

EMMA CAMARERO
(COORDINACIÓN)



LA NUEVA ERA DEL PÓDCAST

CLAVES Y TENDENCIAS DE LA
INDUSTRIA DEL *PODCASTING* Y EL ARTE
DE CREAR CONTENIDO EN AUDIO

30
AÑOS



ÍNDICE

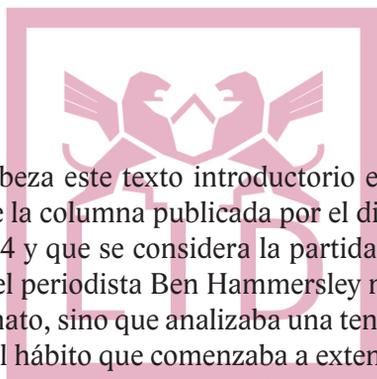
Prólogo. Pódcast: la revolución que se escucha de Óscar Gómez Ortega y Emma Camarero Calandria	9
1. Una propuesta de definición del pódcast narrativo desde la narratología natural	13
1. Hacia un concepto de narratividad	16
2. La narrativa natural de Monika Fludernik	17
Los pilares de la narratividad	19
Tipos de narración natural	22
Propuesta de definición de lo que es un pódcast narrativo	24
3. Conclusiones	25
2. Origen de la producción sonora en español. Las primeras grabaciones comerciales	27
1. Aparición de los gabinetes fonográficos	30
2. Los primeros artistas de la palabra grabada	33
3. Conclusiones	43
3. Sonido y tecnostalgia: el caso de la música <i>chiptune</i> ...	45
1. Definiendo la nostalgia	46
2. <i>Chiptune</i> y tecnostalgia	49
3. La Game Boy como emblema <i>chiptune</i>	50
4. La tecnostalgia como crítica tecnológica	52
5. <i>Chiptune</i> , tecnostalgia y arqueología mediática	53
6. Conclusiones	56

4. El documental sonoro en el pódcast de habla hispana. Casos de estudio en pódcast narrativos de no ficción en Latinoamérica y España	57
1. Objetivos de la investigación.....	58
2. Metodología	59
3. El documental sonoro o <i>radio feature</i>	60
Antecedentes históricos del documental sonoro o <i>radio feature</i>	60
Definición y rasgos característicos del género.....	61
4. Evolución del documental sonoro en el <i>podcasting</i>	62
De la radio al pódcast: la influencia de <i>This American Life</i>	62
Serial, el pódcast narrativo que revoluciona el medio	64
Aproximación al contexto hispanohablante	65
5. Investigación aplicada.....	67
Muestra y unidad de análisis.....	67
Variables y categorías	69
6. Resultados	71
Aspectos formales.....	71
Historia real.....	72
Estructura narrativa.....	75
Estética sonora.....	80
Perspectiva autoral.....	83
Estrategia transmedia	86
7. Conclusiones.....	86
5. Narrativa transmedia en la ecología de pódcast de audiodrama: cuando el audio trasciende a otros medios	91
1. Audiodrama.....	92
Audiodrama como género de <i>podcasting</i>	93
Actores sociales dentro de la comunidad de audiodrama	94
2. Estrategias narrativas transmedia en audiodrama....	96
<i>The Bright Sessions</i>	98
<i>Limetown</i>	99

<i>Welcome to Night Vale</i>	100
<i>Storm chasers</i>	101
<i>Storage Papers</i>	101
<i>Azafata en Atacama</i>	102
<i>The Beautiful Liar</i>	102
<i>It makes a sound</i>	103
3. Conocimiento de otros productos culturales de la narrativa transmedia.....	103
4. Conclusiones.....	105
6. Diseño de sonido para producciones audiovisuales e historias sonoras en el aula. Hacia una docencia creativa mediante el uso de herramientas inteligentes	107
1. Objetivos.....	109
2. Metodología.....	110
3. Clasificaciones de herramientas inteligentes para el diseño de sonido.....	113
4. Aplicación de HIAEDS a procesos de ABP.....	117
5. Una experiencia docente.....	120
6. Conclusiones.....	123
7. Pódcast y líderes políticos: nuevas vías de comunicación directa con la ciudadanía.....	125
1. Pódcast y desintermediación periodística: su uso en política.....	126
Pódcast de políticos en España.....	129
El consumo de pódcast en España.....	130
2. Objetivos de la investigación.....	132
3. Metodología.....	134
4. Resultados.....	136
Información descriptiva de los pódcast.....	136
Resultados cualitativos.....	138
Objetivos de cada programa.....	141
5. Conclusiones.....	143
Notas.....	145
Bibliografía.....	147

PRÓLOGO

PÓDCAST: LA REVOLUCIÓN QUE SE ESCUCHA



El lema que encabeza este texto introductorio es deliberadamente similar al título de la columna publicada por el diario *The Guardian* en febrero de 2004 y que se considera la partida de nacimiento del pódcast. En ella, el periodista Ben Hammersley no definía los parámetros de un formato, sino que analizaba una tendencia, porque eso es el *podcasting*: el hábito que comenzaba a extenderse de consumir contenidos en audio digital bajo demanda.

Casi veinte años después, la tendencia está ya más que consolidada. Ha creado comunidades de usuarios y ha propiciado el desarrollo de una industria que está creando riqueza y oportunidades profesionales en todo el mundo. Y siempre que ocurre algo así, siempre que un fenómeno comienza a producirse y a extenderse, a afectar a su entorno transformando costumbres, estructuras sociales, prácticas corporativas o estrategias comerciales, se convierte, también, en objeto de investigación académica.

El hecho de que el ámbito científico se interese por una práctica, por una tendencia y comience a estudiarla, supone la consolidación de esta, su fijación como una realidad. Es, al mismo tiempo, una oportunidad para definir sus líneas maestras en el futuro y para analizarla, catalogarla, identificar sus prácticas más comunes, a sus

principales actores y sus oportunidades y problemáticas. Y cuando se trata de un fenómeno que ha contado en los últimos años con un coeficiente de crecimiento tan acusado como el consumo de pódcast, quienes se encuentran inmersos en el desarrollo de proyectos pierden esa capacidad de análisis.

Estamos en el momento en el que la academia y los investigadores ya han demostrado un más que evidente interés por lo que está sucediendo a escala global en el sector de la producción de formatos de audio. Ahora que los profesionales están dedicados a hacer crecer y consolidar sus proyectos, tenía todo el sentido que ambos entornos —el científico y el profesional—, se dieran la mano en un encuentro orientado a la transferencia de los resultados de las investigaciones al sector productivo. Ese era uno de los principales propósitos de Prosodia: favorecer la conversación entre los investigadores y los profesionales del *podcasting*.

Casi ciento ochenta profesionales e investigadores convocados por la Universidad Loyola y por Qwerty Podcast, organizadores respectivamente del congreso académico y del foro profesional, tuvieron la oportunidad de conversar sobre la historia, el presente y el futuro de la industria del audio en Prosodia, el primer encuentro global del audio en español.

La revolución que se escucha ya ha alcanzado cotas que dan al audio digital una identidad propia como herramienta de comunicación, información, divulgación, formación y entretenimiento. Así lo demuestran los artículos recopilados en este libro, donde se abordan temas actuales relacionados con el mundo del pódcast. En ellos, el lector encontrará las conclusiones de investigaciones sobre los principios definitorios de los formatos, trabajos que analizan la narrativa del pódcast, las propuestas transmedia que llevan el audio a otros medios, y, también, sobre formatos concretos como el documental sonoro, o el empleo del pódcast en ámbitos como el de la política.

Se recogen igualmente en este volumen propuestas relacionadas con aspectos técnicos, como el diseño de sonido de formatos orientados a la educación o al empleo de determinadas técnicas y herramientas de producción que se identifican con estilos propios, o con los primeros pasos en la creación de propuestas sonoras, en lo que podrían considerarse los albores del *podcasting*, mucho antes de que existiera el término.

La discusión y la investigación sobre este concepto, tendencia o formato en comunicación no ha hecho más que empezar, y ya son muchos los académicos y científicos que han querido analizar el fenómeno del pódcast, sus antecedentes, tendencias y características. Precisamente por encontrarnos en los inicios de un nuevo concepto comunicacional en audio, era esencial poner en marcha un congreso académico que, como Prosodia, se centrara en el pódcast. Desde su nacimiento ligado a la radio convencional, pasando por el presente y analizando sus posibilidades de futuro, en un entorno comunicativo cada vez más fluido, modulable y transmedia.

En un mundo comunicacional, en teoría, cada vez más visual, el audio aparece como una tendencia que no deja de crecer. El sonido es una ola. Cubre por completo nuestra cabeza, es imposible esconderse de él completamente. Su capacidad comunicativa, informativa y emocional, sea cual sea el entorno en el que nos encontremos, supera las posibilidades de cualquier otro medio o formato. Hasta el punto de que la principal plataforma de vídeo a nivel mundial, Youtube, es, también, el sitio donde más pódcast se escucha. El audio está conquistando espacios gracias a esa capacidad de colarse a través de cualquier resquicio de nuestro entendimiento. Los profesionales del *podcasting* lo saben e inventan cada día nuevas formas de llegar al oyente, al cliente, al alumno, al turista o al votante. No existe hoy plan de comunicación que no contemple la opción de incluir el pódcast como parte de su estrategia. Hay series en las plataformas de vídeo bajo demanda que primero fueron pódcast, y pódcast que se transformaron en series. Todo fluye, todo está interconectado y todo puede transformarse en esta era marcada por la comunicación transmedia y multiformato.

Prosodia ha nacido con el firme objetivo de convertirse, a corto y medio plazo, en un referente para la investigación de los nuevos formatos en audio y el pódcast en español. En la primera edición, la más difícil y también la más ilusionante, los resultados no han podido ser más esperanzadores. Prueba de ello es la selección de artículos que configuran este libro y que hablan de un panorama investigativo ecléctico, amplio, fluido y en constante cambio, como lo es el *podcasting* hoy en día.

No sabemos qué nos deparará el futuro ni cuáles serán las tendencias predominantes en la manera de construir documental, ficción,

información, publicidad o aprendizaje utilizando audio —en español—, como herramienta de trabajo. Pero desde Prosodia estaremos bien atentos para seguir analizando, estudiando y divulgando las últimas tendencias del *podcasting*, y lo haremos, de nuevo, sentando en las mesas de trabajo a los académicos con los profesionales del audio.

Solo desde el intercambio de conocimiento, la discusión y la puesta en común de ideas, teorías y proyectos, podremos facilitar un espacio de creación e investigación compartido por quienes piensan y hacen *podcasting*. En definitiva, la revolución que se escucha.

Óscar Gómez Ortega

Qwerty Podcast. Director de Prosodia.

I Encuentro global del pódcast en español.

Emma Camarero Calandria

Universidad Loyola. Directora del congreso Prosodia.



1

UNA PROPUESTA DE DEFINICIÓN DEL PÓDCAST NARRATIVO DESDE LA NARRATOLOGÍA NATURAL



Manuel Álvaro de la Chica Duarte
Universidad de Navarra

El aumento de la producción y del consumo de pódcast en los últimos años han multiplicado la investigación académica que busca caracterizar el nuevo medio (Sellas, 2011; Bonini, 2015, 2022; Preger, 2021). En estos estudios se describió el pódcast, en primer lugar, como una innovación tecnológica (Sellas, 2011), como una práctica cultural de producir y consumir contenido digital sonoro (Bonini, 2015, 2022) o como un nuevo medio que se separaba de la radio, entre otras razones, por sus condiciones de recepción y escucha (Hammersley, 2004; Berry, 2006, 2015, 2016).

Desde entonces, muchos investigadores han propuesto clasificaciones para facilitar su estudio. Algunos han decidido centrar su análisis en una diferenciación según el actor de producción (Antunes

y Salaverría, 2018; Orrantia, 2019), mientras que otros han utilizado una diferenciación temática para estudiar tanto la oferta como el consumo de pódcast en España (Pérez-Alaejos, Pedrero-Esteban y Leoz-Aizpuru, 2018; Amoedo, 2022), algo semejante a la clasificación que se establece desde los directorios de pódcast.

Por otro lado, hay quienes han optado por establecer clasificaciones de formatos. En esta línea se encuentra Eric Nuzum (2019), quien ha basado su clasificación en dos tipos de pódcast: aquellos en los que hay al menos dos personas hablando, a los que denomina conversacionales, y aquellos que cuentan historias, a los que define como narrativos. La investigación académica ha comenzado a centrar su análisis sobre estos pódcast narrativos en los últimos años, considerando que entran dentro de este término aquellos pódcast en los que hay un narrador que cuenta una historia. Aunque no se ha dado una definición explícita sobre este tipo de pódcast, sí que se han señalado algunas de sus características.

Lindgren (2016), partiendo del aumento de narrativas personales en el periodismo destacado por Coward (2013), sostiene que el audio, en la forma de pódcast narrativos, es un medio privilegiado para desarrollar con éxito esta narrativa personal. Esto se debe, explica, a que la intimidad en la escucha típica de los pódcast, por su consumo individual y con auriculares, favorece que el oyente tenga una experiencia de escucha similar a la que tendría en una conversación con amigos. En un artículo posterior, Lindgren (2021) confirma esta intuición al analizar once de los pódcast premiados en Australia y Gran Bretaña. En su estudio descubre que todos ellos usan elementos narrativos en torno a las emociones y el reportaje en primera persona buscando construir una relación íntima con el oyente.

En España, Gutiérrez, Sellas y Esteban (2019) insisten en que los pódcast narrativos abren «la puerta a una narrativa personal» gracias al papel que toma el narrador, a menudo, involucrándose en la historia. Así, para ellos, los ejes del pódcast narrativo son las historias —que deben alejarse del mero informe expositivo de los hechos— y los personajes, entre los que puede encontrarse el narrador. Por eso afirman que «el pódcast narrativo permite explicar vidas y situaciones, abordar casos irresueltos, mostrar lo desconocido, ofrecer nuevos enfoques a cuestiones ya tratadas, profundizar en hechos pasados o explicar las consecuencias de lo sucedido».

Esta importancia del narrador en el pódcast narrativo ha sido destacada también por McHugh (2019, 2022) y Preger (2021). Aunque la académica australiana tampoco da una definición de lo que es un pódcast narrativo, sí señala varios elementos clave que, en su opinión, deben aparecer en uno: «Narrative podcast rely on plot (what happens), characters (to whom it happens), voice (who is telling the story) and sound (how it comes together as audio). They also need a strong structure to support an episodic format» [Los pódcast narrativos se basan en la trama (lo que sucede), los personajes (a quién le sucede), la voz (quién cuenta la historia) y el sonido (cómo se combinan esos elementos en una pieza de audio). También necesitan una estructura sólida para soportar un formato episódico] (McHugh, 2022).

Preger, por su parte, asegura que el objetivo de toda narración, ya sea en un pódcast o en la radio, es hacer que el oyente participe de un proceso de cognición y vincula este fin de la narración con que lo que se cuente sea una historia. Para él, «stories are not a lead of information, but an experience» [los relatos no son una suma de información, sino una experiencia] (2021), algo que vamos a compartir en este trabajo.

El objetivo de este trabajo es proponer una definición de lo que es un pódcast narrativo, ya que, como hemos podido ver hasta ahora, aunque ya se hayan señalado algunas de sus características, no hay una definición explícita más allá de la que propuso Nuzum (2019) que, a nuestro parecer, es demasiado vaga. La definición que proponemos aquí quiere ser más concreta, para así poder servir de base para futuros estudios, tanto para seguir investigando sus características, como para desarrollar elementos de análisis que fomenten una crítica estructurada de los nuevos productos. Esta propuesta de definición está basada en la teoría de la narrativa natural desarrollada por Monika Fludernik (1996) en el marco de su narratología cognitiva.

Para ello, en primer lugar, se han revisado y analizado las diversas clasificaciones formuladas hasta el momento para determinar cuándo son válidas y sus límites. En un segundo momento, se ha estudiado y analizado la narratología natural propuesta por Monika Fludernik (1996), desarrollada en el marco de la narratología cognitiva. Desde esta teoría, se propondrá una definición de

lo que podemos llamar pódcast narrativo. Gracias a esta definición, se hará también una primera propuesta de categorización de los pódcast consideramos como narrativos.

1. Hacia un concepto de narratividad

Si es tan difícil definir qué es un pódcast narrativo, es, entre otros motivos, porque más allá de considerar que la narración es el objeto del narrar, hay muchas tradiciones narrativas distintas. Así, para Aristóteles, narrar es el modo de imitar a personas en acción haciéndose pasar por otro o siendo uno mismo y sin cambiar, pero, en todo caso, sin hacer que los personajes sean los que actúen y obren frente al espectador (*Poética*, 1448a). Es decir, para Aristóteles la narración supone, en cierto modo, una mediación explícita en la imitación y supone una contraposición con la forma de contar propia de la tragedia, en la que los personajes actúan sin necesidad de otra voz que les presente. Su definición de la narración posee, por tanto, un matiz literario, pues está centrado en el modo de imitar.

Como Aristóteles, ha habido otros autores que han estudiado la narración desde una dimensión literaria intentando crear sistemas que permitan diferenciar los distintos modos de narrar. Así, estos autores han analizado los relatos considerados como literarios a través de categorías y herramientas metodológicas, con el fin de separar estos relatos en géneros o tipos. Aquí podríamos agrupar a estudiosos como Gérard Genette (1989) o Franz K. Stanzel (1978).

En otra línea, algunos pensadores modernos, como Walter Benjamin (1936) o Paul Ricoeur (1985), han preferido estudiar la narración desde una dimensión antropológica, considerando la acción de narrar como un elemento constitutivo de la realidad humana y no solo como algo literario o artístico. Para el primero, la narración está muy ligada a la capacidad de transmitir una experiencia humana. En su famoso ensayo *El narrador* (1936) afirma que la «comunicabilidad de la experiencia decrece» cuando esta se fija en una novela. Por eso, aunque Benjamin considera la narración como «una forma artesanal de comunicación» que se caracteriza por dejar grabada en sí «la huella del relator», como rescata con acierto Torres Perdigón (2021), lo esencial para Benjamin es que la narración está

íntimamente ligada a la oralidad y a la transmisión de sabiduría. Esa huella, que podría parecer más patente en un relato cerrado como puede ser una novela, está sin embargo más viva y más presente, cuando se graba una y otra vez. Solo en este sentido se puede entender correctamente que el ensayista alemán afirme que el narrador «no se propone transmitir el puro en sí del asunto [una sucesión de hechos, una huella pregrabada o un sello que se va marcando], como una información o un reporte», sino que lo que hace es sumergir ese relato en su propia vida, en su experiencia, para recuperarlo desde allí cada vez que quiera compartirlo con otro. Más tarde volveremos a esta definición de la narración en términos de experiencialidad.

Ricoeur (1985), por su parte, considera que narrar expresa el carácter temporal de la experiencia humana. Es desde este presupuesto —«el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula en modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal»— desde donde construye su teoría de la triple mimesis como característica del narrar. En su esquema ya no es el narrador el que ocupa un lugar central en la narración, sino el lector «que asume por su hacer —acción de leer— la unidad del recorrido de mimesis I a mimesis III por medio de mimesis II». De esta forma, para Ricoeur no se puede entender la narración sin un yo que acepte como dado con sentido lo narrado en la mimesis II gracias a su precomprensión del mundo (mimesis II).

La tradición cognitiva, que utilizaremos para nuestra definición, también pone el peso de la narración en el receptor de esta, pero no en cuanto a que el narrar sea un acto típicamente humano, que también, sino en tanto que lo narrado es aquello que percibimos como tal. Es aquí donde se encuentra la teoría de la narración propuesta por Monika Fludernik (1996), a la que quiso poner el nombre de narrativa «natural». Para esta académica austriaca, discípula de Stanzel, la esencia de la narración está en la representación de una experiencia antropocéntrica (1996, 2009).

2. La narrativa natural de Monika Fludernik

En su libro *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), Monika Fludernik propone que el concepto de narratividad tiene que ser separado por completo de su dependencia de la trama y debe redefinirse como la

representación de la experiencialidad. Para ella, lo fundamental es la vivencia del personaje o del narrador. Si no aparece esta experiencia y solo se sucede una secuencia de acciones, no hay narración. El objetivo de su propuesta consiste en «redefine narrativity in terms of cognitive ('natural') parameters, moving beyond formal narratology into the realm of pragmatics, reception theory and constructivism» [redefinir la narratividad en términos de parámetros cognitivos (naturales), yendo más allá de la narratología formal hacia el ámbito de la pragmática, la teoría de la recepción y el constructivismo] (Fludernik, 1996).

Para Fludernik, lo natural está intrínsecamente relacionado con nuestra forma de conocer. Así, podemos traducir natural como 'ocurrido naturalmente' o 'constitutivo de la experiencia humana prototípica', de tal forma que lo narrativo es definido así en tanto que lo sucedido es percibido como «narrado naturalmente». «Narratives texts are therefore, first and foremost, texts that are read narratively» [los textos narrativos son, pues, ante todo, textos que son leídos narrativamente], dirá. Dado que los que «leemos narrativamente» somos humanos y conocemos cómo conocen los humanos, solo podremos entender aquello que se corresponde con nuestra propia forma de conocimiento. Una narración que no respondiese a este esquema no podría ser comprendida, puesto que una experiencia no asimilable a nuestras categorías de conocimiento tampoco sería verosímil. Así, para que un texto pueda ser leído narrativamente, dice Fludernik, tiene que ser una evocación cuasimimética de la experiencia de la vida real, tiene que, por decirlo de otra forma, reflejar un esquema cognitivo de una corporeidad (un yo, una persona humana) que se relaciona con la existencia y las relaciones humanas. En otras palabras, lo natural es lo que se define en términos humanos.

Por eso, siguiendo a Fludernik, podemos afirmar que lo narrativo depende en primer lugar de la representación de una experiencialidad. En su modelo teórico pueden existir narraciones sin tramas, pero no sin que haya un experimentador humano (antropomórfico) de algún tipo en algún nivel narrativo. Ese experimentador podría ser un insecto, como en la *Metamorfosis* de Kafka, pero solo sí, como en este caso, tiene propiedades humanas.

De la misma forma, de esta narrativa natural se desprende que la narratividad no dependa en primer lugar de la existencia de un narrador,

de una mediación o del mismo acto de contar o escribir, aunque estas características aparezcan habitualmente en las narraciones. Al poner los cimientos de la narratividad en la experiencia, Fludernik quiere recuperar la primacía de la existencia sobre la acción. Y está claro, ontológicamente, que la existencia precede a la acción y, por lo tanto, también debe precederla en el orden de la narración.

Según Fludernik, asumir que la narratividad es la consecuencia de una secuencia de acciones dejaría fuera de lo narrativo muchas de las obras literarias contemporáneas y, en cambio, supondría aceptar como narrativos textos que, de hecho, no consideramos de esta forma, como un manual de historia. No obstante, aunque no sea la temporalidad lo que crea lo narrativo, Fludernik coincide con Ricoeur en que, en el acto de narrar, la temporalidad juega un papel clave en el proceso de lectura o reconstrucción de la historia y en que siempre hay una mimesis, aunque ella varíe su definición de esta porque pone el foco de su investigación en otro sitio.

Los pilares de la narratividad

Para la filóloga austriaca, la mimesis no es imitación, como proponía Aristóteles, sino proyección —artificial o ilusoria— de una estructura semiótica que permite al lector recuperar la realidad transmitida en términos de realidad ficticia. La mimesis fludernikiana es lo que permite al lector *conocer*, puesto que mimesis es también el encontrar unas categorías de experiencialidad propias en un texto ajeno, es un *reconocerse* en lo narrado. La mimesis para Fludernik se encuentra en estas coordenadas. No es una propiedad del texto en sí, aunque el lector mimetice el texto. En este sentido, ella escribe:

«Narrative mimesis evokes a world, whether that world is identical to the interlocutors shared environment, to a historical reality or to an invented fictional fantasy. And in so far as all reading is interpreting along the lines of a represented world, it necessarily relies on the parameters and frames of real-world experience, and their underlying cognitive understandings. Mimesis is therefore conceived in radically constructivist terms».

[La mimesis narrativa evoca un mundo, ya sea idéntico al entorno compartido por los interlocutores, a una realidad histórica o a una fantasía ficticia inventada. Y en la medida en que toda

lectura es una interpretación a lo largo de un mundo representado, se basa necesariamente en los parámetros y marcos de la experiencia del mundo real, y en sus comprensiones cognitivas subyacentes. Por tanto, la mimesis se concibe en términos radicalmente constructivistas].

Así, las representaciones de lo real solo pueden ser potencialmente miméticas en la medida en que responden a nuestra forma de conocer y son convencionales. Al narrativizar un texto, el lector aplica los esquemas de conocimiento de su vida. Por eso, si queremos estudiar qué es lo que hace a un texto ser narrativo, el camino solo puede pasar por conocer cuáles son las categorías de conocimiento típicamente humanas.

Como hemos dicho hace un momento, para Fludernik el conocimiento humano parte siempre de su experiencialidad. Hay que entender que, para ella, la experiencialidad es prácticamente lo mismo que la encarnación (*embodiment*). Nosotros conocemos en la medida que somos un yo encarnado, con un cuerpo, que se sitúa en un marco temporal y espacial concreto, y que posee mecanismos propios para conocer. En este sentido, la acción humana, con sus causas y sus fines, está siempre marcada por su corporeidad. Por eso, para la narrativa natural, la experiencialidad en la narrativa, tal y como se refleja en la narratividad, se caracteriza por una serie de factores cognitivamente relevantes, entre los que destacan:

- La presencia de un protagonista humano, ese yo encarnado que se tiene o padece la experiencia.
- La experiencia antropomórfica y, si es el caso, los acontecimientos que la impregnan. En este punto, se incluyen tanto las experiencias físicas como psicológicas, así como las reacciones ante ellas.

Una vez señalados estos dos elementos como básicos para la narratividad, podemos afirmar que, formalmente, toda narrativa está construida sobre la función mediadora de la conciencia, que sirve de base y al mismo tiempo filtra la experiencia, y que esta conciencia puede estudiarse y darse en diferentes niveles y capas. Por un lado, esa conciencia puede observarse en la propia experiencia física

vivida. Y, por otro, puede darse en los intentos intelectuales o procesos mentales para lidiar con ella. Es decir, en hechos visibles, a los que accedemos por los sentidos (viendo, hablando, tocando, actuando) o en hechos invisibles (sintiendo, experimentado, pensando). Pero tanto en unos como en otros se hace patente la presencia de una conciencia humana.

Definir la narratividad en categorías cognitivas tiene la ventaja de que, al no depender de un soporte de comunicación concreto, este concepto de narratividad y sus modos son igual de válidos para los lenguajes orales que escritos. De hecho, aunque en sus libros Fludernik suele poner ejemplos de uso de estas categorías en textos escritos, su teoría de la narratividad tiene como origen el estudio de la conversación oral. Para ella, esta es la forma prototípica de narratividad, su forma más natural. En las narrativas orales, dice, siempre hay una implicación emocional con la experiencia y una evaluación de esta. Y esto es así porque cuando contamos algo oralmente de forma espontánea, siempre hay una estructura que va combinando los hechos en sí y cómo esos hechos han impactado en la experiencia de quien lo cuenta, ya sea porque los ha vivido en primera persona o porque le han sucedido a otro y al primero le han resultado de interés o le han afectado. Benjamin también era consciente de esto, aunque lo estudiará desde otro esquema. «El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la referida» (1938), decía, y eso implica, en los modos, que «los narradores son proclives a empezar su historia con una exposición de las circunstancias en que ellos mismos se enteraron de lo que seguirá, si ya no lo ofrecen llanamente como algo que ellos mismos han vivido».

Esto es lo que nos permite categorizar los modos narrativos según cómo sea esa experiencia, cómo se transmite y cómo es percibida y narrativizada por el receptor. Y para ello, aunque haya lenguajes distintos, como el oral o escrito, podemos señalar modos comunes de narratividad, independientes al medio del lenguaje, puesto que, como hemos señalado ya, lo que permite la narratividad son las categorías cognitivas que forman parte de la conciencia oral, que son siempre las mismas puesto que son naturales.

Así, podemos distinguir tres formas diferentes de constituir la presencia de la conciencia en una narración. La primera de ellas es a

través de la conciencia de un protagonista (*protagonist's consciousness*). Esto se hace a través de la categoría cognitiva de la experimentación y se ha solido caracterizar a lo largo de la historia en lo que se ha conocido como modo narrativo reflector, es decir, aquel que hace uso de la conciencia de un protagonista, que se encuentra dentro de la historia que se cuenta y que sirve de punto de referencia para ordenar la experiencia narrativa. En general, esta conciencia cuenta una experiencia propia.

La segunda forma de constituir la presencia de la conciencia es a través de la conciencia de un narrador que media en la historia (*teller's consciousness*). Esta forma de conciencia se hace patente bajo las categorías del contar y el reflejar, y se puede observar en muchas de las ficciones experimentales autorreflexivas contemporáneas o en las novelas que utilizan un narrador para presentar los hechos.

Por último, tenemos la conciencia del observador (*viewer's consciousness*), aquella en la que la categoría cognitiva predominante es el ver. En este tipo de narraciones atendemos a los hechos directamente, sin que aparentemente haya un narrador que vaya presentando la acción.

Estas distintas formas de conciencia que pueden presentarse en una narración no son estructuras cerradas, sino que pueden darse combinadas entre ellas, puesto que nuestra forma de conocer muchas veces es multicategorial. No se trata de que estas formas de manifestar la presencia de una conciencia resulten en tipos o géneros de narración, sino que explican las categorías cognitivas que se esconden detrás de cualquier narración posible. Son, como decimos, el esquema cognitivo que permiten al lector u oyente reconocer en lo narrado su propia experiencia. Es la estructura semiótica que permite al lector recuperar la realidad transmitida en términos asimilables a su propia realidad.

Tipos de narración natural

Si queremos categorizar los relatos en tipos, Fludernik propone hacer un estudio histórico con el objetivo de reconocer los géneros más naturales, que son los que surgen en la conversación oral espontánea. En su análisis, Fludernik descubre que estas conversaciones siempre versan sobre experiencias y distingue entre historias

de experiencia personal (*stories of personal experience*), historias de experiencia indirecta (*stories of vicarious experience*) e historias de un narrador que observa (*narrator observer stories*).

Los relatos de experiencia personal son los que recuerdan la experiencia de uno mismo. En ellos se intercalan la propia experiencia personal y la transformación evaluativa de esa misma experiencia en el proceso de narrarla. Es decir, se suelen intercalar la trama con comentarios sobre ella. Como hemos dicho ya, «the narrative is a narrative, not because it tells a story, but because the story that it tells is reportable and has been reinterpreted by the narrating I» [la narración es una narración, no porque cuente una historia, sino porque la historia que cuenta es narrable y ha sido reinterpretada por el yo narrador]. En este tipo de relatos, Fludernik distingue dos tipos de esquemas básicos de argumentos: aquellos en los que el personaje va consiguiendo o persigue unos objetivos (y por lo tanto hay una intencionalidad en su acción) y aquellos en los que a ese personaje le suceden cosas sin ser él quien las busca.

Por su parte, los relatos de experiencia indirecta son aquellos en los que un yo narrador cuenta la experiencia que otros le han contado. Estos relatos se dan típicamente en el periodismo o en los recuerdos familiares, en esa «experiencia que se transmite de boca en boca» (Benjamin, 1938) y que, por lo tanto, no se ha vivido de forma directa. Por último, se encuentran los relatos de un narrador que observa. Podríamos definir estos relatos como aquellos en los que hay un testigo de una experiencia ajena, pero no tiene acceso a la conciencia de los protagonistas. En tanto que el narrador solo ve acciones externas, para narrar su experiencia tiene que suponer y especular sobre cómo se han vivido en la conciencia de aquel. Si ni siquiera entrase a valorar los hechos o a suponer cómo o por qué se han dado, no estaríamos ante una narración, sino ante un reporte que, en términos de Fludernik, no sería propiamente narrativo. Al ser una sucesión lógica de eventos, en su opinión, se convertiría en un género más cercano al argumentativo.

Este hecho de leer la mente de otros, que en términos de Genette sería la invención de focalización interna (1989), es para Fludernik una de las mayores rupturas que ha habido en la historia con los parámetros cognitivos naturales de la experiencia humana. Sin embargo, podemos considerarlo tangencialmente como narrativo, aunque en un grado menos natural, porque aceptamos como verosímil esa tradición cultural.

Como se puede ver al analizar estos distintos tipos de narrativas naturales, entre el primero y el tercer tipo se va dando una degradación en la forma de acceder a la conciencia. En el primer caso, al tratarse de un relato de experiencia personal propia, el acceso a la conciencia es completo. En el segundo, el acceso es parcial, pues solo tenemos acceso a las motivaciones o reacciones del sujeto protagonista por lo que él nos ha referido. Mientras que, en el último caso, el acceso a la conciencia de los protagonistas es tan solo virtual.

Propuesta de definición de lo que es un pódcast narrativo

De esta forma, podemos llegar a redefinir lo narrativo como la única forma de discurso en la que se hace presente la experiencialidad humana a través de la mediación de una conciencia; y ese discurso será más narrativo en tanto que el acceso a esa conciencia sea más pleno. Y podemos definir lo que es un pódcast narrativo en los mismos términos. Así, un pódcast narrativo es aquel pódcast discursivo que presenta la experiencialidad humana a través de la mediación de una conciencia. Según esta definición, podemos categorizar los pódcast narrativos en función del tipo de experiencia que presentan, pudiendo así hablar de pódcast narrativos de experiencia propia, pódcast narrativos de experiencia indirecta y pódcast narrativos especulativos, con los que hacemos referencia a las narrativas que Fludernik definía como *narrator observer stories*. Aunque esta es todavía una definición aparentemente amplia, puede servir como primer criterio para desarrollar otras categorías de análisis de los pódcast narrativos. Quedan, así, fuera de esta definición de pódcast narrativos los pódcast informativos asimilables a los boletines de noticias en los que solo se presenta una secuencia de hechos y no hay, por tanto, una conciencia que medie la intencionalidad de la experiencia, los pódcast divulgativos en los que el centro de interés no es una experiencia humana, los audiolibros o los pódcast conversacionales, por presentar más de una conciencia al mismo nivel de profundidad (aunque en esos pódcast se pueden dar fragmentos narrativos en los que una de las dos partes de la conversación narre desde estas condiciones cero de narratividad, para que el oyente pueda así recuperarlo como narrativo).

3. Conclusiones

Como puede verse, al definir lo que es un pódcast narrativo desde una óptica cognitivista —no podemos olvidar que, en última instancia, es el oyente quien narrativiza la historia al recuperarla desde unas categorías previas de conocimiento—, el resultado es una definición todavía bastante amplia que permite distintas formas de estudio del fenómeno. Sin embargo, resulta más concreta que la que había hasta ahora.

Para la categorización propuesta en este artículo para los distintos tipos de pódcast narrativos, hemos puesto el énfasis en la forma en la que la experiencia es conocida y presentada, es decir, delimitando en qué medida hay una identidad entre la conciencia que presenta y la conciencia que la vive y estableciendo así tres paradigmas distintos.

Esta es una perspectiva similar a la utilizada por Preger (2021), quien propone dividir los pódcast narrativos según la actitud que tome el narrador con respecto a la historia (qué le atrae de ella), los otros personajes, la audiencia que le escucha y el punto de vista. Para este periodista alemán, cualquier narrativa persigue ofrecer una experiencia y, en este sentido, el narrador por excelencia narra en primera persona y lo puede hacer siendo él protagonista de la experiencia contada (lo que sería asimilable a nuestra propuesta de pódcast narrativos de experiencia directa) o siendo reportero (contando una experiencia ajena a él, pero de la que se ha informado, lo que serían nuestros pódcast narrativos de experiencia indirecta).

El énfasis por la experiencia como factor determinante para caracterizar lo narrativo es algo, como hemos visto, en lo que ya han coincidido otros autores. Así, por ejemplo, Biewen y Dilworth han señalado que todos los productores de programas de audio que participaron en *Reality Radio: Telling True Stories Through Sound* (2010), muchos de los cuales siguen haciendo pódcast de éxito estos años, afirman que el objetivo de su trabajo es explorar la experiencia en toda su complejidad. E Ira Glass, productor de *This American Life*, uno de los pódcast narrativos por excelencia, dice en ese mismo libro que, para que haya una buena historia, esta debe tener dos ingredientes fundamentales. En primer lugar, que haya una persona que tenga algún tipo de experiencia. Y, en segundo lugar, que esta experiencia vaya acompañada de momentos de reflexión, donde esa

persona, otro personaje o el narrador digan algo interesante sobre lo que ha pasado. Nosotros, como se ha visto, compartimos esa definición y la posterior clasificación que él hace.

En un futuro se podría hacer una clasificación de pódcast narrativos según el tipo de experiencia que se da en el protagonista, que es lo que define el contenido de la historia narrada. También se podrían categorizar los pódcast narrativos en función de las categorías de conocimiento por las cuales se tiene acceso a la historia. O bajo otras categorías que puedan proponer futuros estudios en esta misma línea de la narratología natural. Establecer una definición de lo que es un pódcast narrativo, como era el objetivo de este artículo, es solo un primer paso para fijar el concepto y permitir un estudio más sistemático de este tipo de contenidos.

Por supuesto, otras divisiones ya mencionadas antes, como aquellas centradas en el actor de producción o en la línea temática siguen siendo válidas, puesto que cada objeto de estudio necesita unas categorías de conocimiento distintas.

