

# *Dulcinea encadenada:* una recreación teatral cervantina latinoamericana\*

## *Dulcinea encadenada: A New Latin-American Cervantine Creation*

**Tania Faúndez Carreño**

Universidad de Chile  
CHILE  
faundez.tania@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 915-924]

Recibido: 24-07-2020 / Aceptado: 14-09-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.60>

**Resumen.** La presente nota teatral reflexiona en torno al personaje de Dulcinea y su recreación en la puesta en escena de la obra *Dulcinea encadenada*, dramaturgia refractaria del chileno Rodrigo Faúndez, interpretada por la compañía Teatro del Nuevo Mundo. Asimismo, pone en relieve el proceso creativo del montaje, desde la perspectiva de la directora-investigadora, a partir de una metodología cualitativa (apuntes, propuesta de dirección y fotografías), con el fin de dar cuenta del trabajo escénico.

**Palabras clave.** Teatro; Cervantes; Dulcinea; Chile; Latinoamérica.

**Abstract.** In the present article we examine the character of Dulcinea and her aestheticization in the nonconformist play *Dulcinea encadenada* (*Chained Dulcinea*), by Chilean author Rodrigo Faúndez, performed by the group Teatro del Nuevo Mundo. Moreover, we break down the creative process behind the play's production, from the director-researcher's perspective, based on a qualitative method (notes, direction and photography proposals) in order to broaden the study of the dramatic discourse.

**Keywords.** Theater; Cervantes; Dulcinea; Chile; Latin America.

\* Esta nota fue presentada en el XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas «Admiración del mundo», en Venecia, octubre del 2019.

Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,  
 decidme: aquí fui castigado,  
 porque la joya no brilló o la tierra  
 no entregó a tiempo la piedra o el grano:  
 señaladme la piedra en que caísteis  
 y la madera en que os crucificaron,  
 encendedme los viejos pedernales,  
 las viejas lámparas, los látigos pegados  
 a través de los siglos en las llagas  
 y las hachas de brillo ensangrentado.  
 Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.  
 (Neruda, II, XII, pp. 37-38)

En el contexto de la celebración del IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes (2016), la Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, en conjunto con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), el Ayuntamiento de El Toboso (Castilla La Mancha) y el Festival Internacional de Teatro de Manizales (Colombia) puso en marcha el *Proyecto de videocreación Dulcinea*, para la 39.<sup>a</sup> versión del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, con el fin de homenajear a Cervantes. Mediante preguntas tales como: «¿Quiénes son las Dulcineas hoy? ¿Quién las crea? ¿Qué simboliza el paradigma de la mujer inalcanzable? ¿A qué estereotipos de mujer perfecta nos precipita la sociedad en cada época?», el Festival buscó «ofrecer diferentes miradas sobre esa mujer inalcanzable a través de la video creación»<sup>1</sup>. El resultado del proyecto fue la exposición-proyección *Dulcinea, la mujer inalcanzable. Miradas sobre una mujer en Cervantes*, en el Museo Nacional del Teatro en Almagro. Luego itineró por esta ciudad, y circuló en formato *online* en las diferentes plataformas de las instituciones que participaron de esta iniciativa<sup>2</sup>.

En Chile, el teatro profesional conmemoró el IV Centenario de la muerte de Cervantes con tres montajes. *Lamendero* (reescritura de la novela ejemplar *El licenciado Vidriera*), dirigida por Guillermo Ugalde; *El cerco de Numancia*, dirigida por Visnu y Gopal Ibarra y *El retablo de las maravillas*, dirigida por Macarena Baeza. De esta forma, la cartelera omitió a las figuras femeninas del autor del Siglo de Oro ¿Por qué no fue relevante llevar a las tablas personajes femeninos íconos, como Dulcinea o Sigismunda, en esta celebración? No hubo una explicación. En respuesta a esta

1. Convocatoria del proyecto de videocreación *Dulcinea*, 39.<sup>a</sup> edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro, 2015, p. 2.

2. Según informó el festival, de los 41 países participantes se inscribieron 124 propuestas. De estas se seleccionaron solo 26. Los temas tratados en el certamen fueron la presión que sufren las adolescentes por tener un cuerpo perfecto como efecto de los cánones estéticos que impone la publicidad, los estereotipos de la mujer como musa o mujer fatal, el cambio del ideal de mujer según las épocas y modas, la diferencia entre ideal y carnal, la mujer como una conquista del hombre a lo largo del tiempo, o la transexualidad en la que la mujer ideal no es la que el hombre anhela sino la mujer que quiere ser. Los premios fueron otorgados a las siguientes videocreaciones: *Atí*, de Rubén Martín (Primer lugar); *Dulcineas de los balcones*, de Marcuzzi y Teresa Rodríguez del Pozo (Segundo lugar) y *La venus fantasma*, de Miguel Lázaro Bernuy (Tercer lugar, Premio votación del público). Ver 39.<sup>a</sup> edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro, 2015.

ausencia teatral, la compañía Teatro del Nuevo Mundo propuso el montaje *Dulcinea encadenada*, una recreación teatral cervantina escrita por Rodrigo Faúndez Carreño, que reconstruye la imagen de Dulcinea del Toboso desde un punto de vista apócrifo y andino<sup>3</sup>. A partir de una escritura refractaria de estética postcolonial, la Dulcinea de R. Faúndez se aleja de la mujer deseada, amada y sublimada a través de una mujer real. En otras palabras, huye de la idea de la mujer inaccesible que propuso el proyecto *Dulcinea, la mujer inalcanzable. Miradas sobre una mujer en Cervantes*, en el marco del 39.º Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

El texto de R. Faúndez es una excusa para hablar de otras mujeres, las que al igual que Aldonza Lorenzo, el *alter ego* de Dulcinea del Toboso, viven fuera de la historia. Enunciadas, pero sin voz propia. Así, la voz de la mujer es una voz no oficial tanto para la cultura española del Siglo de Oro como para la cultura latinoamericana y chilena contemporánea. Esta larga duración del ser mujer en temporalidades y contextos culturales distintos, R. Faúndez la presenta a través de un personaje ícono y enigma de la cultura occidental, como lo es Dulcinea del Toboso.

#### DULCINEA ANDINA

Como la mayoría de la dramaturgia contemporánea, *Dulcinea encadenada* es una escritura que tiende a privilegiar el acontecimiento de la escena y su impacto visual (texto espectacular), en vez del texto dramático. La escritura deja de ser la centralidad de la escenificación, y abre paso a la dirección, la cual potencia el texto dramático desde la composición de la imagen y las dimensiones sonoras-espaciales (texto espectacular)<sup>4</sup>. Tal como indica la recepción de la crítica teatral, «Faúndez cifra su dramaturgia en la imagen y el sonido donde todo es cíclico y rima. Las imágenes, al igual que sus personajes, riman; la imagen del inicio rima con la del final. Una prodigiosa manera de apropiarse de la técnica y hacerla poesía»<sup>5</sup>.

3. El interés de este grupo artístico es presentar temas de inspiración clasicista, como el teatro del Siglo de Oro, que abordan desde un punto de vista barroco latinoamericano, bajo una estética postdramática e indigenista. Temas como la guerra, el género y la prisión política están presentes en sus trabajos: *Dulcinea encadenada* (2018) y *Auto sacramental La Araucana* (2016). La ficha artística de *Dulcinea encadenada* estuvo compuesta por: Dirección: Tania Faúndez; Dramaturgia: Rodrigo Faúndez; Elenco: Carolina Pinto (Eco), Bárbara Santander (Dulcinea) y Renato Vásquez (Wamani); Diseño integral: Francisca Bravo; Técnico en sonido: Daniel Ramírez; Diseño gráfico: Joselyn Pineda. La obra contó con el financiamiento del Centro Cultural de España, de Santiago de Chile (CCE). La obra fue escrita en el 2016, y se estrenó el 23 de abril del 2018, en el CCE en Santiago de Chile. Tuvo dos temporadas en la Región Metropolitana: Sala Tessier (2018) y Sala Sergio Aguirre, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (2019). Durante el 2018 se presentó en el Centro cultural de Providencia MM101; en la Biblioteca de Santiago; Sala Schäfer, Universidad del Bío-Bío, Chillán (Región del Ñuble); y en la Sala Bodega 44, Los Ángeles (Región del Biobío). En el 2019 volvió a cartelera en Sala Schäfer, Universidad del Bío-Bío, Chillán.

4. Como señala Barría, «desde la década de los ochenta del siglo anterior, que el debate respecto del lugar del texto teatral se ha instalado con fuerza en el campo de los estudios teatrales. La hegemonía de un tipo de teatro que privilegia el impacto visual por sobre la textualidad, contrasta con el surgimiento de nuevas escrituras que irrumpen en el campo teatral no solo confrontando las formas escénicas establecidas, sino lo que se ha entendido por dramaturgia convencionalmente» (2019, p. 154).

5. Bhega, 2019, p. 1.

El argumento de la obra gira en torno a la resurrección de tres cuerpos (Dulcinea, Eco y Wamani), en el contexto de la guerra de conquista hispánica en el altiplano. Estos transitan en un recorrido de imágenes y situaciones poéticas que denuncian el 'ser mujer y latinoamericana', utilizando como pretexto algunos pasajes canónicos de la obra de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Entre ellos el discurso de la Edad Dorada, la autonomía de la pastora Marcela, el discurso de las armas y las letras, y la libertad de los presos de la galera. Lo literario sirve como marco textual para presentar un discurso crítico que reflexiona en torno a las problemáticas y cadenas de las mujeres de ayer y hoy: el trabajo, la belleza, la maternidad, el deseo y la libertad. Conceptos que se exhiben diacrónicamente junto al caso de otras mujeres anónimas, periféricas, transexuales, encadenadas a una realidad adversa.

La estructura del texto está dividida en cuatro cuadros: I: Dulcinea retrata su origen; II: La pastora Marcela; III: Dulcinea y Eco presentan el discurso de las armas y las letras; IV: Dulcinea, Eco y Wamani presentan el pasaje de los presos de la galera. Todos estos cuadros se instalan bajo un «estado de guerra», donde el conflicto dramático ahonda en las dimensiones socio-políticas que deja la guerra en las relaciones humanas<sup>6</sup>. En este caso, los estragos que ocasionó la conquista incaica, en primera instancia, y luego la conquista hispánica. Estos hitos se yuxtaponen con la violencia del Estado chileno durante los años noventa y principios del siglo XXI. Un cruce histórico que denuncia las injusticias que sufren las mujeres en relación con la guerra y la violencia creada por hombres. En este contexto, la Dulcinea de R. Faúndez es la protagonista de su propia historia.

DULCINEA: De mí pueden decir cualquier cosa, que soy una ilustre fregona o una simple campesina del Toboso; una N.N, una chicana desaparecida, una india sudaka. ¿Y a mí qué? Si yo sé quién soy. La historia, hermana, no es de quien la escribe, sino de quien vive en ella. Y yo vivo en ella porque: «Yo sé quién soy»; «Yo sé quién soy»<sup>7</sup>.

En otras palabras, ella es la encarnación del ideal del Quijote. Es la aventura de la identidad, del espíritu del caballero andante. Es la construcción moderna del «yo». Así, Dulcinea se instala como una ruptura, ya que por primera vez la vemos y escuchamos, no como una quimera del Quijote, sino en cuerpo y alma.

#### LA MATERIALIDAD ESCÉNICA

El trabajo para llevar a escena *Dulcinea encadena* estuvo dividido en dos etapas. La primera se enfocó en las preguntas artísticas ¿Quién es Dulcinea del Toboso? ¿Qué tiene que ver con lo latinoamericano?, además de las dimensiones

6. Lescot, en su texto *Dramaturgies de la guerre*, 2001, define dos categorías o corrientes importantes para los dramas de guerra. Como «acción de guerra» (el conflicto militar es el elemento principal del drama) y como «estado de guerra» (el conflicto ahonda en las dimensiones socio-políticas que deja la guerra en las relaciones humanas).

7. Faúndez, 2018, p. 3.

sonoras-visuales del mundo altiplánico. Este proceso tuvo la duración de tres meses y luego se exhibió en una única función en el Centro Cultural de España. En la segunda etapa, se trabajó dos meses más, modificando y ahondando en el resultado escénico del espectáculo para su primera temporada en la Sala Tessier.

El montaje se inspiró en la estética del teatro-performance del chileno Alberto Kurapel, con el objetivo de potenciar los conceptos de memoria fracturada y la hibridez artística<sup>8</sup>. La primera como elemento inherente al texto dramático y la segunda como conformación del lenguaje estético ritual. Ambas se levantaron para construir la representación escénica espacial y sensorial altiplánica. La actuación se centró en la «dramaturgia corporal», dando énfasis en la danza, música y el canto en quechua, agregando elementos rituales a la escenificación.

En la materialidad de la escenificación (espacio, cuerpo y sonido), el elenco asumió su «morenitud», parafrasenado al poeta mapuche Elicura Chihuailaf<sup>9</sup>. A partir de esta corporalidad mestiza-morena, que admite y exalta sus rasgos de herencia indígena, las dos actrices y el actor abordaron el lenguaje barroco del Quijote, para luego contrastarlo con la lengua vernácula quechua que aporta, desde las canciones y sonoridad, un aspecto híbrido. Los intérpretes tuvieron que aprender bagualas y huaynos patrimoniales del folclore altiplánico, tales como Wifala (Carnaval de Tambobamba), *Mari mari panki* y *Coca quintucha*. Sonoridad no exenta de dificultades, por su marginalidad en nuestra cultura. De esta forma surgió la hibridez en la escena, cargada de una atmósfera altiplánica como un dispositivo transcultural. En esta dimensión compositiva sonora-vocal-sensorial se instaló la artificialidad y espectacularidad de un diseño teatral integral, de inspiración neobarroca latinoamericana, a cargo de Francisca Bravo Olguín. La diseñadora insertó a los tres cuerpos escénicos, Dulcinea, Eco y Wamani, en un lugar definido, al tiempo que trabajó con elementos y materiales considerados culturalmente como andinos. La escenografía estuvo compuesta por un telón pintado, al estilo de acuarela en colores ocre; y piedras, a modo de instalación. Esto con el objetivo de que dichas materialidades transmitieran la fuerza de un territorio sagrado, vivo, que alberga el ímpetu de la naturaleza manifiesto en las montañas, las piedras y el viento altiplánico [Ver imagen 1]. La utilería estuvo compuesta por un cúmulo de *millmas* (lana en quechua) rojas, una vara de coligue; y para *challar* (rito andino para agradecer a la *Pachamama* —madre tierra—) una botella con licor, un vaso de barro, hojas de

8. Alberto Kurapel: actor, director, dramaturgo, cantautor y performista chileno (Santiago, 1946). Tras el Golpe Militar en Chile (1973) se exilia en Canadá, Québec, donde vive diecisiete años (1974-1991), periodo en que funda la *Compagnie des Arts Exilio* (1981-1991). La obra de Kurapel trabaja una estética autorreferencial, fragmentaria, transmedial, híbrida y del exilio, que se articula con un discurso de deconstrucción histórica, donde se cruzan nociones como otredad/alteridad. Sus creaciones se inscriben en una ruptura permanente, junto a la inscripción de una carencia que es imposible de satisfacer respecto al deseo/objeto siempre diferido. En sus puestas en escena encontramos temas como el exilio, la tortura, los desaparecidos políticos, la pérdida del lenguaje, lo indígena latinoamericano, entre otros. Ver Toro, 2018; Kurapel, 2004. Desde su retorno a Chile (Santiago) a la fecha, su producción artística e intelectual no ha parado. Su último libro (dramaturgia), *Callejones y cristales*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2020, se lanzó de forma virtual el 25 de septiembre.

9. Ver Chihuailaf, 1999.

coca, romero y laurel. La instrumentalización en escena se realizó con una caja challera —tipo bombo— y pezuñas amarradas a los pies del actor. En el diseño de vestuario, los cuerpos escénicos se transformaron a través de faldones, costales, *kipus* y coloridas *llijllas* o *awayos*<sup>10</sup>. Los *kipus* multicolores insertos en el cabello de Eco, y en las faldas de Dulcinea y Wamani. En cambio, la *llijlla* —telar andino símbolo del esfuerzo y del trabajo— amortajó, transformó y desintegró a cada uno de los personajes [Ver imágenes 2, 3 y 4].

De esta forma, los intérpretes se hicieron cargo de la obra, de la materialidad textual, sonora, kinésica y espacial de la puesta en escena. Tal como indica Rossel:

[...] el intérprete tiene conciencia no sólo de su historia personal sino de la historia del material con el que trabaja, en él se condensa no sólo su historia sino los siglos de música, las catástrofes y los aciertos que han acontecido para que ese material, ese sujeto y esa obra adquieran ese sentido. La apropiación de la obra es eso, la condición histórica del material es cargada con la subjetividad del intérprete que en eso establece un juego de ecos con aquella otra subjetividad, la del creador y en este gesto hace aparecer el sentido de la obra, el cual no tendría lugar sin aquella subjetividad que materializa el juego<sup>11</sup>.

Dulcinea lleva sobre su cuerpo el tejido de su historia, sus orígenes andinos, el cual se hace presente en su cuerpo mestizo. Dulcinea, al igual que Eco y Wamani, representa más de un personaje. Los tres personajes son chamanes en la escena, ya que transitan entre los niveles de la vida y de la muerte. Sus almas vuelan de la tierra al mundo subterráneo de los muertos. Ellos se hacen presente en la escena para «hablar por la boca muerta» de los acallados. Dulcinea/curandera/activista mapuche es la reivindicación de lo femenino, del cuerpo y la palabra; Eco/Pastora Marcela/guerrillera es el deseo, la belleza y lo subalterno; mientras que Wamani/Grisóstomo/transsexual es el alma del cóndor, la obsesión y el marginal. Lo que tienen en común estos tres cuerpos periféricos es que son cuerpos nómicos que transmiten el discurso de la memoria fracturada, que convergen en un tiempo-espacio determinado para revelar la batalla del lenguaje estético y sonoro bilingüe, desde la ritualización de la escena. Tal como indica la crítica teatral:

*Dulcinea encadenada* se puede distinguir como una *performance* teatral. Esta noción de performatividad se evidencia en el enlazamiento de los contenidos con una visualidad expresiva corporal donde como recurso articulador de la teatralidad, se recurre —como un montaje cinematográfico—, a una yuxtaposición de espacios de sentido, de planos visuales; con algunas escenas que transitan entre lo bello y lo ominoso, lo que permite contar una historia particular con imágenes

10. *Khipus*, nudo en quechua. Herramienta que utilizaron los incas, y las sociedades andinas precedentes, para llevar registro. Cordel horizontal del cual pendían varias cuerdas anudadas con diversos nudos de varios colores y tamaños. Eran hechos de lana o pelo de alpaca y llamas. Ver Curatola y de la Puente, 2013. La *llijlla* es una prenda rectangular (manta) usada en la zona andina de Argentina, Bolivia, Perú y norte de Chile como mochila —para cargar infantes o cosas—, abrigo o adorno, por mujeres de ascendencia indígena. La *llijlla* también sirve para extenderse sobre la tierra para ofrendar a la *Pachamama* —madre tierra— o como mesa donde se siente la familia o la comunidad. Ver Cereceda, 1991; Kordic, 2005.

11. Rossel, 2008, p. 94.

particulares, pero con los mismos personajes y vestuarios y mismo espacio escénico. La historia es la misma, no importa el tiempo y lugar, los cuerpos son los mismos y están vestidos igual<sup>12</sup>.

El montaje cierra con una teatralidad apocalíptica, en que el texto dramático finaliza con el monólogo del personaje protagónico, estableciendo una relación diacrónica con su temporalidad. De esta manera, Dulcinea se desdobra en el tiempo, haciendo alusión a otros hitos bélicos de la historia de Chile. Su voz es la voz de la memoria combativa/memoria fragmentada, de las guerrilleras del pueblo chileno:

DULCINEA: Me dicen Dulcinea, pero en realidad ese no es mi nombre. Me acusan de presentar el discurso de «las armas y las letras», de promover el discurso de la «Edad Dorada»; por defender esa edad donde no existía lo tuyo ni lo mío; sin arriba, sin abajo, sin alambre entre nosotras; de recibir en mi casa a unas terroristas que divulgaban esas mismas ideas. Por eso las invité a mi casa donde durmieron conmigo, y me reí con ellas. Yo también empuñé la dura espada en favor de las dueñas doloridas, de las menesterosas, de las acalladas, de las sobrevivientes, de las condenadas. Estuve con ellas en la fuga del 92, sobreviví a la matanza de Apoquindo, cobijé en mi regazo a Norma Vergara, bailé con Claudia López.

Sin embargo, de mí dicen cualquier cosa, que soy una simple campesina del Toboso, una chicana desaparecida, una N.N, una india sudaka. Y a mí qué si total: «yo sé quién soy». La historia, hermana, no es de quien la escribe sino de quien vive en ella, y yo vivo en ella porque «yo sé quién soy», «yo sé quién soy»<sup>13</sup>.

Después del monólogo, los cuerpos escénicos cantan un extracto del huayno ayacuchano *Coca quintucha*, mientras se van desintegrando debajo de las *llijllas* y la iluminación. La imagen final es un guiño a la imagen del inicio, haciendo de esta propuesta un montaje cíclico, en que los cuerpos chamánicos, después de haber hablado por la boca muerta de otros, vuelven a desaparecer en la inmensidad del altiplano.

Así, la Dulcinea, de R. Faúndez, se inscribe en una historia apócrifa, nómada, andina, con voz y cuerpo propio en un marco no oficial. Es la voz de las subalternas que se presenta/representa acuciante, validando su lengua vernácula arrancada: el quechua, a través del canto. Esta emerge al calor de una puesta en escena teatral contemporánea que acerca al público misceláneo a pasajes y discursos de la obra de Cervantes, desde una perspectiva de género, latinoamericana y postcolonial. En esta propuesta el espectador percibe el rito teatral desde lo andino, invitándolo a presenciar el tránsito chamánico de una Dulcinea que, desde la mortaja de la *llijlla*, resucita y vuelve a morir.

12. Bhega, 2019, p. 1.

13. Faúndez, 2018, p. 11.

## FOTOGRAFÍAS



Imagen 1. Diseño de escenografía.  
Creación: Francisca Bravo Olguín



Imagen 2. De izquierda a derecha: Eco (Carolina Pinto) y Wamani (Renato Vásquez).  
Fotografía: Lorenzo Mella





Imagen 3. Al fondo: Eco (Carolina Pinto). Primer plano: Dulcinea (Bárbara Santander).  
Fotografía: Lorenzo Mella



Imagen 4. Wamani (Renato Vásquez).  
Fotografía: Lorenzo Mella

**BIBLIOGRAFÍA**

- Curatola, Marco y de la Puente, José Carlos (eds.), *El Quipu colonial. Estudios y materiales*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.
- Barría, Mauricio, «Dramaturgia: genealogías de una categoría, estatuto de un concepto», *Aisthesis*, 65, 2019, pp. 153-167.
- Cereceda, Verónica, «A partir de los colores de un pájaro...», *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 4, 1991, pp. 57-104.
- Chihualaf, Elicura, *Recado confidencial a los chilenos*, Santiago de Chile, LOM, 1999.
- Faúndez, Rodrigo, *Dulcinea encadenada*, manuscrito original, Santiago de Chile, 2018.
- Kordic, Raissa, *Testamentos coloniales chilenos*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- Kurapel, Alberto, *La estética de la insatisfacción en el Teatro-performance*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.
- Lescot, David, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001.
- Rossel, Camilo, *Preludios*, Santiago de Chile, LOM, 2008.
- Toro, Fernando de, *Alberto Kurapel. Teatro-performance, alteridad y memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2018.

**WEBGRAFÍA**

- Bhega, Daniel, «Performance escénico con el eslabonamiento como método dramático», *Revista de Crítica Teatral SACHT*, 2019, en <<http://www.sacht.cl/2019/01/16/performance-escenica-con-el-eslabonamiento-como-metodo-dramaturgico/>>.
- Convocatoria del proyecto de videoocreación *Dulcinea*, 39.ª edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro, 2015, en <<https://www.festivaldealmagro.com/programa/videoocreacion-dulcinea/>>.
- Ganadores del Proyecto *Dulcinea, la mujer inalcanzable. Miradas sobre una mujer en Cervantes* (Youtube), duración: 10:08, 2016, en <[https://www.youtube.com/watch?v=cne\\_D-gfF5g](https://www.youtube.com/watch?v=cne_D-gfF5g)>.
- Neruda, Pablo, *Canto General*, 1950, en <[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)>.