

RAFAEL ALEMANY FERRER / FRANCISCO CHICO RICO (EDS.)

**CIBERLITERATURA  
I COMPARATISME**

***CIBERLITERATURA  
Y COMPARATISMO***

 Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

SELGYC

Alacant, 2012

© Universitat d'Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012  
© De los textos, los autores

Fotocomposición: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV)

ISBN: 978-84-608-1237-1

D.L.:

Impreso por Quinta Impresión, S. L.

## ÍNDICE

Prólogo.....	11
ELSA RAQUEL ARMENTIA COUCE, YHCHI: un modernismo digital.....	15
JORDI BERMEJO BERMEJO, El videojuego: cibertexto y cajón de arena.....	25
ANTONIO JOSÉ BONOME GARCÍA, Los primeros pasos de una literatura ergódica. William S. Burroughs y sus máquinas de producción textual.....	39
LAURA BORRÁS CASTANYER, La literatura digital bajo el estigma de la comparación.....	49
FRANCISCO CHICO RICO, La narración literaria analógica y la narración literaria digital. Análisis interdiscursivo de <i>Il castello dei destini incrociati</i> , de Italo Calvino, y <i>Gabriella Infinita</i> , de Jaime A. Rodríguez Ruiz.....	63
YOLANDA DE GREGORIO ROBLEDO, Aproximación a <i>Fitting the Pattern</i> de Christine Wilks .....	75
ORETO DOMÈNECH MASIÀ, Deena Larsen: comparant dues obres de poesia digital.....	83
ORETO DOMÈNECH MASIÀ & SANDRA HURTADO ESCOBAR & BERTA RUBIO FAUS, «I'm Simply Saying» de Deena Larsen. A la recerca d'una traducció de poesia digital.....	95
ANNA ESTEVE GUILLÉN, El dietarisme i els blocs digitals en català: una cruïlla creativa .....	109
COVADONGA FOUCES GONZÁLEZ, Espacios ciberliterarios en la narrativa italiana actual. Un análisis interdiscursivo .....	119

M. ÀNGELS FRANCÉS DíEZ, Entre matèries: escriptors i ciberliteratura .....	131
PILAR GARCÍA CARCEDO & MARÍA GOICOECHEA DE JORGE, Alicia a través de la pantalla: estudio de la lectura literaria en el siglo XXI. Presentación de modelos de experimentación y resultados.....	141
PURIFICACIÓ GARCIA MASCARELL, L'autor, el lector i el teòric enfront de la literatura digital: els reptes de les textualitats electròniques.....	159
SANDRA HURTADO ESCOBAR, El videolít. Una eina educativa al servei de la literatura comparada .....	171
HEIDRUN KRIEGER OLINTO, Literatura digital: una nueva relación entre teoría y práctica experimental.....	181
ISABEL MARCILLAS PIQUER, Una aproximació a la noció de <i>ciberteatre</i> .....	191
SARA MOLPECERES, Del texto a la ópera virtual: el Don Quijote mutante de La Fura dels Baus .....	201
BASILIO PUJANTE CASCALES, Relaciones entre el blog personal y el diario íntimo.....	215
BELÉN RAMOS ORTEGA, Avatares literarios: Edmundo Paz Soldán o las nuevas tecnologías en la narrativa actual .....	225
BEGOÑA REGUEIRO SALGADO, ¿Qué es poesía?: la literariedad en la poesía digital.....	233
SAÚL RIVAS GONZÁLEZ, La ciudad mecánica en los juegos de rol. Una lectura marxista de <i>Final Fantasy VII</i> .....	249
JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ, ¿Es la ciberliteratura un arte de la cibercultura? Deseos, derrames y cacofonías como parámetros para un ejercicio compartista fundamental.....	259
DOLORES ROMERO LÓPEZ, De lo analógico a lo hipermedia: vías de entrada a la literatura digital.....	269
BERTA RUBIO FAUS, Literatura digital: una altra literatura és possible .....	291
AMELIA SANZ, Literaturas e-comparadas: hacia un mapa de utilidades electrónicas para un comparatismo de hoy.....	301

PERLA SASSÓN-HENRY, <i>Golpe de gracia</i> : más allá de la trama .....	315
FRANCISCO VICENTE GÓMEZ, Semiótica y comparatismo. La búsqueda de sentido como narración .....	327
DARÍO VILLANUEVA, Literatura y galaxias de la comunicación.....	339
ANNA WENDORFF, Cibergénero y géneros multiformes en la narrativa de Alejandro López.....	359

# DEL TEXTO A LA ÓPERA VIRTUAL: EL DON QUIJOTE MUTANTE DE LA FURA DELS BAUS

Sara MOLPECERES  
Universidad de Murcia  
sarama@um.es

**RESUMEN:** Con este trabajo pretendemos explorar un género relativamente novedoso dentro de la ciberliteratura: el de la ópera virtual. Para ello, analizaremos tanto la ópera *Don Quijote en Barcelona*, de La Fura dels Baus, como su versión virtual, *time-line*, para explorar la transformación que vive un texto no creado para la representación (el texto de Cervantes), la representación operística basada en él y, finalmente, la representación virtual de la ópera, un producto artístico distinto que entremezcla texto, música, imágenes y diseño gráfico. Trataremos de establecer qué caracteriza a esta ópera virtual y qué relación guarda con otros géneros, tradicionales y digitales.

*Palabras clave:* ciberliteratura, géneros literarios, ópera virtual, Don Quijote, La Fura dels Baus.

**ABSTRACT:** This essay deals with a relatively new genre of ciberliterature: virtual opera. We will analyse the opera *Don Quijote en Barcelona*, by La Fura dels Baus, and its virtual version in order to explore the transformation of a text that was not created to be represented (Cervantes' work), the opera based on it, and its virtual representation, a very different artistic production that combines text, music, images and graphic design. We will try to explain what characterises this virtual opera and how it is related to other traditional and digital genres.

*Key words:* ciberliterature, literary genres, virtual opera, Don Quixote, La Fura dels Baus.

## 1. PLANTEAMIENTO GENERAL

De los tres géneros tradicionales en los que se divide la literatura no digital, parecen ser la narrativa y la lírica los que han inspirado un mayor número de formas ciberliterarias. A pesar de resultar más natural, ya que partimos de un género que mezcla imagen, música y texto, el paso del género dramático a diversas formas de ciberliteratura parece ser menos practicado en el ciberespacio y, en general, menos conocido. No obstante, sí que existen en la Red, dentro de lo que se ha dado en llamar

“ciberdrama”, diversas formas híbridas, difíciles de catalogar y que sin duda cuestionan las fronteras entre la literatura, la representación, el arte y el juego. Relacionada con estas formas se halla una relativamente reciente y muy poco explorada: la ópera virtual, ámbito en el que La Fura dels Baus resultó ser pionera con la versión digital de su ópera *Don Quijote en Barcelona*.

Nos proponemos en esta comunicación analizar la versión virtual de *Don Quijote en Barcelona* para explorar la transformación que vive un texto no creado para la representación (el texto cervantino), que es representado de manera operística (el *Don Quijote en Barcelona* representado en el Liceu en 2000), y después transformado en una representación virtual, convirtiéndose en un producto artístico distinto que entremezcla texto, música, imágenes y diseño gráfico.

Entre otras cuestiones, trataremos de establecer qué caracteriza a esta ópera virtual frente a otras formas de ciberliteratura que le resultan fronterizas, y qué relación guarda con los géneros tradicionales de los que surgió.

## 2. *DON QUIJOTE EN BARCELONA*: DEL TEXTO A LA ÓPERA VIRTUAL

Como se ha comentado ya, en este apartado nos vamos a centrar en tres obras artísticas de muy distinta naturaleza: en primer lugar, la novela de Cervantes; en segundo lugar, la representación operística *Don Quijote en Barcelona*, de La Fura; y, por último, una versión virtual de ésta, llamada *time-line*. Vamos a partir primero de la ópera de La Fura, mediadora necesaria entre la novela y el producto digital, y, a partir de ella, vamos a analizar, por una parte, la presencia del texto raíz, el cervantino, y, por otra, qué permanece de ese texto y de la misma ópera una vez que cambiamos de medio y nos adentramos en la versión virtual.

Para ello debemos situarnos dentro del argumento de *Don Quijote en Barcelona*.<sup>1</sup> Esta ópera está dividida en tres actos. El acto I se sitúa en Ginebra en el año 3014, en una sala de subastas virtual conectada a una máquina del tiempo. Aquí nos encontramos con un subastador que saca a la venta su más preciada antigüedad, un Don Quijote. Observamos en el escenario una serie de personajes suspendidos en el aire, el subastador y los posibles compradores, coleccionistas de las cosas más raras y famosas de la historia de la cultura. Pero estos objetos aparecen descontextualizados, ya que sus dueños no parecen conocer su significado y su valor, y los han adquirido por el mero placer de coleccionar. El subastador pone en marcha la máquina localizadora en busca de un Don Quijote, una rareza que los compradores no conocen, al igual que tampoco saben qué es un libro. Precisamente, en vez de encontrar el libro, la máquina encuentra al personaje, que, perteneciente a otro tiempo y otro espacio, parece un mutante. No obstante, sí que hay un comprador que lo conoce: el señor Pasamonte, y mientras la

1. En este punto, remitimos al libreto creado por Justo Navarro, localizable en <<http://www.joseluisturina.com/quijote.html#libreto>>. Al ser un documento electrónico que no aparece paginado, ni está dividido en escenas, cada referencia al libreto especificará únicamente el acto al que la cita corresponde.

máquina del tiempo trabaja, éste habla duramente de Don Quijote: es un ser insoponible, “condenado a creer que el mundo es lo que él quiere que sea” (Navarro 2000: I). Finalmente, Don Quijote es vendido y Pasamonte, que se ha quitado su aparato protector del tiempo, acaba cayendo al vacío y perdiéndose en la corriente del tiempo.

El acto II se sitúa en Hong Kong, en el año 3016, en el Jardín de Monstruos de las Hermanas Trifaldi, compradoras del Quijote. Don Quijote es aquí un objeto de exhibición, un producto descontextualizado y mercantilizado. El público acude al Jardín de Monstruos a conocer al mutante más singular de las hermanas, Don Quijote, que, lejos de interactuar con la nueva realidad que se le propone, sigue mentalmente atrapado en la suya y se dedica a ir grabando en los árboles el nombre de Dulcinea. Se nos dice que es el más triste y extranjero de los monstruos, y aparece en el Jardín dentro del esqueleto de un zeppelin metálico, una jaula del tiempo, y reflejando en su aria el miedo a vivir una vida anodina: “Curarme quiero del tiempo: no ser quien soy. Ser Don Quijote” (Navarro 2000: II), “quisiera olvidar que voy muriendo en los días vacíos de hazaña y aventura” (Navarro 2000: II). Se retoma aquí, de nuevo, la amenaza del tiempo: los visitantes no quieren que Don Quijote hable del tiempo, ya que ellos visitan el Jardín para no sentir el tiempo. Pero Don Quijote está infectado de tiempo, y las Trifaldi deciden que ha de ser llevado a un lugar donde “tengan mayor memoria de él” (Navarro 2000: II). Así llega el tercer acto, y Don Quijote aparece en la Barcelona de 2005, donde se está celebrando el “Real Intercontinental Congreso *Don Quijote de la Mancha*”. Inauguran el congreso distintas autoridades, pero éste pronto se convierte en la ciudad bulliciosa de gente. Aparece Pasamonte y dice ir acompañado de un homúnculo que revelará a los asistentes al congreso quién es el autor de Don Quijote. Aparecen varios Quijotes disfrazados, incluido el original, que busca a Dulcinea. El homúnculo resulta ser Sancho, que dice ser él mismo el autor de Don Quijote. Sancho busca al Don Quijote original y ambos brindan juntos por el reencuentro. Pasamonte, conocedor del futuro y del pasado, anuncia que un gran huracán se va a desatar en ese mismo instante. El huracán arrasa Barcelona y Don Quijote y Sancho se encuentran en el centro. Poco después el escenario aparece lleno de cadáveres y volvemos a la situación del acto I, cuando el personaje es extraído por la máquina del tiempo para subastarlo, pero esta vez, tras lo vivido en Barcelona, nuestro protagonista canta: “Basta, no quiero ser jamás siempre el mismo mutante Don Quijote” (Navarro 2000: III).

### 2.1. Las huellas de la obra de Cervantes

Como toda aventura quijotesca, el *Don Quijote en Barcelona* de La Fura tiene su origen en la obra de Cervantes, en particular en la segunda parte de *Don Quijote*. No obstante, se nos avisa claramente de que no se trata de una adaptación directa de situaciones y contenidos de la obra original, sino de una versión libre, porque lo que interesa a La Fura y a sus colaboradores de la obra de Cervantes no es la historia contada, “sino la forma en que es contada: lo que podría llamarse la metanovela”



(Turina 2000a). Es ahí donde reside para José Luis Turina, compositor de la música de la ópera, la modernidad del texto de Cervantes (Turina 2000a). Curiosamente, lo que llama la atención a los creadores de *Don Quijote en Barcelona* no es tanto la obra, sino el portentosamente genial talento creativo de Cervantes, que se nos revela a través de un complejo sistema de artificios literarios tan atractivos en sí como la propia novela (Turina 2000a). Esto es, no interesan a nuestros autores tanto los contenidos, situaciones y personajes cervantinos como el sistema de artificios literarios utilizados por Cervantes, a saber, los juegos de ocultamiento y de presencia del autor dentro de su propio texto a través de narraciones superpuestas y los diferentes planos estructurales que desafían al lector (Turina 2000a).

Teniendo esto en cuenta, hay que pensar que la adaptación literal de aspectos temáticos y de contenido hubiera sido un enfoque demasiado tradicional para La Fura. El gran desafío en este caso es transformar los artificios literarios de un autor, característicos del género narrativo, y adaptarlos al terreno operístico: de ahí la importante presencia en nuestra ópera de temas como la propia identidad o los juegos entre la realidad y la ficción.

Parece más fácil trasladar al nuevo género la intención de Cervantes, y es que también interesa a nuestros autores el carácter paródico de la obra cervantina, que reproducirán en su ópera. Así como *El Quijote* era parodia de las novelas de caballerías, la ópera de La Fura es parodia como ópera en sí misma, y juega e ironiza con las características formales del género operístico y con referencias a otras óperas (Turina 2000a). La ópera también es parodia de la propia novela de Cervantes, gracias a las múltiples referencias a la obra cervantina, de las que hablaremos a continuación, y, como se aprecia principalmente en el acto III, el del congreso dedicado a Cervantes, esta ópera es parodia del “metaquijotismo”, de “todo lo escrito sobre *El Quijote* para explicar *El Quijote*” (Turina 2000a).

Vamos a centrarnos ahora en esa relación con la obra cervantina que se hace evidente a lo largo de *Don Quijote en Barcelona*. En la obra nos encontramos múltiples referencias tanto textuales como visuales a *Don Quijote de la Mancha*, siendo las más destacables dos: las referencias al episodio de la Cueva de Montesinos y al personaje de Ginés de Pasamonte.

Don Quijote aparece en el primer acto de la ópera de La Fura con las siguientes palabras:

Me descuelgo en lo hondo, me empozo, me traga el abismo,  
quito cuervos y grajos y matas y aparto murciélagos,  
Dulcinea, por ti, y en lo hondo me espera un palacio  
transparente, de puro cristal luminoso, y estoy en la cueva  
donde está Montesinos, y estoy con Belerma que tiene en las manos  
un cojín, y, entre sedas, lavado con lágrimas,  
Montesinos, sin sangre, lo veo: es el corazón  
de tu amigo, tu amigo. Dirá Durandarte, que muere  
en batalla perdida: Abre y corta y arranca y llévalo luego  
a Belerma. Belerma: vela el sepulcro, no huesos ni polvo,

sino carne con huesos, y seda para el corazón  
del descorazonado Durandarte:  
Durandarte, Belerma, Montesinos,  
por el mago Merlín malencantados (Navarro 2000: I).

Este fragmento remite al capítulo xxii de la segunda parte del *Quijote*, cuando nuestro protagonista baja a la Cueva de Montesinos y, ante la preocupación de caer en el abismo, evoca a Dulcinea y pide su protección: “Yo voy a despeñarme, empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa, sólo porque conozca el mundo que si tú me favoreces, no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe” (Cervantes II, xxii, 236). Don Quijote se encuentra con cuervos, maleza, murciélagos, y media hora después sube de la sima completamente dormido y, tras despertar, cuenta la fabulosa historia del encantamiento de Montesinos, su querido amigo Durandarte, Belerma y todo su séquito por parte del mago Merlín (Cervantes II, xxiii).

No es de extrañar que el primer parlamento del Don Quijote de La Fura sea éste, ya que, como apunta José Luis Turina, “y dicho sea con toda la ironía posible” (Turina 2000a), *Don Quijote en Barcelona* es

el relato puesto en música de los verdaderos sucesos que le acontecieron a Don Quijote en la cueva de Montesinos: creyendo entrar en la cueva, Don Quijote hace *en realidad* su aparición en una sala de subastas de Ginebra, en un futuro lejano, atrapado por una máquina localizadora temporal de maravillas antiguas, programada para encontrarlo en el pasado (Turina 2000a).

Es decir, que lo que se nos va a representar en esta ópera es lo que realmente le sucedió a Don Quijote en la Cueva de Montesinos, ya que, justo en el momento de entrar en la cueva, es extraído por la máquina del tiempo y trasladado a la sala de subastas. En cambio, la historia contada por Don Quijote es la realidad inventada, y el aferrarse a ella durante toda la ópera simboliza la voluntad del personaje de vivir dentro de su propia ficción. Recordemos, además, que en la obra de Cervantes (II, xxiv, 253) esta historia se tiene por apócrifa, con lo que estamos aquí ante uno de esos artificios cervantinos de superposición de historias, de juego de narradores y recuerdo constante de los mecanismos de la ficción que tanto llaman la atención a los creadores de esta ópera.

Otro elemento de la obra de Cervantes muy presente es el personaje de Ginés de Pasamonte. Galeote liberado por Don Quijote en la primera parte de la obra de Cervantes (Cervantes I, xxii) y el titiritero maese Pedro en la segunda parte (Cervantes II, xxv), en la obra de La Fura aparece tanto en el primer acto como en el tercero, y si en el primero, como hemos visto, se pierde en la corriente del tiempo, en el tercer acto regresa y, tras visitar el pasado, el presente y el futuro, declara que puede resolver la gran pregunta del “Intercontinental Congreso”: ¿quién es el autor de *Don Quijote*? El Pasamonte de Cervantes (caracterizado como titiritero) lleva consigo un mono capaz de responder preguntas sobre el pasado y el presente, pero no el futuro, y se le va a preguntar sobre la veracidad de la realidad vivida por Don Quijote en la

Cueva de Montesinos (Cervantes II, xxv, 270). En la ópera, Pasamonte lleva consigo un homúnculo, animal que “no da noticia de las cosas que están por venir; algo sabe de las pasadas, y de las presentes un tanto” (Navarro 2000: III). El homúnculo resultará ser Sancho, al que no le ha dado tiempo a hacerse hombre al salir de la corriente del tiempo, y que va a confesar que el autor de Don Quijote es él mismo: Sancho, que “apartó de sí a su demonio un día y le dio el nombre de don Quijote” (Navarro 2000: III). Como vemos, se trata de otro ejemplo de juego de identidades, de autoría y creación, de realidad y ficción, que supone rizar el rizo si, además, recordamos que al personaje de Pasamonte se le relaciona con Avellaneda, autor del “otro” Quijote y del “otro” Sancho (Cervantes II, LXXII, 690-691),<sup>2</sup> y que también es nombrado varias veces a lo largo de la segunda parte de la obra de Cervantes.

## 2.2. Don Quijote en Barcelona, ¿una ópera tradicional?

Hemos visto en el punto anterior algunos elementos que unen nuestra ópera con la obra cervantina, pero también hay muchos elementos, formales y conceptuales, que separan ambas obras de manera abismal. De hecho, *Don Quijote en Barcelona* se aleja radicalmente de cualquier concepto tradicional de ‘ópera’. Ya nos dicen sus autores que pretenden ayudar a renovar el género (Padrissa 2000), y, para ello, esta ópera introduce grandes innovaciones en los tres pilares fundamentales de la representación: la música, la imagen y el texto, innovaciones que, adelantamos, suponen un avance de lo que será la ópera virtual.

Si consideramos el elemento musical, hay que decir que esta ópera mezcla música tradicional (música de orquesta) y música electrónica compuesta por los internautas a través de Internet (Jordà 2000) mediante el Proyecto FMOL (*F@ust Music On Line*), un software de composición musical colectiva y en tiempo real. Gracias a este sistema, “los sonidos de Internet” (Jordà 2000) se introducen en diversos momentos de la ópera<sup>3</sup> y serán la base de la ópera virtual *time-line*, siguiendo el credo sonoro de La Fura: “No queremos notas, queremos sonido. No queremos teclistas, queremos escultores sonoros” (Jordà 2000).

Un caso semejante de fusión entre lo tradicional y lo moderno lo encontramos al tratar la escenografía. Buscando realizar una obra distinta, una obra entre la ópera convencional y el espectáculo “fureo”, la representación debía aunar una deliberada apariencia tradicional de la ópera y toda la riqueza tecnológica y audiovisual propia de las creaciones de La Fura (Turina 2000b). En este sentido, esta ópera acerca el género a la “Era tecnológica” (Turina 2000b), ya que la escenografía tradicional se entremezcla con juegos de luz e imágenes audiovisuales. Durante el primer acto se proyectan

2. Sobre la coincidencia de la identidad de Avellaneda, el Pasamonte ficticio y el Pasamonte real, *vid.* el clásico de Martín de Riquer (2003) y también Alfonso Martín Jiménez (2004; 2005).

3. Para ampliar esta cuestión e identificar los fragmentos FMOL de la ópera *Don Quijote en Barcelona* y los momentos en los que aparecen, *vid.* <<http://www.ktonyca.com/dq/es/operaweb/fmol/1fmol.htm>>.

distintas imágenes en el fondo del escenario: un coro que es un conjunto de cabezas colgantes que aparecen alrededor del subastador (La Fura 2000a: 7.14),<sup>4</sup> imágenes de un engranaje de maquinaria (La Fura 2000a: 8.41), un gancho mecánico atrapando una mano deshumanizada (La Fura 2000a: 19.48), etc. El segundo acto comienza con un anuncio comercial sobre Don Quijote que mezcla música electrónica e imágenes psicodélicas (La Fura 2000a: 38.15); también en este acto una serie de pantallas reflejan los pensamientos de las Trifaldi antes de que éstas aparezcan en escena (La Fura 2000a: 47.41). Y en el acto III nos encontramos a Dulcinea encaramada a una torre de televisores en los que se ven distintas imágenes y mensajes (La Fura 2000a: 1.32.50).

Volviendo ahora al texto, éste presenta innovaciones tanto a nivel formal como a nivel de contenido. En el texto dominan las metáforas, las referencias, las aliteraciones fonéticas y las reiteraciones conceptuales (Turina 2000b). De esta manera, el desarrollo de la acción, el argumento y lo narrativo se dejan en un segundo plano, algo que está en la línea de una estética más actual de la ópera que busca dar paso a

lo sugestivo, lo poético y lo reflexivo, siempre y cuando, claro está, el resultado se mantenga dentro de unos límites que lo hagan identificable como teatro, y que su coexistencia con la música ni los difumine ni afecte negativamente a los de ésta (Turina 2000b).

Todas estas innovaciones de tipo técnico y formal responden a la voluntad de renovar el género de la ópera, pero también implican una necesidad y una búsqueda de formas expresivas nuevas e impactantes. En este sentido, estas novedades formales que hacen de esta obra una ópera nada tradicional suponen un anuncio, un primer paso necesario hacia la realización virtual de esta obra de arte. Precisamente, como veremos, son estos elementos los que *time-line* adopta (y explota al máximo) de la ópera original (la imagen audiovisual, los sonidos FMOL, la fragmentación textual y su capacidad simbólica), desechando los aspectos más tradicionales.

### 2.3. Análisis de *time-line*, versión virtual de Don Quijote en Barcelona

Una vez explicado el argumento de *Don Quijote en Barcelona*, sus evidentes relaciones con el texto cervantino y las innovaciones que propone como género operístico, corresponde ahora analizar la versión virtual de dicha obra, *time-line*, y comprobar qué elementos de la primera permanecen en la segunda y cómo la versión digital continúa esa línea de innovación tecnológica iniciada en la ópera original.

4. Puesto que en este caso no nos interesa el texto, como en momentos anteriores, citaremos la ópera aquí no teniendo como referencia el libreto, sino la grabación realizada en DVD de la representación en el Liceu. Tras el nombre del autor y el año, hacemos referencia al momento aproximado en el que en el DVD se puede encontrar la imagen a la que nos referimos. Las cifras tras el año se refieren, por tanto, a la hora (en su caso), a los minutos y a los segundos.

La primera pantalla que nos encontramos en *time-line*<sup>5</sup> es un menú con forma de artefacto mecánico que nos da la posibilidad de acceder a cada uno de los tres actos, y que es acompañado de un sonido semejante al de un sónar (imagen 1). En la siguiente pantalla unos cuadros textuales nos resumen el argumento del acto I y de la escena I (imagen 2), en una suerte de gigantescas acotaciones de apariencia digital, absolutamente necesarias para entender lo que vamos a ver a continuación. Este tipo de páginas introductorias se encuentran al comienzo de cada acto y escena, y permitirán situar contextualmente las páginas siguientes.

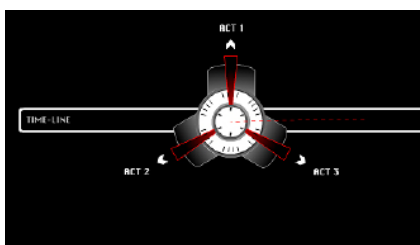


Imagen 1

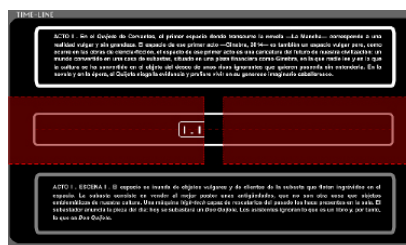


Imagen 2

En el acto I, escena I (imagen 3), nos encontramos con un entorno de diseño gráfico en el que aparecen unas imágenes dinámicas que representan los protectores del tiempo que utilizaban los asistentes a la subasta en el primer acto de la ópera original. En la parte inferior aparece un cuadro de texto que incluye tanto acotaciones (llamémoslas así) como fragmentos del libreto original. El cuadro va cambiando de contenido a medida que es activado con el ratón. Esto va a ser constante en todas las escenas de esta ópera virtual: en cada pantalla nos vamos a encontrar con diseños gráficos de aspecto futurista (generalmente en negro, blanco y rojo y, en ocasiones, con toda la pantalla en colores vivos) que hacen referencia a algún elemento físico de la ópera original: los protectores ya comentados en el acto I, escena I (imagen 3); el zepelín de Don Quijote en el acto II, escena III (imagen 4); etc.

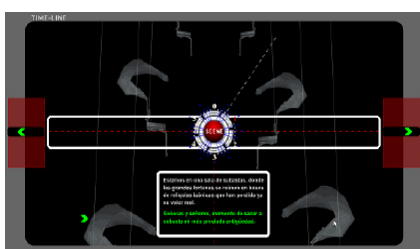


Imagen 3

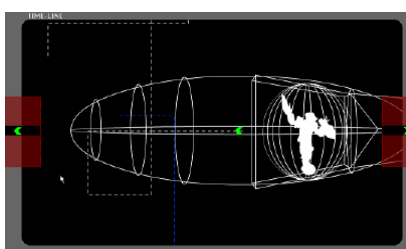


Imagen 4

5. Esta ópera virtual se puede encontrar en la página <<http://www.ktonyca.com/dq/es/timeline/timeline.htm>>.

También aparecerán otras tantas imágenes relacionadas con la ópera, pero que estrictamente no estaban presentes en la representación, como la figura del Quijote en el acto III, escena II (imagen 5). Hablamos de imágenes, pero en realidad lo que nos presenta esta ópera virtual son diseños gráficos animados o estáticos. No tenemos imágenes reales de la ópera, a excepción de algunas de las imágenes de vídeo que ya hemos comentado y que formaban parte de la ópera original (en el fondo del escenario o en algún elemento que proyectaba imágenes). Por ejemplo, en el acto I, escena II (imagen 6), nos encontramos el molino eléctrico que se proyectaba en el fondo del escenario en la ópera original.



Imagen 5

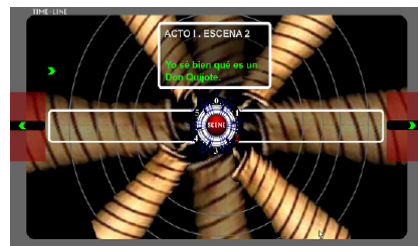


Imagen 6

También en esta misma escena, en otra pantalla, aparecen unas caras gritando, caras que en la ópera original acompañaban las críticas de Pasamonte a Don Quijote en el acto I (imágenes 7 y 8). En el acto I, escena IV (imagen 9) de la ópera virtual aparece el coro de cabezas colgantes mientras la máquina busca a Don Quijote; y en el acto II, escena I, imágenes del vídeo promocional de Don Quijote en Hong Kong (imágenes 10 y 11).

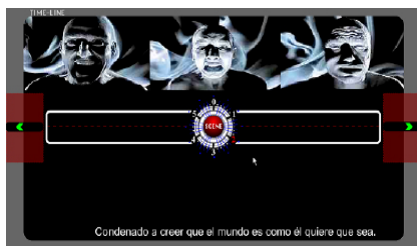


Imagen 7



Imagen 8

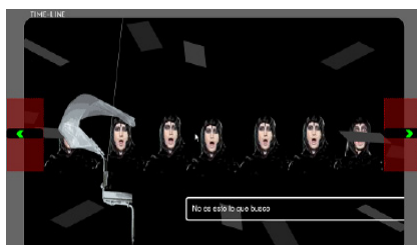


Imagen 9

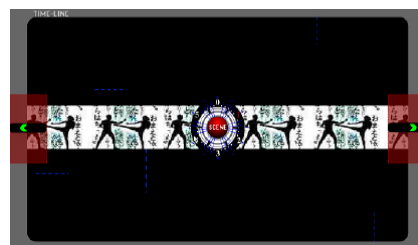


Imagen 10

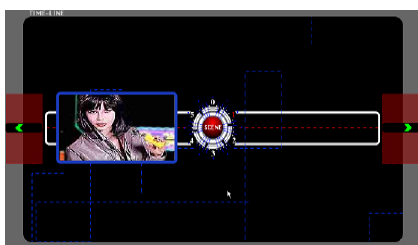


Imagen 11

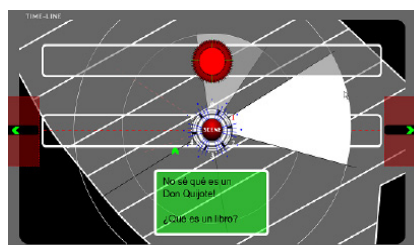


Imagen 12

Tenemos, entonces, que no aparecen imágenes de los protagonistas de la ópera en acción, es decir, representando su papel, sino imágenes dinámicas e imágenes de vídeo que hacen referencia a determinados momentos de la ópera original, o que simbolizan determinados conceptos de ésta.

Al igual que no hay imágenes humanas, tampoco hay voces humanas. Se ha eliminado la declamación del texto, el canto y la música. Lo que acompaña a cada una de las imágenes son los “sonidos de Internet” recopilados por los internautas mediante el sistema FMOL, música electrónica de resonancias futuristas que produce un conjunto de sonidos repetitivos, mecánicos e incluso industriales que parecen desgajados de las temáticas que cada una de las páginas plantea.

Todas estas imágenes aparecen acompañadas, escena tras escena, por cuadros de texto que incluyen comentarios sobre el contexto en el que se sitúa la escena y fragmentos del diálogo de la ópera original. Estos fragmentos también aparecen de forma lineal y en movimiento dentro de la pantalla, entremezclándose unos con otros y formando un *collage*: en el acto I, escena I (imagen 12), los diálogos de la búsqueda de Don Quijote con la máquina del tiempo parpadean dentro de un recuadro y se suceden unos a otros; en el acto II, escena III (imagen 13), frases del diálogo enmarcan las imágenes; en el acto I, escena V (imagen 14), los parlamentos de la futura compradora de Don Quijote y la voz de éste se superponen, acercando el resultado a una suerte de poesía virtual interactiva. Se trata, como decimos, de cuadros de texto e imágenes desplegadas mediante el ratón que el receptor activa a voluntad y en el orden deseado, hay, por tanto, posibilidad de acceso a las diferentes partes de la ópera virtual en el orden que se desee, alterando la linealidad de actos y escenas.



Imagen 13

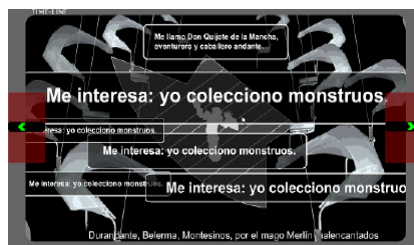


Imagen 14



### 3. CARACTERÍSTICAS DE LA ÓPERA VIRTUAL. POSIBLES CONCLUSIONES

Después del análisis realizado, podemos aventurar ya algunas conclusiones acerca de la naturaleza de la ópera virtual.<sup>6</sup> Estamos, desde luego, ante una obra concebida enteramente para Internet que sería imposible representar en un medio distinto al digital, y a la que sus autores califican como “ópera virtual”. Presenta, sin duda, características claras de la literatura digital, como el hecho de ser el resultado de un lenguaje de programación, también la interactividad, la movilidad y la disposición espacial de sus diversos elementos, o el ser en parte producto de la creación colectiva, etc. (Borràs 2008: 279-282). Es, sin dudar, una obra de naturaleza virtual.

Cabe preguntarse, no obstante, hasta qué punto este producto artístico es una ópera. Si la interacción entre música, letra y canto es lo que caracteriza la ópera, esta realización virtual se separa de este género para fundirse con otros géneros virtuales. Llama la atención la presencia de lo que hemos dado en llamar acotaciones. La acotación, o texto secundario, que a la hora de hacerse espectáculo se convierte en signo visual y no escrito, en esta obra virtual se mantiene mezclada con el texto principal, el diálogo. Más que acotación, podríamos hablar, desligándonos todavía más del género dramático y del libreto operístico, de una introducción de tipo narrativo a cada una de las pantallas, semejante a las que podemos encontrar en los hipermedias narrativos. Efectivamente, la propuesta de La Fura parece cercana a las formas narrativas de la literatura digital, ya que la fragmentación y la discontinuidad que aquí encontramos también son propias de los hipertextos narrativos (Chico Rico 2006), mientras que las introducciones narrativas ya mencionadas proporcionan una suerte de linealidad argumental. No obstante, es cierto que no encontramos aquí la red de nexos sin principio ni fin propia de la estructura hipertextual (Pajares Tosca 1997), ya que los enlaces que nos ofrecen cada acto y cada escena en *time-line* no nos permiten interconectarlo todo, sino que nos obligan a retroceder al menú para poder avanzar.

*time-line* se acerca también a la ciberpoesía. Como se ha mencionado antes, tenemos pantallas en las que el texto está en continuo movimiento o en las que los fragmentos

6. Más allá de la obra de La Fura no tenemos constancia de la existencia de una obra supuestamente operística creada para Internet. A menudo se encuentran en la red bajo el nombre de “ópera virtual” fragmentos de óperas representadas en el escenario y reproducidas en vídeo. Éstas son formas tradicionales que usan el medio digital para transmitirse y, basándonos en la distinción hecha por Tomás Albaladejo (2006) entre literatura digital y literatura no digital en soporte digital, no pueden ser consideradas obras digitales (un ejemplo sería el blog llamado, precisamente, “Ópera Virtual”: <http://www.operavirtual.com/>, o el proyecto *Almasola*, ópera numérica en forma abierta del francés Alain Bonardi, que mezcla música, canto e imágenes digitales, pero que está hecha para ser representada en escenario. En Internet aparecen fragmentos de su grabación: <http://www.almasola.net/videos.htm>). Por otro lado, sabemos de la existencia de un proyecto ideado por el compositor sueco Fredrik Högberg titulado *The Woman of Cain*, que pretende ser una ópera virtual, compuesta y diseñada para ser representada en Internet. Se trata de una obra de arte interactiva cuyo estreno se prevé para 2011, una obra que combinaría música, coreografía, vídeo, diseño gráfico, fotografía, arte, animación, etc. y que permitiría la participación del público mediante el uso de avatares. Actualmente se puede contemplar un breve vídeo de muestra en <http://www.iopera.com/>. Sobre este autor y su obra *vid.* [http://www.courthousemusic.com/Courthouse\\_Music/Home.html](http://www.courthousemusic.com/Courthouse_Music/Home.html).



textuales se interrelacionan espacialmente a modo de *collage*, y precisamente son la fragmentariedad y el movimiento dentro del espacio rasgos propios de la poesía virtual (Vilariño Picos 2008: 233-234).

Como vemos, a pesar de su clasificación como ópera virtual, *time-line* tiene mucho más en común con sus hermanas ciberliterarias (la ciberpoesía principalmente) que con sus padres tradicionales, la ópera y la novela. Hemos visto qué se mantiene de *Don Quijote en Barcelona* en la versión virtual: sonido, imágenes, palabras, metáforas y símbolos. Entre ambas formas (la ópera original y la virtual) existe todavía una relación lo bastante fuerte como para que, efectivamente, demos por buena la denominación de “ópera virtual”. Queda por decir, no obstante, que del *Don Quijote* original sólo encontramos en este producto virtual trazas, la plasmación en diseño digital de la figura del mito. A pesar de ello, hay que reconocer que esta ópera virtual resulta ser la evolución natural del interés de La Fura por los aspectos tecnológicos e innovadores aplicados al género de la ópera, y que se hacen ya patentes en *Don Quijote en Barcelona*. Por otro lado, a nivel de contenido, la ópera virtual produce en nosotros el efecto que La Fura pretendía conseguir con la ópera original: enfrentarnos a un Quijote extraño, monstruoso y mutante.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, T., «Literatura y tecnología digital: producción, mediación, interpretación», *III Congreso Online del Observatorio para la CiberSociedad*, 2006. [<http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?id=736&llengua=es>.]
- BORRÀS, L., «Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles», en: D. Romero / A. Sanz (eds.): *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona: Anthropos 2008, 273-289.
- CERVANTES, M. DE, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols. Edición de Florencio Sevilla. Barcelona: Random House Mondadori (Debolsillo) 2002.
- CHICO RICO, F., «Teoría retórica como teoría del texto y narración digital como narración hipertextual», *III Congreso Online del Observatorio para la CiberSociedad*, 2006. [<http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?id=420&llengua=es>.]
- JORDÀ, S., «FMOL y el proyecto D.Q.», 2000. [[http://www.ktonycia.com/dq/es/opera\\_web/fmol/welcome\\_fmol.htm](http://www.ktonycia.com/dq/es/opera_web/fmol/welcome_fmol.htm).]
- LA FURA DELS BAUS, *Don Quijote en Barcelona*. Producido por el Gran Teatre del Liceu, Barcelona 2000. Edición en DVD producida por Televisió de Catalunya, Fundació Gran Teatre del Liceu y TelefonicaMedia 2000a.
- , *time-line* (versión virtual de la ópera *Don Quijote en Barcelona*), 2000b. [<http://www.ktonycia.com/dq/es/timeline/timeline.htm>.]
- MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Madrid: Biblioteca Nueva 2005.

- , «Cervantes versus Pasamonte («Avellaneda»): crónica de una venganza literaria», *Tonos Digital* 8 (2004). [<http://www.um.es/tonosdigital/znum8/portada/tritonos/CervantesPasamonte.htm>>.]
- NAVARRO, J., *Don Quijote en Barcelona* (libreto), 2000. [<http://www.joseluisturina.com/quijote.html#libreto>>.]
- PADRISSA, C., «La invención de D.Q.», 2000. [[http://www.ktonycia.com/dq/es/opera\\_liceu/opera\\_liceu.htm](http://www.ktonycia.com/dq/es/opera_liceu/opera_liceu.htm)>.]
- PAJARES TOSCA, S., «Las posibilidades de la narrativa hipertextual», *Espéculo* 6 (1997). [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s-pajare.htm>>.]
- RIQUER, M. DE, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, en: M. de Riquer: *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado 2003, 387-535.
- TURINA, J. L., «*Don Quijote en Barcelona*: claves y reflexiones», 2000a. [<http://www.joseluisturina.com/escrito29.html>>.]
- , «Ya nada volverá a ser como era», 2000b. [<http://www.joseluisturina.com/quijote.html#notas>>.]
- VILARIÑO PICOS, M. T., «Fragmentación, espacio y ciberpoesía», en: D. Romero / A. Sanz (eds.): *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona: Anthropos 2008, 228-242.