

fidedignos. Es cierto que las formas léxicas divergentes o diferenciadoras son relativamente abundantes en español, pero no podemos olvidar que el vocabulario es la parte exterior, superficial, de cualquier estructura lingüística. En cambio, ¿cuántas son las divergencias fonológicas y, sobre todo, morfosintácticas —estructurales— que distinguen a los diversos dialectos hispánicos? El autor sólo cita tres de estas últimas y pocas más de carácter fonético. Concedamos que podrían aumentarse, las gramaticales, a dos o tres decenas (y ya es mucho conceder): ¿qué significaría esa cifra ante la multitud de formas y construcciones que constituyen la estructura íntima de la lengua? Y esto sin olvidar que lo que puede considerarse como divergente en la utilización *activa* de la lengua no lo es tanto, porque muchas veces sigue teniendo vigencia *común* en el sistema *pasivo* de las distintas normas geográficas<sup>11</sup>.

Una última observación, aunque el libro se presta a polémicas sin fin, dado precisamente lo subjetivo de la mayor parte de las apreciaciones en él incluidas. Menciona el autor, como una de las más importantes fuerzas disgregadoras, la influencia de las lenguas de sustrato, haciendo caso omiso de que lo notable y sorprendente es, precisamente, la debilidad de esa influencia. Para que mi objeción no pueda parecerle gratuita, le remito a los estudios que sobre esa cuestión he publicado últimamente<sup>12</sup>. La suposición de que “quizá en las diversas manifestaciones de la entonación sea fácil encontrar huellas de las entonaciones indígenas”, así como la afirmación de que “los acentos hispanoamericanos deben ser en su mayor parte herederos de las cadencias indígenas” (p. 35), éstas sí que son apreciaciones subjetivas y gratuitas, por cuanto que todavía no se han estudiado sistemáticamente las curvas de entonación de las distintas lenguas amerindias ni, mucho menos, de las diversas realizaciones regionales del español americano.

JUAN M. LOPE BLANCH

Universidad Nacional de México.

ÓSCAR TACCA, *La historia literaria*. Gredos, Madrid, 1968; 204 pp. (BRH, *Estudios y ensayos*, 120).

La posibilidad de hacer una historia literaria encuentra una clara limitación en la naturaleza misma de su objeto. La obra literaria, en cuanto creación, rebasa la Historia. Su carácter “extrahistórico” lleva a Tacca, como a otros teóricos o historiadores, al planteamiento de

<sup>11</sup> Por ejemplo: el uso de *donde* como nexos condicional, relativamente común todavía en México, no supone escisión grave —incomprensión— con respecto a un practicante de la norma castellana, aunque éste no lo use habitualmente; de la misma manera que la distribución funcional de los dos pretéritos de indicativo (*canté/he cantado*) propia de la norma castellana no extraña al hablante mexicano, acostumbrado a encontrarla en sus lecturas.

<sup>12</sup> Cf. “La influencia del sustrato en la fonética del español de México”, *RFE*, 50 (1967), pp. 145-165; *El léxico indígena en el español de México*, México, 1969; “La influencia del sustrato en la gramática del español mexicano”, en *Extremos de México: Homenaje a don Daniel Cosío Villegas*, México, 1971, pp. 181-190.

múltiples problemas e interrogantes en torno a las características y al alcance que pueda tener una historia de la literatura.

En el "Postfacio a manera de introducción" el autor observa, desde un punto de vista histórico, que la relación entre historia y literatura ha sido siempre polémica. Entre los problemas clave que se han suscitado se encuentran los que derivan de la relación entre crítica literaria e historia (Brunetière) y entre estética e historia (Croce). Hoy día, lejos de desaparecer, la polémica se ha recrudecido. Quienes combaten los viejos métodos del historicismo ("biografismo", "lansonismo", "positivismo") creen en la viabilidad de una historia literaria, pero concebida de diferente modo. Roland Barthes, por ejemplo, se sitúa en el extremo de esta dirección y distingue claramente entre "una historia de la *función* y otra de la *creación* literarias" (p. 37).

Dentro de esta tendencia, Tacca admite las limitaciones que el objeto literario impone al juicio histórico, y centra el dominio de la historia literaria en el ámbito de sus dos únicas posibilidades de extensión: la que proviene de lo que hay de histórico en la literatura y la que toma en cuenta a la literatura como parte integrante de la historia. Sugiere, así, caminos para llegar a la nueva perspectiva que es necesario lograr si se quiere alcanzar la autonomía de la historia de la literatura. Sin embargo, no propone particularmente ninguno. Nos enfrenta a detalles de la problemática, no para resolver el problema, sino, como dice en la introducción citando a Umberto Eco, para "aclerar los términos" y "hacer posible una discusión más profunda" (p. 29). Así, con un ágil manejo de la bibliografía (cf. "Apéndice bibliográfico", pp. 137-192) estudia Tacca primeramente las "cuestiones de principio" (cap. 1, pp. 30-76): analiza los criterios de enfoque y de selección; se plantea los pros y los contras de una historia universal y de una historia comparada de la literatura; observa el predominio y las ventajas de las historias nacionales de la literatura y la relativa precariedad de la historiografía literaria frente a otros estudios de intención psicológica, estética o filosófica, y la sustitución de las historias por diccionarios, enciclopedias y panoramas. Estudia en seguida las "cuestiones de método" (cap. 2, pp. 77-116): criterios de delimitación del área de estudio; de ordenamiento y sistematización de los materiales, y el carácter dual de las historias de la literatura, que oscilan entre la función crítica y la histórica. Otro aspecto metodológico que comenta el autor es el de la singularidad o pluralidad de autores en función de la coherencia y amplitud (problema que hoy parece resolverse en favor de la "labor en equipo", ya que ésta permite vincular mejor la especialización con la amplitud que la historia exige).

Mención especial merecen las páginas dedicadas a la "historia de la literatura contemporánea" (cap. 3, pp. 117-126). Si la historia de la literatura es de suyo difícil, tanto más la actual, lo mismo si se trata de la "historia actual de la literatura" que si se trata de la "historia de la literatura actual". Podría pensarse que Tacca, al igual que Marc Bloch, se inclina en favor de este tipo de historias aunque, claro está, con sus peculiaridades específicas (p. 126). Es un caso paralelo al de la "coetaneidad crítica" que comenta posteriormente en el capítulo 4, "Arte e

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": henos 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