

APUNTES SOBRE LA "MÚSICA VISUAL" DE LA ÓPERA D.Q. (DON QUIJOTE EN BARCELONA)

Rebeca RÍOS FRESNO
Investigador del Fondo Social Europeo
Universidad de Valladolid, España

Cita: Ríos, Rebeca. «Apuntes sobre la "música visual" en la ópera D.Q. (*Don Quijote en Barcelona*)». *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación meditática* (Eduardo VIÑUELA y Teresa FRAILE [eds.]). Sevilla: Arcibel Editores (I.S.B.N. 978-84-15335-24-5), 2012, pp. 245-257.

Resumen: Este artículo presenta la ópera de La Fura dels Baus D.Q. (*Don Quijote en Barcelona*) y plantea de qué modo su producción trascendió los límites del formato tradicional al ser concebida como una experiencia interactiva. En el proceso de creación, la compañía teatral habilitó un programa de edición musical e hizo partícipes de él a internautas anónimos cuyas aportaciones sonoras fueron transformadas en fragmentos audiovisuales que pasaron a formar parte del montaje final. Este hecho cuestiona la suficiencia de los soportes tradicionales y la validez de los procesos comunicativos convencionales en la escena lírica contemporánea.

Las últimas décadas han visto florecer en España un renovado interés por la música escénica. Grandes producciones, obras de cámara, de bolsillo e, incluso, televisivas, nutren el catálogo lírico nacional desde los años setenta. Salvo destacadas excepciones, previas a la Generación del 51, éste había sido un género poco visitado durante la dictadura franquista¹. Sin embargo, la renovación vocal llevada a cabo por representantes de la vanguardia como Luis de Pablo (1930), Cristóbal Halffter (1930), Josep María Mestres-Quadreny (1929) y Ramón Barce (1928-2008) ejerció una importante influencia en aquellos compositores que iniciaron su carrera compositiva en el período socio-político de transición hacia un gobierno democrático². A ello hay que sumar la

¹ Diversos autores señalan, por su calidad o volumen de producción, a Roberto Gerhard (1896-1970), Antoni Massana (1890-1966) y Xavier Montsalvatge (1912-2002) como la terna más destacada en el terreno operístico durante la dictadura de Francisco Franco (1936-1975) (ELI, Victoria *et al.* "Ópera". CASARES, Emilio (dir). *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, pp. 112 y 113; y FERNÁNDEZ, Jorge. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Colección Preliminares Ensayo n.º 2. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2009, pp. 113-115). Es necesario aclarar que no todos los compositores integrantes de la Generación del 51 participaron en los procesos de ruptura lingüística (MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Vol. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1989, pp. 211-264).

² Los primeros núcleos experimentales fueron (el año de fundación se indica entre paréntesis): en Madrid, el Grupo Nueva Música (1958) y el Ciclo *Tiempo y música* (1959) del que surgió *Alea* (1965), y, en el área catalana, los conciertos de *Música Abierta* (1960) organizados por el Círculo Manuel de Falla (1947), el Conjunt Català de Música Contemporània (1968) y el Laboratorio Electroacústico Phonos (1973) (MARCO. *op. cit.*, pp. 211-249). Sobre las características históricas, técnicas y estéticas de la renovación vocal en este período, ver PÉREZ, Belén. *La renovación vocal en la música contemporánea española. Muestreo, análisis y significación*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1997, pp. 60-172.

proyección que tuvieron en España tanto el arte de acción como las corrientes escénicas surgidas en oposición al teatro épico³. De manos del colectivo ZAJ, fundado en 1964 por el propio Barce junto a Walter Marchetti (1931) y a Juan Hidalgo (1927), la nueva dramaturgia revalorizó parámetros hasta entonces secundarios como el gestual o el visual, e hizo una llamada de atención sobre la figura del espectador. Al calor de esta nueva concepción artística surgieron producciones en las que, bajo la categorización de "teatro musical"⁴, todos los elementos escénicos interactuaron con el objetivo de ofrecer espectáculos en continua evolución. La combinación de actores y público, de escenario y espacio urbano, y, más tarde, de espectador e internauta o de mundo físico y ciberespacio, desafió los procesos comunicativos al uso. El género operístico se presentó, por lo tanto, como un atractivo campo de experimentación que progresivamente encontró el apoyo institucional necesario para ser desarrollado⁵.

En este camino iniciado en el último tercio del siglo XX, la ópera *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* es una de las producciones más ambiciosas⁶. La obra fue estrenada en el año 2000 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona siguiendo una propuesta escénica ideada por la compañía teatral La Fura dels Baus. En conjunto se trata de una producción compleja cargada de interés para el investigador ya que, en virtud de una red de información omnidireccional *online*, amplió la categorización del género y proyectó sugerentes dimensiones significantes en torno a su definición como producto artístico. A través del *software* libre FMOL (siglas de *Faust Music On Line*), programado *ad hoc* para los espectáculos de La Fura, internautas anónimos crearon esculturas sonoras con el objetivo de formar parte del espectáculo y, de este modo, superar su función como receptores. La creación simultánea del libreto, de la música y de los componentes escénicos propició que se ensanchasen las fronteras disciplinares de la obra al incluir en ella fragmentos audiovisuales desarrollados a partir de estas contribuciones electrónicas cuyo contenido no había sido prefijado.

El objetivo del presente artículo es subrayar el alcance de esta metodología de trabajo en la red, situada a medio camino entre la investigación artística y el consumo de la sociedad de masas. Para ello el texto se ha dividido en dos apartados más una conclusión. El primero contextualiza el montaje de La Fura mientras que el segundo

³ En los años sesenta se desarrolla en España un nuevo teatro, heredero remoto de la vanguardia de principios de siglo, de manos de José Ruibal (1925), Luis Riaza (1925) y Miguel Romero (1930). Junto a él encontramos propuestas independientes alejadas de los escenarios convencionales de manos de Els Joglars o el grupo Tábano, quienes a finales de la década sientan las bases de una tendencia vinculada al espacio urbano en la que cobran especial relevancia elementos plásticos, coreográficos y musicales.

⁴ ELI. *op. cit.*, p. 113. Los escritos de Ramón Barce sobre el teatro musical contemporáneo están recogidos en DIOS, Juan Francisco y Elena MARTÍN. *Las palabras de la música: escritos de Ramón Barce*. Colección Música Hispana n.º 13. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

⁵ Cabe destacar aquí la labor de mecenazgo ejercida durante los años ochenta y noventa por la Sala Olimpia de Madrid y por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

⁶ FERNÁNDEZ. *op. cit.*, p. 120.

plantea brevemente qué implicaciones conceptuales conlleva la inclusión del audiovisual dentro de una producción como *D.Q (Don Quijote en Barcelona)*.

UN PROYECTO TITULADO *D.Q. (DON QUIJOTE EN BARCELONA)*

El año 2000 el grupo catalán La Fura del Baus llevó a la escena lírica una libre revisión de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* en colaboración con el Gran Teatro del Liceo. Esta elección temática estuvo motivada por la posibilidad de ofrecer al público barcelonés una lectura particular del mítico relato cervantino, hacedor de valores universales. Para alcanzar tales objetivos se contó con la participación de Justo Navarro (1953) y del compositor José Luis Turina (1952), ambos bajo las indicaciones del arquitecto Enric Miralles (1955-2000).

La Fura del Baus: del teatro callejero a la escena operística

La Fura dels Baus es un colectivo fundado en Barcelona 1979. Bajo la definición de "grupo teatral urbano", en sus inicios se sirvió del espacio público como ámbito escénico de actuación distinto del tradicional. En este sentido se mostró heredero directo de las prácticas performativas lideradas desde los años cincuenta en el ámbito catalán por el poeta Joan Brossa (1919-1998) y revitalizadas por el arte conceptual a finales de la década de los sesenta, así como de movimientos urbanos cercanos al *hippie* y al *punk*. Sin abandonar las presentaciones callejeras de sus inicios, pronto la compañía trasladó el grueso de sus propuestas a recintos tales como mataderos o cárceles, propicios para la exploración de particularidades arquitectónicas. Al mismo tiempo incorporó en la base de su trabajo una amplia gama de recursos escénicos entre los que cabe mencionar la música, el movimiento, el uso de materiales naturales e industriales, la aplicación de nuevas tecnologías y la implicación del espectador directamente en el espectáculo.

Tras veinte años presentando montajes con una importante presencia de lo digital y realizando incursiones en un mundo cercano a la performance *mecatrónica*⁷, la compañía incluyó en su programación el género operístico; un formato que podría considerarse *a priori* ajeno a sus espectáculos habituales y, desde luego, a su público mayoritario. En él, sin embargo, el grupo reconoció una afinidad estilística que le permitió plasmar en escena sus particulares visiones tecno-románticas del concepto *obra de arte total* wagneriano⁸. Abordadas desde una concepción escenográfica compleja, sus

⁷ La *mecatrónica* es una especialidad de la ingeniería que diseña aplicaciones concretas en las que distintas ramas de la electrónica se combinan con elementos de computación.

⁸ Los montajes líricos de La Fura dels Baus y sus correspondientes estrenos, entre los años 1996 y 2010, son: la cantata *La Atlántida* (estreno: 1996, Catedral de Granada. Festival de Música y Danza de Granada); *El martirio*

propuestas aparecen revestidas de un lenguaje dramático, vitalista e impactante, con predominio del aspecto visual. Todas ellas se caracterizan por la presencia en un mismo espacio de múltiples prácticas y soportes artísticos articulados mediante dispositivos mecánicos, elementos circenses y recursos multimedia, herederos de sus primeros espectáculos.

La aventura lírica comenzó en 1996 con sendas versiones de la cantata *La Atlántida* (Manuel de Falla y Ernesto Halffter, 1946) y de *El martirio de San Sebastián* (Claude Debussy, 1911). La línea esbozada con estas dos producciones siguió trazándose con *La condenación de Fausto* (Héctor Berlioz, 1846), primera obra de una trilogía ópera-cine-teatro, el presente *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* y una libre interpretación de *La flauta mágica* (W.A. Mozart, 1791) apoyada en textos del filósofo Rafael Argullol (1949) con un manicomio como telón de fondo. Tras ellas llegaron *Sobre los acantilados de mármol* (2002), basada en el texto homónimo del filósofo alemán Ernst Jünger (1895-1998), *El castillo de Barbazul* (Béla Bartók, 1911) en combinación con *Diario de un desaparecido* (Leoš Janáček, 1919), y *Orfeo* (Claudio Monteverdi, 1607), presentada en el año 2007 en conmemoración del cuarto centenario de su estreno en la corte de Mantua. La tetralogía de *El anillo del nibelungo* (Richard Wagner, 1874), el cósmico *Viaje de Miguel* (Karlheinz Stockhausen, 2003) y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (Kurt Weill, 1930) son los últimos montajes hasta la fecha. Entre toda esta producción dramática el Quijote de Barcelona sigue siendo uno de sus proyectos más personales al no constituir una obra previa de repertorio y haber nacido íntegramente del ingenio furero.

¿Por qué don Quijote? Recreación del mito y desarrollo escénico-argumental

Hoy en día cualquier ejemplo de literatura caballeresca remite a *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (Miguel de Cervantes, 1605 y 1615). Continuamente el texto es recreado en forma de más novelas, cómics, películas y otras apropiaciones, porque el personaje es un héroe generador de nuevas imágenes y fábulas; un personaje mítico, como Fausto o don Juan, convertido por el inconsciente popular en un ser pseudo-histórico en torno al que no dejan de inventarse producciones artísticas y cuyas interpretaciones son inagotables. En nuestro país, el arquetipo quijotesco abarca todas las formas y estilos musicales hasta llegar a la ópera intertextual por excelencia que es

de *San Sebastián* (estreno: 1996, Teatro de l'Opera di Roma); *La condenación de Fausto* (estreno: 1999, Felsenreitschule del Festival de Salzburgo); *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* (estreno: 2000, Gran Teatro del Liceo de Barcelona); *La flauta mágica* (estreno: 2003, Trienal del Rhur); *El castillo de Barbazul* en combinación con *Diario de un desaparecido* (estreno: 2007, Gran Teatro del Liceo de Barcelona); *Orfeo* (estreno: 2007, barco Naumon, Barcelona); la tetralogía de *El anillo del nibelungo* (estreno: 2007-2009, Palacio de las Artes de Valencia); *Viaje de Miguel (Luz: los siete días de la semana)* (estreno: 2008, Wiener Festwochen); *El Gran Macabro* (estreno: 2009, Teatro de L'Opera de Bruselas); *Tannhäuser* (estreno: 2010, Teatro alla Scala de Milán); y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (estreno: 2010, Teatro Real de Madrid).

Don Quijote (2000), de Cristóbal Halffter⁹. Es este formato, el operístico, el que alberga las mejores recreaciones, adaptaciones y revisiones musicales del mito. Especialmente desde la década de los sesenta, con el surgimiento de un generalizado interés por la experimentación fonético-semántica y los procesos desfragmentadores del lenguaje, el género amplió el campo de sus ambiciones diversificando su temática y abriéndose a nuevas prácticas formales. A partir de entonces fue capaz de abordar cuestiones filosóficas tales como el poder o la justicia, al tiempo que propuso relecturas audaces de grandes textos de la literatura universal. Siempre fiel a su bagaje de artificio, el género se nos muestra ahora renovado al adoptar formas de expresión tomadas de otras artes y poner a prueba su capacidad de adaptación a las exigencias socio-políticas y estéticas de nuestra época. En el caso de *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*, el mundo imaginario que rodea al protagonista enraíza con el interés de La Fura en crear una historia espectacular acorde con las inquietudes de una sociedad expandida en el espacio virtual y, por qué no decirlo, con la categoría del recinto que acogió su estreno.

El germen de la obra es la evocación del desengaño sufrido por Alonso Quijano en compañía de Sancho Panza en los capítulos 64 y 65 de la segunda parte del libro original. El hidalgo exterioriza por primera vez su vulnerabilidad ante un bergantín turco, una situación que vaticina el final de sus andanzas. "Por caminos desusados, por atajos y sendas encubiertas"¹⁰, señor y escudero viajan a Barcelona con el fin de acallar las injurias volcadas sobre sus nombres en un texto salido de una imprenta catalana¹¹. La víspera de San Juan llegan a la ciudad condal donde, tras un combate naval contra los moriscos y varias aventuras más, el amo es finalmente abatido en la playa de la Barceloneta por un paisano suyo, el bachiller Sansón Carrasco, quien se da a conocer como el Caballero de la Blanca Luna.

En *La Mancha*, Alonso Quijano asume su condición de valuarte de la honra y de la justicia a la manera de los héroes que protagonizan sus lecturas. Anhela ser un caballero andante a imagen de Amadís de Gaula, Bernardo del Carpio, Reinaldo de Montalbán o Palmerín de Inglaterra. Sin embargo, tras numerosas batallas ilusorias contra rebaños de ovejas y molinos de viento, a partir de la deshonra sufrida ante el enemigo real comienza a verse a sí mismo de un modo diferente. El libreto de Navarro da un paso más: el héroe intenta reconocerse pero ya no sabe quién es¹². Esta idea, la presentación de un héroe

⁹ GAN, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 339-379.

¹⁰ CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha. Segunda parte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, p. 399.

¹¹ La obra no sería otra sino aquella que, para desazón de Cervantes, escribió el apodado Alonso Fernández de Avellaneda en 1614 como segundo tomo apócrifo de la novela.

¹² A modo de testamento existencial, al término de la ópera don Quijote confiesa sentir "un dolor más horrible que el dolor de nacer y el dolor de morir" por haber perdido su personalidad e, incluso, por el efecto del tiempo,

desubicado y vencido, es desarrollada en el libreto según un esquema en tres actos que representan tres percepciones diferentes de la realidad. Tres ficciones que encierran, asimismo, sutiles referencias a los pasajes literarios del clásico cervantino. Las dos primeras tienen lugar en la misma época en un futuro lejano. Por un lado, una casa de subastas en Ginebra conectada a una máquina del tiempo y, en segundo lugar, un espectáculo de atracciones de monstruos enclavado en las alturas de un rascacielos de Hong-Kong, ambas ubicadas en el siglo XXXI. El tercer acto discurre en Barcelona en el año 2005 durante un Congreso Intercontinental a propósito de la primera edición de la novela. En este desfase geográfico-temporal vemos a un héroe perdido, a un "mutante alucinado" extraído de su época para transitar por una realidad transformada en un eterno teatro contagiado por la locura quijotesca.

El inicio de la ópera evoca la enigmática y extravagante cueva de Montesinos¹³. Es el año 3014 y un Quijote real, transportado desde La Mancha gracias a una Localizadora Temporal de Maravillas Antiguas, es vendido en Ginebra junto a una bombona de butano, a una motocicleta y al Sagrado Corazón de Jesús. Suspendidos en el aire, los asistentes pujan por las antigüedades surgidas del artefacto mientras un coro de auxiliares virtuales rodea la acción¹⁴. Como ocurre en el primer espacio ideado por Cervantes, el protagonista de carne y hueso elude la realidad para vivir en su generoso imaginario caballeresco. La simbología de este primer acto, desarrollado en un mundo anodino totalmente ajeno a Cervantes e, incluso, a los libros¹⁵, en el que tiempo histórico y ensueño poético se entremezclan, apela a la noción que cada espectador tiene del texto cervantino.

El hidalgo coleccionable es expuesto durante el segundo acto en un Jardín de Monstruos hongkonés regentado por las gemelas Trifaldi. En la novela las hermanas era una única dama, imaginariamente encantada, que viajaba a lomos de un caballo volador llamado Clavileño. Al grito "¡Que salga el monstruo!" don Quijote hace su aparición semidesnudo y temeroso, enjaulado en una cápsula de helio que sobrevuela los rascacielos de la ciudad asiática. La macroestructura en suspensión, seña de identidad furera, encierra a un ser desubicado. Esta antigüedad viva, exhibida como una atracción de feria bien en Oriente bien en Aragón, se revela contra el espacio engañoso que le atrapa antes de asumir, ya en el tercer acto, su verdadera existencia.

su cara y su estatura (OLLÉ, Álex. José Luis TURINA *et al.* D.Q. *Don Quijote en Barcelona*. Barcelona: Fundación Gran Teatro del Liceo, 2000, p. 215).

¹³ CERVANTES. *op. cit.*, pp. 145-150.

¹⁴ El papel desempeñado por el coro virtual es el mismo que en los espectáculos callejeros de La Fura recaía en el público: rodear la acción e intervenir en ella mediante acciones dirigidas por el propio espectáculo.

¹⁵ Uno de los asistentes a la subasta comenta: "Tengo miles de libros y no sé qué uso le darían en su tiempo a un artefacto semejante" (OLLÉ. *op.cit.*, p. 204).

En el pasaje final asistimos al Congreso Intercontinental de Barcelona que conmemora el cuarto centenario de la novela. En palabras de Navarro, este acto es “una representación de cómo el Quijote se ha convertido en un elemento del espectáculo de los científicos dedicados a la literatura”¹⁶. La escenografía recrea dentro del Liceo el ambiente de Las Ramblas. El teatro parece abrirse momentáneamente a la gran avenida por la que circulan turistas, hombres travestidos, pandilleros y, en definitiva, todo el abanico imaginable de fauna urbana ajena al delirio quijotesco. Los participantes en el Congreso asisten a la llegada de un violento huracán que arrasa estas Ramblas de interior y finalmente cura a Alonso Quijano de su locura. Tanto en la ópera como en la novela, la trama concluye con la huida del héroe quien, amenazado por la realidad, es incapaz de enfrentarse a las aventuras soñadas. No es, por lo tanto, una aventura ideal lo que encuentra este Quijote en Barcelona, sino lo que él percibe como una intromisión inesperada en su realidad, una ficción perversa, un espejismo distópico¹⁷.

En los tres actos el protagonista canta su nostalgia. Por ello no ha de extrañar la presencia en la partitura de fragmentos aparentemente anacrónicos. Como recurso intertextual o como parodia del género¹⁸, son reconocibles los “guiños” de Turina al repertorio tradicional. Acordes de *Las Bodas de Fígaro* (W.A. Mozart, 1786) y armonías de *Tristán* (Richard Wagner, 1859) impregnan el discurso de un Quijote deformado cuya estética responde a unos parámetros diferentes a los del mundo que le ha abducido. El héroe decrepito canta en un lenguaje post-romántico contrastante con los escenarios en los que se desarrolla el libreto. Unos escenarios en el que no existen fronteras espaciales ni temporales y en el que el internauta toma la palabra.

“MÚSICA VISUAL” COMO EJERCICIO DE INTERACTIVIDAD ONLINE

Para garantizar la máxima proyección nacional e internacional de *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* el Liceo produjo una página web que, además de responder a una estrategia de mercado, permitiese ampliar en la red las ideas de La Fura sobre

¹⁶ ARREGUI, Juan P. (coord.). *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Centro Buendía, 2006, pp. 181 y 182.

¹⁷ El término distopía no aparece recogido en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua pero es usado comúnmente como antónimo de utopía para hacer referencia a un futuro amenazador. El origen etimológico de utopía encierra un doble significado que es casi un juego. Primeramente, hace referencia a un *no lugar*, del griego *ou tópos*, y, al mismo tiempo, es un *eu tópos*, es decir, un *buen lugar*. Como la utopía, la distopía también constituye un “no lugar”, un estadio irrealizable en el momento mismo de su formulación. Sin embargo, a diferencia de ella, hace remisión a un lapso de tiempo más o menos cercano desarrollado en unos términos cuasi apocalípticos.

¹⁸ El propio José Luis Turina ha señalado en varias ocasiones la posible lectura de los tres actos de *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* como una parodia triple: a la ópera como género, a la novela en sí misma y a la especulación científica sobre la obra literaria (ARREGUI. *op.cit.*, p. 194 y OLLÉ. *op.cit.*, pp. 69-73).

comunicación y creación¹⁹. La plataforma en línea fue utilizada como soporte documental y también como herramienta para ampliar los límites teatrales del montaje. El programa con el que se llevó a cabo esta acción fue el *software* de creación colectiva FMOL, programado por primera vez por la compañía catalana en 1999 para la trilogía inspirada en la figura de Fausto. Internautas anónimos participaron activamente en la propuesta descargándose el programa y colgando en línea personales (re)creaciones musicales cercanas al *techno*, e incluso al *heavy*, que dibujaron el mapa sonoro de la ópera. La creación de la obra se amplió del papel a la interfaz del ciberespacio convirtiéndose en una experiencia comunicativa que creció en múltiples direcciones. Cada una de las aportaciones individuales fue tratada como un germen en continua evolución gracias a la participación de nuevos autores, de modo que el proceso pudiera llegar a verse inmerso en una evolución ilimitada. Estas aportaciones sonoras fueron transformadas por la compañía en seis pasajes de "música visual" en los que los sonidos electrónicos tomaron el relevo de las notas compuestas por Turina. Para imbricarlas en la línea argumental, en el libreto se incluyeron seis pasajes bisagra con el fin de adecuar dramáticamente estos fragmentos audiovisuales heterogéneos al desarrollo de la trama: proyectado sobre la Localizadora Temporal de Maravillas Antiguas y concluyendo la subasta en el primer acto, como anuncio publicitario y acompañando la entrada del zepelín en el segundo y, finalmente, ambientando tanto la recreación de Las Ramblas como la llegada del huracán.

La interrelación artística ejemplifica lo que supone la irrupción del vídeo en el formato operístico: una expansión de sus fronteras que obliga a reformular el género. Las propuestas que en la última década han surgido en el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) de París o, en España, gracias a Operadho²⁰, exploran las posibilidades de adecuación de las nuevas tecnologías al espacio escénico. La inclusión de videoarte en montajes como *Glossopoeia* (Alberto Posadas, 2009) o *En la medida de las cosas* (César Camarero, 2010), por mencionar dos trabajos de reciente creación, transforman la morfología de los espectáculos al plantear el sonido como espacio y no ya el espacio como soporte del sonido²¹. Este hecho, trasladado al plano visual, manifiesta la paradoja denunciada por Paul Virilio según la cual una imagen domina la cosa representada; esto es, la virtualidad transforma la realidad del producto artístico²². En el Quijote de La Fura, a pesar de no advertirse en la obra final más que un juego de interrelaciones disciplinares, la apertura de un canal por el que transitase el

¹⁹ Ya en los años setenta Iannis Xenakis había planteado esta posibilidad con el diseño de una plataforma gráfica de composición (la llamada UPIC) accesible a los no profesionales e incluso a los niños.

²⁰ Ciclo de ópera contemporánea creado en 2003 por la Comunidad de Madrid.

²¹ SCIPIO, Agostino di. "El sonido en el espacio, el espacio en el sonido". En *La encrucijada del soporte en la creación musical. 12 notas preliminares n.º 2*. Madrid: Gloria Collado Guevara, 1999, pp. 133-157.

²² VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra, 1998.

espectador supuso un punto de inflexión en la renovación del género. Siguiendo esta idea, para algunos teóricos los caminos para la creación operística actual pasan precisamente por incluir en la génesis de cada obra, como en *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*, la problemática de su accesibilidad como respuesta a una doble necesidad estética y de funcionalidad social²³. Estemos o no de acuerdo con este imperativo, la formulación implica cuestionar los soportes que inevitablemente acompañan y demasiadas veces condicionan la vida de una obra.

Analizar la "música visual" ideada por La Fura del Baus supone cuestionar la suficiencia de los soportes tradicionales o, lo que es lo mismo, incorporar a nuestro lenguaje artístico definiciones que reflejen la nueva realidad que generan los dispositivos multimedia. También supone hablar de las mutaciones e interferencias disciplinares surgidas en la última década, de la autonomía de los elementos escenográficos y de la revisión de los procesos comunicativos. De la mano del formato audiovisual la ópera contemporánea explora nuevas posibilidades dramáticas que implican autorreflexión, redefinición de sus propios medios, compromiso con su tiempo e inicia un nuevo párrafo en su definición como género.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

ARREGUI, Juan P. (coord.). *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Centro Buendía, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Primera y segunda parte. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 2008.

DIOS, Juan Francisco y Elena MARTÍN. *Las palabras de la música: escritos de Ramón Barce*. Colección Música Hispana n.º 13. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

ELI, Victoria et al. "Ópera". CASARES, Emilio (dir). *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, pp. 78-124.

FERNÁNDEZ, Jorge. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Colección Preliminares Ensayo n.º 2. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2009.

GAN, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2003.

GARCÍA, José M^o. "Función y disfunción del texto en la música del siglo XX, con un epílogo referido al Quijote". LOLO, Begoña (ed). *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 1201-1224.

²³ FERNÁNDEZ, Jorge. "Soporte, creación y función, o la necesidad de limpiar el filtro". En *12 notas preliminares*, n.º 2 ["La encrucijada del soporte en la creación musical"], pp. 9-22.

HERRERO, Fernando. *La ópera y su estética*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.

LOLO, Begoña. *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Colección Cervantes y la Música. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española*. Vol. 6. Siglo XX. Madrid: Alianza Música, 1989.

OLLÉ, Álex, José Luis TURINA et al. *D.Q. Don Quijote en Barcelona*. Barcelona: Fundación Gran Teatro del Liceo, 2000.

PÉREZ, Belén. *La renovación vocal en la música contemporánea española. Muestreo, análisis y significación*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1997.

TEMES, José Luis. *José Luis Turina*. Colección Compositores contemporáneos n.º 5. Málaga: Orquesta Filarmónica, 2006.

VELA, Juan Ángel (ed.). *El humanismo de la ópera*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra, 1998.

VV.AA. *12 notas preliminares*, n.º 2 [*La encrucijada del soporte en la creación musical*]. Madrid: Gloria Collado Guevara, 1999.

VV.AA. *12 notas preliminares*, n.º 14 [*Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*]. Madrid: Gloria Collado Guevara, 2005.

EDICIÓN DE D.Q. (*DON QUIJOTE EN BARCELONA*) EN DVD

D.Q. *Don Quijote en Barcelona*. 2000. Dir. Toni Janés. DVD. Fundación Gran Teatro del Liceo de Barcelona, TelefónicaMedia y Televisión de Cataluña.