

LOS RECURSOS ESCENOGRÁFICOS EN *LA COMPLAINTE DE DULCINÉE* (2008), DE DULCINÉE LANGFELDER

Emmanuel Marigno 

Universite Jean Monnet

emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

RESUMEN: “*La complainte de Dulcinée*” se presenta como una (re)escritura transgénerica y epónima de la dramaturga Dulcinée Langfelder. Estrenada en el 2008, la obra le añade al hipotexto cervantino un sesgo transcultural, merced la variedad de idiomas en que se interpretó la obra por los varios escenarios internacionales. Este trabajo estudia la técnica según la cual el “dispositivo” relaciona la riqueza de recursos escenográficos que apuntan, más allá del experimento poético, el propósito político de la dramaturga Lanfelder. Tras analizar personajes, vestuario, diálogos, monólogos, dispositivo y pantallismo, la presente reflexión se adentra por último en un intento de hermenéutica sociocultural.

PALABRAS CLAVE: Quijote, (re)escritura, dispositivo teatral, intermedialidad.

SCENOGRAPHIC PROCESSES IN *DULCINEA'S COMPLAINT* (2008), FROM DULCINÉE LANGFELDER

ABSTRACT: “*La complainte de Dulcinée*” is presented as a transgendered and eponymous (re)writing of the playwright Dulcinée Langfelder. Premiered in 2008, the work adds a cross-cultural bias to the Cervantes hypotext, thanks to the variety of languages in which the work was interpreted over the various international stages. This work studies the technique according to which the “device” relates the wealth of scenographic resources that point, beyond the poetic experiment, to the political purpose of the playwright Lanfelder. After analyzing characters, costumes, dialogues, monologues, device and screen, this reflection finally delves into an attempt at sociocultural hermeneutics.

KEYWORDS: “Don Quixote”, (re)writing, theatrical device, intermediality.



LES PROCÉDÉS SCÉNOGRAPHIQUES DANS *LA COMPLAINTE DE DULCINÉE* (2008), DE DULCINÉE LANGFELDER

RÉSUMÉ: “*La complainte de Dulcinée*” se présente sous la forme d’une (ré)écriture transgénérique et éponyme de la dramaturge Dulcinée Langfelder. Créée en 2008, l’œuvre ajoute en outre un versant interculturel à l’hypotexte Cervantin, grâce à la diversité des langues dans lesquelles l’œuvre a été interprétée à travers les différentes scènes internationales. Cet article étudie les procédés selon lesquels le “dispositif” met en relation la richesse des procédés scénographiques qui visent, au-delà de l’expérience poétique, une finalité politique sous la plume de la dramaturge Lanfelder. Après avoir analysé les personnages, les costumes, les dialogues, les monologues, le dispositif et les démarches écraniques, cette réflexion propose en dernier lieu une proposition d’herméneutique socioculturelle.

MOTS CLÉS : “Quichotte”, (ré)écriture, dispositif théâtral, intermédialité.

Recibido: 22/05/2023. Aceptado: 27/10/2023

0. Principio

La complainte de Dulcinée se presenta como una (re)escritura transgénérica y epónima de la dramaturga Dulcinée Langfelder. Estrenada en el 2008, la obra le añade al hipotexto cervantino un sesgo transcultural, merced la variedad de idiomas en que se interpretó la obra por los varios escenarios internacionales.

Este trabajo estudia la técnica según la cual el “dispositivo” relaciona la riqueza de recursos escenográficos que apuntan, más allá del experimento poético, a expresar el propósito político de la dramaturga Lanfelder. Tras analizar personajes, vestuario, diálogos, monólogos, dispositivo y pantallismo, la presente reflexión se adentra por último en un intento de hermenéutica sociocultural.

1. Personajes

Entre los pocos personajes que pueblan el escenario, llama la atención en primer lugar el propio protagonista manchego, reducido aquí a un mero títere de goma, translucido, como vacío e inerte, una especie de marioneta de proporciones y tamaño realista, que anima un actor, como una incorporación desincorporada o, para decirlo de otra forma, una incorporación por procuración (Marigno 2018).



Figura 1. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

Este don Quijote en forma de estatua de goma inmóvil, se puede considerar como una técnica para enaltecer y devolverle la palabra a Dulcinea. Se denota, por consiguiente, una intención de deconstruir la figura hipotextual de la Dulcinea cervantina desde una estrategia subversiva en que la margen del palimpsesto novelístico se vuelve centro en el hipertexto teatral, como una inversión de los papeles: “Les rôles sont ici inversés. Don Quichotte devient la muse de Dulcinée. L’esprit du chevalier errant veille depuis les coulisses alors que notre demoiselle en détresse essaie de se secourir elle-même d’une histoire tumultueuse” (Langfelder, 2018), en palabras de la propia directora. En cierto modo, la Dulcinea de Langfelder prosigue la novela cervantina en el género teatral, haciendo del personaje invisible el portavoz de toda una muchedumbre femenina a la que poco se valora, a pesar de ser numerosas y centrales las figuras femeninas en la novela, tal y como lo apunta María Humildad Muñoz Resino, según quien

A lo largo de la novela aparecen más de 200 nombres de mujer y funcionan 39 personajes femeninos de carne y hueso (más Dulcinea). La tipología femenina ofrecida es riquísima, las hay de toda clase y condición, según su apariencia física, sus hábitos, su estado civil, su clase social, su edad, su condición moral, su formación literaria, su religión o su categoría actancial. (Muñoz Resino, 2015: 93)

Sin embargo, por momentos, sigue saliendo Dulcinea al escenario de Langfelder como si fuera una estatua, una manera sin duda de denunciar aquella tendencia –persistente– de considerar el cuerpo femenino como una materia inerte, que se define, esculpe y maneja. De hecho, Dulcinea encarna en determinadas

secuencias una estatua absurda, de carne y hueso, que mueven sus ayudantes en directo y ante el espectador. Dicha escultura de carne y hueso, además, conlleva tópicos de los más absurdos, en forma hiperbólica, como para crear un tono burlesco y, de hecho, una especie de mensaje didáctico moral.



Figura 2. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

En otros momentos, pasa Dulcinea de la categoría de objeto inanimado a la de objeto activo y reivindicativo, como cuando, por ejemplo, se metamorfosea en un árbol que se llama “Strange Fruit”, denunciando de tal modo la barbarie funesta de la ley de Lynch y los inhumanos malos tratos en contra de determinadas poblaciones negras de los Estados Unidos.

Como se podrá notar, Langferlder establece un nexo directo entre el cuerpo de la actriz, el cuerpo del personaje, el cuerpo político y el cuerpo sociocultural. Dicha red de corporeidades, permite interrogar las bases y los fundamentos de lo poético y de lo político. Jean-Marie Brohm demostró en qué medida los cánones poéticos del cuerpo social se encarnan en el propio cuerpo biológico del actor (Brohm, 1975) y, por ende, en su expresión escenográfica. Por su parte, esclareció Jean-Michel Berthelot la cuestión de la “ritualización” (Berthelot, 1983), es decir, los procesos por los cuales el cuerpo social pasa al escenario en formas semiodramáticas. A propósito de este *ethos* gestual y *ethos* social, resulta eficiente también el análisis de Anthony Giddens, según quien “[...] l’action ne se conçoit pas et ne se discute pas indépendamment du corps, de ses rapports de médiation avec le monde environnant et avec la cohérence d’un soi agissant” (Giddens [1987], 2012: 141).

2. Vestuario

El vestuario de *La complainte de Dulcinée* se caracteriza por un aspecto muy despojado. Se pueden a penas destacar un vestido negro de encaje que la protagonista lleva con mantilla y peineta, y luego una sábana blanca que, según los pliegues que le da Dulcinea ante el espectador, toma distintos aspectos vestimentarios, desde los más nobles hasta los más burlescos, en función del propósito. Este mismo tejido blanco, le permite al espectador interpretar el vestuario de Dulcinea a partir de su propia imaginación, como si el cuerpo de Dulcinea fuese una especie de pantalla de cine. Pocas veces aparece Dulcinea con camisa, chaqueta y falda, en todo caso, siempre en blanco y negro.

En otras escenas, este despojado vestuario se reduce incluso a un “no-vestuario”, es decir, a la propia desnudez de la actriz, como para hacer hincapié en lo principal de dicho personaje femenino: su esencia pura, su propia persona, el ser inherente.



Figura 3. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

3. Diálogos y monólogos

El texto resulta ser una mezcla de inglés con acentos, e incluso palabras en español. Igualmente desconcertante resulta ser el diálogo, que tiene lugar entre una Dulcinea falsamente “marionetizada” –pues en determinadas escenas la manejan dos ayudantes– y un don Quijote verdaderamente “descorporeizado” –pues se presenta bajo la forma de un muñeco de plástico, inexpresivo como se ha visto anteriormente– .

Lo original, resulta ser la implicación de las dos personas –¿personajes?– que manejan a Dulcinea, pues parecen desempeñar un estatuto entre actores y técnicos de teatro, acompañando las propias expresiones faciales de Dulcinea sin salir verdaderamente al escenario, una especie de “entre-deux” que también contribuye a la deconstrucción y reflexión acerca de estatutos y funciones teatrales.



Figura 4. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

El estatuto de Dulcinea varía conforme su vinculación con don Quijote. De personaje “marionetizado” –casi por contaminación de estatutos cuando le habla a don Quijote– pasa en otros momentos a convertirse en personaje autónomo, en particular, cuando deja de comunicar con el protagonista manchego, recobrando así una forma de autonomía, independencia, protagonismo propio.



Figura 5. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

La encarnación del personaje de Dulcinea incluso alcanza una función de creación literaria, transformándose Dulcinea en una matriz quijotesca contemporaneizada que le da vida, sobre el mismo escenario, a una nueva novela, como si el personaje estuviese pariendo ante el público la nueva letra del *Don Quijote de la Mancha*. Llama aquí la atención la diversidad e hibridez de las grafías, como para dar a entender que la matriz quijotesca resulta ser cosmopolita, universal, asequible en todos los lugares del mundo: letra egipcia, griega, latina, *etc.* Incluso algunas grafías parecen inventadas como aludiendo a otras civilizaciones, quizá pasadas o venideras.



Figura 6. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

4. Dispositivo y pantallismo

La estrategia escenográfica de Langfelder consiste en un complejo y esmerado diálogo entre distintos medios artísticos, escenográficos y plásticos que involucran la tecnología más adelantada. Según el propósito de un crítico de teatro canadiense

Dulcinée Langfelder évolue sur la scène comme le font les danseurs et les mimes. La palette de son jeu est vaste. [...] les scènes s'enchaînent sans fléchir et donnent à penser au public qu'il assiste à une heureuse collision d'une œuvre épique et d'une bande dessinée, l'humour se déclinant ici de nombreuses façons. La démarche de Dulcinée Langfelder intègre de plus le chant et la vidéo [...]. (Langfelder, 2018)

La presencia de dicha diversidad y multitud de componentes escenográficos genera una forma de fractalidad estética, además de los múltiples flujos plásticos entre medios que provocan desterritorializaciones y reterritorializaciones constantes. El recurso que permite vincular tantos componentes es el dispositivo.

Conviene recordar (Marigno, 2021: 165-178) que este concepto de “dispositivo” resulta ser tan eficiente como complejo de manejar. En efecto, lo encontramos originalmente en las teorías de Agamben, Deleuze o Foucault (Agamben, 2007; Deleuze, 1989; Foucault, 2001), pero no siempre con el mismo sentido, ni siquiera aplicado a los mismos campos científicos. En efecto, Foucault es quien ha impulsado este concepto como respuesta a las deconstrucciones que parecen caracterizar la modernidad. El filósofo francés le otorga al término una acepción principalmente política, para luego declinarlo en los demás campos de las Ciencias Humanas y Sociales –artes, historia, filosofía, sociología, *etc.*¹– Agamben, en cambio, se ciñe en un ámbito estrictamente sociopolítico, cuando Deleuze lo aplica en claves filosóficas y genéricas, discutiendo las aplicaciones que había hecho Foucault en los demás campos científicos. El hecho es que la visión de Foucault resulta ser factible en distintos ámbitos epistemológicos y, en concreto, en las artes, la filosofía y la sociología. Notemos que algunos críticos prefieren el concepto de “asociación” al de “dispositivo”, asociación entendida desde la idea de “éléments hétérogènes” que son sometidos a un “mouvement inattendu”, y destinados a una perspectiva ante todo sociológica antes que artística o filosófica (Latour, 2006: 8). Michel Callon y John Law, desde un misma óptica sociológica, usan el término “réseau”, que definen como siendo una serie de “relations hétérogènes, multiples, souvent imprévues qui lie des connaissances scientifiques, des dispositifs techniques, des unités de production, des revendeurs et des consommateurs” (Callon y Law, 1989: 72).

En *La complainte de Dulcinée*, un tipo de dispositivo en que predomina el pantallismo resulta factible, por ejemplo, al momento de evocar la biblioteca de don Quijote. En una pantalla se proyecta una inmensa biblioteca, de la cual salen libros conforme Dulcinea va pronunciando títulos sagrados como la *Biblia*, la *Torah*, el *Tao*, el *Corán*, el *Zohar*, a la vez que otras obras literarias como *La poesía de amor* de Rumi o *El Da Vinci code* de Dan Brown. De algún modo, la pantalla y el proceso digital permiten deconstruir la cronología, o duración, para anclar el propósito en un tiempo fuera del tiempo, es decir, un tiempo permanente como es el Aión deleuziano².

En un segundo momento, la escenografía sigue un fenómeno inverso, es decir, pasan los libros de imágenes digitales en pantalla a ser realidades materiales en el escenario, unos libros que incluso acaba leyendo Dulcinea. Conviene recalcar que, en este momento exacto, las palabras abstractas que le está leyéndole Dulcinea al espectador son materializadas en la pantalla mediante la proyección de imágenes, unas

¹ Al propósito, consúltense las revistas *Hermès*, 1999 y *Terrains et travaux*, 2006.

² Sobre la relación entre tiempo histórico y tiempo artístico, conviene recordar respectivamente el volumen primero de la *mimèsis* I y el tercero de la *mimèsis* III de Ricoeur (1983 y 1985).

representaciones que funcionan como una especie de ilustración al propósito del personaje en el escenario.



Figuras 7, 8 y 9. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

Otra secuencia de deconstrucción espaciotemporal asoma al momento de evocar el velo que llevan unas mujeres de Medio Oriente, junto con unas kalachnikov entre sus manos. La puesta en escena pasa del velo negro que tapa a las mujeres a una sábana blanca con la que Dulcinea entabla un diálogo coreográfico muy depurado y sensible, que parece narrar un discurso de libertad, formando el tejido como unas alas, mientras el rostro de Dulcinea apunta hacia el cielo, como si fuese a tomar su vuelo.



Figura 10. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

El dispositivo también permite entablar un diálogo entre distintas artes, como son la escultura, la literatura, la pintura, o el teatro. De hecho, una conocida escultura de mujer que procede de la cultura precolombina sale al escenario y dialoga con Dulcinea, quien se sorprende de su irrupción en las tablas. Con un propósito multicultural, también asoman dos esculturas más, igualmente animadas, y originarias de la India. La manera como salen al escenario dichas esculturas es muy variada, brotando la primera del propio reflejo de Dulcinea en la pantalla como una especie de doble, bajando y subiendo verticalmente desde la parte derecha e izquierda del escenario las segundas, cuando la tercera escultura, una mujer sentada en un trono, cae de la parte alta central del escenario, golpea a Dulcinea en la cabeza y la proyecta al suelo.



Figuras 11, 12 y 13. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

Junto con la escultura de distintas culturas y épocas, presencia el dispositivo la pintura, bajo la forma de obras aludidas y (re)escritas, a imagen de la pintura al fresco de la capilla Sixtina, incrustándose en dicho hipotexto pictórico una figura femenina dotada de todos los códigos de la belleza del siglo XX, y ya no del Renacimiento, añadiéndose incluso unos efectos digitales que permiten dotarla de capacidad audiovisual. De hecho, dialoga Dulcinea, si no con los demás personajes fijos, eso sí, con la figura femenina animada.



Figura 14. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

La deconstrucción de la territorialidad plástica también concierne el espacio cartográfico, que sale en pantalla para que Dulcinea entable una especie de diálogo gestual con el mapa, a la vez que el texto en tono burlesco le da a entender al espectador el pésimo conocimiento que solemos tener de territorios ajenos, por falta de cultura, por presencia de tópicos culturales, por falta de interés, *etc.* De hecho, retumban en el escenario, las palabras “war” o “coffee”, por ejemplo, aludiendo quizá a las malas relaciones que existente entre determinadas culturas, que se desconocen, dominando incluso de algún modo las unas a las otras.



Figura 15. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

El dispositivo también permite reunir el arte de las sombras chinas con el de las máscaras, una síntesis conseguida gracias a una fusión de la representación que está teniendo lugar en vivo, junto con una imagen digital proyectada sobre el escenario, lo cual produce una escenografía de gran creatividad y originalidad, a la vez que dialogan artes y culturas en principio separadas.



Figura 16. Dulcinea Langfelder, *La Complainte de Dulcinée*, 2008. Fuente: <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>

El elemento sonoro del dispositivo, tan importante como el visual, consta de un componente musical con liderazgo muy significativo y variado, compuesto de música clásica, folclórica y oriental. Estos componentes escenográficos intervienen, en concreto, al momento en que la obra parece proponer un contenido ético, más precisamente, acerca del estatuto de la mujer en general, o de la mujer en determinadas culturas a nivel mundial. Otra clase de sonido, ácido y estridente, asoma en forma de silbidos, disonantes, que acompañan unos canturreos voluntariamente inarmónicos, lo cual infunde en el escenario una tonalidad burlesca y carnavalesca. La alternancia de sendos efectos, permite alternar momentos de deleite con secuencias más densas y reivindicativas en que emerge la intención de la obra.

El dispositivo, transmedial en su conjunto, borra fronteras entre las artes, pero también entre categorías y temporalidades. Incluso consigue modificar la propia aprensión sensible del público, invitándolo a sentir y pensar de modo distinto. Considera, al propósito, Colette Tron que permite la transmedialidad “[...] une expérience de déterritorialisation de l’individu qui détourne les perceptions humaines et interroge nos cadres de vie. Il s’agit de redécouvrir un territoire grâce à une prothèse électronique qui modifie nos perceptions de la réalité” (Tron, 2013: 55). Como se puede ver, el dispositivo, tal y como lo definió por primera vez Michel Foucault, esfuma fronteras y establece conexiones entre distintos territorios de modo a vincular el saber con el poder, lo poético con lo político, el arte con su compromiso sociocultural:

[...] c’est, premièrement un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c’est le réseau qu’on établit entre ces éléments [...]. Le dispositif donc est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C’est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux. (Foucault [1954-1988], 2001: 299-300)

5. Hacia una hermenéutica del dispositivo en *La complainte de Dulcinée*

Según plantea Collette Tron “Hétérogénéité des langages, hybridation des formes de discours, appareillage multimédiatique, multiplicité et accumulation des médias, mixité culturelle et artistique, indétermination des dispositifs ouverts, sont envisagés comme des enjeux esthétiques et politiques dans les formes de l’art et de la culture actuelle” (Tron, 2013: 53). Dicho de otra forma, el discurso de la obra intermedial

implica necesariamente un propósito ideológico, sea cual sea, que el crítico no puede dejar de describir por ser uno de los rasgos característicos de la lógica intermedial, y así ocurre en el caso de *La complainte de Dulcinée*, en que el diálogo de procesos plásticos apunta a subrayar la escasez de consideración respecto a determinados géneros, personas o pueblos. Al propósito, señala un crítico de arte acerca del estilo de Langfelder que “À son actif, on peut également compter une vingtaine de chorégraphies pour le théâtre, la comédie musicale et la télévision. La diversité de talents de Dulcinée Langfelder, son sens socio-satirique [...]” (Anónimo, 2018).

Desde esta perspectiva, conviene pues considerar la hibridez plástica del dispositivo como un multiculturalismo socioantropológico, del que Tron recuerda que “[...] étant en relation avec d’autres territoires, et créant des archipels de liens, qui peuvent alors prendre une dimension mondiale mais intercommunautaire, internationales, etc. entre différents groupes, espaces ... Configurant de cette façon le ou les réseaux” (Tron, 2013: 51). El concepto de “archipiélago”, en su vertiente ideológica, viene a sumarse al de “dispositivo”, por lo que conlleva de creativo y científico. La coherencia y eficacia del binomio “dispositivo / archipiélago” lo justifica incluso la noción de “flujo” que define en gran parte las obras intermediales, con lo cual, Tron recuerda que el “archipiélago” define unidades sueltas relacionadas en “[...] un espace discontinu, mais qui se caractérise par sa cohésion” (Tron, 2013: 51).

Dicha flexibilidad resulta apreciable al momento de superar una paradoja de la creación intermedial contemporánea, o sea, la voluntad de apuntar hacia una forma de valores compartidos, digamos un “globalismo”, a la vez que se pretende rescatar una preocupación por lo “local”. De hecho, lo que resultaría dialéctico y contradictorio en una guía de lectura convencional –o sea, estructuralista–, no plantea el menor problema en la que se propone en este propósito. En efecto, el esquema “dispositivo / archipiélago” reconcilia las tendencias globalista y localista en una forma de lectura incluyente que supera la interpretación binaria. Al propósito, Canclini creó un concepto sumamente funcional, el “glocalismo”, que se ajusta perfectamente a mi modo de ver. Desde una línea análoga, disponemos de la noción de “Tout-monde” (Glissant, 1997) totalmente congruente con la de “Ville-Globale” (Sassen, 1991), o de “Ville-mondiale” (Friedman y Wolff, 1982), consiguiendo conciliar todas estos dos polos tan opuestos, desde representaciones estructuralistas y marxistas.

Desde estas guías de lectura y conceptos, se puede considerar la heterogeneidad como una fuente de flujo revitalizador en cuanto a percepción del espacio, del tiempo y demás contenidos epistemológicos, ideológicos e incluso políticos, apuntando Tron que

Les temporalités, propres à l’économie de cette production, ainsi que celles que produisent les différentes technologies utilisées, par leurs différents flux et leurs

variabilités, doivent aussi créer de l'hétérogénéité, de la discontinuité, de la désynchronisation, principes propices à la constitution de cet espace-temps critique. (Tron, 2013, p. 55).

Final

Como se ha podido ver, la obra de Langfelder se presenta como una (re)escritura acertada, exitosa y muy honda del *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, por los escenarios del siglo XXI.

Dicha (re)creación le brinda a la dramaturga una perspectiva no solo transgenérica sino incluso transmedial y transcultural, que ubican *La complainte de Dulcinée* en la perspectiva de los *Media Studies* y de los *Minority Studies*.

A través de una esmerada creación intermedial escénica, que implica prácticamente todas las artes, Langfelder invita al espectador a toda una reflexión estética y ética, poética y política, que permite contemporaneizar los valores del humanismo Barroco cervantino a los de nuestro posBarroco, con la figura de Dulcinea de por medio.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. París, Payot et Rivages.
- ANONIMO (2018). *La complainte de Dulcineeé*. https://dulcinee.org/wp-content/uploads/2019/07/Complainte_Documentation.pdf, [Consultado el 13/08/2022].
- BERTHELOT, J.M. (1983). "Corps et société (problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps)". *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIV, 119-131.
- BROHM, J.M. (1975). *Corps et politique*. París, Jean-Pierre Delarge/Éditions Universitaires.
- CALLON, M. y LAW, J. (1989). "La protohistoire d'un laboratoire". En Callon, M. y Law, J. (coord.), *La Science et ses réseaux*. París, La Découverte, pp. 66-116.
- DELEUZE, G. (1989). "Qu'est-ce qu'un dispositif ?". En Deleuze, G., *Foucault Michel philosophe*. París, Seuil, pp. 185-195.
- FOUCAULT, M. ([1954-1988] 2001). *Dits et écrits*. París, Gallimard.

- FRIEDMANN, J. y WOLFF, G. (2012). “World city formation: an agenda for research and action”. *International Journal of Urban and Regional Research*, VI/3, 1982, pp. 309-331.
- GIDDENS, A. ([1987], 2012). *Théorie des organisations*. París, EMS.
- GLISSANT, E. ([1981], 1997). *Le Discours antillais*. París, Seuil.
- Hermès, La Revue (1999). “Le dispositif, entre usages et concept”. *Hermès, La Revue*, 25. <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1999-3.htm>
- Jeu. Revue de Théâtre (2009). “Voies/Voix de la traduction théâtrale”. *Jeu. Revue de Théâtre*, 133 (4). <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2009-n133-jeu1510950/> [Consultado el 13/08/2022].
- LANGFERLDER, D. (2018). <https://dulcinee.org/fr/la-complainte-de-dulcinee/>, [Consultado el 13/08/2022].
- LATOUR, B. (2006). *Changer de société, refaire de la sociologie*. París, La Découverte.
- MARIGNO, E. (2021). *Autores del Siglo de Oro en las artes contemporáneas. Estudios sobre Calderon, Cervantes, Quevedo. Ensayo crítico sobre (re)creación intermedial*. Dijon, Orbis Tertius.
- MARIGNO, E. (2018). “A vueltas con el pantallismo en el teatro quijotesco. Conceptos, dispositivo y hermenéutica”. En Fernandez Ferreiro, M. Jurado Santos, A. y Scamuzzi I. (coord.), *Miradas sobre el “Quijote” en el teatro*. Florencia, Società Editrice Fiorentina, pp. 33-40.
- MUÑOZ RESINO, M. H. (2015). «La mujer en el *Quijote*: Dulcinea del Toboso», *Cálamo*, 64, pp. 91-101.
- RICŒUR, P. (1983). *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. París: Éditions du Seuil.
- RICŒUR, P. (1985). *Temps et récit. Le temps raconté*. París: Éditions du Seuil.
- SASSEN, S. ([1991], 1996). *La ville globale : New York, Londres*. Tokyo / París, Descartes & Cie.
- Terrains et travaux (1996). “Dispositifs”. *Terrains et travaux*. 11.
- TRON, C. y VERGES, E. (ed.) (2013). *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*. París, L'Entretemps éditions.