensamientos que vienen interrumpidos fácilmente por elementos que provienen de la esfera visible y, por lo tanto, siempre se ha tratado de darles la posibilidad de expresarse con sonido puro. Lo mismo se puede decir de la película que, desde el principio, ha tratado su expresión más intensa a través del puro efecto de la imagen.

Palabra y música todavía constituyen la esfera que mejor se aplica a la radio, que no tiene solamente el efecto de solicitar al oyente a que se concentre en la palabra y en la música, sino que le deja suficiente espacio para la reflexión y el

pensamiento. El sonido no está vinculado a un lugar fijo como pasa con la imagen; el sonido sigue al oyente por todas partes, y es por esto que el programa radiofónico se convierte fácilmente en fondo para las actividades cotidianas.

La experimentación ha acompañado siempre al hombre y en el campo artístico ha encontrado un terreno fértil para experimentar con la máxima libertad su mayor expresión. En el mundo de las voces que nos ofrece la radio, vemos como aparece esta novedosa forma de representar el teatro sin ver la escena, y que se convierte en radionovela.

Para poder entender qué es una radionovela, es suficiente pensar que se trata de “teatro escuchado por radio”. Sin embargo, la idea queda mucho más clara cuando pensamos que es “una película *vista* por alguien que no ve”.

Radio y cine se pueden usar ambos con un objetivo más o menos didáctico y estético. Si el pilar del cine es la imagen, visión tangible, el de la radio es la palabra dicha, que se dirige más directamente a la mente. En su libro *La radio, l'arte dell'ascolto* Rudolf Arnheim escribe y puntualiza la diferencia entre estas dos formas artísticas:

È vero dunque che alla radio l'aspetto didascalico e intellettuale è preponderante rispetto al cinema.[...] Lo sceneggiatore di film è incline alla chiacchiera brillante e anche il più severo tende a portare negli studi quel tanto di mondano, mentre la letteratura radiofonica somiglia a volte a una serissima lezione di catechismo o di pedagogia. Chi scrive testi per la radio prega il buon Dio perché lo aiuti a produrre pensieri profondi e a non cedere alla tentazione delle parole straniere.⁷¹

Vemos por lo tanto como la radionovela depende de los diálogos, de la música y de los efectos sonoros que ayudan al oyente a seguir la historia. Como sucede en el teatro, los textos de las radionovelas pueden dividirse en actos.

Un análisis de las diferentes manifestaciones del poliédrico concepto de “especificidad radiofónica” debe comenzar necesariamente desde las posibilidades

⁷¹ Rudolf Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Editori Riuniti, Roma, 2003, p.218.

innatas en el canal elegido para la comunicación del mensaje, la radio. Condicionado por el momento histórico y por el estado de evolución de sus instrumentos, el aparato tecnológico de la estructura radiofónica, no puede verse como *medium* neutral: al contrario, influye en las características dramáticas de las creaciones, prescindiendo de la importancia o del relieve dados por las elecciones de los técnicos y artistas que trabajan en ello. En este sentido, el actor-escritor venezolano Rafael Guinand declara:

En otro sentido la adaptación era absolutamente literaria, pues la radio comienza a adaptar obras de la literatura universal, de la cuentística y del teatro, las cuales se convertían en diálogos y narraciones dramatizadas. Para ese momento no se escribían obras originales en el país. Sin embargo, Alejandro Dumas, Émile Zola, Julio Verne, Salgari y unos cuantos más de la novelística romántica del siglo XIX, serían los protagonistas fundamentales de la radio. Salvador Garmendia, un inobjetable conocedor del medio, novelista y libretista, dice que estas adaptaciones eran muy elementales. Se hacían por episodios o incluían diálogos con ligeras intervenciones del narrador. De modo que en quince o en veinte minutos se transmitía, por ejemplo, los *Miserables* de Victor Hugo, dejando digresiones de cincuenta y hasta de cien páginas sobre los conventos y las barricadas de París, que son quizás la parte más rica de la obra por su valor documental. Sin embargo, se desplegaba ampliamente lo anecdótico. Con las palabras de Dumas, recuerda el escritor, la cosa era más sencilla porque prácticamente estaban escritas en diálogos y se transmitían casi sin cambios.⁷²

El oyente no se entera de cuándo la “película sonora” cambia de una escena a otra. Para ello se recurre al relator. Él es, en realidad, una de las figuras más importantes del radioteatro. Describe el espacio en el que se desarrolla la acción y nos habla de los personajes: nos dice cómo se llaman, cómo son, cómo están y por

⁷² Lunaiby Benítez, *La radionovela venezolana: tres momentos y ¿una muerte anunciada?*, en la página web:

<http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM198447_29-40.pdf>.

[Consulta: 18/12/2010].

qué.

La manera de separar al relator de las escenas es introduciendo lo que suele llamarse una “cortina musical”, o sea una ráfaga de música que “al que no ve” le permita saber cuándo es el relator el que habla, y cuándo lo hacen los personajes. Una vez que este código está claro, la cortina puede dar por sí sola el cambio de una situación a otra.

Además de esta cortina, que cumple funciones de separadora, la música juega un rol fundamental en el radioteatro. Permite introducirnos en diferentes estados de ánimo: si hay un clima de alegría, de dolor, de exaltación, etcétera. Esta música, que suele servir de fondo a las escenas, se conoce con el nombre de “música incidental”.

La otra figura básica del radioteatro es el sonidista. Si bien todos, en la radio, son sonidistas (hasta los actores, que aportan el “sonido” de sus voces), se acostumbra reservar el nombre de “sonidista” al que hace los “efectos de sonido”: los pasos de los que caminan, un teléfono que suena, los murmullos y el ruido de los cubiertos en un restaurante, el audio de una batalla, etcétera. De dichos efectos, algunos pueden realizarse en el mismo estudio, y otros se incorporan desde discos especiales:

Un aspetto di estremo interesse nella produzione radiodrammatica riguarda la possibilità di rendere perspicui (di far “sentire”) sia i movimenti nello spazio sia i pensieri dei protagonisti (gli “a parte” teatrali o gli “sguardi in macchina” della cinematografia). Se si è già accennato sul piano tecnico, alla possibilità di realizzare simili effetti attraverso la differenziazione dei piani dinamici (assolvenze o dissolvenze) o attraverso una differente propagazione del suono (risonanza de eco), occorre ora illustrarne alcune possibili applicazioni. [...] Esempi di sfumature timbrico-dinamiche che rendono l'idea del movimento, o di effetto-spazio raggiunti mediante la differente articolazione dei piani dinamici, se ne potrebbero portare tanti quanti sono i radiodrammi ascoltati (si pensi al suono di passi di viandanti o di plotoni in allontanamento, a rumori urbani - clacson, motori, treni in corsa- o a tipici rumori domestici- una lavatrice in sottofondo, un brindisi in primo piano con voci di sottofondo, ecc.). In ideali situazioni di *open air*, le dimensioni

di distanza e profondità dello spazio giungono a essere rese, al pari di una inquadratura filmica, con giochi di “riprese di campo” -lungo o corto- risolti in variazioni dinamiche e dissolvenze.⁷³

Si bien los sonidistas son expertos que toman un guión de radioteatro y hacen su propia partitura de efectos sonoros, los guionistas de radioteatro deben consignar con claridad en sus guiones en qué ambiente se desarrolla cada escena: un bar, un campo de fútbol, una nave espacial, el sonido ambiente de una casa o lo que fuera.

Al igual que en una película, la historia se cuenta a través de diferentes escenas que se suceden las unas a las otras. De ahí que resulte conveniente, una vez que se sepa lo que se va a contar, armar una especie de estructura antes de escribir las escenas.

Es muy importante, al hacer la estructura, equilibrar la duración de las escenas de modo tal que la totalidad sea armónica y equilibrada.

No conviene usar una gran cantidad de personajes, porque el oyente tiene que reconocerlos y saber quién es quién, y un amontonamiento de voces le dificulta demasiado el trabajo.

Cuando los personajes hablan, es muy importante que el guionista de radioteatro escriba de qué manera lo dicen. Este problema se resuelve con lo que se llaman acotaciones, que se agregan al nombre del personaje inmediatamente después de su nombre, entre paréntesis. Por otro lado, de la misma manera que en una película, el hecho de que un personaje esté en primer plano y otro en un segundo plano da idea de espacialidad, y en el radioteatro este recurso se consigue con los llamados “planos sonoros”: un “primer plano”, que da idea de mucha cercanía, se consigue a través de una gran proximidad con el micrófono; un “segundo plano” da idea de mayor distancia, y el “tercer plano” sugiere lejanía.

73 Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per Radio in Italia*, EDT, Turín, 2004, pp. 92-93.

El radioteatro cuenta con un recurso muy útil e importante: cuando un personaje “piensa” algo, su voz se filtra de un modo muy particular, al que se conoce con el nombre de “efecto de cámara”. También deberá el guionista indicar cuándo empieza y cuándo termina el mencionado efecto.

Una vez escrito el guión, resulta conveniente leerlo en voz alta y cronómetro en mano, teniendo en cuenta las pausas, el tiempo para las cortinas musicales o para la música incidental. Los ajustes definitivos de tiempo los darán la dirección y los ensayos.

En los Estados Unidos, donde el servicio de programación radiofónica regular empezó en 1920, las radionovelas cobraron mucho éxito entre el público y en los años cuarenta se convirtieron en los espectáculos de entretenimiento más seguidos. Con la llegada de la televisión las radionovelas perdieron parte de su popularidad y en algunos países desaparecieron del todo.

Algunos importantes autores de literatura, directores de cine y guionistas cinematográficos han producido y trabajado en la creación de radionovelas. Un ejemplo que ha pasado a la historia es la narración hecha por Orson Wells.

Son las ocho de la tarde del 30 de octubre de 1938. Las estaciones de radio de la CBS (*Columbia Broadcasting System*), una de las mayores emisoras de EE.UU., retransmite la radionovela adaptada por Howard Koch, y basada en la famosa novela de ciencia ficción *La guerra de los mundos* de Herbert George Wells. Mucho se había dudado en transmitir este programa, porque su realización, que dependía del productor y director radiofónico Orson Welles, era algo inusual. La adaptación preveía de hecho, en el transcurso del programa de la noche, la inclusión de comunicados de prensa en vivo, idénticos al noticiario transmitido por radio.

Simularon una verdadera y real crónica en directo de la llegada de marcianos al estado de Nueva Jersey. El resultado fue muy realista, yendo más allá de las expectativas del propio autor y aterrizando a muchos oyentes, que realmente creyeron en un aterrizaje de los extraterrestres.

Tuvo que intervenir incluso el gobierno de los Estados Unidos para negar la

noticia, convertida en “real” para la población. Fueron necesarias semanas, hasta meses, antes de que todo volviera a la normalidad. Algunas personas, por el pánico, incluso decidieron suicidarse antes de ser capturados y torturados por el enemigo invasor. Para Welles fueron tiempos difíciles. Pero aún así, hoy en día este episodio es frecuentemente citado en tratados científicos, ya que representa una verdadera “prueba de campo” de los efectos de los medios de comunicación en la gente.

Surge espontáneamente la siguiente pregunta: ¿puede una historia oral crear imágenes mentales tan fuertes como para confundir la fantasía con la realidad? Después de 1938, la respuesta parece obvia.



(The New York Times, 1 de octubre de 1938)

En definitiva, la radionovela sufrió con los años una especie de estancamiento. Se enquistó. No se planteó nuevas exigencias. No modificó sus temas. No transformó su técnica. La radionovela sólo ha cumplido con una de las funciones de la radio: entretener. Pero en modo alguno ha contribuido a divulgar, informar y educar durante una etapa muy significativa de su existencia en el medio radiofónico.

En la práctica, resulta casi imposible establecer diferencias entre la radionovela que acapara la programación radiofónica desde la década de los años cincuenta hasta hoy. En este sentido, hay una opinión bastante generalizada y es

que de alguna manera la aparición de la televisión frustró cualquier modificación que se hubiera intentado para mejorarla.

No podemos declarar que este género haya desaparecido del todo, sino que ha cambiado la herramienta de transmisión, prefiriendo, por lo tanto, el formato CD y MP3 que su difusión radiofónica. Estamos hablando del actual audiolibro.

3.3 El audiolibro como nuevo Texto Dramático

¿Qué es un Texto Dramático?

Para María del Carmen Bobes Naves, el Texto Dramático es:

un texto escrito, de carácter literario, dispuesto para una representación en un escenario. La semiología lo considera no sólo 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.⁷⁴

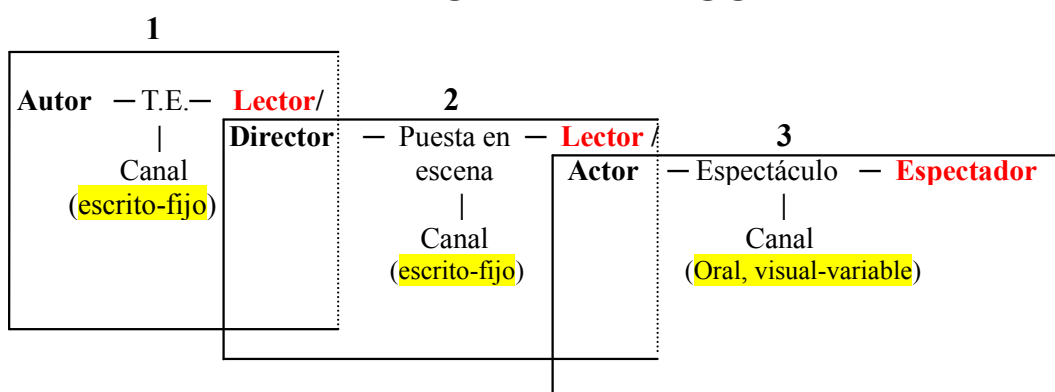
Según la teoría de la comunicación literaria la obra forma parte de un proceso de comunicación en el que hay: un emisor, un receptor y un texto. Este mismo esquema fundamenta la teoría dramática que añade a estos elementos las variaciones que implica la comunicación teatral y que se constatan en una 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

74 María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Arco-Libros, Madrid, 1997, p. 59.

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.⁷⁵

El teatro puede ser leído -la obra-, visto -la representación- y escuchado -

⁷⁵
p. 66.

María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, ed. cit.

radioteatro-. Este género pertenece a la categoría de las “artes mixtas” y, por lo tanto, no utiliza un lenguaje único, la palabra, sino muchos lenguajes distintos que juntos constituyen y caracterizan la representación teatral:

En principio el Texto Dramático está formado sólo por palabras escritas, pero entre ellas -y ya desde el texto escrito- unas se destinan a su realización oral, otras se transforman en signos no-verbales que se ofrecerán en simultaneidad con los signos verbales en el escenario. El diálogo escrito se realiza en la representación oralmente en simultaneidad con otros signos exigidos por el mismo diálogo (sistema paralingüístico, sistema gestual) o denotados por las acotaciones del texto escrito.

Los diálogos del texto literario conservan su propia forma en la representación; las acotaciones, que son lenguaje en función representativa, remiten a los signos no-verbales del escenario, y, por tanto, todo lo que está en el escenario puede estar antes en el texto escrito, a pesar de que en muchas ocasiones éste no detalle cosa por cosa, o descienda a señalar movimientos, actitudes corporales, gestos, etc., de los actores o de la escenografía.

La alternancia en el texto escrito de diálogo y acotaciones es específico del discurso dramático; la simultaneidad en la escena del diálogo y signos no-verbales es específica de la representación.⁷⁶

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 “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 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 dramáticas, que se concretizan en las partes y en el lenguaje del texto.

Considerando estos aspectos podemos afirmar que el mismo hecho contado

76
62.

María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, ed. cit. p.

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	<u>Horizontal</u> Emisor → narrador → mensaje → destinatario (autor) (lector)	<u>Horizontal y vertical</u> Emisor ↓ Yo ↔ mensaje ↔ Tú (personaje) (personaje) ↓ Destinatario (Lector/espectador)
Tiempo	Diferentes niveles temporales.	Tiempo presente. Tiempo de la historia coincide con el tiempo de la representación.
Espacio	Campo de acción ilimitado.	Lugar limitado. El espacio real es al mismo tiempo lugar simbólico (la escena).
Personaje	Presentado directamente o indirectamente por el narrador.	Se presenta por sí solo, a través de las palabras, las acciones. A veces es introducido por las palabras de otros personajes. Lector y espectador tienen que interpretar y elaborar el mensaje. El texto dramático se abre con un elenco de los personajes principales y secundarios, con algunas indicaciones para identificarlos.
Orden	El orden depende de la fábula que puede coincidir con la trama.	El texto es heterogéneo: algunas partes son dialogadas, algunos hechos son contados, otros tienen que ser deducidos por el lector o por el espectador, que deben recomponer la

		lógica de la historia y la correcta sucesión cronológica de los hechos.
--	--	---

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 el lenguaje desde su propia competencia y contexto:

Las exigencias fundamentales del diálogo son, pues, la formal (alternancia de los discursos) y la semántica (unidad a pesar de la doble codificación y la doble contextualización) y están vinculadas a la presencia de dos (o más) interlocutores, que actúan como emisor y receptor alternativamente.⁷⁷

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

⁷⁷
p. 119.

María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, ed. cit.

organiza en una interpretación única el sentido del discurso:

La obra dramática utiliza como única forma de expresión los diálogos y con ellos construye la historia, presenta a los personajes, manipula el tiempo y denota los espacios. Los datos informativos aparecen de un modo discontinuo a lo largo del texto, en forma lineal en el texto escrito y con simultaneidades en la representación.

El receptor, tanto del texto como de la representación, forma una unidad con todas las informaciones que recibe de forma discontinua organizándolas en un sentido, que procede no sólo de los datos, sino del lugar que ocupan en el texto: la obra dramática semantiza, como el relato, la distribución, el orden y la temporalidad (sucesivamente/simultaneidad) de los elementos que incluye. Quiere esto decir que el espectador que sólo asistiese al tercer acto de una obra carecería de las referencias y el marco que habrían dado el primero y el segundo y podría interpretar los signos del tercero de una forma diferente a la que exige el conjunto único de los tres actos, en el orden en que están; el *montaje* que la obra dramática lleva incorporando es parte fundamental de su sentido.⁷⁸

Esta especificidad de los diálogos dramáticos caracteriza también la unidad de los diálogos y narraciones en el audiolibro. Como hemos visto, 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.

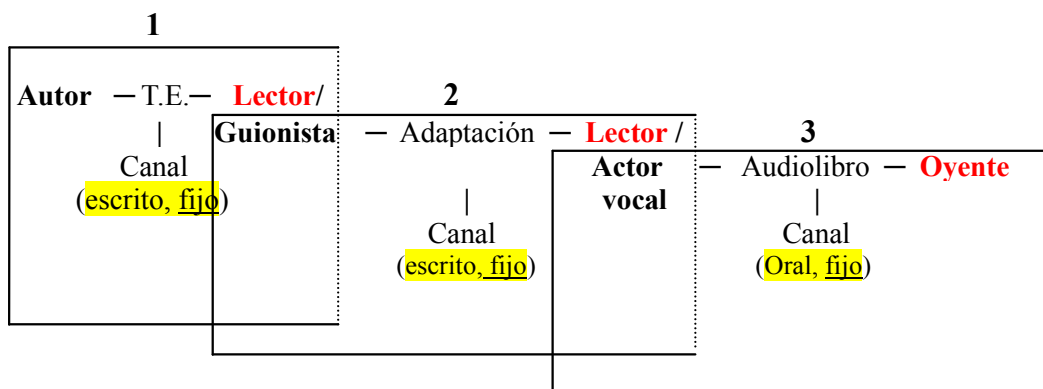
El audiolibro se muestra, por lo tanto, como una evolución de la oralidad a partir del texto escrito que se distancia de la oralidad “tradicional” por diferentes factores: la voz narrante (nuevo emisor) está grabada en diversos formatos

78
p. 119.

María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, ed. cit.

electrónicos (nuevo canal de trasmisión) 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, música que la tecnología actual puede proporcionar fácilmente. 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 como 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.

3.4 La importancia del narrador: ¿lector o actor?

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 audioaudiolibros. 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?

Son muchas las variables que hay que considerar para tener una idea de la calidad de una voz. Para algunos, la voz “A” es de impostación clásica, fuerte, llena, y por otro, la misma voz “A” suena demasiado “aristocrática”; alguien puede decir que la lectura es demasiado rápida y que no puede seguir bien la historia; y otro, en cambio, que la lectura está interpretada mal y no muestra la historia, y así sucesivamente.

Nicolas Soames, uno de los más importantes editores de audiolibros del mundo y fundador de la *Naxos Audiobooks*⁷⁹, respecto a lo que acabamos de

79 NAXOS es un sello discográfico, con gran número de servicios digitales en Internet, construido sobre una filosofía no sólo muy propia sino a contracorriente de los parámetros que definen el concepto de catálogo en las grandes marcas del mercado. Los CDs de Naxos continúan hoy vendiéndose a un precio similar al de sus orígenes. Ello es posible gracias a que se controlan férreamente los costes de edición, producción, distribución y publicidad. Los beneficios se reinvierten en nuevas grabaciones de nuevas

mencionar, declara:

VL: *A recent piece on Strictly Writing saw a few people saying that they found audio books very slow. People read at different speeds. Certainly many of the audiobooks I listened to seemed a lot slower than a radio play for example. What dictates the speed of reading?*

NS: Again, that is down to the individual actor. I would rather someone read too slow rather than gabbled. But this is where the voice should suit the book. Sean Barrett, one of the great readers of his time with a remarkable range from Cormac McCarthy to Samuel Beckett and Dickens, has quite a fast reading speed, but you never notice. But generally we find that the book sets its own pace (if the actor has been well chosen).⁸⁰

Si pensamos en la interpretación, podemos tener una obra clásica de cualquier literatura que puede ser leída por una voz clásica o con un estilo un poco más contemporáneo. Además, ¿queremos una voz que puede hacer caracterizaciones increíbles en 3D, como si los personajes se materializaran fuera del CD? ¿O preferimos un enfoque más suave, donde la narración lo es todo y los caracteres individuales apenas están sugeridos?

músicas, de repertorios cada vez más alternativos o también obras por descubrir de los grandes compositores. Naxos también es muy activo en el negocio de DVD y ahora distribuye Arthaus, Opus Arte, Euroarts, Medici Arts, Juxtapositions, Nupen, Tony Palmer, Capriccio y TDK por todo el mundo. En los nuevos formatos DVDAudio y SuperAudioCD, Naxos también está presente con un catálogo creciente de nuevas producciones y manteniendo su línea de precios razonables. Naxos está muy comprometido en el desarrollo educativo produciendo colecciones dirigidas a nuevas audiencias y canales multimedia para difundir este fascinante mundo de la música clásica. En el mencionado campo multimedia Naxos ya ofrece diversas plataformas de información y distribución digital para la música clásica, como son:

NAXOS AUDIO BOOKS. Reconocida etiqueta que incorpora las grabaciones de Naxos en lecturas de literatura clásica, así como producciones de historia de la música en “audio-libros”.

NAXOS BOOKS. Una nueva línea de producción de libros sobre la música clásica y muchos otros proyectos. Véase la página web: <www.naxos.com>.

80 Entrevista hecha a Nicolas Soames por Rosy Barnes y publicada en la página web:

<<http://vulpeslibris.wordpress.com/2010/09/06/interview-with-nicolas-soames-of-naxos-audiobooks/>> [Consulta: 28/12/2010].

Esto es importante al momento de decidir qué y quién debemos escuchar. Al respecto el editor inglés comenta:

In the end, it can only be a personal choice. I know most of the classics we do and I hear a voice, or a delivery. When I am not sure, I will discuss with my producers, and often ask for suggestions from them. Sometimes, when I don't know the book or am stumped, I ask agents. I didn't know a reader who would be a natural for D H Lawrence's *Sons and Lovers*, and an agent put five voices in front of me...and we settled on Paul Slack, who had never done such a weighty book, but he came from Lawrence country...and he gave us a wonderful reading. Similarly, it was an agent who suggested Jim Norton for *Ulysses*. Sometimes I am lucky and brilliant readers fall into my lap so-to-speak, which is what happened with David Timson (Sherlock Holmes), Neville Jason (Proust and Tolstoy) and more recently Roy McMillan who started with us as a producer. Then there is the question of the series. Juliet Stevenson's Jane Austen is so wonderful – would our listeners like to hear her reading them all, or most; or would they like a different voice. You have to go where your own heart is.⁸¹

En esta entrevista hecha el 6 de septiembre de 2010 Soames confirma además la importancia que tiene la vista previa de las lecturas de audiolibros. La cuestión es crucial para los que producen y publican estas historias oralizadas: se trata de elegir una voz para relacionarla con los escritores y obras, y no hay un criterio correcto o incorrecto que permita esta elección, por supuesto, depende de muchas circunstancias, lo importante es decidir de acuerdo a su convicción personal:

VL: *The marriage of voice and words is so important. How do you go about picking the right actor for the right material?*

81 Véase la página web: <<http://vulpeslibris.wordpress.com/2010/09/06/interview-with-nicolas-soames-of-naxos-audiobooks/>> [Consulta: 28/12/2010].

NS: As I mentioned, it is by a variety of ways. But also I like to take risks. Audiobook reading is a highly developed skill and it is always a risk to use someone who has never read, or certainly not a classic. David Timson is preparing *The Pickwick Papers* at this very moment. He knows the book, of course, but he told me only yesterday he is reading it to himself, then he will read it aloud in his own room; and then hone and prepare certain passages before coming into the studio. New readers rarely do this...but it is good to have someone fresh. Michael Sheen had never read an audiobook when he came, just out of RADA, to read *Crime and Punishment*, but he was astounding. He turned up in black leather trousers and black leather shirt, and said he wanted to read standing up. OK, we said, and adjusted the studio. He stood there all day, delivering this brilliant performance. (It was an abridgement). Some months later we invited him back to read Dostoyevsky's *The Idiot*. We prepared the studio with a tall music stand and no chair. 'Oh,' he said. 'Would you mind if I sat down.'⁸²

Además el experto 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 ignorado. De hecho, voces que leen libros hay muchísimas, sobre todo en la web y también hay un número creciente de audiolibros disponibles gratuitamente. Hay mucha gente sin experiencia profesional (algunos, la tienen, pero sin la posibilidad de trabajar para una empresa especializada en audiolibros) que leen en voz alta obras de principio a fin. Se sientan en una habitación frente a un micrófono y leen, utilizando un equipo de grabación y *editing* que va desde lo básico hasta lo más sofisticado y profesional. Luego crean su propia página web o encuentran una página en el que pueden colaborar.

Algunas de estas grabaciones están muy bien hechas. Hay aficionados

82 Véase la página web: <<http://vulpeslibris.wordpress.com/2010/09/06/interview-with-nicolas-soames-of-naxos-audiobooks/>> [Consulta: 28/12/2010].

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. Para ello queremos presentar las declaraciones hechas por uno de los mejores narradores de audiolibros y radionovelas que tuvo Venezuela y que ha dedicado toda su vida en ello. Estamos hablando de Rafael Briceño que atestigua lo siguiente:

Las adaptaciones eran un poco ingenuas. Nosotros abríamos el texto teatral y lo colocábamos en un atril. Leíamos. Cuando era necesario cambiar de ambiente, se suplía con una cortina musical y los efectos se realizaban en forma bastante rudimentaria. Por ejemplo, pasos sobre una tabla, pero no había abuso de ellos y realmente se utilizaban los imprescindibles. La presencia del narrador no era necesaria para desarrollar la trama; el mismo locutor de la emisora hacía la narración, que generalmente era un comentario al comenzar la obra con el fin de orientar, de ambientar al oyente y al final del capítulo se hacían comentarios para crear expectativas y acentuar la continuidad de la pieza radiada. La acción era completa para los actores.⁸³

Con frecuencia, muchos escritores contemporáneos prefieren no hablar de sus obras, mientras que otros consideran más apropiado hacer hincapié en el sentido de lo que querían escribir, ir a leer sus libros y dejar de esta forma su propia “huella” sonora. De todas formas hay que considerar que las grandes obras son complejas y ambiguas, y permiten más interpretaciones de las que habría planeado conscientemente el autor. Han prevalecido por lo tanto los procedimientos interpretativos de críticos que, para evitar la falacia autorial, hablan de la

83 Lunaiby Benítez, *La radionovela venezolana: tres momentos y ¿una muerte anunciada?*, en la página web:

<http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM198447_29-40.pdf>

[Consulta: 18/12/2010].

"intención del texto." Otros. en cambio, utilizan la literatura como fuente de enseñanzas: se trata de lectores que toman las grandes obras literarias como importantes breviaros de experiencia. A estas categorías se puede añadir la del lector-narrador, que lee e interpreta el libro, dando voz al texto de acuerdo a los cánones específicos y según la guía del director artístico.

Hemos visto como 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, 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:

- 1- El derecho a no leer.
- 2- El derecho a saltarse páginas.
- 3- El derecho a no terminar un libro.
- 4- El derecho a releer.
- 5- El derecho a leer cualquier cosa.
- 6- El derecho al bovarismo (1) (enfermedad textualmente transmisible)
- 7- El derecho a leer en cualquier parte.
- 8- El derecho a picotear.
- 9- El derecho a leer en voz alta.
- 10- El derecho a callarnos.⁸⁴

El derecho a “leer en voz alta”, por lo tanto 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

84
150.

Daniel Pennac, *Como una novela*, Grupo editorial Norma, Bogotá, 2006, p.

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.⁸⁵

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, 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 este semiólogo francés en su texto *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura* podemos apropiarnos de la lectura y escribir una nueva en nuestra cabeza, y podemos establecer una pertinencia (punto de vista elegido para interrogar un texto) para analizar la lectura respectivamente:

No hay límite estructural que pueda cancelar la lectura: se pueden hacer retroceder hasta el infinito los límites de lo legible, decidir que todo es, en definitiva, legible (por ilegible que parezca), pero también en sentido inverso, se puede decidir que en el fondo de todo texto, por legible que haya sido en su concepción, hay, queda todavía, un resto de ilegibilidad. El saber-leer puede controlarse, verificarse, en su estadio inaugural, pero muy pronto se convierte en algo sin fondo, sin reglas, sin grados y sin término.⁸⁶

Hemos visto como mediante el 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

85 *Ibidem*, p. 177.

86 Roland Barthes, (traducción de) C. Fernández Medrano, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 48.

parte de los editoriales. Esto nos lo confirma Nicolas Soames:

VL: Robert McCrum recently wrote on the Guardian Books blog:

“At their best, unabridged and read by an author who knows about reading aloud (John le Carré springs to mind) they can be distillations of pure magic; a lovely window on the author’s intentions. Read badly, or over-read by an out-of-work actor and horribly abridged, they can do a book a great disservice.”

Can you talk a bit about the difficulties of abridging and what qualities an actor needs to be a good audiobook narrator – how do you stop them over-acting?

NS: These are two questions in one. A skilful abridgement inevitably concentrates on the plot and a the description may have to be conveyed by the actor. Sometimes the abridger has to make real judgement calls in order to get the script to length (as with a TV adaptation). Sometimes, a very famous passage is in danger of being taken out because that particular scene is not really a crucial part of the plot. We nearly lost ‘the ineluctable modality of the visible’ from *Ulysses*...and, if I recall correctly, Micawber’s unforgettable ‘Annual income twenty pounds...etc..’ had to be reinstated. But I really think that listeners want to hear the best-known lines.

As for over-acting, the key thing here is that the actor must remember that he/she is speaking to one person...directly into the ear. Most understand this. The main danger is when an actor is on stage at night...and has to remember to make the big shift from projection to intimacy. However, there are also very different styles which are equally valid. William Hootkins (*Moby Dick*, unabridged. Amazing! Amazing!) and in a different way Bill Homewood (Dumas, Hugo, *King’s Solomon’s Mines*) hew their performances from big blocks of masonry and you just get carried away.⁸⁷

En el caso del audiolibro 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.

87 Véase la página web:
<<http://vulpeslibris.wordpress.com/2010/09/06/interview-with-nicolas-soames-of-naxos-audiobooks/>> [Consulta: 28/12/2010].

3.5 La comunicación literaria a través del audiolibro

Todas las manifestaciones literarias (cuento, poesía, novela, teatro, canción, etc.) son actos de comunicación y por esta razón presentan los elementos inherentes a este tipo de actos:

emisor – receptor – mensaje – código – canal – contexto⁸⁸

Observando el esquema podemos hacer 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 sólo 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 unilateral 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.⁸⁹

Que un texto literario no se limita a *comunicar* sino también a *significar* más allá del sentido literal es algo bastante claro. El problema que nos planteamos es ¿cómo ir más allá de lo expresado literalmente para entrar en el mundo de lo no dicho, para atrapar el o los significados latentes que un texto literario lleva consigo en su viaje en el tiempo?

La respuesta no puede ni debe ser única porque no hay un “paquete” de herramientas que, si aplicados a cualquier texto, se configuran como llave *passe-partout*. De esta manera caeríamos inevitablemente en un mecanismo sin salida. De todas formas, las operaciones de decomposición de la obra para un análisis más profundo de la misma, seguramente nos ayuda a comunicar más apropiadamente con el texto y a saberlo leer. Sobre este tema Roland Barthes escribe:

El saber-leer puede controlarse, verificarse, en su estadio inaugural, pero muy pronto se convierte en algo sin fondo, sin reglas, sin grados y sin término.

Podemos pensar que la responsabilidad por no encontrar una *pertinencia* en la que fundamentar un Análisis coherente de la lectura es nuestra, que se debe a nuestra carencia de genialidad. Pero también podemos pensar que la *impertinencia* es, en cierto modo, algo congénito a la lectura: como si algo, por derecho propio, enturbiara el análisis de los objetos y los niveles de lectura, y condujera así al fracaso, no tan sólo a toda búsqueda de una pertinencia para el Análisis de la lectura, sino también, quizás, al mismísimo concepto de pertinencia (ya que

89 Teun Adrianus van Dijk, *Pragmática de la comunicación literaria*, Traducción de Fernando Alba y José Antonio Mayoral, Arco, Madrid, 1987, pp. 176.

la misma aventura parece estar a punto de sucederle a la lingüística y a la narratología).⁹⁰

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 (concierno 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, que según los aportes más recientes tiene tantas clasificaciones como desempeños demande el texto, su contexto de producción y de análisis e interpretación, la situación comunicativa y otras condicionantes que demande el mensaje que porta el texto:

- La competencia lingüística: implica el conocimiento del código lingüístico, así como de la habilidad para emplearlo.
- La competencia sociolingüística: habilidad para comprender el contexto social en que tiene lugar la comunicación; es de carácter integrador y regula un modo de actuación lingüística y social; es la capacidad para adecuar los medios a

90 Roland Barthes, (traducción de) C. Fernández Medrano, *El susurro del lenguaje...*, ed. cit., p. 48.

las características de la situación y el contexto.

- La competencia discursiva: habilidad para interconectar las partes del discurso e interpretar el texto como un todo. Se relaciona con el modo en que se combinan formas gramaticales y significados para lograr un texto armónico, ya sea hablado o escrito, en los diferentes géneros.

- La competencia estratégica: habilidad para elaborar la estrategia de comunicación. Cumple una función comunicativa determinada para desarrollar las macrohabilidades 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 analiza estos mundos posibles contenidos en la obra:

El análisis de mundos del texto narrativo permite evidenciar la organización subyacente del texto, resultado de la intensionalización de la construcción semántico-extensional expresada por el texto. Los personajes de la fábula como extensión t, por tanto, de la fábula de los distintos mundos que componen el mundo del texto. En dicho análisis se establece la estructura de sus mundos de cada uno de los mundos de personaje y la de cada uno de tales submundos, que están formados por seres, representados por actores, como realizaciones concretas de actantes, y por estados, procesos y acciones, representados por proposiciones. Mediante este análisis se llega al conocimiento y explicación de la estructura de mundos del texto narrativo, que elaborada por el autor, constituye la ramazón semántica de dicho texto y de su referente y a la cual llega el lector en su proceso de recepción.⁹¹

El mundo recreado en la obra literaria siempre tiene detrás al escritor que escribe en unas coordenadas espacio-temporales determinadas. El lector del texto

91 Tomás Albadalejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Murcia, 1998, p. 124.

literario 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 éste no es sino un “mundo posible”, en términos de Umberto Eco. Lo interesante de la teoría de Eco es que según el estudioso, el mundo que crea el escritor en sus novelas es una construcción cultural. Se trata de un universo en el que no sólo 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 de 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?

La labor del narrador de audiolibros podría asemejarse a la labor del

traductor. Del mismo modo que el traductor opta por una u otra expresión (interpretando así la intención del autor), el narrador optará por una u otra entonación. 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.

Es cierto que el “lector” 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.

Conclusiones

En el trascurso de este trabajo se ha tratado de reconstruir el desarrollo de la tradición oral desde una perspectiva histórica y cultural, y de analizar el fenómeno del audiolibro tanto en España como en el extranjero, investigando las diferentes posibilidades de esta herramienta en virtud de diversos perfiles posibles.

Se han considerado, además, las modalidades operativas, la historia y las características de los principales operadores de la industria de audiolibros, analizando los programas y los servicios que ofrece cada empresa de este sector.

Los datos que se destacan de dicho análisis, nos permiten elaborar interpretaciones de un fenómeno mucho más complejo y en evolución en muchos países, y bastante desarrollado en las naciones anglófonas. Las interpretaciones tienden a hacer percibir una tendencia general que privilegia la compra en línea de

audiolibros, gracias también a la posibilidad de descargar dichos textos oralizados desde Internet.

Es utilizado principalmente durante los viajes, en relación con la posibilidad de escucharlos en cualquier lugar. Además, hemos visto el uso de esta herramienta en el ámbito escolar y la creciente disposición a utilizarla para el aprendizaje de idiomas y de la cultura-literatura relacionada. De hecho, hay quienes afirman querer utilizar los audiolibros para mejorar el conocimiento de una lengua extranjera a través de la escucha de historias y de tradiciones de las culturas de los países considerados.

Se percibe también la necesidad de actualización cultural para mejorar la oferta y el desarrollo de nuevos títulos a favor de las personas con deficiencias visuales y que, comprensiblemente, sienten esa necesidad. Pero, y sobre todo, hay que destacar cómo el audiolibro ayuda a satisfacer la necesidad de adquisición cultural relacionada con el redescubrimiento, en clave tecnológica, del placer de la escucha y de la tradición oral.

Esto sucede en una sociedad que tiene cada vez menos tiempo disponible: las cifras son compatibles con la exigencia de ahorrar tiempo en un mundo siempre más dinámico y competidor.

Los datos empíricos parecen concordar con una función subrogada de la lectura, favorecida por el desarrollo tecnológico, pero que no tiene la intención de reemplazarla. Sobre todo en los países en los que el audiolibro no se presenta todavía como un producto muy difundido, se percibe esta herramienta como una simple alternativa respecto al libro, de hecho, puede estimular la compra del texto impreso. Al respecto, hay iniciativas recientes relacionadas con las ventas de periódicos y de revistas que insertan las promociones editoriales de este nuevo producto. La revalorización de la voz se presenta desde una perspectiva de edición independiente y alternativa respecto a la imprenta tradicional. La publicación y la publicidad del audiolibro consigue mayor éxito si las obras de grandes escritores son leídas e interpretadas por actores, personajes de la televisión, y en algunos casos, por los mismos autores, acompañados por buenos músicos.

Hasta ahora, la teoría literaria ha considerado la trasmisión oral de textos, caracterizada por su variabilidad, analizando elementos visuales que acompañan la narración, por lo tanto no se ha investigado sobre esta evolución de literatura oral a través de los nuevos formatos tecnológicos auditivos que justifican un específico estudio sobre este nuevo producto literario.

El audiolibro 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 trasmisión) 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.

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 trabajo 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 lenguaje 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.

BIBLIOGRAFÍA

ABAITUA, Joseba, "Ratones en la biblioteca digital", en *I Jornada sobre Informática y Sociedad: Retos para el nuevo milenio*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deutso, disponible en la página web: <www.paginaspersonales.deutso.es/abaitua/konzeptu/ratones/htm>.

ACOSTA GÓMEZ, Luis, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid, 1989.

ALBADALEJO, Tomás, *La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural*, Universidad Autónoma de Madrid, Castilla, 2009.

– *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Murcia, 1998.

ARNHEIM, Rudolf, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Editori Riuniti, Roma, 2003.

AUSTIN, John Langshaw, *Cómo hacer cosas con las palabras*, Paidós, Barcelona, 1990 (1962).

BARTHES, Roland, (traducción de) C. Fernández Medrano, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987.

BENÍTEZ, Lunaiby, *La radionovela venezolana: tres momentos y ¿una muerte anunciada?*, en la página web:
<http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM198447_29-40.pdf>

BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992.

- *La semiología*, Síntesis, Madrid, 1989.

- *Semiología de la obra dramática*, Arco-Libros, Madrid, 1997.

- *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Arco-Libros, Madrid, 2001.

BOSI, Alessandro, *La cultura dell'ascolto nel presente*, Edizioni Unicopli, Milán, 2003.

CAVALLO, Guglielmo, y Roger Chartier, *Storia della lettura*, Editori Laterza, Bari, 2009.

CHICO RICO, Francisco, "Literatura y teoría literaria en la era digital", en *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 787-800.

- *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discursónarrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988.

CORTI, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, 1997 (1986).

DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per Radio in Italia*, EDT, Turín, 2004.

DIJK, Teun Adrianus van, *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Cátedra, Madrid, 1980.

-*Pragmática de la comunicación literaria*, Traducción de Fernando Alba y José Antonio Mayoral, Arco, Madrid, 1987, pp. 171-194.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1977 (1976).

-*Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1984 (1990).

-*Lector in fabula*, Bompiani, 2001 (1979).

-*Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1968 (1958).

FERRAROTTI, Franco, *Il silenzio della parola: tradizione e memoria in un mondo smemorato*, Edizioni Dedalo, Bari, 2003.

FERRI, Paolo, *Fine dei mass media: le nuove tecnologie della comunicazione e le trasformazioni dell'industria culturale*, Guerini Studio, Milán, 2004.

HAVELOCK, Eric A., *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Paidós, Barcelona, 1996 (1986).

HJELMSLEV, Louis, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Turín, 1987.

HOLUB, Róbert C., *Teoria della ricezione*, Einaudi, Turín, 1989.

ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987 (1986).

KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992 (1970).

LABOV, William, *Modelos sociolingüísticos*, Cátedra, Madrid, 1983.

LADA FERRERAS, Ulpiano, "El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria", en *Culturas Populares. Revista digital*, [en línea], Alcalá de Henares, 2007.

–“La *actio* en la narrativa oral literaria”, en *Teoría/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, edic. de Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2007, pp. 317-333.

–*La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*, Kassel, Reichenberger, 2003.

–“La poética de los antipoetas. Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González”, en *La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras*, Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal (eds.), Literastur, 2005.

MACKINTOSH, Iain, *La arquitectura, el actor y el público*, Arco-Libros, Madrid, 2000 (1993).

MANGUEL, Alberto, *Una storia della lettura*, Mondadori, Milán, 1997.

MAYORAL, Antonio José, *Pragmática de la comunicación literaria*, edic. de Antonio José Mayoral, Arco-Libros, Madrid, 1987.

MERLETTI, Rita Valentino, *Leggere ad alta voce*, Mondadori, Milán, 2009 (1999).

–*Raccontar storie*, Mondadori Infanzie, Milán, 1998.

NISIN, Arthur, *La literatura y el lector*, Nova, Buenos Aires, 1962 (1959).

ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987 (1982).

PENNAC, Daniel, *Como una novela*, Grupo editorial Norma, Bogotá, 2006

PÉREZ TORNERO, José Manuel, *De la escritura a la hipermedia*, [en línea], 2009.

POYATOS, Fernando, *La comunicación no verbal I. Cultura, lenguaje y conversación; La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción; La comunicación no verbal III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*, Istmo, Madrid, 1994.

RAVALICO, Domenico Eugenio, *L'audiolibro. Amplificatori, altoparlanti, microfoni, dischi fonografici, registratori magnetici*, Hoepli, Milán, 1958.

TESSAROLO, Mariselda, *Il sistema della comunicazione. Un approccio sociologico*, CLEUP, Padova, 1994 (1991).

UBERSFELD, Anne, *La escuela del espectador*, Asociación de directores de escena de España, Madrid, 1997.

VELTRUSKY, Jiří, "El texto dramático como uno de los componentes del teatro", en *Teoría del teatro*, edic. de María del Carmen Bobes Naves, Arco-Libros, Madrid, 1997, pp. 31-55.

WARNING, Rainer, (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989 (1979).

ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1991 (1983).

–*La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Cátedra, Madrid, 1989 (1987).

–“Permanencia de la voz” en *El Correo: una ventana abierta al mundo*, Año XXXVIII, N. 8, agosto 1985, publicación conjunta del Instituto Caro y Cuervo y de la Unesco, pp. 4-8.

BIBLIOGRAFÍA EN INTERNET CON AUDIOLIBROS

Audiolibros gratis: España:

<<http://www.audiobiblioteca.com/>>

A.P.A. Audio Publishers Association:

<<http://www.audiopub.org/>>

Audio Book Club:

<<http://www.audiobookclub.com/>>

Clicker5:

<<http://www.catalogored.cl/recursoseducativosdigitales/clicker-5.html>>

Dislexia sin barreras:

<<http://www.dislexiasinbarreras.com>>

Encódigo:

<<http://www.encodigo.com>>

Il Narratore Audiolibri:

<<http://www.ilnarratore.com>>

La guerra de los dos mundos:

<http://www.youtube.com/watch?v=ho_9XTnlJKM>

LibriVox:

<<http://librivox.megablog.com/>>

Naxos Audiolibros. The Ancient Art of Storytelling:

<<http://www.naxosaudiobooks.com/>>

ONCE:

<<http://www.once.org>>

Pizarra dinámica:

< <http://www.pizarradinamica.com>>

Progetto Lettura agevolata:

<<http://www.letturagevolata.it>>

Recording for the Blind & Dyslexic:

<<http://www.rfbd.org/>>

Rehasoft:

<<http://www.rehasoft.com>>

Text To Speech:

<<http://text-to-speech.imtranslator.net/>>

Vulpes libri:

<<http://vulpeslibris.wordpress.com/2010/09/06/interview-with-nicolas-soames-of-naxos-audiobooks/>>