

Estructuras escénicas y texturas temporales Lecturas en el contexto europeo

Alicia Blas Brunel y Ana Contreras Elvira
Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid
alieye30@gmail.com
anacontreraselvira@gmail.com

Palabras clave:

Teatro español. Historia del teatro. Teatro contemporáneo. Historia de la temporalidad. Feminismo.

Resumen:

Analizar la transformación del concepto de tiempo es entender el pensamiento de cada época. Las formas simbólicas en las que se ha expresado –el círculo, la flecha, el punto–, deja su huella tanto en la dramaturgia como en los distintos elementos de significación de la escenificación teatral. En este artículo hacemos un repaso por los momentos de crisis de paradigma temporal en la historia europea –de la Edad Media al Renacimiento, del Barroco a la Ilustración, de esta a la posmodernidad–, para observar su repercusión en la teatralidad y sacar algunas conclusiones sobre los fenómenos transhistóricos presentes en la contemporaneidad.

Scenic structures and temporary textures Readings in the European context

Key Words:

Spanish theatre. History of theatre. Contemporary theatre. History of time. Feminism.

Abstract:

Analysing the transformation of the concept of time is tantamount to understanding thought in each historical period. The symbolic forms it has expressed itself through –the circle, the arrow, the point– leave their traces both in dramaturgy and all different elements of meaning involved in theatre staging. This paper revises the moments of crisis in the time paradigm all through European history –from the Middle Ages to Renaissance, from Baroque to the Enlightenment, and from there to Post-modernity– so as to observe their repercussions on the stage sense and draw some conclusions about the transhistorical phenomena present in contemporaneity.

INTRODUCCIÓN

Óscar- Dicen que nuestra percepción del mundo es un reflejo de nuestro estado de conciencia, de cómo nos sentimos. No estamos separados del mundo, no hay un mundo objetivo aquí o ahí fuera. Nuestra percepción es la que crea el mundo que habitamos en cada momento. Una de las grandes comprensiones aportadas por la física moderna habla de la unidad entre el observador y lo observado: la persona que dirige un experimento –el observador– no puede separarse del fenómeno observado, y si lo mira de otra forma o lo mira otro observador, el fenómeno observado se comportará de manera diferente. Yo dedico todos los días 45 minutos a investigar sobre esto...

Analizar la evolución del concepto de *tiempo* en los espectáculos teatrales es entender el pensamiento de cada época. A pesar de lo que a veces se nos quiere hacer creer, este no es uniforme, estable ni de un único tipo. La percepción de la temporalidad forma parte del constructo discursivo sobre el que una sociedad se piensa a sí misma y contribuye a la construcción del imaginario del que el hecho teatral forma parte. Por eso, es interesante intentar descifrar las estructuras temporales implícitas en él, la concepción del tiempo desde la que fueron concebidas las obras literario-dramáticas, y los significados que aportan como formas simbólicas [Bobes Naves, 1997, Fisher-Lichte, 1999, Finter, 2006, Ubersfeld, 1997]. Estructuras temporales que se manifiestan dramaturgica, escénica y espacialmente; pero que, sobre todo, son necesarias para conjurar el peligro que supone abordar los textos pretéritos desde la noción que se consolida en el XIX y que todavía sigue vigente hoy de manera extendida (a pesar de su reconocida inoperancia en la actualidad).

La transformación de las formas simbólicas con las que se ha pensado el tiempo a lo largo de la Historia –el círculo, la flecha, el punto–, dejan su huella tanto en la dramaturgia como en los distintos elementos de significación de la puesta en escena, desde la arquitectura y la escenografía a la música y la luz y, por supuesto, la interpretación actoral. Pero también otras cuestiones formales como la duración, el tempo, el ritmo, o de orden más filosófico como la simultaneidad y la sucesividad, la causalidad y la casualidad, etc., deben ser tenidas en cuenta.



En este trabajo nos proponemos hacer solo un repaso esquemático por los momentos de crisis de paradigma temporal en la historia europea –de la Edad Media al Renacimiento, del Barroco a la Ilustración, de esta a la posmodernidad–, y observar su repercusión en la teatralidad, estableciendo comparaciones entre textos y escenificaciones españolas y europeas; así como reconocer y sacar algunas conclusiones sobre los fenómenos transhistóricos presentes en la dramaturgia europea contemporánea.

En este sentido, a lo largo de este trabajo iremos citando fragmentos de una obra reciente que reflexiona precisamente sobre el tema que nos ocupa y, desde la contemporaneidad, establece conexiones con temporalidades teatrales pasadas: *El cuello de la jirafa*, de Matarile Teatro.

Enrique- El teatro, dicen los alemanes, es una máquina del tiempo. Expresan así que a veces el teatro trastorna la experiencia del tiempo. Las estrellas son también una máquina del tiempo, que nos permite vivir simultáneamente el presente y el pasado. La distancia crea una distorsión temporal. La Polar, la estrella más importante del hemisferio norte está ahí. Pero dentro de un par de horas, cuando todas las demás estrellas hayan cambiado de posición, seguirá ahí. La Polar está muy lejos. Esa luz que vemos ahora ha tardado 431 años en alcanzarnos. De manera que esa estrella que veríamos si no estuviésemos en un teatro es ahora y al mismo tiempo un pasado lejanísimo que nosotros vemos ahora. ¡Esa luz no es del año 2015 en el que estamos, sino de los últimos meses del 1583! Esa luz es a la vez ahora y el tiempo en que Felipe II empezó a organizar la Armada Invencible que, como todos sabéis, fue vencida. Es contemporánea del momento en que un papa, llamado Gregorio XIII, decidió cambiar el calendario y creó el calendario gregoriano, por el que todavía hoy medimos el TIEMPO.

Porque, efectivamente, el teatro es un arte que se desarrolla en el tiempo. En un triple tiempo: mítico, histórico y subjetivo. Con sus distintas escalas y movimientos, que permiten, también, viajar en el tiempo, llamar a los muertos a escena y conducir a los vivos al más allá.



1. TIEMPO CIRCULAR: LA PLAZA PÚBLICA Y LA TEMPORALIDAD MÍTICA SIMULTÁNEA

Ana- Mientras estoy aquí escribiendo, sé que ahí fuera, en el huerto, todo está creciendo, madurando, secándose o germinando. Fascinante, en principio, pero si lo pienso bien, también un poquito aterrador este micro mundo... una muestra del irremediable aburrimiento producido por el continuo repetir cíclico de rutinas en la naturaleza, en el universo entero, en nuestras relaciones, nuestras vidas y costumbres. Hasta el infinito. Todo se repite hasta el infinito. De forma mortal. Y volvemos al tiempo, ¡inseparable de las repeticiones!

En la Edad Media europea, como ocurre en todas las culturas agropecuarias, el tiempo se concibe de forma circular, y así se representa. Es el tiempo de la naturaleza, un tiempo cíclico, femenino en cierta forma, que se repite y que remite a una concepción transpersonal de la humanidad, a la vez biológica y espiritual.

En el pensamiento medieval la dialéctica entre tiempo y eternidad es fundamental [Lacalle Noriega, en línea]. Esta dialéctica se resuelve teatralmente de varias formas.

De un lado, existe un calendario teatral fijo en el que, en cada momento del año, *simultáneamente* en toda la Europa cristiana, se representan las mismas historias, los mismos fragmentos de la historia bíblica. Estableciendo con ello un «tiempo de lo sagrado» reversible y recuperable, diferente, según las palabras de Mircea Eliade [1998: 53-71], de la «duración del transcurrir profano» del presente histórico. Un tiempo mítico, para el que la Historia no es el relato de las verdades o ficciones de los hombres, sino de la verdad o ficción divina.

De otro, como decíamos, el teatro es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo y así, no es extraño que los espacios teatrales puedan analizarse como formas simbólicas. Formas simbólicas del tiempo. En este sentido, la plaza donde se representan los Misterios y el Carnaval, las fiestas sacras y las profanas, es el espacio circular del eterno retorno del origen mítico en el que se estableció la comunidad. El funcionamiento temporal de



este espacio tiene consecuencias conceptuales y viceversa. Como decíamos en otra ocasión,

lo que pretende el artista del medievo es representar la mirada de Dios, no la humana. Y Dios ve todo lo existente a la vez, porque es ubicuo, y todo lo que fue, es y será también a la vez, porque es eterno. Cómo representar la mirada de este Dios omnipresente y omnipotente, en el que tiempo y espacio se unen en lo absoluto, es la gran inquietud del artista medieval. Para lograrlo, recurre a lo que Florenski denomina «perspectiva invertida», un modo de representación con unas reglas precisas, que intenta plasmar en los iconos, a la vez, el rostro y la nuca, el lado derecho e izquierdo de los personajes y objetos pintados. Del mismo modo en el motete, forma musical medieval por excelencia, se mezclan líneas melódicas distintas con textos y lenguas diferentes, donde ninguna voz sobresale por encima de las otras. El propósito no es otro que el de representar la audición divina. En teatro, este intento de plasmar la totalidad se traducirá en los escenarios simultáneos, donde en la misma plaza se encuentran infierno y paraíso, tierra, mar y aire [Contreras, 2009: 7]

Es decir, si la repetición tiene que ver con la circularidad, la simultaneidad espacial y la sincronización de los pueblos dan cuenta de la eternidad y de una idea compartida del mundo. De hecho, de un mundo compartido.

Porque la plaza es sobre todo un espacio político. Un espacio de lo social: el espacio público por antonomasia.

Lugar de creación de comunidad política y comunión trascendente. Espacio horizontal, anti-jerárquico, multifocal y simultáneo. Sobre todo, un lugar de itinerancia por el que moverse libremente, donde se dan encuentros e interacciones de cuerpos difíciles de disciplinar. Donde el tiempo festivo no transcurre de manera lineal sino circular y ritual, *mezclado* en una polifonía compleja y confusa con la vida de, por ejemplo, la feria y el mercado. En el mundo y en la plaza medieval, lo profano se relaciona con lo sagrado hasta hacerlo casi indistinguible [Blas & Contreras, en prensa].

La circularidad repetida conforma el concepto de *revolución* (vueltas por unidad temporal), en sentido físico y también político. De ahí que el mundo medieval incluyese en sí mismo la revolución del carnaval, la anti-jerarquía operando en lo real.



En cuanto a la dramaturgia, muchas veces la historia representada tiene una dramaturgia circular, como ocurre con el ciclo pascual, representado por medio del *via crucis*, un itinerario circular en estaciones. Precisamente la crisis de la modernidad a finales del XIX y principios del XX hará que los dramaturgos vuelvan a estas formas de escritura medievales, destacando la invención de un nuevo género, el drama en estaciones de Strindberg. Pero también ocurre con las puestas en escena. Será el director austriaco Marx Reindhardt quien recupere la escenificación de Misterios medievales, en concreto el *Jedermann* (1911). Si en su época fue caricaturizado por su desconexión con la realidad de la I Guerra Mundial, quizás ahora podemos dar una versión diferente, un intento de recuperar una sincronía o armonía frente a la crisis inminente.

Porque otra cosa es fundamental en la forma que opera el cronotopo medieval: no existe la distinción actor-espectador. Todo el mundo es participante. Cada persona, todo hombre, *everyman*, *jedermann*, tiene un papel, tiene cabida, en este teatro del mundo. Nadie es excluido. Y el tiempo de la recepción es el tiempo de la fiesta. El tiempo suspendido, apartado del devenir de la historia.

2. EL TIEMPO LINEAL: EL TEATRO A LA ITALIANA Y LA TEMPORALIDAD SIMBÓLICA CONSECUTIVA

María- A finales del siglo XIX, Henri Bergson escribía lo siguiente (o algo parecido): si quiero preparar un vaso de agua azucarada, tengo que esperar a que el azúcar se disuelva. Este pequeño hecho está lleno de enseñanzas. El tiempo que tengo que esperar no es el tiempo matemático que se aplicaría de la misma forma a lo largo de la historia entera del mundo material. El tiempo que tengo que esperar coincide con mi impaciencia, es decir, con un cierto trozo de mi propia duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad.

Lo que más le gustaba del mundo a mi abuelo era beber un buen vaso de agua azucarada.

Mi abuelo no existe. Como todo el pasado, que dice Gavilán. No existe, pero mancha mucho.



En el Renacimiento se produce un cambio en la concepción del tiempo. Obedece a causas políticas y económicas. Pero también estas se pueden relacionar con cambios tecnológicos. Ya sea como causa, o como efecto. Ya que precisamente será en esta época, con la predominancia del sistema lógico-verbal, cuando se empezará a distinguir claramente entre ambos.

Si los fenómenos temporales que marcan la época medieval eran la repetición y la simultaneidad, los conceptos de la modernidad serán opuestos: novedad y consecutividad. Lo que nos lleva a una interpretación cronológica, causal de los acontecimientos.

La relación entre *formas y contenidos*, y de las *prácticas* escénicas, artísticas y políticas, que implican, no pueden ser más gráficas. Es más, creemos que es interesante observar cómo el desarrollo y uso de una *tecnología*, en nuestro caso la teatral, y el propio desarrollo de, por ejemplo, la imprenta (fundamental para la difusión de la cultura del llamado Renacimiento) aporta un tipo de dato sobre el contexto en el que se produce que puede incluso llevarnos a entenderlos como el resultado y condicionador de la *mentalidad de época*.

El capitalismo supone un cambio en la práctica económica. Al romper con la economía agropecuaria se rompe también con la primacía de los ciclos naturales. Los conceptos de ganancia y acumulación rompen con la circularidad y repetición e introducen la idea de progreso, la cual se manifestará en la ruptura del círculo y la creación de una línea temporal. Una línea temporal que se concibe sin rupturas, con un inicio y un fin, con las consecuencias psicológicas que ello tiene, ya que toda transformación, como todo gran cambio, no está exento de pérdidas, violencia y sacrificios.

En este caso los sacrificios fueron muchos. Siendo uno de los más relevantes la consolidación definitiva de la hegemonía de la masculinidad en la cultura.

El estado moderno implica romper con la historia divina, inmutable, e introducir la *Historia de los hombres*, de los acontecimientos políticos y,



por ende, como tan a menudo se repite, la historia de los vencedores y la exclusión de los vencidos, con consecuencias dramáticas.

Estamos hablando del tiempo de los *seres humanos*, frente al de los dioses; pero específicamente al de los de sexo masculino, que a partir de ahora pasarán a representar la universalidad genérica de toda la humanidad.

El paso de la Edad Media al Renacimiento supone pues también la instauración definitiva de la cultura patriarcal en todos los ámbitos, lo que no puede desvincularse de la simultánea extensión de la cultura escrita frente a la oral y visual. No es quizás casual que sea en una danza macabra de hombres y mujeres (*Grand danse macabre des hommes et des femmes*, 1499), donde encontremos la primera representación conocida de un taller de imprenta en Occidente, pues supone un *condicionamiento tecnológico* (o *dispositivo*, en la terminología de Agamben) que, según numerosas investigaciones, podría ir más allá de la aparente *alienación individual* para generar una fractura social y psicológica en el propio seno de la identidad occidental.

Como decía también Marshal McLuhan [1993: 36]: «es posible que la esquizofrenia sea una consecuencia necesaria de la alfabetización»; a lo que podemos añadir la estremecedora relación, que Leonard Shlain hace en *El alfabeto contra la diosa* (2000), entre imprenta, incremento de las tasas de alfabetización, guerras de religión y persecución de brujas.

Desde ese planteamiento, toda clase de escritura, pero sobre todo las de tipo alfabético, con el desprecio a la oralidad y a los valores de la performatividad corporal consecuente, han reducido los valores holísticos de la feminidad y, con ellos, la fuerza representativa igualitaria de las mujeres en la cultura.

Silvia Federici en su magnífico libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación capitalista*, desarrollará este concepto, al estudiar cómo las masacres de herejes y brujas al final de la Edad Media se debieron al intento de imponer el incipiente capitalismo. El «cercamiento» de espacios y cuerpos llevado a cabo en esa época pretendía, de un lado,



expropiar la propiedad comunal y transformarla en propiedad privada –piedra angular de la lógica de mercado– y, de otro, someter a los hombres a una esclavitud denominada trabajo asalariado y reducir a las mujeres a cuerpos productores (re-productores) de esa mano de obra que debía ser sometida. Para ello era también importante marcar, separar y contabilizar una temporalidad, convertida ahora en un nuevo objeto de transacción y mercado.

Pero, sobre todo, marcar un tiempo lineal que como decíamos tiene principio y fin, causas y efectos, y puede ser simbolizado con una flecha. Con las múltiples asociaciones simbólicas que pueden darse a la misma. El espacio teatral reproduce esa figura, pues la flecha es la que marca la dirección de la mirada del espectador y del súbdito.

La escena a la italiana, por contraposición al retablo del corral, representa la mirada unidireccional, sucesiva y en un único nivel, materialización de una forma concreta de entender la organización social como un juego de poder, desde la mirada de un único ojo [Blas & Contreras, en prensa].

Esto implica la creación de una separación entre actor y espectador, lo que también tiene consecuencias dramáticas. Como comentaba recientemente Ranciére, la «actitud clásica de los hombres ante el tiempo, [es] una actitud activa, heroica, de acción; acción de la que eran capaces unos pocos, el resto, los pasivos, eran excluidos de la historia» [Ávalos, en línea]. Así, en el drama, género que reúne perfectamente los conceptos teatrales burgueses, se da una separación radical, como decimos, entre actor y espectador, pero también entre personajes principales y secundarios, y entre personas representables (personajes individuos) y excluidas de la representación (masa). En todo caso, el drama es acción, desarrollo en el tiempo de causas y efectos.

El arte burgués, por lo tanto, pretende naturalizar los conceptos político-económicos a través de su estética, y colonizar el tiempo y la mente



del espectador. Ocupar su tiempo de ocio, excluir el aburrimiento y sobre todo controlar sus emociones y sus reacciones.

En este sentido, es altamente simbólico que Stanislavski compare el análisis dramaturgico con la acción de desmontar un reloj. La dimensión fundamental del arte teatral para Stanislavski, respondiendo al espíritu de la época, es la temporal. Al realismo-naturalismo no le preocupan aspectos como la composición espacial, sino el desarrollo de la acción en el tiempo para que la ficción parezca verosímil. Para que los distintos segmentos en los que se ha dividido y fragmentado la acción se recompongan fluidamente en la escena. Porque ahora el tiempo es medible y divisible [Doane, 2012], es decir, el tiempo no es creación divina sino valor de cambio.

Tanto en la recepción como en la dirección de actores surge el concepto de *urgencia*. Es un concepto económico que obedece a la idea de no perder el tiempo, porque el tiempo es dinero. También de control político, lo urgente siempre impide lo necesario, lo deseable, etc. La urgencia no deja tiempo a la reflexión e impide la disensión.

La implantación del espacio teatral a la italiana, así como la temporalidad lineal, no sucede fácil ni inmediatamente, se trata de una transición prolongada, con múltiples resistencias: los espacios españoles del corral y el coliseo, en Inglaterra el espacio isabelino, en Francia el del juego de pelota, etc.

3. EL TIEMPO PUNTUAL: EL NO LUGAR Y LA TEMPORALIDAD ACTUAL GLOBAL

Ana- Sé que nada sucede dos veces. Pero esto ya lo viví mañana. Esto lo estoy viviendo mañana, y es horrible [...]

¿Es una característica del envejecimiento tener siempre prisa? ¿Prisa por acabar todo lo que se tiene que hacer? ¿Por preparar los viajes, por cerrar la agenda? ¿Puedes parar, puedes detenerte? ¿Síndrome de abstinencia, si te paras?

En ocasiones pienso que a cada minuto todo se convierte en pasado y, sin embargo, otras veces siento que el pasado siempre vuelve y nunca termina. ¿Somos pasado?



*Sin embargo, les dices a tus alumnos que el pasado no existe.
¿Te consideras un hombre que vive del pasado? Nacemos ya con una deuda
hacia nuestro pasado. Yourcenar decía: el pasado es una fábula, hay que
inventar sus vacíos. Volvemos a la ficción.*

La temporalidad moderna, lineal, irreversible y medible, «se están haciendo pedazos en la sociedad red», afirma Castells [1997: cap. 7], mientras se crea un *tiempo atemporal*, autosostenido, aleatorio, incurrente, que gracias a la tecnología puede escapar a los contextos de su existencia y apropiarse selectivamente de cualquier valor que cada contexto pueda ofrecer al presente eterno» [Abril, 2003: 56].

El inicio de la era digital ha dado lugar al fin del llamado «paréntesis de la Galaxia Gutemberg» [Pisticelli, 2010], rompiendo la línea del tiempo que desde el Renacimiento se traza como un surco continuo entre la actual cultura digital y la cultura escrita; para asumir esta última como un fenómeno que no puede ser entendido sino como una cuña que penetra entre ambas, y recupera y reinterpreta rasgos clave de la cultura oral [Rodríguez de las Heras, 2011], al mismo tiempo que profundiza en la línea marcada por la flecha de la consecutividad lineal para entrar en la subjetividad fragmentada del capitalismo global. Que, a base de adquirir la velocidad característica de la transmodernidad, se desmaterializa hasta dejar como testigo un solo punto. O más bien punta. La punta de la flecha.

Puede ser interesante recordar cómo a Gertrude Stein no le gustaba el teatro de su época. Decía que cuando se sentaba en la butaca todo ocurría demasiado rápido. En general, no le daba tiempo a comprender lo que pasaba en la escena y mucho menos a disfrutarlo [Atkins, 2005: 2]. Algo muy similar dice ahora Robert Wilson, cuando afirma que no le interesa el teatro convencional porque las palabras no le dejan ver, y las imágenes no le dejan oír, por lo que necesita abrir un espacio mediante la ralentización del tiempo propia del zen.

Quizás estos planteamientos puedan resultar paradójicos, pues parecen negar la existencia de lo que podría llamarse una cadena evolutiva de lenguajes en la que Internet sería su último eslabón [Logan, 2000], para enfrentarnos de manera transversal y lateral al propio concepto de estructura



lineal temporal y, rodeándola, acepta el eterno presente enfrentado al espejo del pasado que permita minimizar las consecuencias imprevistas introducidas por la dialéctica de la novedad tecnológica y las inercias habituales.

Mostrando un espacio en blanco, lleno de posibilidades y abierto a la colaboración y a las aportaciones diversas propias del carácter efímero de la vida. Por ello es fácil ver en la escena contemporánea la influencia de muchos conceptos temporales orientales, que en cierto modo son una vuelta a conceptos europeos pretéritos.

Efectivamente, en el mundo contemporáneo la línea del tiempo se rompe hasta convertirse en un punto. El punto de la instantaneidad, pero también de la temporalidad subjetiva, individual (el poder del centro). No existe el pasado ni el futuro, solo el ahora, (el poder del ahora); esto implica también que se rompe la idea de causalidad, y por tanto de responsabilidad, no existen las causas ni las consecuencias (la irresponsabilidad del capitalismo de casino).

Pero esa misma *puntualidad* desmaterializada propia de lo instantáneo virtual, también nos permite recuperar, a partir de la valoración de lo fragmentario y concreto, el disfrute de la materia de lo presencial del espacio único o globalizador. Y con ello la potencia de lo sensorialidad y la reivindicación de la corporalidad propia de las grandes manifestaciones colectivas y de las teorías feministas.

Por eso, dramáticamente la concepción del tiempo que empezó a gestarse en el naturalismo con su obsesión por el detalle y sus espacios escénico-escenográficos únicos y tridimensionales, rompió también con la pretensión de contar *grandes historias*, historias completas de los *grandes hombres*, para presentar el teatro como *trozo, pedazo de vida* de las personas; que lleva a la implosión del espacio-tiempo teatral para permitir la entrada en escena de los pequeños y oprimidos, las mujeres, los colonizados, los marginados. Devolviéndonos, desde la expansión del punto



que crea redes y nodos de subjetividades y afectaciones conectadas, al círculo de la plaza. Como explica Rancière:

Walter Benjamin en su octava tesis de filosofía de la historia, que escribió poco antes de morir, afirma «La tradición de los oprimidos nos enseña que ‘el estado de excepción’ en el cual vivimos es la regla. Debemos adherir a un concepto de historia que se corresponda con este hecho»; mostrando mediante la palabra que efectivamente hay dos tiempos pero que no es realidad contra ficción sino ficción contra ficción. Que el orden dominante es el que tiene un tiempo común, globalizado, y es el que excluye más y más a los que no entran en ese tiempo global. «Frente a esta situación hemos visto reunirse a miles de personas en plazas alrededor de todo el mundo, que constituyen un tiempo común y que a su vez no tiene que ver con el tiempo de flujos de capital... hay que volver a pensar la tradición de los oprimidos». Una tradición que Rancière prefiere llamar de emancipación, prefiere denominar a ese tiempo común el tiempo de los no vencidos [Ávalos, en línea].

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Gonzalo, *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- ÁVALOS, Matías, «La mayor victoria del neoliberalismo es que le hemos comprado la estafa de que hay soluciones individuales para problemas que son colectivos» [en línea], en *La sede*: <<http://lasede.org/jacques-ranciere-en-valparaiso-el-centro-de-mi-reflexion-nunca-fue-la-falta-sino-la-exclusion/>> [16-10-2016].
- ATKINS DURHAM, Leslie, *Staying Gertrude Stein. Absence, Culture, and the Landscape of American Alternative Theatre*, New York, Palgrave, 2005.
- BLAS BRUNEL, Alicia & CONTRERAS ELVIRA, Ana [en prensa]: «De las plazas al coliseo: Revueltas en los teatros y vuelta a las calles. Lecturas de estructuras escénicas y texturas espaciales», *Actas del XIX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Münster.



- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco/Libros, 1997.
- CONTRERAS ELVIRA, Ana, «Puntos de referencia na dramaturxia actual (3ª parte). *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels, un caso paradigmático» en *Revista Galega de Teatro*, 2009, núm. 57, 7-18.
- DOANE, Mary Ann, *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, Murcia, CENDEAC, 2012.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- FEDERICI, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación capitalista*, Traficantes de sueños, Madrid, 2010.
- FINTER, Helga, *El espacio subjetivo*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006.
- FISHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- LACALLE NORIEGA, María, «Tiempo y eternidad en san Agustín», *Revisa Comunicación y Hombre*, 2006, núm. 2, 89 - 99 [en línea: <http://ddfv.ufv.es/bitstream/handle/10641/821/Tiempo%20y%20eternidad%20en%20San%20Agust%C3%ADn.pdf?sequence=1>]
- LOGAN, Robert K. (1987): *The Alphabet Effect: The Impact of the Phonetic Alphabet on the Development of Western Civilization*, Londres, St. Martins Press.
- MCLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1993.
- PISCITELLI, Alejandro, *El paréntesis de Gutenberg. La religión digital en la era de las pantallas ubicuas*, Buenos Aires, Santillana, 2011.
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio «La casa de Salomón», [en línea], en *Bez* [16-10-2016] <http://www.bez.es/872924341/La-Casa-de-Salomon.html#posicion_3>
- SHILAIN, Leonard, *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*, Barcelona, Debate, 2000.
- UBERSFELD, Anne, *La escuela del espectador*, Madrid, ADE, 1997.
- VALLÉS, Ana [inédito]: *El cuello de la jirafa*.

