

Este recorrido a través del espectáculo y de las formas de análisis que lo estudian consiste en devolver al espectador esa confianza en su propia mirada que no debía haber perdido nunca.

Se trata de un libro que propone un panorama de prácticas espectaculares estrechamente relacionadas entre sí –el teatro, la mímica, la danza, el cine y otros medios audiovisuales– y añade algunos ejemplos tomados de tradiciones orientales. Tras una actualización del estado de la investigación y de los instrumentos descriptivos correspondientes, la obra escénica o fílmica queda sistemáticamente radiografiada en todas sus dimensiones, según técnicas que se adaptan a cada uno de sus componentes: el actor, la voz, la música, el espacio, el tiempo, el vestuario, la iluminación, etc. Y el análisis se coloca decididamente del lado del receptor para reconstruir su lectura dramática y sus reacciones conscientes e inconscientes. El lector es conducido así de un análisis puramente formal a una semiología y una antropología del espectáculo en las que el objeto de investigación no es únicamente el actor, sino también el espectador.

Patrice Pavis, profesor de la Universidad de París VIII, es autor de varios libros sobre el teatro intercultural, la teoría dramática y la puesta en escena contemporánea. Entre ellos destaca su *Diccionario del teatro*, también publicado por Paidós.

Introducción	17
-------------------------------	----

PRIMERA PARTE: LAS CONDICIONES DEL ANÁLISIS

1. Estado de la investigación	23
1. <i>Balance de la investigación</i>	23
1.1. Antes de la semiología: el análisis dramaturgico	23
1.2. Análisis y semiología.	24
1.3. Dos tipos de análisis	25
1.4. La semiología: auge y crisis	27
1.5. Límites de la semiología clásica	30
1.6. Nuevos puntos de partida	31
2. <i>Cuestiones pendientes</i>	35
2.1. ¿Experiencia o reconstrucción?	35
2.2. La segmentación	36
2.3. La concretización textual	36
2.4. El estatuto del texto	37

2.5. El modelo narratológico	37
2.6. La cuestión de la subjetividad.	38
2.7. Lo no representable	39
3. <i>La renovación de las teorías</i>	40
3.1. Teoría productivo-receptiva.	40
3.2. Sociosemiótica	41
3.3. Entre la sociosemiótica y la antropología cultural	42
3.4. Fenomenología	42
3.5. Teorías de los vectores	43
2. Los instrumentos del análisis	45
1. <i>La descripción verbal</i>	45
2. <i>Tomar apuntes</i>	47
3. <i>Los cuestionarios</i>	48
3.1. El cuestionario Ubersfeld	48
3.2. El cuestionario Helbo	50
3.3. El cuestionario Pavis	51
4. <i>Los documentos adjuntos</i>	53
4.1. Los programas	53
4.2. Los libretos de puesta en escena	54
4.3. El dossier de prensa	54
4.4. El paratexto publicitario	55
4.5. Las fotografías	55
4.6. El vídeo	56
4.7. El ordenador y el disco compacto.	56
5. <i>La arqueología del saber teatral</i>	57
5.1. Arqueología teatral	57
5.2. El archivo viviente	58
6. <i>El cuerpo mediatizado del espectador</i>	58
6.1. Nuevas tecnologías: ¿nuevo cuerpo?	59
6.2. Intermedialidad	61
6.3. Incorporación de los medios de comunicación a las artes vivas de la escena	62
6.4. <i>Ou bien le débarquement désastreux</i>	63

SEGUNDA PARTE: LOS COMPONENTES ESCÉNICOS

1. El actor	69
1. <i>El trabajo del actor</i>	69
1.1. La aproximación a través de una teoría de las emociones	69
1.2. ¿Una teoría global del actor?	70
1.3. Los componentes y las etapas del trabajo del actor.	72
1.4. Métodos de análisis del juego del actor.	76

2. <i>¿Explicación de gestos o vectorización del deseo?</i>	80
2.1. Los distintos puntos de vista sobre el gesto.	80
2.2. Explicación de gestos: El avaro.	82
2.3. Lo figurar	98
2.4. Vectorización del deseo y trabajo del gesto: el ejemplo de <i>Ulrike Meinhof</i>	100
3. <i>Partitura y subpartitura del actor</i>	107
3.1. Definiciones.	107
3.2. Dos tipos de partitura	108
3.3. La partitura y la subpartitura: síntesis de sus componentes.	109
3.4. Síntesis: el sistema de la subpartitura.	111
3.5. Volver a poner el cuerpo en la mente.	111
3.6. Hacia una estética del actor y del espectador.	112
4. <i>El ejemplo de Terzirek</i>	114
4.1. La subpartitura reconocible por el espectador	114
4.2. La experiencia estética del espectador	116
5. <i>Análisis teatral y análisis fílmico: el ejemplo de Marat/Sade</i>	118
5.1. Condiciones del análisis	118
5.2. La mirada del analista.	119
5.3. Procedimientos fílmicos	120
5.4. Procedimientos teatrales	123
5.5. El estudio del actor	126
5.6. Ideologema de la indecidibilidad	128
5.7. Comentario de las fotografías.	129
6. <i>En el arco iris de las artes del cuerpo: mímica, danza, teatro y danza-teatro</i>	134
6.1. Localización de la trayectoria.	135
6.2. Vectorización	136
6.3. La mirada del espectador	136
6.4. Tipos de análisis	138
2. Voz, música y ritmo	141
1. <i>La voz</i>	141
1.1. El aparato vocal	141
1.2. Factores objetivos.	143
1.3. Factores subjetivos	144
1.4. Factores culturales	148
1.5. El análisis de la voz de los actores	148
2. <i>La música</i>	149
2.1. La música en el interior del espectáculo	150
2.2. El efecto de la música en el espectador.	151
2.3. Funciones de la música en la puesta en escena occidental	152
3. <i>El ritmo</i>	153
3.1. Ritmo global y ritmos específicos	153

3.2. Ritmo y <i>tempo</i>	154
3.3. Ritmo y duración subjetiva de la representación	155
3. Espacio, tiempo y acción	157
1. <i>La experiencia espacial</i>	159
1.1. El espacio objetivo exterior	159
1.2. El espacio gestual	160
1.3. Espacio dramático y espacio escénico	161
1.4. Otras maneras de abordar el espacio	163
2. <i>La experiencia temporal</i>	163
2.1. Tiempo objetivo exterior	164
2.2. Tiempo subjetivo interior	164
2.3. Tiempo dramático y tiempo escénico	165
3. <i>La experiencia espacio-temporal: los cronotopos</i>	167
3.1. El cronotopo según Bajtín	167
3.2. Tipología fundamental	169
3.3. La integración de las percepciones	170
3.4. Encadenamiento de los cronotopos	171
3.5. Los cronotopos en la red de vectores	171
3.6. El desplazamiento como vectorización	172
3.7. La vectorización rítmica y su representación	173
3.8. Retorno a la hipótesis de partida	174
3.9. Un <i>Woyzeck</i> anatomizado	175
4. Los otros elementos materiales de la representación	177
1. <i>El vestuario</i>	179
1.1. Límites del vestuario	179
1.2. Organización de las observaciones	179
1.3. Las funciones del vestuario teatral	180
1.4. El vestuario y lo demás	180
1.5. Vestuario del <i>performer</i> y vestuario del personaje	183
1.6. Vectorización del vestuario	184
2. <i>El maquillaje</i>	186
2.1. Maquillaje y chalaneo	186
2.2. Topología del rostro	186
2.3. Rastros y funciones del maquillaje	187
2.4. El inconsciente del maquillaje	188
2.5. Protocolo de observación del maquillaje	190
3. <i>El objeto</i>	190
3.1. Objeto identificado y no identificado	190
3.2. Distintos grados de objetividad	191
3.3. Categorías para la descripción	193
4. <i>La iluminación</i>	195
4.1. Consideraciones técnicas	195

4.2. Iluminación y color	195
4.3. Dramaturgia de la luz	197
4.4. La iluminación y el resto de la representación	197
5. <i>Materialidad y desmaterialización</i>	198
5.1. El olfato	198
5.2. El tacto	199
5.3. El gusto	199
5. El texto puesto y emitido en escena	201
1. <i>Texto puesto en escena y texto emitido en escena</i>	202
1.1. Texto escrito y texto enunciado.	202
1.2. Texto y representación	205
2. <i>El estatuto del texto puesto en escena</i>	208
2.1. Autonomía o dependencia del texto	208
2.2. Especificidad del texto dramático.	209
2.3. Tipologías de la puesta en escena.	212
3. <i>El tratamiento del texto en el espacio público de la representación</i>	216
3.1. Plasticidad del texto.	216
3.2. Las «circunstancias determinadas»	217
3.3. Reconstrucción del sistema de la enunciación escénica	217
3.4. La puesta en voz	218
3.5. Los factores kinestésicos del texto	219
3.6. El texto y los signos paraverbales.	219
3.7. Doble sistema para la percepción, codificación y memorización.	221
3.8. ¿Verbalización o figurabilidad?.	221
3.9. El texto en la electrónica sonora	222

TERCERA PARTE: LAS CONDICIONES DE LA RECEPCIÓN

1. La aproximación psicológica y psicoanalítica	227
1. <i>La teoría de la Gestalt</i>	228
2. <i>La participación en el acontecimiento</i>	229
2.1. El efecto producido	229
2.2. Teorías relacionales o interaccionales	231
3. <i>Identificación y distancia</i>	231
3.1. Mecanismos de identificación	231
3.2. Modalidades de identificación	232
3.3. La distancia	233
3.4. Más allá de la identificación y la distancia: la danza Butho	235
3.5. El gusto de la identificación	237
3.6. Identificación masculina e identificación femenina	239
4. <i>El cuerpo del espectador</i>	240
4.1. La situación concreta	240

4.2.	Antropología del espectador	241
4.3.	Los placeres del espectador	241
5.	<i>Trabajo del sueño y trabajo de la escena</i>	242
5.1.	Sueño y fantasma	242
5.2.	La lógica inconsciente	243
5.3.	Operaciones del trabajo de la escena	244
2.	La aproximación sociológica al espectador.	251
1.	<i>Dramaturgia del espectador o spectator in spectaculo</i>	252
1.1.	Circunstancias de enunciación	252
1.2.	Primeras impresiones	255
1.3.	Enciclopedia y conocimiento de los códigos	255
1.4.	Estructuras discursivas: tema, intriga y guión	255
1.5.	Estructuras narrativas: la fábula.	256
1.6.	Estructuras actanciales: la acción de los personajes	256
1.7.	Comprobación pragmática de las hipótesis	256
1.8.	Estructuras del mundo: efectos de mimesis.	257
1.9.	Estructuras ideológicas	257
2.	Sociología de la representación	258
2.1.	El objeto de la sociología	258
2.2.	Del individuo a la masa	258
2.3.	Estudios-marco para el análisis sociológico	258
2.4.	Las finanzas del espectáculo	263
2.5.	Revisión del análisis ideológico	263
2.6.	La estética de la recepción	265
2.7.	De la sociología a la antropología	268
3.	La aproximación antropológica y el análisis intercultural	271
1.	<i>Adaptación de la mirada y del entendimiento</i>	272
1.1.	La perspectiva del otro	272
1.2.	La perspectiva antropológica	272
1.3.	Un ejemplo de análisis: la danza Odisi	274
2.	<i>El objeto del análisis antropológico</i>	276
2.1.	La práctica cultural espectacular	276
2.2.	La cultura en todos sus estados	277
2.3.	Relaciones culturales	277
2.4.	Niveles y recorridos de legibilidad	279
2.5.	Las relaciones entre persona/personaje y cuerpo/mente en las distintas culturas	282
3.	<i>Metodología del análisis antropológico</i>	286
3.1.	La etnoescenología	286
3.2.	Desplazamiento de las preguntas	286
3.3.	Teoría de los intercambios culturales	287
3.4.	Reequilibrios del análisis antropológico	288

3.5. Reequilibrios: el ejemplo de Heiner Goebbels	294
4. <i>La mirada antropológica.</i>	297
Conclusiones. ¿Qué teorías para qué puestas en escena?	299
1. <i>La evaluación de la puesta en escena</i>	300
1.1. Criterios de la evaluación	300
1.2. Los «errores» de la puesta en escena.	301
1.3. El sistema de la puesta en escena	302
1.4. ¿Retorno del autor y de la autoridad?	303
1.5. Viejas y nuevas tareas del director de escena	304
2. Límites del análisis y límites de la teoría	306
2.1. Reevaluación de la teoría.	306
2.2. Puntos de referencia de la semiología integrada	308
2.3. Condiciones del análisis	309
2.4. Contra el relativismo posmoderno	310
2.5. Pluralismo metodológico y no eclecticismo	312
2.6. Cambio de paradigma	312
2.7. Teoría y análisis desde el punto de vista de la práctica	313
3. La semiología integrada en la encrucijada de las teorías y las prácticas	316
3.1. Un oxímoron teórico para una producción escénica ilimitada.	316
3.2. La antropología, relevo de la semiología.	318
¿Concluir?	319
Bibliografía.	321
Créditos fotográficos	333
Índice analítico.	335