

historia" (pp. 117-172), donde afirma, con un criterio parecido al de Sartre: "El juicio contemporáneo es posible, y, como es posible el error, es posible el acierto. Éste es privilegio de los más sensibles, de los más sagaces, de los mejor dotados para el diálogo con la gran obra" (pp. 163-164).

En general, *La historia literaria* es un libro que interesa al lector, tanto porque recoge e integra muchos de los problemas que suscita toda historia de la literatura como porque, al hacerlo, sienta las bases para el deslinde de esta disciplina respecto de la teoría y de la crítica literarias. Además, resulta estimulante la manera como Tacca presenta los materiales, problematizándolos. No pretende dar respuestas generales definitivas. Teoriza sobre diversos puntos y aclara conceptos e ideas que pueden servir de punto de partida para la elaboración futura de una teoría sobre la historia literaria. Los grandes interrogantes quedan abiertos, pero bajo una luz distinta, mucho más clara y sugerente. Si bien el arte y la literatura en nuestra época parecen enfrentarse críticamente a la historia y exigirle una renovación de sus métodos y de sus fundamentos, no quiere decir esto que la visión sea del todo pesimista. La obra de arte —y con ella la literatura—, nos dice Óscar Tacca, "aspira a una vida trascendente, en un espacio que es su propio espacio, en un tiempo que es su propio tiempo: en un mundo que ella misma crea, separado del otro" (p. 171). Pero a esta intemporalidad que la sitúa fuera de la Historia, se une la necesidad de la forma: "forma de algo, por donde intervienen la materia, las cualidades sensibles, los datos que temporalizan la obra" (p. 172) y la hacen susceptible de una valoración histórica.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

El Colegio de México.

EUGENE DORFMAN, *The narreme in the medieval Romance epic: an introduction to narrative structures*. The University of Toronto Press, 1969; xiv + 259 pp.

"Narrema": he nos aquí ante una nueva palabra, cuya composición fonética no deja ninguna duda sobre la afiliación del autor: el tan prometedor como elusivo estructuralismo aplicado. Después de los fonemas, morfemas, tonemas, sememas, mitemas, textemas, etc., vienen ahora estas unidades más modestas, los narremas, es decir, los componentes básicos de la narrativa.

El libro consta de dos partes. En la primera se presenta un método analítico que interpreta funcionalmente las estructuras literarias mediante unidades constitutivas —los narremas— que operan como los fonemas y morfemas en el análisis lingüístico. En la segunda parte se aplica minuciosamente el modelo a dos poemas épicos romances, la *Chanson de Roland* y el *Cantar de mio Cid*, y con menos detalle a doce poemas épicos menores, franceses y españoles.

Dorfman parte del concepto de "suceso central" para construir su

sistema de jerarquía binaria. En una narración, afirma, hay sucesos ("incidents") que son más importantes que otros, y que, debido a su función especial, van rodeados o acompañados de sucesos de menor importancia; los primeros son los narremas, los segundos los incidentes marginales. Esta división, a primera vista arbitraria, le permite al autor formar dos cadenas dentro de la misma narración: la superestructura, que incluye tanto los sucesos centrales como los marginales, y la subestructura (o estructura narrémica), compuesta únicamente por los narremas.

La decisión acerca de si un elemento es básico, y por consiguiente un narrema, no debe ser subjetiva sino funcional. Si se puede prescindir del elemento en cuestión sin interrumpir la continuidad de la historia, tal elemento formará parte de la superestructura; por el contrario, será un narrema si es la consecuencia orgánica del narrema anterior y la causa del siguiente. De más está decir que el valor estético de un componente dado no tiene absolutamente nada que ver con su clasificación.

Según este esquema, la muerte de Roland no constituye un narrema, pues aunque es el resultado del narrema anterior, la traición de Ganelon, no es la causa del siguiente, el juicio. Ganelon es juzgado y ejecutado por el acto de traición contra Roland y el Rey, y no por la muerte de aquél. Paralelamente, en el *Cantar* la traición no se comete hasta que los Infantes maltratan a las hijas del Cid en el robledo de Corpes. Tal es, por cierto, el narrema central, alrededor del cual se desarrolla el resto de la composición épica. Estas observaciones, junto con el análisis de los otros poemas épicos franceses y españoles, llevan a Dorfman a establecer un esquema generalizado de subestructuras épicas:

TIPO I	TIPO II
	1. El litigio familiar
	2. El insulto
3. El acto de traición	3. Los actos de proeza
4. El castigo	4. La recompensa

La *Chanson* pertenece, así, al Tipo I:

I. *Sistema narrémico autónomo*: 1) el litigio familiar: entre Roland y Ganelon; 2) el insulto: Roland se burla de Ganelon; 3) el acto de traición: Ganelon prepara la emboscada; 4) el castigo inicial: Ganelon es golpeado y encadenado.

A veces, explica Dorfman, se introducen narremas adicionales en forma de un epílogo:

Expansión del sistema narrémico autónomo: el *epílogo*: a) el condejo real; b) el duelo como juicio; c) el castigo final: la muerte del traidor.

El *Cantar de mio Cid* ofrece básicamente el mismo esquema, pero contiene además un prólogo y un epílogo.

I. *Expansión del sistema narrémico autónomo*: el prólogo: a) la

búsqueda: el héroe desterrado busca vindicación y gloria; *b*) la prueba: el héroe se hace merecedor de fama y riquezas; *c*) la recompensa inicial: el Rey se reconcilia con el Cid y casa a sus hijas con los infantes.

II. *Sistema narrémico autónomo*: la trama central: 1) el litigio familiar: entre el Cid y sus yernos; 2) el insulto: los vasallos del Cid se burlan de los infantes; 3) el acto de traición: los infantes maltratan a sus mujeres; 4) el castigo inicial: los infantes caen de la gracia de Alfonso y se ven sometidos a juicio.

III. *Expansión*: el epílogo: *d*) el concejo real; *e*) el duelo como juicio; *f*) el castigo final: los infantes devuelven los bienes adquiridos con el matrimonio y son tachados de cobardes y traidores.

El libro se cierra con una serie de conclusiones que pretenden demostrar que la épica medieval romance tiene una subestructura común analizable en segmentos mínimos llamados narremas. Los narremas suelen ser cuatro, y, aunque admiten variantes, parecen ser bastante definidos y fáciles de identificar. La aplicación del método pondrá en relieve una economía interna funcional y estructural que enriquece la comprensión de la obra literaria y facilita su clasificación.

El libro lleva a cabo lo que se propone, pero al terminarlo uno se queda pensando que, después de todo, la aportación tanto teórica como práctica es bien reducida. Quizá la altisonancia del título y del subtítulo diluya un poco el contenido. Si algo se le puede pedir al estructuralismo literario es que ayude a llenar el vacío que existe entre la obra como secuencia de hechos y el efecto que produce en el lector. Es indudable que hay una relación directa entre la estructura del *Cantar* y el lugar que este poema ocupa entre las grandes obras de la literatura. Esa relación, que no es exclusivamente formal, es la que quiere investigar el estructuralismo literario tal como se ha venido definiendo. Pero aquí tenemos un método de análisis que es en primer lugar puramente formal y que explícitamente afirma no tener interés por el valor poético de una forma determinada. Por estructuralismo se entiende aquí un inventario de componentes formales que quieren funcionar como en la lingüística. Pero el campo de acción de esta disciplina está bien delineado: si se busca el inventario de los componentes de una lengua, el primer paso será definir, o por lo menos identificar, esa lengua. En este caso no está muy claro cuál es el corpus de donde se entresacan los narremas. ¿Es la épica medieval romance, para Dorfman, lo que un idioma es para el lingüista? El método de Dorfman también excluye todo lo que no es narrema, y por consiguiente es ajeno al desarrollo de la historia. Ha de suponerse que el paralelo, en el campo de la lingüística, son los rasgos no-distintivos de un fonema; pero aquí la diferencia entre las dos metodologías es vital: mientras la lingüística analiza un *todo* en segmentos mínimos, Dorfman estudia algunas partes de un todo que se le escapa. Aparte de ser reducidos e insuficientes, los cuatro narremas parecen justificarse únicamente por el hecho de que, así definidos, se encuentran en gran parte de las obras que se analizan. Eso equivale a decir que, dado un determinado número de hablantes, los fonemas son los nasales, los dentales, los velares y los sonoros (la falta de simetría es intencional: nótese lo mismo en los

narremas). Si bien en el nivel fonético se puede prescindir del significado para llegar al inventario de los sonidos, no es menos cierto que para establecer oposiciones se necesita algo más que la mera sustancia fónica. Más que identificar y clasificar las unidades mínimas de la épica, el método parece empezar a delinear las casillas que ocuparán los formantes. Quizá el litigio familiar sea en efecto un componente, pero en todo caso sería el rótulo de una serie más que un narrema.

GIORGIO PERISSINOTTO

State University of New York at Stony Brook.

Studi sul "Palmerin de Olivia". T. 1: El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerin de Olivia. Testo critico a cura di GIUSEPPE DI STEFANO. Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana, Università di Pisa, 1966; 879 pp.

De un tiempo a esta parte, los hispanistas italianos nos han sorprendido con estudios en que, de manera penetrante y a menudo novedosa, se analizan aspectos y obras de la literatura española. Los trabajos, por ejemplo, de Giuseppe di Stefano o de Guido Mancini son ya conocidos en círculos que rebasan el ámbito cerrado de los especialistas. En esta ocasión los investigadores italianos de la Universidad de Pisa se han lanzado a la empresa de revalorar una novela de caballerías olvidada desde el siglo xvi: el *Palmerin de Olivia*. La labor, ardua y cuidadosa, dirigida por Guido Mancini, incluye, junto a la edición crítica del texto, la detenida revisión de lo dicho por la crítica y el análisis de nuevos aspectos de la novela. De los tres volúmenes que integran los *Studi sul "Palmerin de Olivia"*, el primero, al cual nos limitaremos aquí, nos ofrece el texto, editado por Giuseppe di Stefano.

En el prefacio menciona el editor la crítica exageradamente negativa de que ha sido objeto la novela (desde el escrutinio del *Quijote* hasta nuestros días), e impugna lo injusto de esta actitud, que ha llevado a incluir el *Palmerin* en la larga serie de tediosas imitaciones del *Amadis de Gaula*. Pero cita también —como una isla en el mar de la crítica adversa a la novela— a Juan de Valdés, quien en su *Diálogo de la lengua* había distinguido ya al *Palmerin* y a su segunda parte, el *Primaleón*, de la prosa baladí de los libros de caballerías.

Di Stefano traza el cuadro genealógico de las seis ediciones conocidas del *Palmerin*, todas del siglo xvi, mediante una comparación de sus errores y sus variantes. El texto que imprime se basa en el de la edición príncipe (Salamanca, 1511); corrige erratas evidentes y suple lagunas, acudiendo para ello a las otras ediciones; respeta la ortografía original, con la loable intención de contribuir al conocimiento cabal de la lengua española del siglo xvi (los cambios son mínimos: *u* vocal, *v* consonante, por ejemplo) y moderniza la puntuación, la acentuación y el uso de las mayúsculas (Introducción, pp. xxvi-xxxiv). El texto, cuidadosamente impreso, da muestras de una labor escrupulosa.

Además de señalar las erratas de la edición príncipe, las notas con-