

MANFRED PFISTER, *Das Drama*, Munich, UTB, 1977.

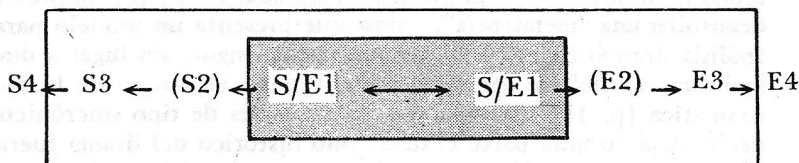
El libro de M. Pfister propone un modelo coherente, sistemático y operativo para el análisis del texto dramático; parte de un método deductivo-inductivo y se basa especialmente en las teorías semióticas, estructurales y formalistas, las cuales desarrolla y adapta para llegar a una fructífera teoría del drama, que en los últimos años ha sido repetidamente reclamada, pero que hasta la fecha hacía falta (p. 14). Pfister no se detiene en su trabajo para tratar los problemas teóricos de los diferentes métodos empleados —ya que no pretende desarrollar una “metateoría”, sino que presenta un modelo para el análisis dramático (p. 14) con el cual consigue, sin lugar a dudas, aminorar el déficit del estructuralismo en el campo de la teoría dramática (p. 19). El modelo de Pfister es de tipo sincrónico, es decir, deja en gran parte el desarrollo histórico del drama fuera de su atención, lo cual no quiere decir que su modelo rechace o haga imposible la discusión sobre problemas de la evolución literaria.

Por el contrario, especialmente porque Pfister considera métodos deductivos e inductivos, logra desarrollar un modelo amplio y efectivo (ya que las reglas planteadas no son siempre fijadas *a priori* y luego aplicadas, sino que en muchos casos se desprenden de la observación de la evolución del drama) que permite en forma sólida tratar los problemas histórico-dramático-literarios.

El libro se compone de siete grandes capítulos que obedecen a una rigurosa y lógica distribución. El primero lleva el título de “Drama und Dramatisch” (El drama y lo dramático), el segundo “Drama und Theater” (Drama y teatro), el tercero “Informationsvergabe” (Transmisión de la información), el cuarto “Sprachliche Kommunikation” (Comunicación verbal), el quinto “Personal und Figur” (Personal dramático y personaje), el sexto “Geschichte und Handlung” (Historia y acción), y finalmente el séptimo “Raum- und Zeitstruktur” (Estructura del espacio y del tiempo). A continuación trataremos de dar una noción general y sintética de los diferentes capítulos mencionados.

Capítulo 1: *Drama und Dramatisch*. Pfister describe las características típicas de la comunicación dramática que la distingue de otros tipos de comunicación, como por ejemplo, de la narrativa, recalcando —a través de la falta de intermediario (narrador) en el drama— lo absoluto de su sistema de comunicación. Partiendo de un sistema de comunicación narrativa constituida por: Destinador (S *Sender*), Destinatario (E *Empfänger*), S4 Autor real, S3 Au-

tor ideal implícito, ¹ S2 = narrador (instancia mediadora) S/E1 = los personajes que comunican entre ellos, E2 = el Destinatario ficticio (en el texto explícitamente formulado), ² E3 = el Destinatario implícito o ideal y E4 = el Destinatario real, llega a un sistema de comunicación dramática en el cual desaparecen las funciones comunicativas S2 y E2 (este modelo es válido para el drama, desde los griegos hasta nuestros días, con excepción del teatro de Brecht; naturalmente no se considera aquí ni el *Happening* ni otras formas de la representación); ese sistema es el siguiente:



A continuación, plantea el “texto dramático como un texto realizado escénicamente”, considerando el “repertorio de códigos y sus canales”, así como el carácter colectivo de la producción y de la recepción del texto escénico. El tratamiento de este aspecto es notable en la ciencia literaria (*Literaturwissenschaft*) ya que ésta no se ocupa siempre y sistemáticamente del drama como teatro, dejándole el campo a la ciencia del teatro (*Theaterwissenschaft*), la cual constituye en Alemania una disciplina académica independiente de la ciencia literaria.

La característica típica del drama como texto escénico es la pluri-medialidad de su representación, es decir, la influencia de una gran cantidad de códigos y subcódigos que son necesarios en la realización teatral del texto dramático, que Pfister resume de la siguiente manera:

¹ El término “impliziter Autor” / “autor implícito” proviene de W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1973), en el cual se habla del “implied author”, introduciendo de esta manera una categoría científica en el tratamiento del nivel pragmático de textos artísticos.

² W. Iser, en su libro *Der implizite Leser* (Munich, 1972) crea el término “impliziter Leser” / “lector implícito” basado en Booth, el cual también se manifiesta al respecto con el término de “postulated reader”. En el grupo de “Recepción Estética” encabezado por Jauss, Iser, Stierle, Gumbrecht y Warning, entre otros (Cf. R. Warning. *Rezeptionsästhetik* (Munich, 1975) y *Poétique* 39 (1979), el análisis de la recepción tiene un lugar privilegiado y se apoya en métodos estructuralistas, criterios históricos, sociológicos e histórico literarios; Cf. también A. de Toro, “Arte como procedimiento: *El Lazarillo de Tormes*”, en *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras* (Madrid, 1979), pp. 383-404, y recientemente “Sistema semiótico-estructural del drama de Lope de Vega y Calderón de la Barca”.

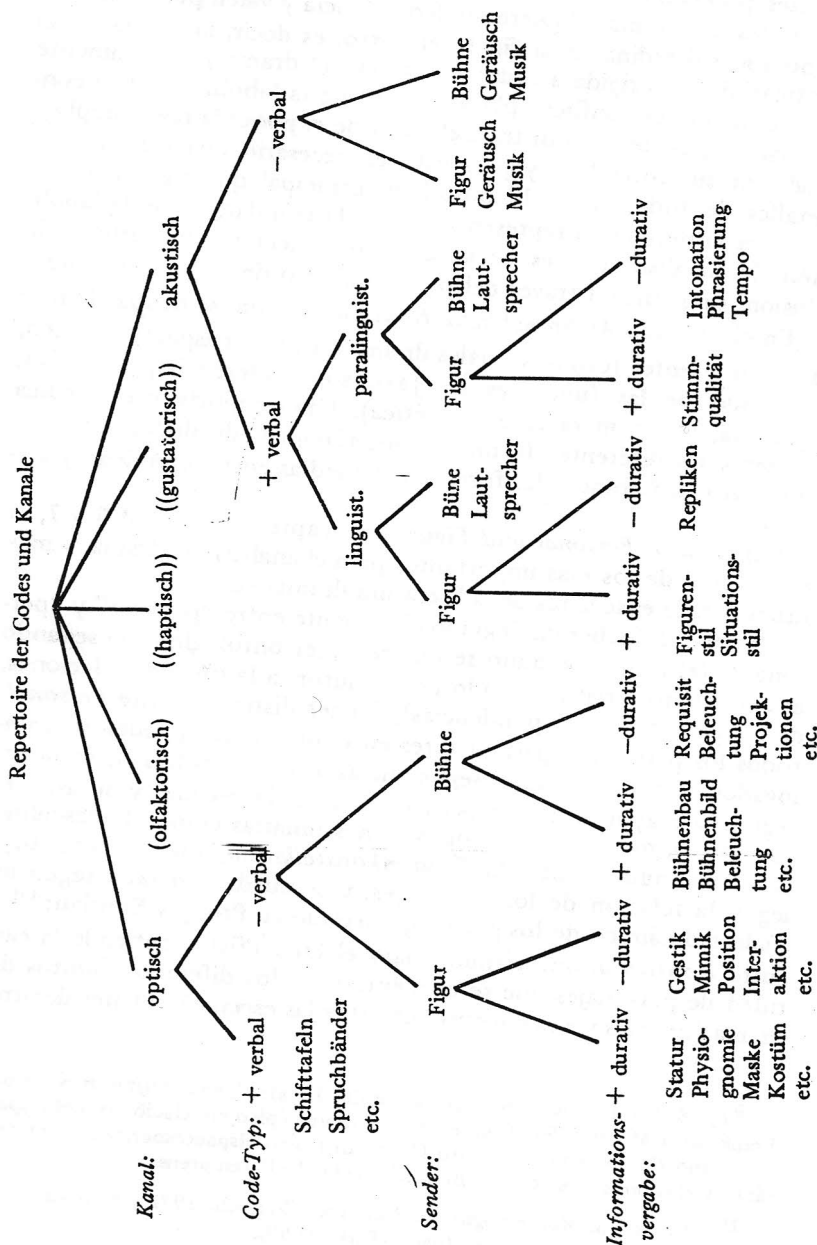
El "Kanal" se refiere al medio a través del cual se produce y se recibe la información, como el medio óptico, el olfatorio, del tacto (*haptisch*), el gustatorio (ambos poco corrientes, de allí el doble paréntesis), el acústico. El *Code-Typ* indica si la comunicación se realiza en forma verbal (+) o a través de otro tipo de código (-verbal) como música, mímica, etc. El *Sender*, es decir el "Destinador", es constituido por la apariencia externa de los personajes, tales como estatura, fisonomía, etc. (que son características estables (+ *durativ*) o gestos, mímica, etc. (que son de corta duración (- *durativ*)). También la escena del teatro es un *Sender* que transmite diferentes tipos de informaciones de larga duración. Estos elementos constituyentes son especificados bajo la categoría *akustisch*, a la derecha del esquema. (Véase grabado en página 286.)

Capítulo 2: *Drama und Theater*. El autor trata en este capítulo la relación texto dramático - texto teatral; es decir, entre el texto escrito y el texto escénico, y sus diferentes funciones de tipo interno, con respecto a la acción, y de tipo externo, con respecto al espectador.

Partiendo de las conocidas categorías de Ingarden ³ *Haupttext* (diálogo de los personajes) y *Nebentext* (indicaciones que tienen que ver con la realización escénica y coreográfica) que van siempre separadas tipográficamente, distingue dos tipos de indicaciones escénicas y coreográficas: a) indicaciones en el *Nebentext* (por ejemplo "en este momento aparece X") y b) indicaciones en el *Haupttext* ("X le dice a Y: tú estás temblando"). En un subcapítulo se ocupa el autor de la relación escena y auditorio, de la relación entre escenario y espacio ficticio, entre actor y personaje. Importante es también la concepción de Pfister del teatro como institución social, el cual en su carácter público y colectivo transmite la ideología del autor, de la sociedad y de los medios de comunicación, teniendo naturalmente la ideología del destinatario siempre presente. La recepción, el éxito o rechazo, crítica o aplauso de una pieza de teatro dependerá de la convergencia de las características sociales del autor y del público.

Capítulo 3: *Informationsvergabe*. La atención del autor se concentra en este capítulo en la descripción del funcionamiento de la información entre texto dramático y realización escénica, entre personajes y público y los diferentes tipos de realización de la información.

³ Cf. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, 1960).



Así, Pfister distingue tres tipos de información comparando su actualización *verbal* (*sprachlich vermittelte*) y no verbal (*'auwersprachlich vermittelte'*):

Existe *Identität* (convergencia) entre información *verbal* + a y no *verbal* + a (la cual es redundante) en los casos en que el personaje verbaliza un acto por ejecutar.

El caso de *Komplementarität* (complementación) se da en la forma *verbal* de + a y no *verbal* + a + b, en el caso en que la información convergente sea complementada por una información adicional (+ b), o en la forma de *verbal* + a y no *verbal* + b, una realización que, por el contrario de la *verbal* + a y no *verbal* + a + b, goza de mayor independencia frente al caso de la convergencia, y se encuentra especialmente en textos dramáticos donde el *Haupttext* contiene poquísimas indicaciones escénicas, donde la información *verbal*, también cuantitativamente, pierde su importancia frente a la información no *verbal*. Siendo los casos de *Identität* y *Komplementarität* los más comunes en el drama desde el punto de vista histórico, el caso de *Diskrepanz* (disconvergencia) es un nuevo fenómeno, el cual —sea dicho de paso— no es solamente típico en el drama moderno, sino también en la narrativa (cf. *nouveau roman* — que se caracteriza en la no realización mímica de lo expresado verbalmente o de la negación de lo anunciado).

Otro aspecto el cual Pfister dedica mucha atención es a la *técnica* de 'perspectiva dramática', de la que distingue dos tipos generales bases: a) la perspectiva de los personajes y b) la perspectiva *auktorial*,⁴ es decir, la información que el autor le quiere transmitir al público. Fuera de eso, Pfister distingue entre a) una perspectiva dominante (*Übergeordnet*) de un personaje que funge como *regisseur* sobre los otros, como en el caso de Brecht, la cual no tiene que coincidir con la perspectiva del autor, ya que la instancia mediadora puede ser aplicada con un fin irónico u otro, y una perspectiva b) subordinada (*Untergeordnet*) de un personaje —*regisseur*— con res-

⁴ Pfister emplea desgraciadamente el término "auktorial" en el sentido de autor real, con lo cual contradice su propia posición planteada en el modelo de comunicación; cuando Pfister habla de "autor implícito" o confunde ambos términos o se refiere, con el término "auktorial" sencillamente el autor real; si la segunda suposición fuera la correcta, quedaría el término "autor implícito" sin empleo; fuera de eso, dentro de la teoría narrativa alemana fue definido el término de "narrador auktorial" por F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 1972) como un narrador omnisciente en oposición a un narrador neutral (*personaler Erzähler*) y primera persona (*Ich-Erzähler*). Siendo narrador *auktorial* un término narrativo ya completamente asimilado, Pfister más bien contribuye a confundir la terminología que a aclararla.

pecto a los otros. También hay casos en que la perspectiva de los personajes es igualmente dominante a la de la instancia mediadora. Las dos técnicas de perspectivas aquí mencionadas están siempre unidas a los personajes, más Pfister distingue otro caso de perspectiva, el de *aperspectiva*, de la información que depende de medios *no verbales* como nombres significativos (por ejemplo, Mr. y Mrs. Fainalli = 'Quisiera-tener-todo'), el actuar de los personajes, del *arrangement* y de la acción, etc. Todos estos aspectos —como la obra de arte en general— están organizados según los famosos principios de R. Jakobson ⁵ de la selección y combinación del material

Junto a las *técnicas* de perspectiva dramática, Pfister distingue tres *tipos* de perspectiva dramática: la *aperspectiva* ⁶ en la que la intención del autor corresponde con lo expuesto por los personajes (monoperspectiva), de tal manera que la realización teatral es absoluta (las funciones S4, S3 son iguales a las de S/E1). Un ejemplo que cita Pfister son los dramas religiosos medievales, es decir, los dramas con fin didáctico (también pertenece a este tipo el drama de ideas ya sean filosóficas o políticas). ⁷ Partiendo de V. Klotz, ⁸ distingue además Pfister la perspectiva cerrada, la cual refleja la intención autorial constituida por la *intersección de las diferentes perspectivas* (poliperspectiva) de los personajes, al contrario de la *aperspectiva*, la solución, desciframiento del mensaje tiene que ser llevada a cabo por el destinatario y la perspectiva abierta, en donde es difícil de obtener una convergencia de las diversas perspectivas, ya que éstas son en su mayoría diferentes e irreductibles, y de aquí que la perspectiva del autor (monoperspectiva) no se puede obtener concretamente.

Dos aspectos importantes, con los cuales Pfister cierra el capítulo 3 son la 'comunicación épica-dramática' de Brecht (antiaristotélica) y el análisis del *punto* en que se da una información al destinatario

⁵ Cf. R. Jakobson, "Linguistique et poétique", en *Essais de linguistique générale* (París, 1963), pp. 209-248.

⁶ Es algo irritante que Pfister aplique el término "a-perspektifisch" con dos definiciones distintas, ya que la diferencia entre *técnica* de *aperspectiva* y *tipo* *aperspectivo* no basta como criterio distintivo.

⁷ Al respecto quisiéramos indicar que fuera de los casos de dramas medievales o piezas de teatro con un fin didáctico o propagandista, es teóricamente imposible e inútil de tratar de reconstruir la intención o la perspectiva del autor real —como lo insinúa Pfister— sin caer en la especulación gratuita. Mejor es hablar de la "intención del texto" como ya lo hacían las formalistas rusas; v. A. de Toro nota 2.

⁸ Cf. V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama* (Munich, 1969).

y sus funciones. El drama es llevado al campo de lo épico a través de tres procedimientos a) de la 'abolición de la finalidad', es decir, las partes del drama adquieren independencia y valen por sí mismas y no son subordinadas al final del texto, es decir, la atención del destinatario es dirigida a todas las partes del drama y no solamente a la solución del conflicto planteado; b) de la 'abolición de la concentración', es decir, aquí trata el autor de exponer la realidad planteada en su 'totalidad' y para esto es necesario una cantidad de detalles de todo tipo. El postulado principal que rige el drama épico es la minuciosa representación de la realidad; c) de la 'abolición de lo absoluto', es decir, de la destrucción constante de la 'ilusión' dramática a través del procedimiento de la *Verfremdung*.⁹

En el capítulo 4: *Sprachliche Kommunikation*, se ocupa el autor de las diferentes formas verbales dramáticas, de su aspecto retórico, partiendo de las funciones de Jakobson (referencial, expresiva, apelativa, fática, metaverbal y poética). Gran importancia le dedica Pfister a las diferentes formas de monólogo y de diálogo y a sus funciones, así como a las formas intermedias entre monólogo y diálogo.

Capítulo 5: *Personal und Figur*: este capítulo, junto al 6 y 7, es quizás uno de los más importantes para el análisis del drama, y más útiles para la enseñanza de la literatura dramática.

Después de haber distinguido claramente entre "persona" y "personaje" (el primer término se refiere al ser ontológico y el segundo al constructo artístico creado por el autor, a la suma de relaciones, de contrastes y correspondencias), Pfister distingue entre *Personal*: todos los personajes participantes en el drama que pueden ser catalogados y sistematizados según un aspecto cuantitativo, es decir, según su mayor o menor permanencia en la escena, y su aspecto cuantitativo, que se base en oposiciones binarias como: + masculino vs. — masculino; entre la *Figurenkonstellation*, que se constituye según la relación de los personajes, y se puede constatar según un análisis dinámico de los personajes basado en Propp y Souriau;¹⁰ y entre *Konfiguration*: término bajo el cual Pfister entiende la cantidad de personajes que se encuentran en los diferentes puntos del drama (muchas veces constituyen éstos las escenas). Pfister desarro-

⁹ Cf. B. Brecht, "Kleines Organon für das Theater", en *Schriften zum Theater*, Frankfurt a. M. 1963/64. Con respecto al drama épico en relación con el hispanoamericano Cf. Fernando de Toro (Jr.): *El teatro hispanoamericano contemporáneo y el sistema mimético de Bertold Brecht*, 1980 (en prensa).

¹⁰ V. Propp. *Morphologie des Märchens* (Munich, 1972), E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques* (París, 1950).

lla, para fijar la cantidad y duración de los personajes en escena, un diagrama cuyos resultados puramente cuantitativos quisiéramos relativizar ya que no tienen ningún valor, si no se les une a un análisis cualitativo-funcional. Una sobreestimación de aspectos cuantitativos puede conducir a falsos resultados de interpretación.

De gran valor, por el contrario, son las categorías desarrolladas por el autor dentro de lo que el llama *Figurenkonzeption* y *Figurencharakterisierung*. Dentro del primer grupo distingue cinco tipos de concepciones para los personajes:

a) *statische* vs. *dynamische Figurenkonzeption*, aquí puede un personaje conservar sus características durante todo el transcurso de la obra (personaje estático), por ejemplo, + ladrón, + asesino: o puede también cambiarlas (personaje dinámico), por ejemplo, + burgués — burgués, + revolucionario, etc.; este último personaje se desarrolla en el transcurso del drama;

b) *eindimensionale* vs. *mehrdimensionale Figurenkonzeption*; en este caso los personajes son caracterizados por una cantidad pequeña (*eindimensional*) o compleja (*mehrdimensional*) de criterios;

c) *Personifikation* vs. *Typ* vs. *Individuum*. En el primer caso obtiene el personaje un criterio y éste es además *abstracto*, por ejemplo, “la muerte”, “la pobreza”, etc.; el *Typ* obtiene un pequeño grupo de marcas concretas, que son reducibles a una sola como por ejemplo, “el profesor”, “el funcionario”, “el anarquista”, etc.; el *Individuum* contiene un cúmulo de marcas de todo orden. Aquí trata el autor de crear un ser casi verdadero (ontologización de los personajes);

d) *Geschlossene* vs. *Offene Figurenkonzeption* (términos provenientes de Klotz): el primer término indica una cantidad mayor o menor de criterios, mas todos lógicamente entrelazados; en el caso opuesto las marcas son de los más diversos tipos;

e) *Transpsychologische* vs. *Psychologische Figurenkonzeption*; en el primer tipo se caracteriza al personaje por su extremada lucidez, por el control sobre sí mismo que le permite reflexionar sobre su persona, como si se tratara de otra; el caso contrario lo constituye un personaje que actúa instintivamente, sin control, sin reflexionar sobre su actuar y pensamiento;

f) la última clasificación se refiere al *Identitätsverlust*, es decir, a la pérdida de identidad de los personajes, que casi no tienen marcas. Este caso es típico para el drama moderno de Beckett y Ionesco entre otros.

La técnica de caracterización es constituida por cuatro tipos: la *explícita*: a través de *Eigenkommentar* (comentario propio: monólogo y diálogo) y de *Fremdkommentar* (comentario no propio, es

decir, monólogo o diálogo de otros personajes, y en el caso del monólogo, antes o después de la primera aparición del personaje al cual se refiere el monólogo; en el caso del diálogo, en presencia o ausencia, antes o después de la primera aparición del personaje que motiva el diálogo; *e implícita* del personaje: verbalizada o no verbalizada: gestos, actuación, etc., y la *explícita* o *implícita* autorial: indicaciones escénicas, distribución, organización de la acción:

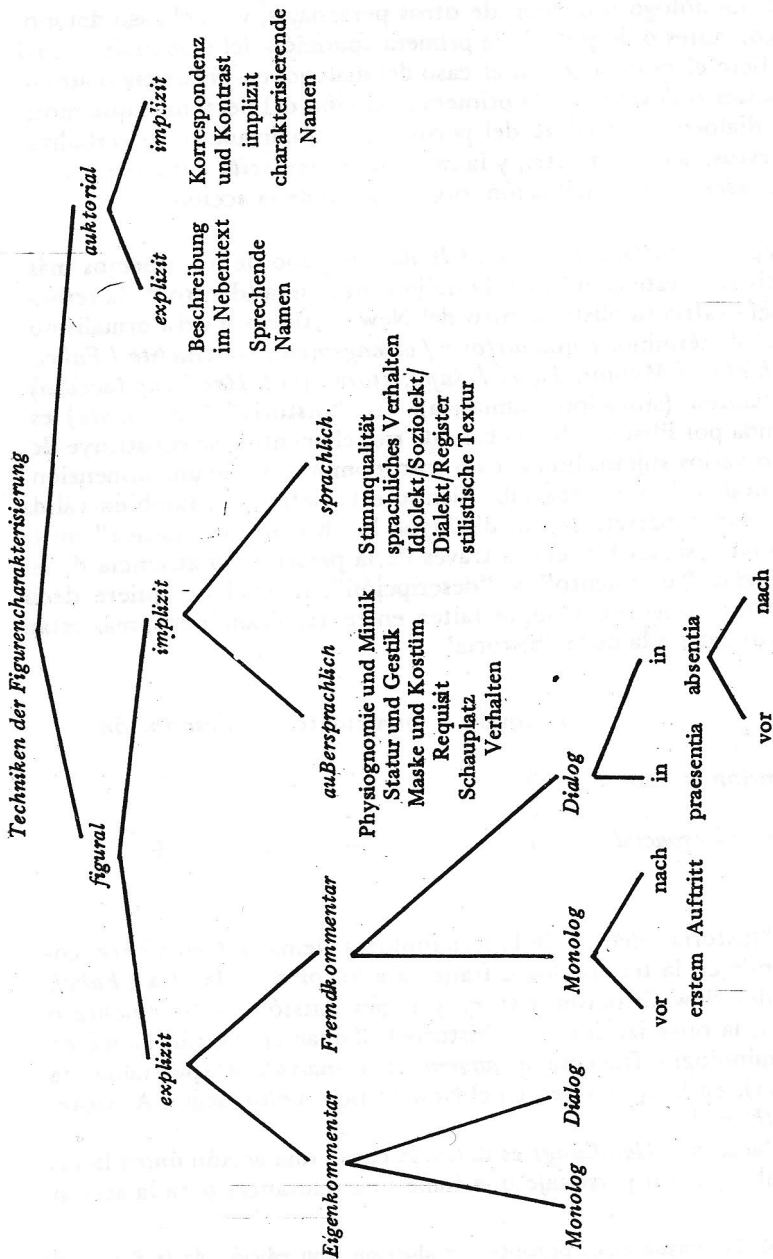
Capítulo 6: *Geschichte und Handlung*. Uno de los aspectos más positivos de este capítulo es la definición exacta (dentro de la terminología estructuralista, dentro del New Criticism y del Formalismo Ruso) de términos como *histoire / arrangement*, *Geschichte / Fabel*, *Geschichte / Mythos*, *Fabel / Sujet*, *stov / plot*, *Handlung* (acción) y *Situation* (situación dramática). La "historia" (*Geschichte*) es definida por Pfister sobre la base de tres elementos: se constituye de uno o varios sujetos humanos o antropomórficos, de una dimensión temporal y de una espacial. Siendo esta definición también válida para textos narrativos, se distingue la "historia dramática" de la narrativa —según Pfister— a través de la presencia o ausencia de las categorías "argumento" y "descripción", lo cual no quiere decir que estas categorías siempre falten en textos dramáticos, mas están subordinadas a la de la "historia".

	<i>historia</i>	<i>argumento</i>	<i>descripción</i>
<i>Dimensión temporal</i>	+	—	—
<i>Dimensión espacial</i>	+	—	+

La "historia" dentro de la terminología alemana, *Geschichte*, corresponde en la terminología francesa a *histoire*, en la rusa a *Fabel*, en la del New Criticism a *story* y según Aristóteles *Geschichte* o *Mythos*; la organización de la historia la llaman en alemán *Fabel*, en la terminología francesa *arrangement* o *narration* (parcialmente *discours*), en la rusa *Sujet*, en el New Criticism *plot*, según Aristóteles *Mythos*.¹¹

La "acción" (*Handlung*) es definida como una acción *única* llevada a cabo por un personaje que tiene una relevancia para la acción

¹¹ M. Fuhrmann en la brillante introducción a su edición de la *Poética* de Aristóteles menciona que éste también emplea el término "mythos" en el sentido de "historia".



total y por esto corresponde al término función de Propp, al de *Ereignis* (suceso) de Lotman¹² y al de secuencia elemental de Bremond¹³ que es una amplificación del término función de Propp. Pfister utiliza el término de *Handlungssequenz* como una secuencia de acciones conectadas entre sí, que involucra el total de la "historia" al nivel de la acción. Partiendo de la "secuencia de acciones", es decir, de la suma de "acciones" que constituyen una "historia" introduce Pfister el término de *Handlungsphasen*, es decir, de las diferentes etapas de una "secuencia de acciones" la cual se obtiene de acuerdo con determinados criterios de segmentación que precisaremos más abajo. El término de *Situation* de Pfister (tomado de Souriau)¹⁴ se distingue por su precisión frente a las definiciones de otros autores; si la "acción" es imprescindible para el desarrollo de la "historia" y para la constitución de una "secuencia de acciones", la "situación" se caracteriza por su falta de "intencionalidad", por su carácter facultativo. Es decir, la "situación" tiene una complementaria interpretativa, mas no decisiva para el desarrollo de la "historia".

Pfister distingue dos tipos de segmentación de la acción secuencial: uno de la "estructura profunda", que se desprende de un análisis lógico de la secuencia de acciones, es decir, que tiene un carácter científico y que se deduce de los criterios utilizados, y otro de la "estructura de la superficie" que está constituida por los actos, escenas, etc. Ambos tipos de segmentaciones pueden o no coincidir (el caso de divergencia es el más común). Para la segmentación profunda —uno de los aspectos más controvertidos dentro del estructuralismo francés en la *Théorie du récit*— se puede partir de un criterio general: de *unidades de acciones* relevantes para toda la secuencia. Para esto se puede preguntar, ¿podría continuar la "historia" si una "acción" faltara?; si la respuesta es positiva se trata realmente de un punto de segmentación indispensable, si la respuesta es negativa, se trata de una "situación", es decir, de una acción facultativa. Pfister distingue finalmente en este capítulo dos tipos de composición, la aristotélica, es decir la "cerrada", según Klotz, que se caracteriza por tener una exposición, desarrollo, punto culminante, desenlace o inversión de la acción y catástrofe. Por el contrario, la forma abierta de la composición dramática es anti-aristotélica y es constituida por diferentes formas.

¹² Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (Munich, 1972).

¹³ C. Bremond, "Le message narratif", en *Communications* 4, 4-32; "La logique des possibles narratifs", en *Communications* 8, 60-76; "Morphology of the french Folktales", en *Semiótica* II, 3, 247-276.

¹⁴ Cf. Souriau, *op. cit.*

Capítulo 7: *Raum- und Zeitstruktur*: Después de haber indicado la tradición normativa de la unidad de espacio y tiempo, que no es de carácter aristotélico, sino neoaristotélico, que se desarrolla en Italia en el siglo XVI y llega a su punto culminante con Castelvetro (1570), quien tiene luego una gran influencia en Francia (a partir de Chapelain) en la formación de la tragedia, fija Pfister como fecha de la abolición del tratamiento normativo del espacio y tiempo el año de 1767 con la *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing y como modelo la obra de Shakespeare, lo cual no es enteramente correcto.

Desgraciadamente olvida Pfister el *Arte Nuevo* (1609) de Lope de Vega y el drama nacional español, la "tragicomedia", en donde ya se rechazan categóricamente los postulados italianos neoaristotélicos (confundidos siempre con los puramente aristotélicos). En la práctica dramática Pfister señala dos tipos de tratamiento de espacio y tiempo: la concepción del espacio y tiempo cerrado (que se da en el clasicismo dramático francés, siglo XVII) y la concepción abierta de espacio y tiempo que se da en el drama medieval, en Shakespeare, en parte de Corneille, en la *tragicomedia* y también en el drama romántico y moderno.

De acuerdo con Lotman, Pfister llega a una sistematización del espacio dramático (*Raum*), el cual —y ésta es la tesis central de Lotman— no es solamente una realidad topográfica, sino a la vez una realidad semántica. Categorías como "arriba" vs. "abajo", "derecha" vs. "izquierda", "selva" vs. "ciudad", etc., contienen una serie de implicaciones que son fundamentales para la interpretación de la obra literaria en general. Así, Lotman demuestra que el espacio está fundado en la obra literaria a base de oposiciones binarias, que constituyen de esta manera campos semánticos divididos por una frontera, por un límite que es solamente permeable para el héroe e impermeable para todos los personajes restantes.

Pfister no aplica desgraciadamente —aunque lo insinúa— la concepción de Lotman al tiempo (lo cual conduciría a una nueva orientación del análisis sobre el tiempo en textos literarios) y se limita a desarrollar un modelo operativo que distingue procedimientos como linealidad, circularidad, simultaneidad, etc.

El libro de Pfister, que es realmente un valioso aporte al análisis y teoría del teatro y que por esto debería ser cuanto antes traducido al español, es algo reducido en su material, ya que considera especialmente ejemplos del drama inglés y algunos del drama francés, en parte del alemán y latino, olvidando la literatura dramática

española de los siglos XVI y XVII lo cual hace aparecer el título *Das Drama* un tanto injustificado.

ALFONSO DE TORO

Universidad de Kiel