

Sumario

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 dramático	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 figural	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>	15	4.2. Iluminación y color	195
3.3. Ritmo y duración subjetiva de la representación	15	4.3. Dramaturgia de la luz	197
3. Espacio, tiempo y acción	15	4.4. La iluminación y el resto de la representación	197
1. <i>La experiencia espacial</i>	15	5. <i>Materialidad y desmaterialización</i>	198
1.1. El espacio objetivo exterior	15	5.1. El olfato	198
1.2. El espacio gestual	16	5.2. El tacto	199
1.3. Espacio dramático y espacio escénico	16	5.3. El gusto	199
1.4. Otras maneras de abordar el espacio	16	5. El texto puesto y emitido en escena	201
2. <i>La experiencia temporal</i>	16	1. <i>Texto puesto en escena y texto emitido en escena</i>	202
2.1. Tiempo objetivo exterior	16	1.1. Texto escrito y texto enunciado	202
2.2. Tiempo subjetivo interior	16	1.2. Texto y representación	205
2.3. Tiempo dramático y tiempo escénico	16	2. <i>El estatuto del texto puesto en escena</i>	208
3. <i>La experiencia espacio-temporal: los cronotopos</i>	16	2.1. Autonomía o dependencia del texto	208
3.1. El cronotopo según Bajtin	16	2.2. Especificidad del texto dramático	209
3.2. Tipología fundamental	16	2.3. Tipologías de la puesta en escena	212
3.3. La integración de las percepciones	17	3. <i>El tratamiento del texto en el espacio público de la representación</i>	216
3.4. Encadenamiento de los cronotopos	17	3.1. Plasticidad del texto	216
3.5. Los cronotopos en la red de vectores	17	3.2. Las «circunstancias determinadas»	217
3.6. El desplazamiento como vectorización	17	3.3. Reconstrucción del sistema de la enunciación escénica	217
3.7. La vectorización rítmica y su representación	17	3.4. La puesta en voz	218
3.8. Retorno a la hipótesis de partida	17	3.5. Los factores kinestésicos del texto	219
3.9. Un <i>Woyzeck</i> anatomizado	17	3.6. El texto y los signos paraverbales	219
4. Los otros elementos materiales de la representación	17	3.7. Doble sistema para la percepción, codificación y memorización	221
1. <i>El vestuario</i>	17	3.8. ¿Verbalización o figurabilidad?	221
1.1. Límites del vestuario	17	3.9. El texto en la electrónica sonora	222
1.2. Organización de las observaciones	17		
1.3. Las funciones del vestuario teatral	18		
1.4. El vestuario y lo demás	18		
1.5. Vestuario del <i>performer</i> y vestuario del personaje	18		
1.6. Vectorización del vestuario	18		
2. <i>El maquillaje</i>	18		
2.1. Maquillaje y chalaneo	18		
2.2. Topología del rostro	18		
2.3. Rastros y funciones del maquillaje	18		
2.4. El inconsciente del maquillaje	18		
2.5. Protocolo de observación del maquillaje	19		
3. <i>El objeto</i>	19		
3.1. Objeto identificado y no identificado	19		
3.2. Distintos grados de objetividad	19		
3.3. Categorías para la descripción	19		
4. <i>La iluminación</i>	19		
4.1. Consideraciones técnicas	19		

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	24	3.5. Reequilibrios: el ejemplo de Heiner Goebbels	294
4.3. Los placeres del espectador	24	4. <i>La mirada antropológica</i>	297
5. <i>Trabajo del sueño y trabajo de la escena</i>	24	Conclusiones. ¿Qué teorías para qué puestas en escena?	299
5.1. Sueño y fantasma	24	1. <i>La evaluación de la puesta en escena</i>	300
5.2. La lógica inconsciente	24	1.1. Criterios de la evaluación	300
5.3. Operaciones del trabajo de la escena	24	1.2. Los «errores» de la puesta en escena.	301
2. La aproximación sociológica al espectador	25	1.3. El sistema de la puesta en escena	302
1. <i>Dramaturgia del espectador o spectator in spectacle</i>	25	1.4. ¿Retorno del autor y de la autoridad?	303
1.1. Circunstancias de enunciación	25	1.5. Viejas y nuevas tareas del director de escena	304
1.2. Primeras impresiones	25	2. Límites del análisis y límites de la teoría	306
1.3. Enciclopedia y conocimiento de los códigos	25	2.1. Reevaluación de la teoría.	306
1.4. Estructuras discursivas: tema, intriga y guión	25	2.2. Puntos de referencia de la semiología integrada	308
1.5. Estructuras narrativas: la fábula.	25	2.3. Condiciones del análisis	309
1.6. Estructuras actanciales: la acción de los personajes	25	2.4. Contra el relativismo posmoderno	310
1.7. Comprobación pragmática de las hipótesis	25	2.5. Pluralismo metodológico y no eclecticismo	312
1.8. Estructuras del mundo: efectos de mimesis.	25	2.6. Cambio de paradigma	312
1.9. Estructuras ideológicas	25	2.7. Teoría y análisis desde el punto de vista de la práctica	313
2. Sociología de la representación	25	3. La semiología integrada en la encrucijada de las teorías y las prácticas	316
2.1. El objeto de la sociología	25	3.1. Un oxímoron teórico para una producción escénica ilimitada.	316
2.2. Del individuo a la masa	25	3.2. La antropología, relevo de la semiología.	318
2.3. Estudios-marco para el análisis sociológico	25	¿Concluir?	319
2.4. Las finanzas del espectáculo	26	Bibliografía	321
2.5. Revisión del análisis ideológico	26	Créditos fotográficos	333
2.6. La estética de la recepción	26	Índice analítico	335
2.7. De la sociología a la antropología	26		
3. La aproximación antropológica y el análisis intercultural	27		
1. <i>Adaptación de la mirada y del entendimiento</i>	27		
1.1. La perspectiva del otro	27		
1.2. La perspectiva antropológica	27		
1.3. Un ejemplo de análisis: la danza Odisi	27		
2. <i>El objeto del análisis antropológico</i>	27		
2.1. La práctica cultural espectacular	27		
2.2. La cultura en todos sus estados	27		
2.3. Relaciones culturales	27		
2.4. Niveles y recorridos de legibilidad	27		
2.5. Las relaciones entre persona/personaje y cuerpo/mente en las distintas culturas	28		
3. <i>Metodología del análisis antropológico</i>	28		
3.1. La etnoescenología	28		
3.2. Desplazamiento de las preguntas	28		
3.3. Teoría de los intercambios culturales	28		
3.4. Reequilibrios del análisis antropológico	28		