

EL *AUDIOBOOM*: LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA EN EL FORMATO AUDIOLIBRO

Anadeli Bencomo

Universidad de Texas en El Paso
El Paso, Texas, Estados Unidos
anadeli.bencomo@fulbrightmail.org

RESUMEN / ABSTRACT

El siglo XXI ha experimentado un auge en la producción y consumo de literatura en formatos digitales. Dentro de este fenómeno conocido como el *audioboom*, la industria del audiolibro invita a preguntarnos por los reajustes de la experiencia literaria que marchan paralelamente con este cuarto formato del libro. ¿Qué se pierde y qué se gana en el transcurso de esta remediación del formato escrito al formato sonoro? Centrándonos en el caso de las audionovelas en español, este artículo trata de responder a interrogantes semejantes mientras se considera el rol de la crítica académica como custodio de ciertos paradigmas literarios.

PALABRAS CLAVE: audiolibros, literatura en formato digital, audionovelas, custodios literarios, audiolectura.

LATIN AMERICAN NARRATIVE IN AUDIOBOOK FORMAT: AN APPROACH TO THE AUDIOBOOM

The 21st century has witnessed the explosion of digital contents known as the audioboom (podcasts, audiobooks). Literary scholars raise questions about the literary experience related to the fourth format in the history of books, such as the inquiry about the effects of remediation from the written to the aural formats. This article addresses some of the issues around the audiobooks and their place in the literary world, while putting forward arguments against the role of traditional gatekeepers.

KEYWORDS: audiobooks, literature in digital format, audiofiction, literary gatekeepers, audioreading.

Recepción: 06/07/2021

Aprobación: 23/10/2021

La irrupción de la pandemia del COVID-19 a comienzos de 2020, nos obligó a guardar confinamiento en nuestros hogares, sin acceso a nuestros espacios de trabajo, a las aulas de clase, a las librerías o bibliotecas. Aunque ha resultado sin duda una calamidad de proporciones inconmensurables, algunos sectores e industrias se vieron paradójicamente beneficiados por estas condiciones. Una de ellas es la industria de los libros digitales, en su versión electrónica (*ebook*) y audio. Si el consumo de audiolibros había crecido de manera estable desde su introducción en el mercado en el 2002¹, con el arribo de la pandemia el uso de los servicios de suscripción y *streaming* como Audible y Storytel se disparó a cantidades astronómicas. En los Estados Unidos, el mercado de los audiolibros aumentó alrededor del 25% en el año 2020, generando ganancias billonarias. Para el año 2023 se espera que el formato audiolibro supere a los libros electrónicos en el consumo lector. Decido abrir este ensayo con estas cifras, no para sumarme al rubro de estudios mercadotécnicos que describen las coordenadas del auge del mercado del audio conocido como el *audioboom*, sino por la imposibilidad de soslayar este fenómeno dentro de los estudios literarios.

De acuerdo con el reporte presentado por Linda Lee en el marco de la Feria Internacional del libro en Frankfurt de 2020, el número de audiolibros producidos en Estados Unidos y Europa en los últimos cinco años se ha duplicado para alcanzar la cifra de casi cincuenta mil. En este número se combinan las novedades, títulos que se lanzan simultáneamente en tres formatos: libro impreso, electrónico y audio, con los títulos seleccionados de los catálogos de fondo de las editoriales. Recientemente plataformas de distribución digital por suscripción como Storytel, BookBeat, Nextory, se han sumado a un mercado anteriormente dominado por el pionero Audible (1995). El caso que más nos interesa, el de los audiolibros en español, ha visto para el año 2020 un incremento del 250% en el número de títulos producidos anualmente².

Y es precisamente esta circunstancia de la reconversión de libros del catálogo de fondo (*backlist*) en el formato audiolibro, lo que generó mi interés por el tema de los audiolibros y su relación con las prácticas editoriales y lectoras que asociamos con otros formatos textuales precedentes, impresos y

¹ Para una sucinta historia de los audiolibros refiero a la introducción de Matthew Rubery, "Talking Books", en el libro editado por él.

² He consultado el reporte de Linda Lee, al igual que otros informes y estudios en la página web coordinada por Javier Celaya: www.dosdoce.com

electrónicos. Yo había pasado, como tantos otros, a engrosar las filas de los escuchas de audiolibros en la época de la pandemia. En los doce meses desde el inicio del confinamiento hasta el momento en que escribo este artículo había escuchado más de 60 audiolibros, en su mayoría novelas en español. Cada día, me sumerjo en este espacio sonoro, poblado de las voces de los audionarradores, revisitando todas las novelas latinoamericanas del *boom* disponibles, descubriendo algunas alianzas sumamente afortunadas entre un texto escrito con una prosa oral, polifónica, y su materialización vocal en forma de audiolibro. Luego de escuchar, por ejemplo, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante narrado magistralmente por Enrico Mario Santí, no puedo imaginar mejor versión para una novela que el propio autor advertía que debía ser leída en voz alta: “El libro está en cubano... y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta” (145). Debo acotar igualmente que mi aproximación al formato sonoro está condicionada por mi especialidad en narrativa hispanoamericana contemporánea y por mi labor como autora de reseñas críticas en la revista *Litera*³.

En consecuencia, incursioné de manera deliberada en los audiolibros a partir de un corpus específico de novelas hispanoamericanas, esas conocidas como las obras representativas del *boom* latinoamericano. Este recorte de títulos me permitía acotar el tipo de análisis que desarrollaré en las siguientes páginas. Al mismo tiempo, el caso del *boom* hispanoamericano ha sido estudiado para ilustrar las dinámicas de la literatura mundial⁴. Sin embargo, al concentrarme en el segmento del mercado de audiolibros en español y, en especial, en novelas escritas y narradas en este mismo idioma llego quizás solo al umbral de la noción de literatura mundial más aceptada, aquella que afirma que la literatura mundial es la que circula en traducción más allá de su país y lengua de origen, cobrando valor en esta transacción globalizadora. En mi opinión, la remediación del formato textual al audio es una suerte de traducción, un cambio de formato que abre sin duda el acceso de la obra a un público mayor y más transnacional. La pregunta que guía las reflexiones que desarrollaré en las siguientes páginas es acerca de las particularidades relacionadas con el proceso de remediación de la novela impresa al formato sonoro. Los audiolibros constituyen el cuarto

³ A partir del 2021, mudé mis reseñas de novelas latinoamericanas a la presentación y crítica de narrativa en formato sonoro. La sección de reseñas de audiolibros se titula “Lecturas 4x4”: www.literalmagazine.com.

⁴ *La llegada de los bárbaros* de J. Marco y J. Gracia (eds.); *Modern Epic* de F. Moretti; *América Latina en la “Literatura Mundial”* de I. Sánchez Prado (ed.); *Gatekeepers. The emergence of World Literature & the 1960s* de W. Marling.

formato en la historia editorial (tapa dura, de bolsillo, libro electrónico y audiolibro digital). Al mismo tiempo, accedemos a los audiolibros digitales gracias al advenimiento de la cuarta pantalla en nuestras vidas (cine, televisión, computadoras/tabletas y teléfonos celulares).

El término remediación se refiere a la transformación de una obra de un medio material a otro. En nuestro caso, al hablar de la remediación en un audiolibro indicamos la conversión de un texto impreso en formato libro al medio sonoro y digital. Ahora bien, y de acuerdo con la naturaleza de este *dossier* sobre custodios (*gatekeepers*) de la literatura mundial, nos corresponde preguntarnos por las instancias que encauzan este proceso. Y vale la pena advertir que el término remediación en su doble acepción se presta idóneamente para preguntarnos por estos custodios que asumen en más de una ocasión el compromiso de salvaguardar una cierta idea de lo literario, que supone que la forma textual es una entidad cultural amenazada por las expresiones digitales de la cultura⁵. En lugar de denostar los nuevos formatos, me pregunto si la remediación ejemplificada por los audiolibros puede funcionar por partida doble. Es decir, si la conversión de una novela en un audiolibro no serviría como una instancia reparadora de la rigidez del campo literario, una puerta que se abre en contra de la resistencia de custodios académicos y editoriales. Cuando me refiero a un campo literario poco abierto a los cambios e innovaciones, apunto a ese espacio de fuerzas donde se interceptan las lógicas de producción, distribución, lectura y valoración de obras literarias. Quiero pensar en el audiolibro como una oportunidad para reevaluar los criterios más acendrados de la práctica literaria (de su producción y de su recepción) y del libro como artefacto textual.

Una incursión muy sugerente a la hora de pensar la historia literaria desde otros paradigmas críticos es aquella brindada por Augusta Rohrbach en *Thinking Outside the Book*. Este estudio propone una aproximación donde predomina el aspecto performativo de la literatura sobre el estructural. Para ello, recurre al análisis de un conjunto de autoras estadounidenses decimonónicas cuya obra no se deja explicar con el vocabulario tradicional de la historiografía literaria (autor, género, estilo, etc.). Al mismo tiempo, el corpus de las cinco autoras le permite desplegar un ángulo paraláctico que ofrece un modelo para revisar los presupuestos de la crítica literaria e historiográfica en el siglo XXI. Rohrbach cuestiona la validez de seguir

⁵ Un ejemplo reciente de esta postura lo encontramos en la diatriba de Jorge Carrión, *Contra Amazon*.

empleando en la era digital los términos asociados a la tradición literaria del libro impreso, pues las remediaciones a las que se ve sujeta la obra en nuestros días demandan un cierto desplazamiento de enclaves definidores del hecho literario. Ella reconsidera, por ejemplo, la noción de literacidad (*literacy*) frente a las remediaciones propiciadas por los formatos digitales que modifican la definición del libro como un artefacto de papel, impreso, con páginas cosidas o pegadas al lomo y que se leía haciendo uso de la vista. En tal sentido, las reflexiones en el presente ensayo parten de la premisa de que el audiolibro digital invita a los estudios literarios a ampliar la noción de texto y a cuestionar la primacía de lo impreso como categoría rectora de la expresión literaria y la valoración lectora.

Siguiendo su ejemplo, propongo una readecuación de los lugares y conceptos desde donde concebimos disciplinariamente al libro para ocuparnos del audiolibro en cuanto formato que requiere que lo pensemos más allá del texto o de la novela impresa.

Libro	Textualidad	Autor/narrador	Lector	Editor
Audiolibro	Auralidad	Productor/ audionarrador	Audiolector	Remediador

1. TEXTUALIDAD Y AURALIDAD

Es innegable que con la entrada al siglo XXI hemos asistido a ciertos cambios fundamentales dentro de la economía cultural que define, entre tantos otros, los mapas de la literatura mundial y de la industria del libro. La literatura como fenómeno regido por el artefacto material del libro se enfrenta a nuevos formatos digitales que desplazan la letra escrita e impresa de los volúmenes de papel a las pantallas desde donde accedemos a nuestra librería Kindle y a los archivos sonoros de los audiolibros. Al mismo tiempo, se observa el auge de los llamados estudios sonoros (*sound studies*), de los estudios textuales y de las humanidades digitales, campos de estudio e investigación que fomentan el interés disciplinario por explorar de manera teórica y comparada los diferentes formatos del libro, de su producción y recepción. Como muestra del interés en estas nuevas direcciones en la crítica académica podemos mencionar, por ejemplo, la creación en el año 2016 de un certificado de posgrado en Estudios Textuales y Digitales en la Universidad de Washington.

Habría que recordar que las primeras versiones de los audiolibros, grabaciones en audiocasetes o en discos compactos, requerían de un aparato reproductor de sonido como los *walkmans* popularizados en los ochenta o los reproductores de los automóviles. Con el arribo de la tecnología digital, el acceso a los audiolibros se masificó en gran parte con la popularidad de los teléfonos celulares que permiten el almacenamiento y reproducción de miles de archivos sonoros (música, pódcast, audiolibros). Como mencionamos arriba, al cuarto formato del libro le corresponde igualmente la transformación audiovisual hacia la cuarta pantalla. En la historia moderna del libro impreso pasamos del libro de tapa dura, a la edición de bolsillo que popularizara en su momento Allen Lane (Penguin) en los años treinta⁶, mientras que en la historia del libro digital asistimos a finales del siglo XX a la irrupción del libro electrónico (e-book), para luego llegar al audiolibro, considerado como el cuarto formato⁷. Al modelo de cuatro formatos editoriales le corresponde un cambio semejante en las pantallas, pues en el siglo XXI nuestra vista se ha ajustado a las dimensiones de la pantalla de los teléfonos celulares, luego de haberse habituado a leer y trabajar en computadoras y tabletas, precedidas por las pantallas de la televisión y del cine. Esta cuarta pantalla se asocia con el llamado *audioboom* pues los dispositivos que nos rodean invitan a una interacción con la tecnología donde los comandos orales predominan y donde los estímulos sonoros están a la orden del día. Algo que ofrece el formato digital del audiolibro es una lectura en movimiento, pues a diferencia del *ebook* que leemos en la pantalla de la computadora o en el dispositivo de lectura (tableta, Kindle u otro similar), la conexión a nuestros teléfonos celulares y audífonos nos permite escuchar el contenido mientras nos desplazamos físicamente, al tiempo que llevamos a cuestas una versión móvil de nuestra biblioteca personal⁸.

Volviendo al terreno textual, vemos cómo los estudios sobre sonido y audiocultura exploran terrenos que se extienden más allá de las nociones de literatura oral y prosa coloquial que Walter Ong discutiera en su conocido libro de 1982. Dentro de las consideraciones centrales en el campo de los

⁶ Para una historia acerca de la popularización del formato del libro de bolsillo (*Paperback*) refiero al libro de Jeremy Lewis sobre la vida de Allen Lane.

⁷ Un excelente estudio de la historia editorial de los libros y su mercado es *Book Wars* de John B. Thompson.

⁸ Para revisar la noción de una lectura móvil, refiero al artículo de Milena Tsvetkova sobre la cultura del nomadismo mediático.

estudios de sonido se advierte la necesidad de incorporar otros paradigmas sensoriales dentro de la cultura, mientras admitimos la centralidad que lo visual ha tenido como canal privilegiado de recepción y educación a partir de la Ilustración. La literatura moderna respondía precisamente a este paradigma que valoraba al texto como el artefacto de la expresión letrada. El texto era el lugar detonante por excelencia de la experiencia literaria: la palabra impresa que conformaba un discurso dispuesto a ser leído desde las páginas. Este imaginario letrado es el motivo central del cuento de Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”, el paraíso de la cultura bibliófila, un espacio regido por la letra impresa en los infinitos volúmenes (letras puntuales, negrísimas, simétricas) tan superior a la letra manuscrita del narrador, esa presencia que nos advierte en el cuento sobre los elementos que conforman tipográficamente todas las páginas: “el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto” (77). La metáfora de la biblioteca de Babel como espacio capaz de contener el patrimonio cultural de todas las civilizaciones de la Tierra, coincide con el gesto de construir un canon, refrendado por los custodios literarios (lectores, críticos y académicos). A ese paraíso gutenberguiano narrado por Borges le corresponde una autoridad capaz de ordenar tal vastedad textual. La noción de canon literario guarda sintonía con la infinidad babélica pues construye modos de lecturas, direcciones para recorrer los incontables anaqueles. Al catálogo omniincluyente de la biblioteca le da medida el listado abarcable del canon. Y así como se aceptaban como universales los elementos tipográficos, de manera semejante se asumían como transculturales los pilares del valor literario de un texto: estilo, originalidad, parentesco con una gran tradición narrativa, articulación con una obra mayor (nacional, regional y lingüística). Texto y escritura constituían el binomio por excelencia de la literatura moderna que se sostenía, como explicaba Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, sobre la imagen del autor como artesano de la palabra escrita, esa que quedaba inmortalizada como realidad impresa ante los ojos de los lectores.

En nuestro contexto tan intervenido por las tecnologías digitales sonoras es fácil comprobar en qué medida la dimensión auditiva está paulatinamente desplazando a la hegemonía de lo visual en nuestro consumo cultural. Sin embargo, en lo que atañe a la literatura no se trata de entender estos cambios como un trueque de la escritura por la oralidad, sino de identificar el giro hacia la dimensión auditiva del artefacto literario que implica el formato del audiolibro. En este desplazamiento de la escritura a la performatividad sonora de los libros distinguimos el espacio de la auralidad que incorpora

en su definición no solo al acto de narrar en voz alta (oralidad), sino al de captación de lo literario por los canales auditivos. Si Borges hubiera vivido hasta el siglo XXI quizás habría podido imaginar otra biblioteca de Babel que dependiera menos de la letra y de la vista, una biblioteca de audiolibros más accesible para ciegos como él. De hecho, es importante recordar que los primeros audiolibros fueron producidos en Estados Unidos e Inglaterra después de la Primera Guerra Mundial para servir a los soldados que habían perdido la vista en los combates. Por eso, el campo de los estudios de discapacidades dialoga con temas como el de los audiolibros⁹.

En el caso de América Latina, podemos identificar otros antecedentes como el de los lectores en las fábricas de tabaco de Cuba y Tampa¹⁰. Un pariente más cercano al audiolibro digital fue la colección Voz Viva de México que en 1958 se pusiera en marcha para grabar a autores latinoamericanos leyendo fragmentos de sus obras. El proyecto Voz Viva de México ha evolucionado desde las grabaciones originales en disco de acetato, pasando por los CD y actualmente en archivos digitales accesibles en su página web¹¹. Esta iniciativa de Voz Viva de México fue reconocida oficialmente por la Unesco en 2006 dentro del Registro de Memoria del Mundo de México. El programa Memoria del Mundo se creó en 1992 para proteger tesoros documentales en bibliotecas y archivos públicos y privados. La incorporación de las voces de autores a esta memoria oficial indica que la noción misma del patrimonio literario ha abierto el espacio para manifestaciones vocales y auditivas, asumiendo el reconocimiento de la dimensión performativa de la obra literaria, más allá de su materialidad textual. Igualmente notoria es la inauguración en 2008 de la Fonoteca Nacional en México, pues es la confirmación de que el acervo sonoro de la nación (canciones, pregones, programas radiales, discursos presidenciales, etc.) se incorpora de manera definitiva al patrimonio cultural.

En el campo literario se sostuvo tradicionalmente la primacía del libro impreso como medio que detentaba la autoridad de la tradición y la escritura canónica. Las iniciativas para promocionar la lectura y para delinear clásicos

⁹ La relación entre los primeros libros sonoros y los lectores con discapacidades visuales aparece detallada en *The Untold story of the Talking Book* de M. Rubery. En un volumen reciente editado por el propio Rubery se incluyen varios ensayos sobre la lectura en relación con distintos tipos de discapacidades. El ensayo de Georgina Kleege incluido en este libro se ocupa de hablar de los audiolibros y el espacio de la auralidad en la lectura.

¹⁰ Un buen estudio sobre los lectores en las fábricas tabacaleras es el de Araceli Tinajero.

¹¹ <http://www.literatura.unam.mx/index.php/colecciones/voz-viva>

nacionales estuvieron de la mano en el siglo XX de colecciones de libros como las Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica, o la serie El Dorado de Monte Ávila Editores, la colección Horizonte de Sudamericana, los tomos de Maestros de la Literatura Latinoamericana editados por Oveja Negra, la ambiciosa Biblioteca Ayacucho y tantas otras colecciones que tenían como objetivo respaldar, promocionar y garantizar el acceso de los lectores latinoamericanos a los títulos más renombrados de la literatura hispanoamericana y universal. La apuesta por el formato del libro impreso, en tapa dura o en edición de bolsillo, favorecía la asociación del patrimonio literario con la ristra de lomos colocados en las estanterías familiares.

La llegada a finales de los años noventa del formato electrónico de libro y más recientemente de las plataformas de suscripción de audiolibros, ha incentivado hábitos lectores que ya no dependen exclusivamente de los libros, de las librerías y de las bibliotecas públicas como las redes por excelencia para el consumo literario. Por otra parte, hay nuevas escrituras materiales que hacen hincapié en el soporte del libro impreso como el medio tipográfico donde se localiza la propuesta textual. Pienso en la escritura de autoras como Verónica Gerber (*Conjunto vacío*), Vivian Abenshushan (*Permanente obra negra*) que desafían la remedialidad, esa especie de doblaje que consiste en convertir un texto en un audiolibro. Mucho antes que ellas, tenemos casos como la novela dietética de Margo Glantz titulada *Las mil y una calorías* (1978). Estos libros son textos intraducibles de manera efectiva en el formato audiolibro porque el soporte principal del relato no es la historia, ni la narración, sino el metalenguaje que reitera el papel del libro como artefacto literario, a semejanza de ciertas experimentaciones vanguardistas.

Ahora bien, si hay escrituras que se resisten a cierta remedialidad digital como la que ofrece el audiolibro, reconocemos otras obras que se prestan idóneamente para esta traducción de un formato textual a uno auditivo. Entrarían en este grupo aquellas escrituras con una fuerte carga de oralidad, aquellas que incorporan giros coloquiales, o entonaciones y ritmos musicales. Pensemos en el caso de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, en *La región más transparente* de Carlos Fuentes, en las novelas de Manuel Puig, en *Rayuela* de Julio Cortázar, en *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa, en *La guaracha del macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, o las novelas de la Onda en México, o la narrativa testimonial, o más recientemente, la obra de Rita Indiana. La yuxtaposición de la auralidad sobre la escritura en estos textos los distinguen como buenos candidatos para verse en el formato de audiolibro. Estas obras reclaman una lectura en voz alta, pues

están narradas en una prosa cuya prosodia está más cercana a la oralidad que a la sintaxis de la lengua escrita. Y entonces podríamos imaginar que esta carga aural/oral indica una cierta marca de literatura mundial regional, que no tiene como centro irradiador a algunas de las capitales de la bellas letras, sino un epicentro desplazado hacia el sur, hacia el trópico, un territorio donde *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston o *Song of Solomon* de Toni Morrison se emparentan de alguna manera a *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, al *Señor presidente* de Miguel Ángel Asturias o a “Maquinolandera” de Rosario Ferré:

Nosotros, los maquinolanderos, somos los que somos, señores, venimos, los maquinolanderos en nuestra maquiná. Nosotros, los chumalacateros, euahey, venimos hoy aquí, señores, a vaticinarlos, a profetizarlos el día de San Juan. Nosotros, los vates de San Clemente, los profetas del mondongo encororado de los cueros de los congos, nosotros los gozaderos, los bendecidos, los perseguidos por los agentes de la ley, venimos a divinarlos, llegamos a lucimbrarlos, venimos a lunizarlos hasta hacerlos dar a luz. Maquinitamelleva, gritamos, mellevelagozadera, soneamos, seformólachoricera, bombeamos, bajo el mando de Ismael. (204)

Esta materialidad acústica de la prosa constituye un modo de escritura que se aviene sin mayores esfuerzos a su transmutación al formato audio y que podría leerse como una suerte de desviación ante los imperativos de la grafía vistosa de la literatura mundial, esa suerte de biblioteca ideal ensamblada por Bernard Pivot como suma de una distintiva educación y gusto letrado¹².

La aproximación auditiva a la literatura promovida por los audiolibros transporta al lector a una dimensión más allá de la página, definiendo la audiolectura como una experiencia extratextual. El acto de trascender el espacio textual no debe entenderse en el sentido de las relaciones intertextuales analizadas por Gérard Genette en su teoría de los palimpsestos literarios. Tampoco consiste en la descentración textual propia de la intermedialidad

¹² Pivot estuvo a cargo del programa televisivo *Apostrophes* en Francia. Durante más de 15 años se dedicó a la discusión y recomendación de libros y autores. En 1988, haciendo uso de su capital cultural publicó el volumen titulado *La bibliothèque idéale*, donde se desplegaban las listas canónicas de la literatura universal y algunas regionales.

presente en algunos libros como los de Mario Bellatin¹³. El descentramiento de la escritura activado por los audiolibros, nos acerca al artefacto literario desde la performatividad sonora donde aún persisten elementos formales como los dispositivos de estilo, la prosodia narrativa y la organización estructural. El lector de audiolibros se percata de la medialidad sonora, pero no la percibe necesariamente en menoscabo de la obra escrita. Aún más, conviene señalar cómo el lector adepto a las tecnologías digitales está predispuesto al gesto extratextual, a una suerte de movimiento que complementa a algunos libros. Resulta muy lógico, por ejemplo, imaginar al lector de *Una historia sencilla* de Leila Guerriero cediendo al impulso de buscar en YouTube una muestra de los bailarines de Malambo o a los lectores de *Había mucho humo, neblina o no sé qué* de Cristina Rivera Garza buscando en internet las fotografías tomadas por Juan Rulfo. El lector del siglo XXI se ha convertido gracias a la cultura digital en un receptor mucho más habituado a la experiencia multimedial y multisensorial. En este sentido, el acto de escuchar libros significa una apertura hacia modos extratextuales de la recepción literaria, un descentramiento donde se redefinen las funciones de autor y las de lector tal y como las concebíamos en el siglo XX. En resumidas cuentas, lo que se pone de manifiesto a partir de los audiolibros es que la materialidad de la literatura no es exclusivamente la de la textualidad y la letra impresa, la del renglón, la de la ortografía y la puntuación.

2. LA CUESTIÓN DEL AUTOR/ NARRADOR

Es bastante común que la crítica literaria académica recurra a su caja de herramientas convencional, esgrimiendo parámetros incontrovertibles como el de la autoría que aunque se deconstruya sigue figurando como uno de los pilares del hecho literario. La creciente popularidad de los audiolibros reactiva la vieja polémica acerca de los lugares más legítimos de la literatura, siendo la escritura asociada a la letra impresa una de esas instancias auráticas, a pesar de que Walter Benjamin hubiera advertido en la primera mitad del

¹³ Maricruz Castro Ricalde tiene dos excelentes artículos sobre el tema de la intermedialidad en novelas mexicanas. “Hibridez e intermedialidad en *La historia de mis dientes* de Valeria Luiselli” y “*El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza: hipermedialidad y nuevas formas de lectura”.

siglo XX que el narrador novelesco carecía de la autenticidad y del valor del narrador oral.

En lugar de insertarme en este debate, prefiero tomar en cuenta ciertas circunstancias del acto literario que el audiolibro subraya. Me refiero, específicamente, a la oportunidad de reconsiderar el rol del lector dentro del proceso literario en una revisión que involucre igualmente un replanteamiento de la figura del autor. Cristina Rivera Garza sugiere a la desapropiación autoral (*Los muertos indóciles*) como una manera de entender dinámicas emergentes en la producción literaria. La noción de una autoría comunal en lugar de una individual y personal, es una propuesta que busca reconocer ciertos modos de enunciación que ya no se anclan en la figura de un(a) autor(idad) indisputable como fuente generadora de discursos¹⁴.

La industria del audiolibro ha puesto sobre el tapete el proceso de remediación que debería suscitar una correspondiente revisión de las funciones literarias y de la norma jerárquica que las domina. El libro impreso es un artefacto material y una forma cultural que se corresponde con un determinado orden validado por los respectivos custodios (editores, agentes literarios, librerías, críticos, traductores, etc.), mientras que el audiolibro representa un estadio en el que las tecnologías digitales han facilitado el acceso al campo de la publicación y la lectura, abaratando costos y propiciando una divulgación rápida y más horizontal de los bienes literarios. Las tecnologías digitales nos invitan a repensar al libro impreso como el artefacto por excelencia de la experiencia literaria y de una cierta política cultural. El nuevo formato del audiolibro debe imaginarse y analizarse en relación con la política de la infraestructura: una política cultural de lo literario que incorpora el pensamiento y la acción en torno a los medios de producción y circulación de los libros¹⁵.

Hemos señalado la dimensión performativa del artefacto literario que salta a un primer plano en la producción de audiolibros. La elección del lector es fundamental dentro de este formato digital, puesto que podemos decir que antes de escuchar una novela ya existe un contrato implícito que establece la correspondencia entre la procedencia regional del autor y el acento en que imaginamos la narración de su obra. Al seleccionar una

¹⁴ En su conocido ensayo, “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault se refiere a la noción de autoría como una función definida por la manera en la que los discursos existen, circulan y funcionan dentro de una sociedad.

¹⁵ Para una discusión más desarrollada sobre esta propuesta crítica, consultar el artículo de Brian Whitener, “The Politics of Infrastructure in Contemporary Mexican Writing” o el libro de John B. Thompson, *Book Wars. The Digital Revolution in Publishing*.

novela de Gabriel García Márquez, anticipamos que será narrada con un acento colombiano, costeño a ser posible. Si escuchamos una novela de Carlos Fuentes esperamos a un lector/a mexicano/a. Este contrato tácito ocasiona decepción al ser violado, tal y como apuntan los audiolectores de *Miguel Street* de V.S. Naipaul al criticar que el narrador del audiolibro no tenga acento trinitario. Un asombro semejante acontece cuando el lector de acento castizo de *Un mundo infiel* de Julián Herbert pronuncia Oa-Xaca, ignorando la pronunciación mexicana de la x como j (Oajaca). Quizás la elección de narrar el audiolibro de Herbert u otro como *La fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos con acentos de la península ibérica, busque abrir mercado a los autores latinoamericanos en España, con lo que la labor del editor se transforma para incluir responsabilidades de promoción y mercadeo. Un caso notable a este respecto sería el audiolibro de la novela *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, que cuenta con la impecable versión a cargo de la voz de Enrico Mario Santí que hemos mencionado y, con otra bastante disparatada en un acento ibérico que arruina la identidad performativa de un texto claramente inscrito en un español caribeño. Las modulaciones coloquiales de la novela de Cabrera Infante cobran cuerpo en la narración de Enrico Mario Santí, cuya ejecución es capaz de transmitir las voces urbanas, rurales, populares y cultas del contexto cubano referido en las páginas de *Tres tristes tigres*. De manera semejante, el audiolibro de *Se está haciendo tarde (final en laguna)* narrado por Francisco Rivela alcanza su justa medida en una remediación que conserva intacto el paroxismo verbal de esta novela de José Agustín. En contraste, Carla Hernández no logra una narración convincente de un texto que tanto prometía a una remediación audio como la novela de Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!*. Otro texto icónico de la contracultura de los años setenta en Latinoamérica, *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata, corre mucho mejor suerte en su formato audio gracias al excelente trabajo Óscar López Ávila quien le imprime a la narración de las aventuras de Adonis García el ritmo adecuado, la cadencia del testimonio oral, el acento inconfundible de ciertas colonias de la Ciudad de México.

En el proceso de conversión o remediación del formato impreso al audio sucede un desplazamiento doble de la centralidad del autor y la del narrador textual. Por autor entendemos a esa función social que aunque se vincula a un corpus literario, se asocia también con un personaje extratextual, una persona viva o muerta a quien adjudicamos una obra. Esa entidad extratextual se trasmuta en el audiolibro en el narrador-intérprete que puede ser un nombre

desconocido o una celebridad como es práctica usual en los audiolibros producidos en los Estados Unidos. El recurso del narrador célebre ocupa una preeminencia nada deleznable en la economía de los audiolibros y en la apuesta a la consagración de parte de los premios Audies, otorgados por la Asociación de Editores Audio (APA) que en el 2021 estrenó la categoría del mejor audiolibro en español. En los distintos renglones considerados dentro de los premios Audies identificamos las diferentes modalidades de audionarradores: voz femenina, voz masculina, voz de autor, equipo de narradores, remediación dramatizada, actores profesionales/celebridades. Cuanto mayor reconocimiento tiene el lector intérprete, mayor preeminencia recibe en la portada digital del audiolibro, figurando al mismo nivel que el autor.

Los editores de audiolibros entienden que la lógica del mercado incorpora nuevos actores y agentes, como las mencionadas estrellas de cine que garantizan la popularidad del título interpretado por ellos. Es el caso, por ejemplo, de Meryl Streep leyendo la obra de Nora Ephron, o de Sissy Spacek y Reese Witherspoon narrando las novelas de Harper Lee, o Dennis Quaid vocalizando de manera admirable el texto de Tom Wolfe sobre los astronautas (*The Right Stuff*). Si nos trasladamos a Latinoamérica, tendremos que admitir que aunque la narración de audiolibros no emplea a nombres famosos hoy en día, actores –como Enrique Lizalde– se convirtieron en su momento en la voz inolvidable de los poetas leídos por ellos. De tal manera que el mexicano que vivió en los setenta del siglo pasado conserva en su memoria los acordes de “La suave patria” de Ramón López Velarde inmortalizados en la grave voz de Lizalde, un conocido actor de telenovelas. Volvemos entonces a interrogarnos por la materialidad de la autoría en el formato audiolibro, pues una vez que hemos escuchado los libros de Enrique Serna narrados por Francisco Rivela, nos cuesta aceptar otra voz que materialice sus relatos y sus personajes. Francisco Rivela, quien también estuvo a cargo del audiolibro *Se está haciendo tarde...* y de dos de las novelas de Ignacio Padilla (*Amphitryon* y *La gruta del toscano*) se distinguió como uno de los mejores actores vocales para libros en español antes de su prematura muerte en 2009. La potente modulación de Rivela y su impecable dicción tenían mucho del encanto de los radioactores de mediados del siglo XX en América Latina. Otro dúo memorable es el conformado por la obra de Leonardo Padura y la voz del actor y locutor radial Jorge Tito Gómez Cabrera quien la narra muy acertadamente.

Cuando el audiolector se encuentra ante estos afortunados apareamientos asiste a una suerte de bifurcación de la función de autor, pues aunque estrictamente estemos ante dos versiones del narrador (el textual y el audio)

se produce una traslación desde la materialidad fónica del audiolibro hacia la abstracción del autor. Lo que se produce en estos casos es la ilusión de que a cada obra le corresponde una única voz particular tal y como sugerían las remediaciones de los textos producidas para la colección Voz Viva de México. Se desdibujan en medio de estas remediaciones las jerarquías de autoridad y un audionarrador dotado en el arte de la interpretación puede propiciar que la función autor sea suplantada por el efecto del audioactor, ese que puede hacerse acreedor de su propio galardón en la forma de un premio Audie o en la recepción entusiasta de los lectores que consignan su valoración del audiolibro en los comentarios incluidos en las respectivas plataformas.

En el siguiente recuadro se muestran algunas remediaciones a manera de guía de las variaciones en la interpretación lectora:

Novela/autor	Lector/plataforma	Novela apta	Lectura adecuada	Lectura inadecuada
<i>Tres tristes tigres</i> /Guillermo Cabrera Infante	Enrico Mario Santi/ Audible	√	√	
<i>Tres tristes tigres</i> /Guillermo Cabrera Infante	Daniel González/ Audible	√		√
<i>Oficio de tinieblas</i> // Rosario Castellanos	Sergio Bustos/ Storytel	√	√	
<i>Rayuela</i> / Julio Cortázar	Leandro Schnitman/ Audible	√	√	
<i>Los recuerdos del porvenir</i> / Elena Garro	Chucho Galarza /Audible	√	√	
<i>Aura</i> / Carlos Fuentes	Carlos Fuentes y Natasha Fuentes/ Audible	√	√	
<i>La región más transparente</i> / Carlos Fuentes	Noé Velázquez/ Audible	√	√	
<i>La muerte de Artemio Cruz</i> / Carlos Fuentes	Noé Velázquez/ Audible	√	√	
<i>Cien años de soledad</i> / Gabriel García Márquez	Juan Pablo Raba/ Audible	√		√
<i>Cien años de soledad</i> / Gabriel García Márquez	Gustavo Bonfigli/Audible	√	√	
<i>El otoño del patriarca</i> / Gabriel García Márquez	Julio Correal/Audible	√		√
<i>Se está haciendo tarde</i> / José Agustín	Francisco Rivela/Storytel	√	√	

Novela/autor	Lector/plataforma	Novela apta	Lectura adecuada	Lectura inadecuada
<i>El seductor de la patria</i> / Enrique Serna	Francisco Rívela/Storytel	√	√	
<i>Pantaleón y las visitadoras</i> / Mario Vargas Llosa	Alberto Herrera, Fernando Solís, Óscar Meza, Julio García, Lenny Luna, Carla Gamarro, Johan Gamarra/Audible	√	√	
<i>¡Que viva la música!</i> / Andrés Caicedo	Carla Hernández/ Storytel	√		√
<i>El hombre que amaba a los perros</i> / Leonardo Padura	Jorge Tito Gómez Cabrera/Audible	√	√	
<i>Mil y una muertes</i> / Sergio Ramírez	Francisco Rívela/ Storytel	√	√	
<i>El beso de la mujer araña</i> / Manuel Puig	Gustavo Dardés y Alejandro Graue/Storytel	√	√	
<i>Pedro Páramo</i> / Juan Rulfo	Mauricio Carrera/ Audible	√		√
<i>Conversación en la catedral</i> / Mario Vargas Llosa	Johan Gamarra/Audible	√	√	
<i>La ciudad y los perros</i> / Mario Vargas Llosa	Óscar Mesa, Raúl Alfonso Saco, Sebastián Alvizuri/Audible	√	√	
<i>El vampiro de la colonia Roma</i> / Luis Zapata	Óscar López Ávila/Audible	√	√	
<i>Los detectives salvajes</i> / Roberto Bolaño	Alberto Santillán, Angelines Santana, Yareli Arizmendi, Roberto Medina y Horacio Mancilla/Audible	√		√

Fuente: elaboración propia.

Para explicar mejor esta tabla es importante tomar en cuenta que en la recepción de los audiolibros entra en juego una doble reacción puesto que la experiencia de escuchar se desdobra por una parte en el efecto producido por la versión auditiva de un libro y, por la otra, en el afecto provocado por la ejecución vocal del audionarrador¹⁶. Hemos mencionado que la audionarración comprende distintas variantes como la del narrador único o la narración

¹⁶ Sara Knox se refiere a esta doble respuesta –efecto y afecto– asociada a los audiolibros en “Hearing Hardy, Talking Tolstoy”.

donde intervienen distintas voces¹⁷. Cada modalidad sirve para enfatizar un efecto narrativo en particular y son numerosos los casos que muestran cuán efectivas pueden ser estas vocalizaciones. La respuesta afectiva generada por una audionarración se hace particularmente presente en las interpretaciones de los personajes más que en el doblaje del narrador. Escuchar los pensamientos, comentarios y opiniones del general Santa Anna en voz de Francisco Rivela es una experiencia entrañable. Similarmente memorables resultan los distintos personajes de *Conversación en la catedral* en las múltiples inflexiones vocales de Johan Gamarra. En contraste, la interpretación de los distintos personajes de *Pedro Páramo* sin las debidas variaciones tonales o dialectales por parte de Mauricio Carrera deja muy por debajo al audiolibro en comparación con el texto de Rulfo.

En el caso de las lecturas dramatizadas, esas que incorporan sonidos u otros efectos ambientadores, podemos mencionar ejemplos como el *Martín Fierro*, una obra que se presta bastante bien a este tipo de mediaciones performativas. Igualmente rendidoras resultan algunas de las audionarraciones a cargo de un grupo de voces como *Pantaleón y las visitadoras* producido a fines del 2019 por Grupo Editorial Audio de Penguin Random House, o a cargo de un dúo como la admirable versión audio de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig producida por Storyside para la plataforma Storytel¹⁸. Con este audiolibro se produce, por añadidura, la interferencia con la remediación cinematográfica con la que gran parte del público estará familiarizada. Resultaría interesante analizar con mayor detalle las relaciones entre las intermediaciones audiovisuales (cinematográficas o televisivas) y los audiolibros, pues esta aproximación comparativa nos permitiría entender cuánto de la interpretación de los productores, actores, apuntadores, audionarradores interviene en el terreno performativo a la hora de remediar un original textual.

3. LECTOR VERSUS AUDIOLECTOR

Uno de los debates más comunes a la hora de considerar la experiencia de los audiolibros tiene que ver con la noción de que el consumo auditivo de

¹⁷ Matthew Rubery enumera seis tipos de audionarradores: autor, actor vocal, actor o personaje famoso, amateur, colectivo, dramatización.

¹⁸ La editorial Storyside es propiedad del grupo Storytel desde 2013 y está a cargo de producir alrededor de 6.000 audiolibros al año en más de veinte idiomas.

una obra literaria es una recepción pasiva en comparación con la actividad de la lectura silenciosa, en solitario, que es usual en el mundo de los libros, al menos en el de los tres formatos que precedieron históricamente al audiolibro. Del lado conservador algunos críticos como Sven Birkerts asumen que los audiolibros imponen “una tiranía vocal” que silencia la voz que el lector de textos recrea en su ensimismamiento (147). Otras reservas frente al audiolibro tienen que ver con la impresión de que ellos imponen el ritmo de lectura, obstaculizando las pausas que permiten que el lector se aboque a la reflexión sobre las ideas o emociones suscitadas por el contenido de las páginas. Se arguye que el audiolector no puede subrayar un pasaje clave en el texto, que no entra en contacto con la paginación o la tipografía que actúan como recursos nemotécnicos de la lectura.

La comparación entre el formato escrito y el audio se desgana a través de los contrastes entre ellos, mientras que una revisión de las similitudes de la experiencia literaria puede ayudar a cuestionar los lugares comunes de la crítica frente al formato audio. Buena parte de la reputación de la experiencia literaria se basa en los presupuestos de que la lectura de los libros se realiza de manera detenida, incentivando el análisis sistemático y atento de los componentes del texto literario. En contraste, se considera que el acto de escuchar un audiolibro no estimula al receptor de manera semejante. En un intento por desmentir estos prejuicios críticos, Anežka Kuzmičová decide resaltar las semejanzas entre el acto de leer un texto o escuchar un audiolibro para argumentar que no estamos ante dos experiencias tan diferentes como se ha pretendido desde el campo de los estudios literarios. Kuzmičová considera tres aspectos donde la similitud de la experiencia lectora y la audiolectora se hace patente: la capacidad de detonar la imaginación a través de un relato, las divagaciones o interrupciones de la concentración y atención lectoras y, la capacidad de incorporar el ambiente de la lectura y de sus estímulos sensoriales, dentro de una recepción fenomenológica¹⁹.

Aparte de considerar estos rasgos compartidos que menciona Kuzmičová, yo quisiera destacar cómo el empleo simultáneo de ambas modalidades de lectura (la que se realiza en silencio siguiendo las líneas de un texto y la que se escucha gracias a la audionarración) se convierte en un ejercicio complementario. Se aprovecha de manera particular la lectura de un libro que tenemos entre las manos mientras la voz del audionarrador nos va guiando a

¹⁹ Respecto de la recepción fenomenológica de los audiolibros, vale la pena consultar el texto de D.E. Wittkower incluido en el volumen *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*.

lo largo de las páginas, dándole vida y respiración a la prosa. Adentrarse en una voluminosa y densa novela como *La región más transparente* empleando el recurso del audiolibro como acompañante del texto escrito transporta la lectura a una dimensión más rica, causando un mayor efecto y afecto frente a este relato de Carlos Fuentes.

En el siglo XXI, cuando han cobrado mayor relevancia los estudios sobre la materialidad de la escritura, se ha discutido cómo el cuerpo es parte integral de la experiencia creativa en ciertos escritores. En las reflexiones engarzadas a lo largo de la rutina corredora de un Haruki Murakami o en los dos recientes libros de Cristina Rivera Garza que incorporan la movilización del personaje-escritor como parte integral de la biografía intelectual y personal (bien sea a través de la imagen de un Rulfo conductor o alpinista o una Rivera Garza viajera por el noreste de México tras las huellas de su historia familiar)²⁰, asistimos al reconocimiento de la relación entre movimiento físico y escritura. Este nexo entre un cuerpo que deambula y escribe que encontramos frecuentemente en las crónicas latinoamericanas (Salvador Novo, Carlos Monsiváis o Martín Caparrós, entre tantos otros), puede pensarse también en relación con el cuerpo que lee en movimiento. Es decir, el acto de escuchar audiolibros mientras nos ocupamos en una tarea simultánea como caminar, correr, manejar un coche o conducir una bicicleta, pone en evidencia que en la experiencia de la audiolectura se funden lo intelectual, lo sensorial y lo físico. Estamos entonces ante la activación de la lectura como actividad corporal y, en consecuencia, como una recepción que combina lo auditivo, lo visual, y lo corporal. Como resultado, los audiolibros se incorporan a nuestra memoria literaria en una dimensión mucho más sensorial que nuestros apuntes en las márgenes del texto. De ahí se deriva una interrogante lógica y que nos reconecta con el tema de los custodios de la literatura y sus lugares validadores: ¿en qué tipo de artículo académico cabe la referencia a este tipo de percepción y rememoración de la audiolectura de una obra literaria? ¿qué clave interpretativa se emplea para referirse a los estímulos sensoriales que intervienen en la experiencia de escuchar un audiolibro?

No puedo dejar de pensar en estas cuestiones pues me sobran los ejemplos personales para describir las intersecciones que se producen en el acto de escuchar audiolibros mientras realizamos otras tareas manuales o corporales. Recuerdo nítidamente cómo la escena de la fuga en el auto que se da hacia el final de *Se está haciendo tarde...* se hacía particularmente vívida mientras

²⁰ *Había mucha neblina o humo o no sé qué* y *Autobiografía del algodón*, respectivamente.

conducía por las autopistas de Houston, o cómo cada capítulo del *Don Quijote* se correspondía con una ruta particular de mis caminatas diurnas vinculadas a un clima y a una luminosidad particulares, junto a otros estímulos externos. En estos casos, estaba experimentando un feliz contrapunteo entre el contenido del audiolibro y su recepción, una consonancia que en ocasiones juega a favor de la experiencia literaria si la asumimos como la relación cercana entre una obra y su lector/audi lector. Más aún, durante el confinamiento de la pandemia que transformó mi casa en residencia permanente para los miembros de tres generaciones de mi familia, los audífonos se convirtieron en mi única posibilidad de aislamiento y privacidad. Los muebles y espacios dedicados a la lectura, los libros de papel, la lámpara junto al sillón, la computadora, se vieron sustituidos por el teléfono celular convertido en biblioteca portátil y por los audífonos como vía de acceso a mis preciados momentos de lectura. Los auriculares más recientes, aprendí rápidamente, incluyen la función de aislamiento sonoro que garantiza una inmersión aún más completa en la audiolectura.

Pocas veces he leído en un año la cantidad de libros que escuché a través de las plataformas de audiolibros y en muy pocas instancias sentí que estaba haciendo trampa al prestarme a la audiolectura en lugar de abrir un libro impreso. Es erróneo pensar que no podemos pausar nuestra audiolectura, que no podemos volver atrás y escuchar dos o tres veces un pasaje que nos interesa. Incluso, las plataformas como Audible y Storytel ofrecen la opción de disminuir o aumentar la velocidad de lectura, con un simple comando de ajuste. Sin embargo, no se trata simplemente de una cuestión de conveniencia pues el formato sonoro ofrece algo más que una remediación formal al ponernos en contacto con una materialidad de la lectura que desafía los patrones tradicionales de la letra escrita, esa que permanece impresa en la página en espera de un lector en reposo y concentrado en su propia individualidad. El lector que recorre las páginas de un libro en reposo, al modo celebrado en *El último lector* de Ricardo Piglia y en la novela homónima de David Toscana, es una criatura que pertenece al siglo XX, a unos ciertos espacios privados (el estudio) o públicos (la biblioteca) que propiciaban el encuentro texto-lector, sin mayores interrupciones pues las reglas de la lectura en solitario eran normas sobreentendidas y protegidas culturalmente.

Los libros electrónicos (*ebooks*) permitieron un mayor y más fácil acceso a la lectura y ahora los audiolibros nos ofrecen una flexibilidad de consumo literario aún mayor. El costo de los audiolibros y otros formatos digitales es menor que el de los libros impresos, los formatos digitales no nos demandan

lugar adicional en nuestras estanterías, ni en nuestro equipaje. Por añadidura, el formato audio cuenta con plataformas como LibriVox.org donde lectores voluntarios entregan sus grabaciones al dominio público construyendo una red de voces colectivas, una comunidad digital que ensancha los confines de la función lector y que nos entrega, por ejemplo, un *Martín Fierro* declamado por individuos provenientes de distintas regiones de la Argentina. En LibriVox nos encontramos con ejercicios colectivos como el de una clase de español cuyos integrantes se reparten los *20 poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo. Una lectura que a veces se torna titubeante, pero que cobra significado al proponerse como un ejercicio de performatividad reapropiadora de la lectura en voz alta, usualmente temida por los estudiantes que se inician en su formación lingüística y literaria. El entender que la lectura puede convertirse en un evento en el dominio público, recreando poemas que no solo circulan en los vagones de un transporte colectivo, sino en la vasta Internet, propicia una discusión sobre el estatuto de la literatura como bien común, como acervo tradicionalmente resguardado en las publicaciones que cada vez menos lectores consultan en su versión impresa²¹.

Quienes trabajamos como profesores de literatura actuamos, más o menos abiertamente, como editores de lectura, marcando los linderos de las interpretaciones válidas, del análisis crítico como aproximación preferencial a las obras literarias, insistiendo con demasiada frecuencia en la noción de la lectura como desciframiento y/o descubrimiento. El surgimiento de un nuevo formato de libro nos brinda la oportunidad de reimaginar las categorías para referirnos a las obras literarias y para relacionarnos con ellas, de cuestionar la lógica extractiva que rige a la lectura académica. Nos acercamos a los libros en búsqueda de un sentido más o menos velado, con las herramientas del intelecto que poca atención dedican a la noción de la lectura como actividad sensorial, del cuerpo que entra en contacto con lo literario. Y cuando hablamos de goce lector generalmente nos referimos a la satisfacción que produce saberse un experto en decodificación literaria, reconociendo marcas de estilos singulares, experimentaciones narrativas inusuales, guiños intertextuales. Efectivamente nos parecemos a un minero que saliera de los yacimientos con el trofeo de una piedra preciosa, encontrada a fuerza de picotear la dura roca.

²¹ Recomiendo la reflexión acerca de la escritura y la crítica literaria en la era de la cultura digital que desarrolla Vicente Luis Mora en su libro *La escritura a la intemperie*.

4. (RE)MEDIAR LA LITERATURA

La noción de remediación que conlleva el proceso de verter un medio en otro en el caso de la literatura nos transporta más allá de los presupuestos de la transtextualidad de Gérard Genette que se circunscribía a la esfera de lo textual y terminaba confirmando el inevitable pleonasma de la “trascendencia textual de un texto”. En el caso de los audiolibros, asistimos a una realización que trasciende el espacio y el formato textual. Y es en esta trascendencia donde se asoma la posibilidad de una política diferente para la literatura como instancia que religa tradicionalmente a tres agentes: el responsable de la escritura, el que publica la obra y su receptor.

El ciclo literario que define la circulación y el consumo de los libros es un sistema que toma en consideración un cierto perfil lector, individuos con la capacidad de visitar librerías, de adquirir los títulos expuestos en vitrinas y anaqueles, de gozar de ratos de ocio para dedicarse a la lectura, de seguir las recomendaciones de editores, reconocimientos de premios y reseñistas, de formar parte de un grupo de lectura u otras redes similares. Tal ciclo es compatible con sistemas simbólicos como el de la literatura mundial que comprende al conglomerado de textos que circulan más allá de sus países, en su lengua original o en traducciones (Damrosch). El flujo de libros implícito en esta noción de la literatura mundial es posibilitado por las tecnologías de comunicación propias de la globalización neoliberal, entre las cuales están las plataformas digitales que difunden el formato de los audiolibros, como Audible o Storytel.

Estos medios alternativos de circulación de obras literarias están siendo estudiados y manejados por expertos en mercadotecnia, por distribuidores en europeos o norteamericanos, por agencias de producción y venta que manejan una sofisticada segmentación del mercado lector. Las tecnologías digitales permiten medir con precisión gustos y tendencias de lectura, edad promedio del consumidor, géneros más populares, perfiles regionales de consumo y mucho más. Es fácil encontrar decenas de artículos al respecto al visitar el sitio web *dosdoce.com* dirigido por Javier Celaya, quizás el mayor especialista español en el *audioboom*. En otras palabras, estamos ante un grupo de gestores cuya eficiencia se decanta en acciones y decisiones que no responden a las lógicas simbólicas de los agentes que en el siglo XX estuvieron a cargo de custodiar al campo literario. La idea misma de tales *gatekeepers* implicaba la creencia en la literatura como patrimonio y como espacio de un valor intraducible en el lenguaje de las cifras y esquemas que maneja la industria de los formatos

digitales del libro. Era el mundo dominado por los agentes literarios, por los editores canónicos, por el formato impreso del libro almacenado y expuesto en las librerías emblemáticas a las que rinde homenaje Carrión en su libro. Un mundo que, hay que apuntar, no se expandía a aquellos confines que quedaban fuera de las redes de acceso y consagración literaria en la era del libro impreso. Algunos de nosotros crecimos en provincias desprovistas de una ciudadanía lectora que abarcara algo más que los autores y títulos obligatorios del currículo escolar.

En estas regiones alejadas de los centros que posibilitan la noción de una literatura mundial, la lectura no es necesariamente expresión de la voluntad individual por explorar una determinada obra o algunos libros renombrados, sino actividad modelada primordialmente por las instituciones educativas. Me refiero a estas zonas marginadas del mundo literario para ilustrar el punto de que la resistencia a los formatos digitales de los libros ignora que ellos ponen en marcha canales de mayor acceso a la literatura gracias a ciertos dispositivos que como los teléfonos celulares se han vuelto propiedad común de la gran mayoría de personas. Hoy es posible pedir prestados títulos del catálogo de las bibliotecas públicas en formato audiolibro, atendiendo así a las necesidades de los usuarios con restricciones de movilización, con discapacidades físicas, con limitado poder adquisitivo, o con escasez de espacio para guardar los volúmenes impresos.

Son ejemplos como estos los que me llevan a pensar en la doble acepción del término remediar, que tanto en español como en inglés se refiere al proceso de transmutación de un medio en otro, así como también a la acción de solucionar, enmendar o reparar. Si nos detenemos en este segundo significado del verbo remediar podemos vislumbrar los efectos reparadores que el formato del audiolibro puede ofrecer a una institución literaria tan fieramente defendida por los custodios de cierta tradición lectora.

Soy de las que creen que los audiolibros pueden convertirse en un gran recurso no solo para una mayor democratización de la lectura y una reactualización de la crítica literaria académica, sino además en un medio capaz de acentuar materialidades que en las páginas impresas figuran como posibilidad latente. Y es justo entonces que apunte que, dada mi especialidad disciplinaria, mis observaciones a lo largo de este artículo se refieren principalmente a los géneros narrativos. En este sentido, puedo identificar en la historia literaria hispanoamericana ciertas obras que son candidatas idóneas para rematerializarse a través de la audioconversión. Sin embargo, este reconocimiento a cargo de interesados en el tema no puede garantizar o

anticipar que la remediación del formato impreso al digital sea satisfactoria pues intervienen en ella una diversidad de factores. Para lograr una buena remediación se hace necesaria una labor donde se integren efectivamente el editor, el productor, el audionarrador, el experto literario, con el objetivo de discutir y entender todas las aristas del libro a ser convertido al formato audio. En esta empresa colectiva tendría un rol que jugar quien se ha formado en los estudios narratológicos, alguien versado en las materialidades de la escritura, un oído educado en la sintaxis y prosodias narrativas, familiarizado con las polifonías discursivas, los tonos expresivos y los giros estilísticos de la prosa. En fin, propongo que en lugar de seguir reproduciendo en las nuevas generaciones de especialistas el rol de custodios de cánones literarios, consideremos las oportunidades de participar en las rearticulaciones de la industria editorial y literaria.

En otras palabras, pienso en la interpretación literaria en un doble sentido: como ejecución vocal y sonora dirigida por un equipo de producción de audiolibros, y como labor crítica de recepción que incluya aspectos extratextuales de la obra, en un movimiento hacia la desletralización de la literatura. La calificación de letrado que marchaba de manera paralela con la figura de los exégetas literarios en la época del códex y en la era de la imprenta muestra sus limitaciones a la hora de dar cuenta de una gama más amplia de la expresión y la recepción literarias²². Vale la pena que consideremos nuestra participación como evaluadores del hecho literario dentro de una economía cultural que se ha diversificado al incorporar las transformaciones y materializaciones digitales.

5. CODA FEMINISTA

Hace tiempo que no disfrutaba tanto la escritura de un artículo académico y quizás se deba a que no lo elaboré empleando exclusivamente herramientas intelectuales. Escuchar un audiolibro es, como he tratado de explicar, una experiencia que involucra a varios sentidos más allá de la vista o el raciocinio. Siento entonces que es la primera vez que he escrito un artículo académico donde participa mi cuerpo, con las sensaciones que experimento al pedalear por horas mi bicicleta mientras me interno en el mundo sonoro

²² Un recomendable repaso de la trayectoria de transformaciones en las textualidades literarias es el de Rafael Climent-Espino en *Del manuscrito al libro*.

de las audionovelas, mientras extendiendo mis caminatas muchos kilómetros para no despegarme del cordón que me une a esos relatos, pero también escribo, pienso y siento desde un cuerpo que labora con sus extremidades, con la espalda y el abdomen, no solo con la cabeza. Además, mi interés por hacer visible este cuarto formato para el consumo literario tiene mucho que ver con las ventajas que el audiolibro otorga a las lectoras, a esas personas usualmente cargadas de labores múltiples y expertas en el *multitasking*. Gracias a los dispositivos móviles podemos escuchar libros mientras amamantamos, mientras organizamos la oficina, mientras cocinamos, mientras trabajamos en el jardín, mientras hacemos las compras, mientras nos transportamos, mientras nos ejercitamos en los gimnasios o al aire libre, mientras paseamos al perro, etc. Como elocuentemente celebra Sheri-Marie Harrison en su oda al audiolibro, esta posibilidad de sacar más provecho a nuestro diario *multitasking* nos ayuda incluso a asegurar las promociones académicas, contribuye a la preparación de clases, al repaso de libros para nuestros ensayos y cursos. Yo doy fe de ello, pues los audiolibros han sido mi más eficaz remedio en estos meses de confinamiento cuando se duplicaron las tareas familiares y hogareñas sin disminuir las exigencias académicas. Muchas de las revistas universitarias reportaron en el año 2020 un agudo declive en la recepción de artículos de investigación producidos por mujeres. Yo quiero y debo nadar a contracorriente de este descalabro ocupándome en pensar y escribir este ensayo, escapando muy intencionalmente de la opresiva domesticidad que coloniza –queramos o no– al encierro de la pandemia. El recurso de los audiolibros –repito– es un arma para *remediar* las desigualdades en el acceso a la literatura, del tiempo que podemos dedicar a ello, de la respuesta que asociamos a nuestra relación con los libros. Reconozco entonces con entusiasmo las oportunidades que nos brinda este remedio.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, JOSÉ. *Se está haciendo tarde*. Narrado por Francisco Rivela, Storytel, 2017. Audiolibro.
- BARTHES, ROLAND. *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, 1997.
- BENJAMIN, WALTER. *El narrador*: Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzun R. Santiago: Metales Pesados, 2010.
- BIRKERTS, SVEN. *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*. Nueva York: Fawcett Columbine, 1995.

- BOLAÑO, ROBERTO. *Los detectives salvajes*. Narrado por Alberto Santillán, Angelines Santana, Yareli Arizmendi, Roberto Medina y Horacio Mancilla. Audible, 2016. Audiolibro.
- BORGES, JORGE LUIS. “La biblioteca de Babel”. *Ficciones*. Buenos Aires: Oveja Negra, 1984. 73-83.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO. *Tres tristes tigres*. Madrid: Cátedra, 2018.
- _. *Tres tristes tigres*. Narrado por Daniel González. Audible, 2019. Audiolibro.
- _. *Tres tristes tigres*. Narrado por Enrico Mario Santí. Audible, 2017. Audiolibro.
- _. Narrado por Daniel González. Audible, 2019. Audiolibro.
- CAICEDO, ANDRÉS. *¡Que viva la música!*. Narrado por Carla Hernández. Storytel, 2018. Audiolibro.
- CARRIÓN, JORGE. *Contra Amazon*. Narrado por Javier Serrano Palacio. Storytel, 2020. Audiolibro.
- CASTELLANOS, ROSARIO. *Oficio de tinieblas*. Narrado por Sergio Bustos. Storytel, 2020. Audiolibro.
- CASTRO RICALDE, MARICRUZ. “Híbridez e intermedialidad en *La historia de mis dientes* de Valeria Luiselli”, *Ligera de equipaje*. Eds. Gustavo Jiménez Aguirre y Verónica Hernández Landa. UNAM, 2019.
- _. “*El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza: hipermedialidad y nuevas formas de lectura”. *Letras femeninas* 42/2 (2016): 52-60.
- CLIMENT-ESPINO, RAFAEL. *Del manuscrito al libro. Materialidad del texto y crítica genética en la novela iberoamericana: 1969-1992*. Pittsburgh: IILI, 2017.
- CORTÁZAR, JULIO. *Rayuela*. Narrado por Leandro Schnitman. Audible, 2019. Audiolibro.
- DAMOSCH, DAVID. *What is World Literature?* Nueva Jersey: Princeton UP, 2003.
- FERRÉ, ROSARIO. *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- FOUCAULT, MICHEL. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- FUENTES, CARLOS. *Aura*. Narrado por Carlos Fuentes y Natasha Fuentes. Audible, 2018. Audiolibro.
- _. *La muerte de Artemio Cruz*. Narrado por Noé Velázquez. Audible, 2020. Audiolibro.
- _. *La región más transparente*. Narrado por Noé Velázquez. Audible, 2020. Audiolibro.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Cien años de soledad*. Narrado por Gustavo Bonfigli. Audible, 2014, Audiolibro.
- _. *Cien años de soledad*. Narrado por Juan Pablo Raba. Audible, 2020, Audiolibro.
- _. *El otoño del patriarca*. Narrado por Julio Correal. Audible, 2019. Audiolibro.
- GARRO, ELENA. *Los recuerdos del porvenir*. Narrado por Chucho Galarza, Audible, 2019. Audiolibro.
- GENETTE, GERARD. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- HARRISON, SHERI-MARIE. “I’ll Sleep when I’m dead: An Ode to the Audiobook”. *Post45*, 31 de agosto 2020. <http://post45.org/2020/08/i-ill-sleep-when-im-dead-an-ode-to-the-audiobook/>
- HERBERT, JULIÁN. *Un mundo infiel*. Narrado por Dani González. Storytel. 2017. Audiolibro.
- JONES, NICHOLAS W. N. “The Fourth Format”. *Contemporary Publishing, and the Culture of Books*. Londres: Taylor & Francis, 2020, pp. 253-277.

- KNOX, SARAH. "Hearing Hardy, Talking Tolstoy". *Audiobooks, Literature and Sound Studies*, Ed. M. Rubery. Nueva York: Routledge, 2011. 127-142.
- KUZMIČOVÁ, ANEŽKA. "Audiobooks and Print Narrative: Similarities in Text Experience". *Audionarratology: Interfaces of sound and narrative*. Eds. J. Mildorf y T. Kinzel. Boston: De Gruyter. 217-234.
- LEWIS, JEREMY. *Penguin Special: The Life and Times of Allen Lane*. Londres: Penguin, 2005.
- MARCO, JOAQUÍN Y JORDI GRACIA, eds. *La llegada de los bárbaros*. Barcelona: Edhasa, 2004.
- MORA, VICENTE LUIS. *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*. León: Universidad de León, 2021.
- MARLING, WILLIAM. *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. Nueva York: Oxford UP, 2016.
- MORETTI, FRANCO. *Modern Epic: The World-system from Goethe to García Márquez*. Nueva York: Verso, 1996.
- ONG, WALTER J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Routledge, 1982.
- PADURA, LEONARDO. *El hombre que amaba a los perros*. Narrado por Jorge Tito Gómez Cabrera. Audible, 2018. Audiolibro.
- PIVOT, BERNARD. *La bibliothèque idéale*. París: Albin Michel, 1988.
- PUIG, MANUEL. *El beso de la mujer araña*. Narrado por Alejandro Graue y Gustavo Dardés. Storytel, 2019. Audiolibro.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. *Autobiografía del algodón*. México: Random House, 2020.
- _. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. México: Random House, 2017.
- _. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.
- ROHRBACH, AUGUSTA. *Thinking Outside the Book*. Boston: University of Massachusetts Press, 2014.
- RUBERY, MATTHEW. *Audiobooks, Literature and Sound Studies*. Nueva York: Routledge, 2011.
- _. *The Untold Story of the Talking Book*. Boston: Harvard UP, 2016.
- RUBERY, MATTHEW Y LEAH PRICE, eds. *Further Reading*. Nueva York: Oxford UP, 2020.
- RULFO, JUAN. *Pedro Páramo*. Narrado por Mauricio Carrera. Audible, 2021. Audiolibro.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO. *América Latina en la literatura mundial*. Pittsburgh: IILI, 2006.
- SERNA, ENRIQUE. *El seductor de la patria*. Narrado por Francisco Rivela. Storytel, 2017. Audiolibro.
- THOMPSON, JOHN B. *Book Wars. The Digital Revolution in Publishing*. Londres: Polity, 2021.
- TINAJERO, ARACELI. *El lector de tabaquería: historia de una tradición cubana*. Madrid: Verbum, 2007. ebook.
- TSVETKOVA, MILENA. "Compromise duality between mobile reading and stationary reading: An analysis of culture of media nomadism". *Media Education: Journal of history, theory and practice of media education* 56/1 (2018): 159-167.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *Conversación en la catedral*. Narrado por Johan Gamarra. Audible, 2020. Audiolibro.

- . *La ciudad y los perros*. Narrado por Óscar Meza, Raúl Alfonso Saco y Sebastián Alvizuri. Audible, 2019. Audiolibro.
 - . *Pantaleón y las visitadoras*. Narrado por Alberto Herrera, Fernando Solís, Óscar Meza, Julio García, Lenny Luna, Carla Gamarro, Johan Gamarra. Audible, 2019. Audiolibro.
- VILLALOBOS, JUAN PABLO. *Fiesta en la madriguera*. Narrado por Fernando Caride. Audible, 2012. Audiolibro.
- WHITENER, BRIAN. "The Politics of Infrastructure in Contemporary Mexican Writing". *Mexican Literature in Theory*. Ed. Ignacio Sánchez Prado. Nueva York/Londres: Bloomsbury, 2018. 261-278.
- ZAPATA, LUIS. *El vampiro de la colonia Roma*. Narrado por Óscar López Ávila, Audible, 2019. Audiolibro.