



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**relato.** Del latín *relatus*: narración, informe. (ing.: narrative, fr. récit, it.: racconto, al.: Erzählung, port.: relato.)

Frente a la univocidad semántica que suele ser característica de los términos de los lenguajes científicos — también de la narratología—, el lexema *relato*, procedente del lenguaje común, posee varias acepciones literarias significativas y, por supuesto y en consonancia con cada caso, otros nombres más adecuados para su traducción a las distintas lenguas arriba mencionadas.

1. En un sentido architextual, ***narración literaria***, en general. En la misma dirección, pero ya incluyéndose dentro del propio ***género narrativo, modalidad tipológica más breve que la novela aunque de extensión indeterminada***, bastante similar en ese y otros aspectos al cuento literario por su condensación narrativa de la historia y economía, brevedad y esencialidad discursiva de cara a intensificar la sugerencia y la cooperación interpretativa.

2. En narratología, básicamente a partir de su redefinición y generalización por Genette, ***discurso narrativo***.

3. En su acepción más amplia, ***exposición y comunicación de una historia***, no necesariamente artística ni literaria, mediante medios bien narrativos bien representativos; superestructura lógica, pregenérica y pretextual, común a todas esas historias.

4. En teoría dramática, ***la narración de un personaje, sobre el tablado y en un monólogo o parlamento, de ciertos acontecimientos de necesario conocimiento pero difícil o inconveniente representación***.

En primera instancia, en una dimensión semántica amplia y un uso más común que especializado, como recoge el propio *Diccionario* de la RAE [*relato*: 2. narración o cuento], el lexema *relato* se emplea como sinónimo de narrativa o narración literaria en general: por ejemplo, un *relato de capa y espada* —como la comedia de igual tema—, *decimonónico* o *policíaco* equivale a una narración de ese mismo carácter temático o epocal y, por inclusión architextual, a cualquiera de las posibles variedades genéricas contenidas en la narrativa literaria: un cuento policíaco, una novela corta decimonónica, una novela de capa y espada — como alguna de la serie de Pérez Reverte sobre el capitán Alatriste— son narraciones o relatos literarios. *Relato* puede adoptar pues un sentido tipológico o architextual, de archilexema —al igual que narración— que recubriría todo el campo léxico de las modalidades o géneros literarios narrativos, tanto los más modernos (novela, novela corta, cuento literario, microrrelato/minicuento) como los más tradicionales, sean mayores o menores, e incluso las mismas variedades épicas (cuento popular, apólogo, ejemplo, saga, fábula, mito, leyenda, epopeya, poema épico, cantar de gesta, etc.)

Pero, curiosamente y como también recoge el *Diccionario* de la RAE, el término *relato* se usa asimismo como palabra parosémica de cuento literario, refiriéndose a una modalidad narrativa, de mayor brevedad que la novela y la novela corta aunque de extensión indeterminada, que, aproximadamente, viene a cubrir en las culturas hispánicas el mismo espacio genérico que ocupa el cuento [literario]. Muchos de los concursos literarios que se convocan en España dan cuenta de esa cercanía semántica del relato y el cuento [literario] al emplear uno u otro término no solo en el mismo sentido, el de modalidad narrativa ficcional y escrita relativamente breve, sino incluso al solicitar —aproximadamente— el mismo número de

## relato

páginas para una y otra creación literaria. Tales concursos son asimismo testigos de la indeterminación de la brevedad de esta narración al reforzar muy usualmente con los adjetivos *corto* o *largo* el vocablo relato —o cuento— para demandar una menor o mayor extensión de tal narración.

El relato, pues, en la medida en que se asemeja primordialmente al cuento literario, se opone asimismo al cuento tradicional o popular por su fuente temática, desarrollo histórico, forma de transmisión y autoría: precisamente Carmen Bobes (1993: 43) establece cuatro oposiciones fundamentales (forma de transmisión —escrita/oral—, autor —anónimo/conocido—, mundo ficcional —fantástico/verosímil— y origen del tema —tradicional/original—) para establecer una tipología que permita la clasificación de las distintas posibilidades narrativas que se reúnen en el género cuentístico, útil también por tanto para el propio relato, que, de una parte, posee notorias similitudes o relaciones con otras modalidades narrativas literarias breves (mitos, leyendas, fábulas, patrañas, apólogos, etc.) e incluso con el propio relato conversacional, con la narrativa natural que hunde sus raíces —como el mismo cuento tradicional— en los albores de la actividad comunicativa humana, y, de otra, no ofrece tampoco unos lindes absolutamente definidos y nítidos respecto a otros géneros narrativos más extensos (novela corta y novela), por no citar además su capacidad de intertextualización en estas últimas.

Frente al cuento popular, el relato pertenece al discurso de la autoría y al mundo de la escritura; se trata en este caso de una narración ficcional breve que tiene en la autoría, la invención original, la escritura, la fijación de unos límites textuales precisos y permanentes y la creación de una situación comunicativa diferida las marcas que lo identifican como ejercicio narrativo moderno y diferenciado del cuento popular. Aunque con relaciones evidentes con formas narrativas ficcionales breves firmadas y anteriores a su aparición,

que reciben diferentes nombres —y diferentes sentidos— en la historia, lenguas, culturas y teorías literarias (el ejemplo o el apólogo medieval, el cuento o la patraña renacentistas españoles, la *novella* italiana, los *contes* y *fabliaux* franceses, los *tales* o *short stories* ingleses), aparece, como el cuento literario, con el que guarda tantas similitudes que lo aproximan casi a la identidad, a partir de la reevaluación romántica, ya en el siglo XIX, y ha sido cultivado desde entonces por una destacada y abundante nómina de escritores de numerosos países y culturas. Precisamente por ello, casi todas las reflexiones e ideas sobre el estatuto teórico y escritural del cuento, fundamentalmente de lo que sea y de cómo escribirlo mejor, de sus peculiaridades como género y de sus técnicas y procedimientos compositivos, son totalmente de aplicación al relato: una completa relación de estas aportaciones puede verse en la compilación en tres volúmenes de Zavala (1993-1997), que reúne textos al respecto de Poe, Chejov, Quiroga, Borges, Bioy, Monterroso, Hemingway, Piglia, Maupassant, Cortázar, O'Connor, Moravia y muchos otros.

Si, como se ha visto, la relación de similitud del relato con el cuento es máxima, su conexión con la novela y el poema constituye un síntoma de esa posición relativamente fronteriza del género, sin duda una forma narrativa breve pero con notables diferencias respecto a la novela y con indudables contactos con la lírica.

Efectivamente, estudiosos como Baquero (1967) y numerosos cuentistas —Poe, O'Connor, García Pavón, Matute, etc.— han insistido en las conexiones del cuento y el poema lírico; cabría decir casi igual de la pintura —Ballard— o de la fotografía —Cortázar—. El relato, como el poema, la pintura o la fotografía, están no sólo marcados por su instantaneidad o brevedad sino apresados por la necesaria limitación de lo representado en

## relato

unos márgenes temporalmente momentáneos o espacialmente reducidos; lo relatado, lo sentido, lo fotografiado o lo pintado son reos de una celda que no admite más de un preso. El relato, así como el cuento, narra una sola idea, atiende a una sola cuestión esencial, ofreciendo un único e intenso efecto y depurando el relato de otros elementos como dice Poe; eludiendo aunque aludiendo textualmente a otros elementos del paradigma lingüístico, experiencial o cultural y a los conocimientos del escritor como dice Hemingway; abriendo desde la sugerencia nuevos y enormes vacíos textuales y horizontes de apertura hacia la cooperación interpretativa lectoral como dice Cortázar (cfr. Pozuelo, 1998: 59-61; Zavala, 1993, I: 17; 1997, III: 28; 1993, I: 308-309). Obligadamente restringido en su extensión, el relato —tanto más cuanto más nos acerquemos al microrrelato o al minicuento— construye textualmente una diégesis o historia narrativa cerrada, intensa, esencial y condensada a la par que se ofrece como abierto, extenso, sugestivo y evocador en su estrategia narrativa de lectura: por eso dice Luis Mateo Díez (1992: 64) que "si en la poesía se encuentra el grado límite de la expresión literaria, es en el cuento donde puede alcanzarse el grado límite de la expresión narrativa".

Estas claves —condensación narrativa, economía, brevedad y esencialidad discursivas para intensificar la sugerencia (Hawthorn, 1997: 70) y la cooperación interpretativa— permiten también diferenciar el relato de la novela, dos formas narrativas modernas y primordiales que, de otra parte, tantos rasgos del género narrativo comparten: *un cuento es una novela depurada de ripios*, escribe Quiroga en su "Decálogo del perfecto cuentista", y André Gide teorizó y diferenció además formalmente sus *romans* —*Los monederos falsos*— y sus *récits* —*El inmoralista*—. Sin embargo, las diferencias son más numerosas e igualmente importantes. Ya Baquero (1967: 133-136) planteaba cómo la brevedad y la condensación del cuento y la

amplitud y morosidad de la novela son diferencias menores con respecto a la propia índole de los argumentos, dado que extender por ejemplo *¡Adiós, Cordera!* supondría acabar con la intensidad y el aliento poético del cuento de Clarín. Eijenbaum hablaba del *elementalismo* del relato y Mary Louise Pratt (1981), tras considerar que la novela y la *short story*, historia o relato breve, son géneros correlativos con un elevado número de elementos pertenecientes a la intersección de ambos conjuntos, establece que existen asimismo ciertos espacios de diferencia, en concreto ocho: la novela cuenta una vida, la historia corta [relato o cuento] solo un fragmento; el relato singulariza un acontecimiento, la novela enlaza varios; el relato representa lo particular, la novela ofrece totalidades; la novela es un texto autónomo, los relatos se pueden enlazar en series o colecciones; el relato es activo en la introducción de temas nuevos, la novela actúa sobre un campo temático consolidado; el relato favorece la presencia de registros lingüísticos propios de la oralidad, la novela en general no; son distintas las tradiciones narrativas del relato y la novela; el relato es resultado de una técnica productiva de origen artesanal, la novela suele considerarse un objeto artístico y creativo pleno. Bonheim (1982) plantea como rasgos constitutivos de la historia corta o relato: la concentración y linealidad de la acción, eliminando la posibilidad de acciones secundarias y buscando una acción nuclear; la reducción del número de personajes y de la caracterización actoral; la preponderancia del modo narrativo frente al modo dramático y la descripción; la reducción y linealidad temporal; la singularización narrativa.

En resumen, el relato —tan similar al cuento [literario] que podrían predicarse sintéticamente del mismo los dos rasgos, brevedad y simplicidad, que Garrido Gallardo (2000: 305) atribuye a aquel— puede caracterizarse como género narrativo por los siguientes rasgos (Valles, 2008: 52-53):

## relato

a) la *breve aunque indeterminada extensión*, que debe tenerse en cuenta no tanto por su capacidad distintiva propia cuanto por haberse instalado dentro de las pautas pragmáticas narrativas socioculturales y occidentales como un elemento definidor del género (y así lo refleja la variedad y vacilación terminológica para designarlo en las distintas lenguas), criterio cuantitativo impreciso que no obstante también opera, con sus variaciones culturales e históricas, respecto a otros géneros y respecto a la misma consideración de los discursos literarios;

b) *su invención como una idea*, una emoción o una impresión única y singular y *su elaboración atendiendo primordialmente a la intención preestablecida de comunicar esa idea [inventio/dispositio]*, lo que obliga a la síntesis, a la esencialidad, a la intensidad, a la depuración y a la omisión como requerimientos compositivos, a la par que activa inversamente la capacidad de sugerencia y evocación [cercanía al poema, a la fotografía y a la pintura] requiriendo una mayor dosis de cooperación interpretativa lectoral;

c) a consecuencia de lo anterior y frente a la novela, la —cabría decir— *orientación sinecdótica de su mensaje literario*, centrado en lo parcial antes que en la totalidad, en el fragmento de vida antes que en la vida, en la anécdota antes que en la historia, en un suceso simple antes que en un tema complejo; y

d) su caracterización textual por *la economía discursiva y la condensación de la historia narrativa*, fundamentalmente mediante: la singularidad y nuclearización de la acción, eliminando acontecimientos irrelevantes y acciones secundarias; la abreviación y linealidad del tiempo en el relato; la minimización del diseño y configuración del espacio; la reducción del número de personajes y de la caracterización actoral. Puede

añadirse asimismo la usual preponderancia del modo narrativo frente al diálogo y la descripción, la reflexión y la digresión [*véase cuento*].

En segundo lugar y en una acepción narratológica, el término *relato*, fundamentalmente a partir de Genette, equivale a “discurso narrativo”. Efectivamente, Genette funda su teoría narrativa en la distinción previa en *Figures III* entre “la *historia*, el significado o contenido narrativo [...], *relato*, propiamente dicho el significante, enunciado, discurso o texto narrativo en sí mismo, y *narración*, el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación comunicativa real o ficticia en la que tiene lugar” (Genette, 1972: 72). Y, unos años más tarde, revisando sus opiniones anteriores y críticas en *Nuevo discurso del relato*, sostiene la diferenciación, “hoy admitida por todos, entre *historia* (el conjunto de acontecimientos que se cuentan), *relato* (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y *narración* (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar)” (Genette, 1993: 12). De este modo, el esquema historia-narración-relato, que representan respectiva y simplificada el qué se cuenta, quién cuenta y cómo se cuenta, es decir, lo narrado, el narrador y lo narrante, permite constituir el modelo mínimo que definiría, de un modo sencillo y básico (aunque dentro de un sistema más complejo de pautas y conceptos pragmáticos narrativos ideoestéticos y socioculturales) y frente al modelo de los otros dos géneros naturales, la narrativa como *el relato de una historia por un narrador* (Valles, 2008: 28).

En realidad, casi todo *Figures III*, y particularmente todo lo encabezado “Discurso del relato”, es decir, el análisis del tiempo (orden, duración y frecuencia), de la voz y del modo (focalización, distancia), afecta a las operaciones narrativas que transforman una historia, un contenido narrativo, en un relato, un discurso narrativo. No obstante, son el

## relato

orden y la frecuencia temporales, el tiempo de la narración y la distancia los que provocan determinadas distinciones que generan, según Genette, distintos tipos de *relato*.

Con respecto al orden, Genette (1972), al que sigue Rimmon (1976), denomina *relato primero* (*récit premier*) a aquel temporalmente básico y fundamental, con respecto al que se proyectan temporalmente las diversas anacronías posibles; según Villanueva, se trata de "aquel en relación al cual se establece la existencia de una anacronía [sea esta analepsis o prolepsis]", como por ejemplo en *Cinco horas con Mario* (1967) de Delibes donde, partiendo del momento de la noticia de la muerte, velatorio y entierro de un catedrático -narración primaria-, se hacen sucesivas retrospectivas por la viuda hacia el recuerdo de otros distintos momentos de su vida común — narración secundaria— (Villanueva, 1989: 197-198). Debido a las críticas y a la ambigüedad del término, Genette (1993: 23) optó posteriormente por el sintagma *relato primario*, también por su utilidad con respecto al nivel narrativo.

La frecuencia designa un fenómeno temporal de carácter iterativo que establece la relación de repetición entre los hechos narrados en la historia y los enunciados narrativos del relato. Según el tipo de concurrencias entre ambos estratos -historia y relato, *H* y *R*-, Genette clasifica los relatos en *singulativos*, si cuentan una vez lo que ha ocurrido sólo una vez (1R/1H) o diversas veces lo que ha sucedido exactamente el mismo número de ocasiones (nR/nH), *repetitivos*, si narran varias veces lo sucedido sólo en una ocasión en la historia (nR/1H), e *iterativos*, si cuentan únicamente una vez lo ocurrido en varias ocasiones (1R/nH) (Genette, 1972: 145-182). Junto con la duración o velocidad, que afecta al ritmo, la frecuencia, ligada a la cantidad, se inscribe en los factores especialmente ligados a los modos de representar discursivamente el tiempo, incluso generando determinados efectos

estilísticos, fundamentalmente de tipo enfático o subrayador, mediante la reproducción discursiva iterativa o repetitiva de los sucesos ocurridos una sola vez o varias en la historia. Mientras el *relato singulativo* representa un respeto y casi una escrupulosidad del narrador por los acontecimientos de la historia, puesto que los enumera idénticas veces a la de su ocurrencia, tanto el repetitivo como el iterativo manifiestan sus manipulaciones de la misma. Según Garrido (1993: 187-188), el *relato repetitivo* evidencia un cierto grado de obsesión por algún o algunos hechos de la historia que le han dejado profunda huella y sobre los que necesita volver con cierta frecuencia; en cambio, el *relato iterativo* supone, en general y como fenómeno globalizador de hechos individualizados, la presencia narrativa para resumir, concentrar y reorientar —de ahí su parecido con el sumario— la historia con marcas discursivas como *habitualmente, cada mes, todos los días, de vez en cuando, siempre...* Comentando este fenómeno, Bal (1977: 86-87) diferencia de la *iteración normal*, la *generalizadora* (que se acerca a descripciones de situación al referirse a hechos generales que también están fuera de la historia) y la *externa* (que resalta acontecimientos de una fábula específica pero que superan su lapso temporal).

Según el tiempo de la narración, la situación temporal de la instancia narrativa con relación a la historia que cuenta, el relato puede ser *ulterior* —en pasado—, *anterior* —normalmente en futuro—, *simultáneo* —en presente— o *intercalado* —entre los momentos de la acción— (Genette, 1972: 229). De una manera más detallada lo que propone Genette es distinguir desde el punto de vista de la posición temporal narrativa esos cuatro tipos de relato: el *relato ulterior*, el más frecuente y construido en pasado, en el que la instancia narrativa se sitúa en una posición temporal de posterioridad a los hechos de la historia que cuenta; el *relato anterior*, construido normalmente en futuro o incluso reconducido al presente, pero generado siempre como un relato

## relato

predictivo, en el que la instancia narrativa se encuentra en posición temporal de anterioridad con respecto a la historia que cuenta (Todorov lo llama justamente *predictivo*, porque augura, profetiza, vaticina, advierte presagios, procura avisos o comunica pronósticos, como los distintos augurios de Lucas Macías en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez); el *relato simultáneo*, el más simple, puesto que el relato se realiza desde el presente contemporáneo de la acción, igualándose la acción narrada y el acto de narrar, la historia y la narración; finalmente, el *relato intercalado*, es el más complejo puesto que el momento de narrar se intercala entre los momentos temporales de la acción. Genette destaca los siguientes ejemplos de este tipo de relatos: *Las amistades peligrosas* (1782) de Choderlos de Laclos y, en general, todas las novelas epistolares de múltiples escribientes, puesto que ahí alterna la carta como elemento de intriga en medio del relato, como muestras del *relato intercalado*; *La celosía* (1957) de Robbe-Grillet, como ejemplo de la técnica narrativa objetivista del *nouveau-roman* que iguala temporalmente la narración y lo narrado, como ejemplo de *relato simultáneo*; el relato profético o premonitorio, de escaso uso literario y normalmente intercalado, del sueño de Jocabel sobre la llegada de Moïse, en el *Moisés salvado* de Saint-Amant, en representación del *relato anterior*; la mayoría de las novelas –*Tom Jones* (1749), *Madame Bovary* (1857), etc.–, contadas en un momento posterior a que sucedieran los hechos narrados, como modelos del *relato ulterior*.

*Distancia* es un término, relacionado con el concepto de registro de Todorov, las oposiciones diégesis/mimesis de Platón y *telling/showing* de Lubbock, que utiliza Genette (1972, 1993), desconfiando de la capacidad mostrativa e imitativa del relato, para indicar las operaciones relatoras -de "contar"- que afectan a "la modulación cuantitativa (¿cuánto?) de la información narrativa". El teórico francés, que considera que la narrativa - dado que es un acto de lenguaje- no imita sino sólo significa, propone



relato

**OBJETO:**

RELATO DE ACONTECIMIENTOS

relato primario

relato secundario

RELATO DE PALABRAS

discurso narrado y

discurso citado y

discurso traspuesto

discurso traspuesto

Si el relato de acontecimientos constituye la modalidad más tradicional, el de palabras (piénsese en las ideas sobre la polifonía novelesca de Bajtín) está más próximo a la escritura narrativa contemporánea al centrarse en la reproducción de los procedimientos para reproducir el discurso ajeno, el discurso del personaje, sea éste audible o interior, pronunciado o mental; aquí la novela (*Ulises*, de Joyce) ha alcanzado extremos de interiorización irrealizables para otras artes visuales y narrativas como la cinematográfica, que domina sin embargo la objetividad representativa de las cosas o de los gestos y movimientos de los personajes mucho más que un arte verbal marcado por la misma selectividad del lenguaje. Ejemplos españoles y respectivos de ambos tipos de relato podrían ser *Trafalgar* (1873) de Galdós y *Cinco horas con Mario* (1966) de Delibes, construida mediante la técnica del monólogo interior -directo- o monólogo autónomo.

Si bien en narratología, a partir de las aportaciones bastante aceptadas y difundidas de Genette, el término relato se emplea usualmente con el valor de discurso narrativo, no es este sentido el único y exclusivo de la palabra dentro de la teoría de la narrativa. De hecho, el mismo narratólogo reconoce, con acierto y ya en *Figures III* (1972: 71), otros dos grandes sentidos del

término: de un lado, en correspondencia con la diégesis y la distancia y como ya se ha visto, el propio acto de enunciación narrativa por cualquier instancia y en cualquier forma (narrador o personaje, discurso narrativizado-traspuestocitado, estilo directo o indirecto); de otra parte, la sucesión de acontecimientos —y sus diversos tipos de relaciones: encadenamiento, encuadre, oposición, repetición— que son objeto del discurso, esto es, el contenido narrativo de la historia. También recoge en nota a pie en esas páginas que Todorov había propuesto diferenciar dos grandes sentidos del término *relato*: *récit comme discours (sens 1)* y *récit comme histoire (sens 2)*: el primero se corresponde exactamente con lo defendido por Genette y hasta ahora examinado; el segundo, en nuestra acepción tercera y en una dirección mucho más amplia y universal, pregenérica y pretextual, con la idea de la existencia de una superestructura común —en término de van Dijk—, el *relato* y su lógica narrativa, al conjunto de textos, no necesariamente narrativos, ni necesariamente artísticos o literarios, que exponen y comunican una historia en diferentes géneros, formas y modos. Se alinean en este tercer sentido los análisis de casi todos los narratólogos estructuralistas, pero también los de diversos semióticos, psicólogos, antropólogos, analistas del discurso o teóricos de la literatura, la comunicación y la cultura.

Conviene recordar a este respecto cómo el número 8 de la mítica revista *Communications* (cfr. Barthes *et alii*, 1966), además de distintos trabajos de reputados narratólogos franceses sobre diversos aspectos de la narración literaria, incluía estudios sobre el chiste, la noticia, el filme y el mito como *relatos* firmados respectivamente por Violette Morin, Jules Gritti, Christian Metz y A.J. Greimas: la idea era entonces, e incluso ya desde los formalistas rusos y Propp, encontrar la lógica narrativa del *relato* en tanto que estructura discursiva común y previa, en tanto que organización supratextual

## relato

de exposición y comunicación de historias de toda naturaleza y adscripción genérica.

Desde este punto de vista y modificando bastante el cuadro de Beristáin (1985: 418), podrían diferenciarse distintos géneros literarios o modalidades textuales con organización superestructural de *relato*:

<b>Representativo</b>	<u>Literario</u> :	tragedia, comedia, sainete...
	<u>No literario</u> :	ballet, mimo...
<b>Narrativo</b>	<u>Literario</u> :	Épico: epopeya, mito, cantar degesta...
		Narrativo: novela, cuento, relato, ejemplo...

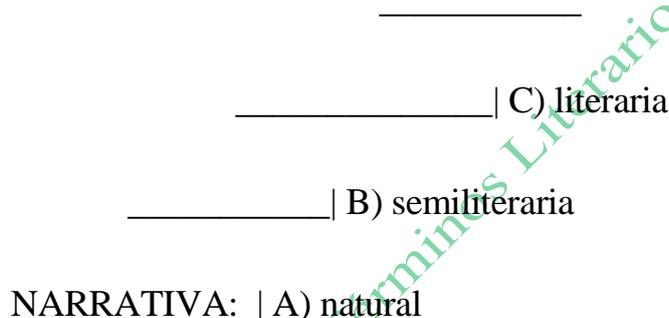
## RELATO

<u>No literario</u> :	<i>Artístico</i> :	filme, cómic, serie televisiva...
	<i>No artístico</i> :	relato histórico, relato informativo...
	<i>Natural</i> :	relato conversacional, chiste...
	<i>Social</i> :	relato político, religioso, ideológico...
	<i>Científico</i> :	relato económico, médico...

El concepto de narrativa natural ha sido utilizado por ejemplo por van Dijk (1974, 1983) y Pratt (1977) para referirse al relato verbal generado espontáneamente en la comunicación conversacional cotidiana; de este modo, los relatos conversacionales se opondrían por su condición "natural" a los relatos que –como los literarios escritos– tienen un carácter "elaborado", aparte de aparecer en contextos propios de la narración artística. El relato natural o conversacional es, pues, un fenómeno antiquísimo y puede

relacionarse con el propio nacimiento de la narrativa literaria, también oral en su origen —mitos, relatos épicos— y en muchas de las realizaciones que han sobrevivido hasta nuestros mismos días —cuentos orales—.

De hecho, van Dijk (1983) esboza un esquema de los distintos tipos de textos narrativos, que entiende como "formas básicas" de la comunicación textual, situando en un primer escalón la narrativa natural, en el siguiente los textos narrativos semiliterarios que tienen otro fin e intención y por último, en el tercero, las narraciones —como el relato— complejas y literarias, lo que cabe representar así:



y explica del siguiente modo: “Tras las narraciones `naturales´ aparecen en segundo lugar los textos narrativos que apuntan hacia otro tipo de contexto, como las anécdotas, mitos, cuentos populares, las sagas, leyendas, etc. y, en tercer lugar, las narraciones frecuentemente mucho más complejas, que generalmente circunscribimos al concepto de literatura: cuentos, novelas, etc.” (Dijk, 1983: 154).

Las posibilidades modales organizativas del relato conversacional o natural se pueden relacionar fundamentalmente con aquello que, considerado en una perspectiva de capacidad mental o competencia universal e innata y de tipos de estructuración del pensamiento, denominó *formas simples* André Jolles. Según él (*Einfache Formen*, 1930), estas serían una serie de modelos

## relato

mentales universales primarios y previos a su posible actualización lingüística, "una especie de principio estructurador del pensamiento humano al expresarse en lenguaje" (Scholes, 1974: 69), que se distinguirían de las formas literarias porque estas últimas serían creaciones verbales, conscientes, individuales e irrepetibles. Las formas simples podrían ser puras, actualizadas o referidas, según respectivamente correspondan a esos modelos universales pregenéricos y prelingüísticos, a su realización linguoverbal concreta y a su construcción en una obra literaria determinada: así, la forma "mito", el relato mítico del minotauro y el relato de Borges *La casa de Asterión*. De otro lado, en lo relativo a sus posibilidades de modelo organizador concreto del pensamiento y de las posibles actualizaciones lingüísticas y literarias posteriores, Jolles distingue y define distintos tipos de formas simples: caso, chiste, cuento, dicho, enigma, leyenda, memorial, mito y saga (Scholes, 1974: 69-70).

Estas formas simples se relacionan por su misma definición –mentales, universales y preliterarias– con las distintas posibilidades organizativas y constructivas que puede tener el relato natural, más allá de su ejercicio primario de mera relación conversacional sobre hechos sucedidos o a suceder al hablante, donde, sin duda, primaría una dimensión predominantemente realista y veridictoria antes que ficcional y verosímil y una función lingüística/referencial antes que literaria/poética. Efectivamente, en numerosos casos, el relato oral conversacional, acercándose ya mucho a lo que serían los géneros literarios narrativos básicos –orales, anónimos y folklóricos (cuentos, leyendas, romances, poemas épicos, mitos, etc.)–, puede adoptar formas cuasiliterarias o literarias (según la concepción que las cambiantes pautas socioculturales irradian del mismo en cada momento): el relato de una anécdota, la narración de un caso famoso, la formulación y respuesta de un enigma, el contar un chiste.

Pero, independientemente de la narrativa literaria –escrita/oral, popular o autoral– y en otro nivel distinto al del relato conversacional natural, existen otras modalidades narrativas, distinguidas genérica y socioculturalmente de las literarias aunque con muchos puntos de contacto entre ellas, que conviene aunque solo sea mencionar aquí: se trata, principalmente y aparte de los relatos de biografías y autobiografías, de un lado de los relatos artísticos verboicónicos no literarios –filmes, cómic, series televisivas–, y de otra parte de los relatos no artísticos ni literarios de carácter y finalidad más referencial que ficcional: bien los relatos históricos –crónicas, anales, etc.–, bien los relatos informativos –noticia, crónica, reportaje– e incluso, en un sentido extenso, los “relatos” científicos (médicos, económicos, etc.) o sociales (relato religioso, político, etc.). Hay que añadir además aquí algunas nuevas formas que los avances tecnológicos o las mezclas de géneros y códigos están posibilitando en la actualidad: en el caso de la información, por ejemplo el “fotorrelato” [una variante del reportaje] que, en conmemoración de los diez años del atentado de Atocha publicaron Luis Sánchez-Mellado y Samuel Sánchez en *El País* del 9-4-2014; dentro de la literatura, los hipertextos multimedia –como *Gabriella Infinita* de Jaime Alejandro Rodríguez y Carlos Alberto Torres–, los *fan fictions* que alternan los papeles de autor y lector y presentan un breve texto narrativo recreativo, fragmentado y mutante, los poemas visuales en red –*La piel iluminada* de Rafael de Cózar–, los microrrelatos, ficcionales y reales, sin casi pretensión ni valor literario, que circulan por las redes sociales y se escriben en un instante y con un limitado número de caracteres, etc.

El estudio y análisis del relato en este sentido tan general, tanto en el caso del conversacional, el no artístico y el no literario como en el caso del específicamente literario, incluyendo las nuevas formas recién citadas, puede resumirse en tres grupos de grandes aportaciones. En primer lugar, partiendo

## relato

de Aristóteles, pasando por las contribuciones de la narratología estructural y llegando hasta las modernas sociolingüística, psicología cognitivista y la teoría del discurso, se ha pretendido encontrar la organización lógica común a todos los relatos en tanto que superestructura narrativa general. Destaca en segundo término, sobre todo con la semiótica, la búsqueda de los diversos tipos de relato partiendo de sus modalidades semánticas. Cabe resaltar en tercera instancia la teoría de la "identidad narrativa" de Paul Ricoeur, así como las diversas y posteriores contribuciones de distintas perspectivas teóricas y disciplinas a la relación entre el relato y el saber, la representación social y el conocimiento del mundo y el individuo.

La organización lógica del relato, que se sitúa en la misma base del planteamiento sobre las secuencias de Bremond (1966, 1973) y luego Todorov (1966, 1968), fue ya planteada por Aristóteles con respecto a la tragedia. La estructura tripartita de tal secuencia [simple] en el relato, integrada por una exposición, un desarrollo y un desenlace, se vincula también con las nociones de *protasis*, *epitasis* y *catástrofe* como procesos respectivos y sucesivos de planteamiento del problema, intensificación y evolución hasta la crisis del mismo y resolución o finalización de este. La denominada "pirámide de Freytag", expuesta en 1894 y referida asimismo a la estructura del drama, es en su organización diagramática igualmente aplicable a la composición de la historia de cualquier relato: en dicha figura geométrica integra y representa una doble lógica de la acción: de un lado, los factores propios de la intensidad o tensión dramática o narrativa (momento incitante, acción en ascenso, clímax, acción en descenso, momento de último suspense); de otro, los componentes de la estructura del argumento (exposición, complicación, inversión, catástrofe).

Apoyándose en ellos, otros teóricos han incidido asimismo en su organización lógico-estructural, estableciendo esquemas quinaros de la

articulación de la acción narrativa. Así, como recoge Garrido (1993: 56-57), Larivaille (1974: 368-388) distingue lo que precede (*estado inicial*) o continúa (*estado final*) al comienzo o conclusión respectiva de los acontecimientos, mediando entre ambos un proceso de transformaciones en tres etapas consecutivas (*Provocación - Acción - Sanción*); Isenberg se apoya en la sociolingüística y la psicolingüística americana para establecer otro esquema (*Orientación - Complicación - Evaluación - Resolución - Moral-eja-*) en el que sucesivamente se ordenan la presentación de constituyentes del relato, aparición del conflicto, reflexión de los protagonistas, final del proceso narrativo y lección o consecuencias. Para la lingüística del texto de van Dijk (1974, 1977), frente a las estructuras lingüísticas textuales (macro y microestructura) existen otras no lingüísticas, sobre todo la "superestructura", una especie de organización semántica inter y sobretextual, de esquema general categórico, jerárquico y reglado del diseño textual: las dos superestructuras fundamentales son, para van Dijk, la *narrativa* y la *argumentativa*, que permanecen inmutables pese a las respectivas variaciones de las historias y las premisas o conclusiones; un texto narrativo debería obedecer al siguiente modelo canónico organizativo, de composición triádica básica aunque expandible a una fórmula quinaria: *exposición - complicación - resolución - (evaluación) - (moral)*.

Si observamos que todos estos modelos sobre la organización lógica de la acción coinciden en articularse respecto a los conceptos de comienzo (principio, inicio, apertura), medio (nudo, complicación) y conclusión (fin, desenlace, meta), no solo como partes textuales de la superestructura lógica del relato sino asimismo como verdaderos núcleos constructores, regidores y organizadores del desarrollo de la acción, cabe resumir estos modelos en el siguiente esquema (Valles, 2008: 159):

relato

*PRINCIPIO*                      *MEDIO*                      *FIN*

ARISTÓTELES:              prótasis                      epítasis                      catástrofe

FREYTAG:                      exposición / complicación – inversión / catástrofe

BREMOND/TODOROV:      apertura                      desarrollo                      cierre

LARIVAILLE:              estado inicial-provocación / acción / sanción-  
estado final

ISENBERG:                      orientación / complicación-evaluación / resolución-  
moral

VAN DIJK:                      exposición / complicación / resolución (evaluación-  
moral)

Con la estructura de la lógica narrativa se relacionan, evidentemente y asimismo, otros conceptos vinculados al ámbito de la historia o contenido del relato. Así ocurre, en cuanto a la representación funcional de acontecimientos y actores, con los conceptos de función de Propp y Barthes o las oraciones de Todorov, pero también con los de esfera de acción de Propp, fuerzas dramáticas de Souriau o actantes de Greimas. Así ocurre también con nociones (acción en ascenso, expectativa, clímax) vinculadas a la gradación o intensidad narrativa. Así ocurre finalmente con ciertas técnicas o procedimientos compositivos: el suspense o dilación, la anagnórisis, el enhebramiento, el encuadramiento, el paralelismo o la inversión, la estructura circular, etc. Cabe citar aquí particularmente el relato dentro del relato, esto es, la existencia de uno o más relatos sucesivos enclavados en un relato marco o relato primario —el *Decamerón*, por ejemplo—: es el concepto de nivel narrativo intradiegético o metadiegético de Genette (1972: 238-239), o lo que Dällenbach (1977) llama *relato especular*, equivalente también a la

*mise en abîme* o construcción en abismo: "todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato, por duplicación simple, repetida o espaciosa [...]; reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato".

Y, desde luego, conviene asimismo resaltar muy especialmente aquí los relativamente recientes estudios de base esencialmente psicológica que exploran la relación del relato literario con los universales cognitivos y la organización general del pensamiento, algo que sustentan en sus distintos trabajos tanto Bruner —*Realidad mental y mundos posibles* (1986)— como Lakoff —*Metáforas de la vida cotidiana* (1980)— al plantear, respectivamente, que tanto la narración como la metáfora son en sí mismas estructuras mentales de organización de la visión —y exposición— del mundo. Núñez Ramos (2010) y Garrido Domínguez (2011) han sintetizado algunas de las principales aportaciones al estudio del relato generados desde esta perspectiva a las que, tan solo muy brevemente, cabe aludir aquí.

Bruner —*Realidad mental y mundos posibles* (1986)— argumenta las diferencias que existen entre dos modelos de organización y expresión mental —opuestos aunque complementarios—, el discurso científico-racional y el narrativo; D. Herman insiste en su trabajo publicado en su volumen recopilatorio —*Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (2003)— en el papel de la narración como modelo mental usado para argumentar, comparar, suponer o imaginar; desde la neurociencia, M. Turner —*Literary Mind* (1996)— considera que la mente humana es, en sí misma, esencialmente narrativa, literaria— (Garrido Domínguez, 2011: 165-168).

De mayor aplicación específica aún al estudio y análisis del relato son algunos trabajos contenidos en el volumen editado por Herman (2003): "Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space" de M.-L. Ryan,

que sostiene la existencia de un modelo mental de representación espacial que permite ir situando distintos acontecimientos, evocaciones o palabras dentro del espacio narrativo; “Natural Narratology and Cognitive Parameters” de M. Fludernik parte de la capacidad omniexplicativa de la narratología universal y examina cómo cuatro determinados parámetros cognitivos permiten interpretar los relatos por los lectores y catalogar los mismos en niveles narrativos, desde los esquemas básicos de comprensión de la acción hasta los más elevados de adscripción de macrogénero, pasando por los intermedios de lectura perspectivista del material (Acción, Narración, Experiencia, Puntos de Vista, Reflexión) y de los marcos architextuales o de género; “Constructing Social Space: Sociocognitive Factors in the Interpretation of Character Relations” de C. Emmott interpreta a la luz del cognitivismo los dobles de correlaciones enunciativas autor-lector, autor implícito-lector implícito, narrador-narratario y personaje-personaje (Herman, 2003: 214-242, 243-267 y 295-321). L. Zunshine sostiene en *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel* (2006) cómo nuestra mente conjetura y confirma determinadas hipótesis sobre la actuación y rasgos de los personajes y cómo mediante la *metarrepresentación* somos capaces de atribuir los discursos a los personajes responsables originalmente de los mismos, esto es, atribuir la responsabilidad discursiva a las distintas, cambiantes y jerarquizadas instancias enunciativas (Garrido Domínguez, 2011: 168-174).

Por su parte, en su trabajo sobre los universales narrativos, Sternberg (2003, I y II) considera que la narrativa no vive en o sobre el tiempo sino *entre tiempos* y que somos los lectores/oyentes los que los construimos; así, por ejemplo, considera universales del relato al suspense, la curiosidad y la sorpresa, que respectivamente definen las dinámicas lectoras de la prospección, la retrospección y el reconocimiento y que constituyen tres

distintas operaciones funcionales generales de la mente en su forma de organizar temporalmente los diferentes modos expositivos narrativos (Sternberg, 2003: 326 y ss.; Valles, 2008: 254).

Pero, además de su propio estudio, en los dos volúmenes publicados en *Poetics Today*, Sternberg establece una importante recapitulación de los planteamientos y consideraciones cognitivistas aplicados al relato —algunos de ellos ya citados—, desde los trabajos iniciales de, por ejemplo, George Lakoff y Mark Johnson o Andrew Ortony hasta los numerosos estudios más recientes de William F. Brewer, David Bordwell, Monika Fludernik, Richard Gerrig y David Allbritton, Luc Herman, Manfred Jahn, Paul E. Jose, E.W. Kneepens, David E. Rummelhart, Marie-Laure Ryan o Rolf A. Zwaan. La teoría de la narrativa cognitivista ha desarrollado así cuestiones como la estructura general del relato y del pensamiento narrativo frente al lógico, la metáfora y el relato, la dilación, el suspense y la expectativa psicológica en el mismo, la emoción y la estructura del relato, los fenómenos de apertura y cierre (comienzo/conclusión) y la organización semántica del mismo, el modelo de comprensión literaria, la construcción del personaje, los *topoi* psicoculturales y su aparición en los relatos, las estrategias de generación de empatía y afecto del lector en el relato, la elaboración psíquica de los mundos posibles (Sternberg, 2003, I y II), en fin, todo un abanico de amplios temas que afectan al funcionamiento del relato no solo, en general, como superestructura pregenérica y pretextual sino, también y específicamente, como estructura mental universal y como medio de relación, cognición y representación del mundo.

La semiótica ha insistido, a partir de la lógica modal, en los diferentes tipos de relato que pueden diferenciarse a partir de las modalidades semánticas. Partiendo del concepto de *relato simple*, un enunciado sintáctico

## relato

en que una función (F) aporta un proceso de transformación de un actante (S), sujeto potencial del proceso —RS=F(A), “Adán ha comido una manzana” (Greimas, 1970: 198-203; 1979: 340)—, así como de sus posibles transformaciones en *enunciados modales*, Greimas considera que hay *enunciados narrativos* de *hacer* (que traducen una transformación emprendida por el sujeto) y de *estado* (que establecen una situación estática en la que se comprueba la relación de junción o disyunción de sujeto y objeto) y que los predicados de estos enunciados elementales - respectivamente *hacer* y *ser*- se pueden combinar (hacer-ser, ser-hacer, ser-ser y hacer-hacer) para representar los modos lógicos de los mismos. Los enunciados elementales, de *ser* y *hacer*, son fundamentalmente modalizados, organizando semióticamente los discursos, por los valores modales fundamentales de *querer*, *deber*, *poder* y *saber*, quedando su combinación resumida en el siguiente cuadro (Greimas, 1979: 263):

MODALIDADES	<i>Virtualizantes</i>	<i>Actualizantes</i>	<i>Realizantes</i>
<i>Exotácticas</i>	deber	poder	hacer
<i>Endotácticas</i>	querer	saber	ser

Las modalidades, que se presentan en los textos combinadas en ciertos sistemas y en relación a determinadas categorías, son, así, modos lógicos que permiten saber si un predicado es verdadero o falso, necesario, contingente o posible, cierto, incierto, probable o improbable. La modalidad ofrece, en relación al acto de lenguaje, cuatro posibilidades: a) la del *hacer* que modaliza al *ser*, la del *hacer-ser* que corresponde a la operatividad de la *actuación*; b) la del *ser* que modaliza al *hacer*, que corresponde a la adquisición de la *competencia*; c) la del *ser* que modaliza al *ser*, la del *ser del ser*, propia de la modalización de los *enunciados de estado* al calificar la

relación entre *sujeto* y *objeto*; d) la del *hacer* que modaliza al *hacer*, la del *hacer hacer*, que es un hacer persuasivo propio de la *manipulación*.

Las modalidades operan en cuatro dominios básicos: el *alético* o del *deber-ser*, el *veridictorio* o del *ser del ser*, el *deóntico* o del *deber-hacer* y el *epistémico* o del *saber-hacer*. La proyección de cualquiera de estas estructuras modales sobre el cuadrado semiótico, a partir de sus relaciones de implicación, contrariedad y contradicción, dibuja un determinado sistema de cada una de esas cuatro categorías modales. La *modalidad alética* o verdadera expresa la verdad necesaria o contingente de las proposiciones; en ella, un enunciado modal, con predicado *deber*, rige a un enunciado de estado *hacer*, produciéndose las siguientes variables: deber ser (necesidad), deber no ser (imposibilidad), no deber no ser (posibilidad), no deber ser (inmanencia). La *modalidad deóntica* o de la necesidad instaure una lógica de la prohibición y la permisividad que se da cuando el predicado *deber* del enunciado modal rige el enunciado de *hacer*. Sus combinaciones son: deber hacer (prescripción), deber no hacer (prohibición), no deber no hacer (permisividad), no deber hacer (autorización). La *modalidad epistémica* se ocupa de las afirmaciones que implican que una proposición es sabida y creída y se da cuando la modalidad del *creer* determina un enunciado de estado que tiene como predicado un *ser/estar* ya modalizado, generándose de ese modo estas posibilidades: creer ser/estar (certidumbre), creer no ser/estar (improbabilidad), no creer no ser/estar (probabilidad) y no creer ser/estar (incertidumbre). Finalmente, la *modalidad veridictoria* o, mejor, la categoría de la veridicción atañe al efecto de verdad construido por el discurso y surge de las combinaciones del *ser* y del *parecer* para ofrecer las variantes del ser-parecer (verdad), no parecer-no ser (falsedad), ser-no parecer (secreto) y parecer-no ser (mentira) (Greimas, 1966, 1970, 1979).

## relato

En "Narrative Semantics" (1976), Doležel, apoyándose en las modalidades —aléticas, deónticas, epistémicas y veridictorias— de Greimas y en la lógica modal, considera que, en la medida en que un relato simple cuenta a partir de un operador modal, es posible diferenciar cuatro grandes tipos de “dominios narrativos” de los relatos simples a partir de las cuatro modalidades posibles: el *relato alético*, regido por las modalidades de la posibilidad, actualidad y necesidad, contará el paso de una imposibilidad a una posibilidad o al revés (la adquisición, por ejemplo, de un objeto mágico por el héroe); el *relato deóntico*, marcado por las modalidades permisiva, prohibitiva y obligatoria, narrará el paso de una prohibición a un permiso o viceversa (la secuencia proppiana prohibición-violación-castigo); el *relato axiológico*, regido por las modalidades de lo malo, lo bueno y lo indiferente, contará el paso de un estado insatisfactorio a otro satisfactorio o al revés (recuperación de un valor tras la superación o expiación de la falta cometida); el *relato epistémico*, marcado por las modalidades de creer, saber e ignorar, narrará el paso de una ignorancia a un conocimiento o viceversa (el reconocimiento o anagnórisis de un personaje).

Por fin y en una visión filosófica, como dice Alexandre Gefen, “la teoría de la identidad narrativa [de Paul Ricoeur] hace del *relato* no un espacio formal autorregulado o un momento de un proyecto retórico, sino un dispositivo cognitivo poderosamente operatorio, puesto que la intriga sería aquello por lo que nosotros podríamos subsumir y dominar las discordancias del mundo empíricas y psicológicas” (Gefen, [www.fabula.org/colloques/document1880.php](http://www.fabula.org/colloques/document1880.php)). El propio relato —dicen Gabilondo y Aranzueque— “forma parte de la existencia antes de llevar a cabo, mediante la escritura, el retorno de la vida a través de la verdadera práctica de la composición en que consiste la lectura que, en el acto de leer, transfigura la vida del lector. La vida viene a ser, entonces, además de un

tejido de historias contadas, el campo de una actividad constructiva en la que reencontramos la identidad narrativa que nos constituye a raíz de los relatos que nos propone nuestra cultura” (Gabilondo-Aranzueque, 1999: 24).

En *Tiempo y narración* (1985), inexacta traducción titular del original francés *Temps et récit*, Paul Ricoeur reconoce, como Heidegger, la temporalidad como el carácter determinante de la experiencia humana y considera que tanto el relato histórico, que tiene la pretensión referencial de la verdad, como el relato ficticio o narración imaginativa, en tanto que "redescripción" de la experiencia, tienen en común el carácter temporal de la existencia. La narratividad se eleva así a condición identificadora de la existencia temporal en tanto que "determina, articula y clarifica la experiencia temporal", y constituye una forma privilegiada para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser-en-el-mundo: "(...) existe entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta una forma de necesidad transcultural. O dicho de otro modo: que el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que es articulado en un modo narrativo, y que la narrativa alcanza su plena significación cuando se hace condición de la existencia temporal" (Ricoeur, 1985, I: 85); "la temporalidad es una estructura de la existencia —una forma de vida— que accede al lenguaje mediante la narratividad, mientras que esta es la estructura lingüística —el juego de lenguaje— que tiene como último referente dicha temporalidad" (Ricoeur, 1980: 183).

El relato ficticio, que establece una operación mediadora en la trama — que confiere unidad e inteligibilidad a través de la "síntesis de lo heterogéneo"— y que plantea la concepción del tiempo como totalidad al recoger el pasado, diseñar el presente como iniciativa y establecer un

horizonte de espera vinculados a la intriga, se establece por tales razones y también en tanto que lenguaje no carente de referencialidad sino "redescriptor" de la experiencia humana, como un medio fecundo de "pensar en el tiempo", de apuntar hacia modos "excéntricos" pero no ajenos de la experiencia temporal humana. Según Basombrío, "la ipseidad, la identidad del *quién* se asienta sobre un relato que versa precisamente sobre lo que el hombre hace de su vida [...] La vida humana tiene una estructura pre-narrativa. Hay algo en el modo específicamente humano de vivir que exige su narración [...] La vida prefigura ya su propia narración; no es un vivir oscuro y caótico carente de todo orden. Es un vivir que marca ya pautas, que prefigura su propia narración" (Basombrío, 2008: 234-236). En este sentido, analizando las enormes diferencias de las *Confesiones* de San Agustín y la *Poética* de Aristóteles, Ricoeur alude a la ficcionalidad verosímil y replantea la noción aristotélica de mimesis, no como reproducción de la realidad, sino como representación y figuración de la misma, como relato como "invención creadora"; él distingue así tres etapas en la mimesis haciendo confluír, en cuanto a la figuración de la realidad y al propio tiempo, la textualidad y la interpretación: la de *prefiguración* (I), que contempla el mundo ético o real como comprensión del actuar humano o del mundo de la acción, fase necesaria para la construcción del *mythos*; la de *configuración* (II) o representación como creación de una nueva realidad, como "actividad creadora" dada en la *poiesis* y, como último momento de la operación mimética, la de *refiguración* (III), vinculación del mundo de la obra y el del receptor como momento de producción del sentido en la interpretación del texto por el lector (Ricoeur, 1980, 1985).

A partir de esta reflexión, se ha acentuado el estudio contemporáneo sobre el papel de los relatos como constituyentes de la identidad, de la representación del imaginario social, de la base común en la creación de todo

tipo de textos narrativos (fílmicos, literarios, audiovisuales o digitales, hipertextos narrativos o hipernovelas, microrrelatos en redes sociales, etc.), de las relaciones entre relato histórico, el de los medios de comunicación y el literario, del relato como objeto de conocimiento epistemológico para la teoría de la narrativa pero asimismo para la información, la psicología, las ciencias de la educación o la historia, de la narración informativa como mediación social y construcción de las visiones del mundo, del lugar de los relatos entre el saber y el conocimiento científico, del relato y la ideología, del relato en sus relaciones con la ficción y la no-ficción, con la invención y la memoria, con los relatos de vida y los relatos de mundos... En fin, toda una inacabable serie de temas de interés que atienden, desde múltiples modelos teóricos y puntos de vista, disciplinas y centros de interés, al relato en su sentido más amplio y plural, más superestructural y diverso; de este interés da fe el muy reciente Congreso Internacional ([www.fabula.org](http://www.fabula.org)) que, con el título *Narrative Knowing/Récit et Savoir*, tuvo lugar a finales de junio de 2014 en la Université Paris Diderot y la Université Américaine de París.

En un cuarto, último y más restringido sentido, referido al ámbito de la teoría dramática antes que de la narrativa [aunque sin duda su sentido deriva del ejercicio puro de la diégesis, del propio acto de enunciación narrativa por cualquier instancia], el término *relato* se refiere a la exposición de un personaje, en un monólogo o parlamento teatral, de ciertos acontecimientos de necesario o conveniente conocimiento pero difícil o demasiado dilatada representación.

Visto de este modo, el *relato* dramático no solo cumple una función informativa sino asimismo de rotura de la linealidad y/o de generación de suspense y la expectativa psicológica en el espectador mediante la dilación.

Así, en el teatro épico de Brecht, se puede emplear como efecto de de distanciamiento del público respecto a la ilusión dramática; en la comedia española del Siglo de Oro suele vincularse al papel del confidente o mensajero y a momentos de alta intensidad o tensión dramática, como ocurre en el parlamento de Laurencia, en *Fuente Ovejuna* de Lope, tras liberarse del Comendador.

## BIBLIOGRAFÍA

BAL, M. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* [1977], Madrid, Cátedra, 1987; BAQUERO GOYANES, M. *Qué es el cuento* [1967], en F.J. Díez de Revenga (ed.), *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998; BARTHES, R. *et alii. Análisis estructural del relato* [1966], Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, 3 ed; BASOMBRÍO, M.A. *De la filosofía del yo a la hermenéutica del sí mismo. Un recorrido a través de la obra de Paul Ricoeur*, Málaga, Universidad de Málaga, 2008; BERISTÁIN, H. *Diccionario de retórica y poética* [1985], México D.F., Porrúa, 1995; BOBES NAVES, C. *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993; BONHEIM, H. *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, Brewer, 1982; BREMOND, C. "La lógica de los posibles narrativos", en R. Barthes *et alii* [1966], pp. 87-110; BREMOND, C. (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973; CHATMAN, S. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* [1978], Madrid, Taurus, 1990; COHN, D. *Transparent Minds* [1978], vers. fr. *La transparence intérieure. Modes de representation dans la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981; DIJK, T.A. Van. "Action, Action Description and Narrative", *New Literary History*, V/I, 1974-1975; DIJK, T.A. Van. *Texto y contexto* [1977], Madrid, Cátedra, 1980; DIJK, T.A. Van. *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Buenos Aires, Paidós, 1983; DOLEŽEL, L. *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University

of Toronto Press, 1973; DOLEŽEL, L. "Narrative Semantics", *P.T.L.*, I, 1976, pp. 129-151; DÄLLENBACH, L. *El relato especular* [1977], Madrid, Visor, 1991; GABILONDO, A. y ARANZUEQUE, G., "Introducción" a P. Ricoeur, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999; GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993; GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011; GARRIDO GALLARDO, M.A. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2000; GEFEN, A. « *Retours au récit : Paul Ricoeur et la théorie littéraire contemporaine* », *Fabula / Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricoeur, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1880.php>; GENETTE, G. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; GENETTE, G. *Nuevo discurso del relato* [1993], Madrid, Cátedra, 1998; GREIMAS, A.J. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966; GREIMAS, A.J. *En torno al sentido. Ensayos semióticos* [1970], Madrid, Fragua, 1973; GREIMAS, A.J. y COURTES, J. *Semiótica* [1979], Madrid, Gredos, 1990; HAWTHORN, J. *Studying the Novel. An Introduction*, London, Arnold, 1997, 3 ed.; HERMAN, D. (ed.) *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CSLI Publications, 2003; LARIVAILLE, P. *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*, Nanterre, CRLLI, 1982; NÚÑEZ RAMOS, R. *El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2010; RIMMON, S. "A Comprehensive Theory of Literature: Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction", *PTL*, 1, 1976, pp. 40-56; POZUELO YVANCOS, J.M<sup>a</sup>. "Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento" [1999], en *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004, pp. 55-71; PRATT, M.L. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977; PRATT, M.L. "The Short Story: the Long and the Short of It", *Poetics*,

relato

10,1981, 2/3, pp. 175-194; PRINCE, G. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982; RICOEUR, P. “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo” [1980], en P. Ricoeur, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999; RICOEUR, P. *Tiempo y narración*, 2 vols. [1985], Madrid, Siglo XXI, 1995; SCHOLLES, R. (1974), *Introducción al estructuralismo en literatura* [1974], Madrid, Gredos, 1981; STERNBERG, M. “Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes” (I y II), *Poetics Today*, 24:2 (Summer 2003), pp. 297-395, y 24:3 (Fall 2003), pp. 518-638; TODOROV, T. *Poétique* [1968], Paris, Seuil, 1973; VILLANUEVA, D. *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar-Aceña, 1989; ZAVALA, L. (ed.) *Teorías del cuento* [1993-1997], 3 vols., *Teorías de los cuentistas* (I), *La escritura del cuento* (II) y *Poéticas de la brevedad* (III), México, UNAM.

José VALLES CALATRAVA

Universidad de Almería.