
**RAFAEL DÍAZ: UNA MUESTRA DE ARTE
SONORO EN ANDALUCÍA A TRAVÉS DE
«¡PICASSOOOH!» (1989)**

Víctor López Rodríguez

Espacio Sonoro. Nº 50. Enero – Abril 2020

INDICE

RESUMEN	1
1. INTRODUCCIÓN: CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL EN LA DÉCADA DE LOS '80	2
2. ANTECEDENTES	6
3. ANÁLISIS TRIPARTITO	9
3.1. Aspectos musicales	10
3.2. Análisis de Los Tres Músicos	12
— Tema bandoneón I	13
— Sección 2ª (1'00" hasta 1'16") (cc. 1-8). Introducción de la Guitarra	13
— Sección 3ª (1'17" hasta 1'41"). Tema bandoneón II	14
— Sección 4ª (1'42" hasta 2'29"). Tema <i>Los Tres Músicos</i> I	14
— Sección 5ª (2'30" hasta 2'41"). Tema Bandoneón III	15
— Sección 6ª (2'42" hasta 3'08"). Puente	16
— Sección 7ª (3'09" hasta 3'40"). Tema <i>Los Tres Músicos</i> II	16
3.3. Recepción de la obra, grabaciones y versiones	17
4. CONCLUSIONES	20
5. BIBLIOGRAFÍA	22

RAFAEL DÍAZ: UNA MUESTRA DE ARTE SONORO EN ANDALUCÍA A TRAVÉS DE ¡PICASSOOOH! (1989)

Víctor López Rodríguez

Resumen

Rafael Díaz (Málaga, 1943) es una figura musical imprescindible para comprender la cultura contemporánea en Andalucía. Los diferentes planteamientos creativos aportados por el compositor malagueño en la categoría de “Arte Sonoro” a partir de la década de los 80, muestran expresiones artísticas con un carácter multidisciplinar y heterogéneo, que combina la música electroacústica con otras artes. Entre ellas destaca la obra *¡Picassoooh!*, estrenada en el Teatro Cervantes de Málaga el día 21 de octubre de 1989.

Este artículo pretende mostrar una semblanza del pensamiento ético, estético e ideológico del compositor, dentro del contexto sociocultural y político en Andalucía, desde el último cuarto del siglo XX hasta la actualidad, mediante el análisis de la obra *¡Picassoooh!* Se ha seguido un planteamiento metodológico multidisciplinar, teniendo en cuenta el análisis tripartito de Nattiez y Jean Molino, la investigación cualitativa y la etnográfica.

1. Introducción: Contexto sociopolítico y cultural en la década de los '80

El despertar de la dictadura franquista provocó el inicio de una época con la voluntad de abrir una ventana al exterior, pluralizando la forma de pensar y de entender el mundo. Se producía así un enfrentamiento entre la cultura lúdico-festiva y una nueva contracultura que chocaba con los cánones artísticos oficiales, vinculados a componentes políticos y culturales establecidos durante la modernidad española. Tuvo lugar, en consecuencia, un punto de inflexión en la producción innovadora, desde la hegemonía cultural centralizada hacia la periferia subyugada. Marcada por la crisis cultural que el mundo occidental experimentaba desde los años sesenta, la nueva creación española, desde la muerte de Franco, comienza a irradiar cierta vitalidad y un estado de excentricidad y transgresión, cuyo origen comienza ahora desde una mayor cercanía geográfica, provocando el surgimiento de distintos planteamientos periféricos con un concepto poliédrico e interdisciplinar.

El horizonte artístico y cultural en Andalucía a partir de la Transición era un fiel reflejo de las aceleradas transformaciones que se estaban produciendo en España. Las nuevas políticas estatales y en particular las autonómicas, con la implantación del Instituto de Autonomía de Andalucía en 1981, representaban la anhelada modernización funcional de las estructuras orgánicas de la Junta de Andalucía, que iban a favorecer una consolidación de los aspectos regionales propios y la promoción de la cultura. Bajo su amparo nacieron el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en 1989 y, un año después, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, para la promoción, investigación, conservación y difusión del arte contemporáneo. Pero, especialmente, la Autonomía implicó dar un mayor relieve aperturista a las artes, sobre todo a las plásticas, como un escaparate que sintonizaba con las tendencias del mercado internacional más allá de los rasgos identitarios, lo que dio lugar al eclecticismo como característica más sobresaliente. (Morales, 2012)

Alejadas de los principales centros de producción, las manifestaciones artísticas desarrolladas en Andalucía y en particular en Málaga, en el último cuarto del siglo xx, nos ofrecieron nutridos e interesantes planteamientos. En 1989 se celebró la Primera

Semana de Arte Contemporáneo en Málaga, organizada por la Universidad de Málaga en el Centro de Exposiciones Sur. TRIACA 89, como se denominó, «[...] no sólo pretendía crear un espacio intercultural, que pusiera en valor a los artistas contemporáneos además de ser un escaparate para mostrar los últimos trabajos y tendencias, sino que intentó conectar las diferentes manifestaciones del fenómeno artístico con el público»¹. Los periodistas y escritores Javier Cuenca y Guillermo Busutil, promotores del evento, quisieron congregar durante una semana disciplinas artísticas muy heterogéneas, desde la pintura, escultura, fotografía, vídeos e instalaciones hasta la danza, teatro, música y acciones performativas. En el campo experimental musical participaron Carmelo Bernaola, impartiendo una conferencia, y Rafael Díaz con *La Fiesta Nacional* (1988).

En el ámbito de las instituciones públicas malagueñas, la reformada Diputación socialista realizó una política cultural que potenciaba las jóvenes iniciativas artísticas de la ciudad, sobre todo en la difusión y promoción del arte contemporáneo, estableciendo importantes colaboraciones con otros organismos culturales públicos y privados de la provincia, como el Colegio de Arquitectos, el Ateneo o la Universidad. En 1979, la Universidad de Málaga fundó la Cátedra de Extensión Musical “Rafael Mitjana”, gracias al musicólogo Antonio Martín Moreno. Este inédito proyecto pretendía impulsar y patrocinar las últimas propuestas vanguardistas de la capital (en materia de Música, Teatro y Poesía) que carecían en gran medida del apoyo institucional. En particular, podemos destacar el conjunto de actividades musicales desarrolladas a través de conciertos, seminarios, conferencias o la elogiada revista “A Tempo”, publicación de divulgación musicológica creada en 1982. Todas estas iniciativas contribuyeron decisivamente a abrir un espacio para la innovación artística y al reconocimiento del patrimonio musical andaluz.

Con la llegada de Gonzalo Martín Tenllado en 1984 como director, la Cátedra “Rafael Mitjana” experimentó una reestructuración total, tanto en sus objetivos como en sus contenidos. Aunque la revista “A Tempo” siguió publicándose, se crearon los premios de “Investigación y Estudios Musicológicos” y de “Composición Musical Pablo

¹ Extraído del programa de TRIACA 89.

Ruiz Picasso” y se asumió el patrocinio del Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga.

Por otro lado, como apunta Alberto González Lapuente, desde mediados de los años 70 la cuestión política clave de estos años fue el asociacionismo político, consolidándose como base de cualquier estándar de colectivo. En el espacio artístico, y en particular en el musical, este colectivismo iba a ser el instrumento que canalizara y aglutinara las diferentes propuestas estéticas bajo un mismo propósito: dar visibilidad y promoción a la nueva creación. Con esta finalidad corporativista emergieron Actum en Valencia, la Asociación de Compositores Catalana (ACC), la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), la Sociedad Española de Musicología (SEdeM), la Asociación de Música Electroacústica y Arte Sonoro de España (AMEE), o la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces (ACSA), fundada en 1987 por Manuel Castillo, Ramón Roldán, Rafael Díaz y Nicanor de las Heras. Estas primeras acciones impulsaron en gran parte la producción de seminarios, ciclos y conferencias, apoyados en muchos casos por entidades públicas y protagonizadas por diversos grupos o talleres. Por ende, el concepto de “Taller” designaba a un colectivo abierto e integrado principalmente por jóvenes compositores, intérpretes y artistas de disciplinas heterogéneas, unidos por el deseo de experimentar y explorar una pluralidad de lenguajes estéticos que se aproximaban a los de autores como John Cage y Juan Hidalgo. (Lapuente, 2012)

Rafael Díaz, que había colaborado activamente con la Cátedra de Música “Rafael Mitjana” de la Universidad de Málaga en la creación y organización del I Ciclo de Música Andaluza (1981) y el Ciclo de Música Contemporánea Andaluza (1982, 1983 y 1984), fundó en 1985 el Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga (TMCUM).

Este proyecto, que comenzó durante el curso 1984-1985, estaba integrado por un grupo de estudiantes del Conservatorio Superior de Música de Málaga que compartían sus inquietudes musicales sobre las últimas tendencias contemporáneas. El director del TMCUM Rafael Díaz, comentaba:

Yo no quiero que nuestro Taller sea un grupo de música que hace conciertos sin más, sino que haya una investigación dentro de lo que es la

música, que aglutine, si es posible, todo lo que de novedoso hay dentro de la música y también que impulse a otras personas no músicos a pensar en la música y a colaborar con nosotros: actores, bailarines, pintores... Cualquier persona que quiera conexionarse con la música debería ponerse en contacto con nosotros. (Martín, 1985)

El Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga fue el primer Taller de Música Electroacústica de Andalucía y protagonizó un notable trabajo didáctico y promocional de la difusión de la música contemporánea durante más de dos décadas, actuando en espacios como el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, la Fundación Miró de Barcelona o el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

La actividad desarrollada por el TMCUM se caracterizaba por la utilización de medios audiovisuales y electrónicos, desde una perspectiva de acción interdisciplinar, que se extendía a través de cooperaciones con la pintura, el teatro o el ballet. Rafael Díaz, nacido en Málaga en 1943, es uno de los pioneros en Andalucía de toda una corriente de música contemporánea en la que se integran los procedimientos instrumentales tradicionales y los electroacústicos. Desde los años ochenta, el compositor adquirió un compromiso ético e ideológico con el contexto social y cultural que le circunscribía, desarrollando una amplia producción de propuestas cercanas a la categoría de “Arte Sonoro”.

Sin embargo, de todo el catálogo de este compositor, se puede destacar la composición de *¡Picassoooh!* El Teatro Cervantes de Málaga acogió su estreno el día 21 de octubre de 1989, mostrando un espectáculo multidisciplinar que se acercaba al artista universal malagueño Pablo Ruiz Picasso, fusionando la coreografía de Thomé Araujo, realizada por la compañía Málaga Danza-Teatro, y la música de Rafael Díaz, interpretada por el TMCUM. El heterogéneo planteamiento estético reconstruye una poética plástica y musical en la que la naturaleza picassiana es el punto de partida. La plasmación musical está articulada en siete números, cuyos títulos aluden directamente a siete cuadros de Picasso, empleando una plantilla musical compuesta por guitarra, clarinete, sintetizador y grabación.

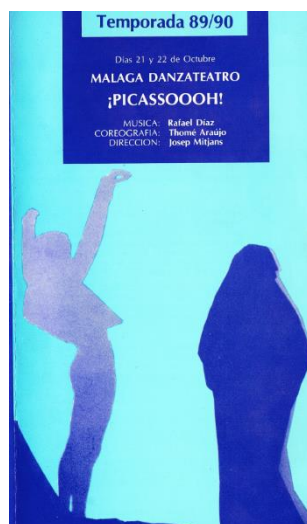


Ilustración 1. Programa de estreno

2. Antecedentes

Como indica José Iges, durante la década de 1980, los usos artísticos del sonido por parte de videoartistas, poetas experimentales, *performers*, compositores y artistas visuales empezaron a etiquetarse bajo el término *sound art* –en Alemania se desarrollarían bajo el apelativo *Klangkunst*–. Los precedentes en España se pueden observar en los trabajos compositivos e interpretativos de, entre otros, el grupo Zaj, creado en 1964 y formado, en sus comienzos, por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, y posteriormente por Tomás Marco, Luis Castillejo y Esther Ferrer, entre otros. Todos ellos comparten una concepción del sonido como materia artística, susceptible de ocupar tiempo, pero también espacio, ampliando los límites de la experiencia musical. Dicha concepción abre el camino para la incorporación, en lo musical, de la tecnología y la ciencia. Esto contribuirá a la fundación de diferentes laboratorios en nuestro entorno: Phonos en 1974, bajo la iniciativa de Andrés Lewin-Richter y Josep Maria Mestres-Quadreny, a los que sumarían Gabriel Brncic o Eduardo Polonio (este último también perteneciente al Laboratorio Alea de Madrid); ACTUM en Valencia con José Luis Berenguer, el Grupo Experimental de Música Electroacústica con Leopoldo Amigo; Adolfo Núñez con el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM-CDMC) en Madrid o el Gabinete de Música Electrónica de Cuenca (GME) creado

por Jesús Villa-Rojo, también conocido por su actividad compositiva e interpretativa por su grupo instrumental denominado Laboratorio de Interpretación Musical (LIM).

Las primeras referencias historiográficas sobre “Arte Sonoro” en Andalucía, se reflejan en las manifestaciones del colectivo malagueño de activismo artístico Agustín Parejo School (1982-1994), que abordaba la relación entre arte y vida mediante instalaciones, performances, pinturas y publicaciones, con una producción visual vinculada a la poesía soviética posrevolucionaria; en la escena sevillana es reseñable la figura de Antonio Murga, (compositor, poeta, crítico y video artista), realizando una actividad notable de creación y divulgación radiofónica de la música electrónica experimental no convencional; las Jornadas Internacionales de Arte Actual, “Límites”, celebradas en Andújar (Jaén) en 1987, presentándose obras de JABIR, Eduardo Polonio, Macromassa con Anton Ignorant (Barber & Palacios, 2009); y en Rafael Díaz, con la fundación del Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga en 1985.

Centrándonos en el repertorio del compositor malacitano, desde su op. 1 *Nudos* (1980) hasta *¡Picassoooh!* (1989), hay un buen número de obras que han sido claves en su evolución estética y sonora, de las que se pueden destacar *El deseo atrapado por el rabo* (1982), *Perfil Reflejado* (1986) y *La Fiesta Nacional* (1988).

La llegada del *Guernica* de Picasso a Madrid, en 1981, significó según algunos medios de comunicación el regreso del último exiliado. Ese mismo año, el Ministerio de Cultura le concede a Rafael Díaz una beca de creación por valor de 500.000 pesetas, para la composición de una ópera basada en una obra inédita de teatro de Pablo Ruiz Picasso titulada *El deseo atrapado por el rabo*.

En marzo de 1982, el compositor concede una entrevista al Diario ABC, donde comenta:

Esta será la primera ópera íntegra que se prepare en Andalucía en los últimos veinticinco años, considerando el compositor malagueño que es muy difícil de interpretar, basándola en una música de vanguardia. Según ha podido saber ABC, Rafael Díaz ha recibido varias propuestas para su escenificación, decidiendo contar en el escenario con tres grupos: cantantes estáticos (al estilo de los antiguos coros griegos), los actores propiamente

hablando, y un grupo de mimos que representan acciones directamente relacionadas con la temática del diálogo. El montaje de la obra es duro y parece que el estreno podría tener lugar en Madrid, habida cuenta de las dificultades que existirían en Málaga para llevar a escena esta obra picassiana. Rafael Díaz es una de las grandes promesas musicales de Andalucía, [...] lo que justifica con estas palabras: “Quiero ser testigo de mi tiempo y no dedicarme a recordar cosas pasadas.” (Acedo, 1982)

Se trataba, por tanto, de un proyecto ambicioso de carácter multidisciplinar que nunca se pudo estrenar debido a problemas con los derechos de autor de los textos de Pablo Ruiz Picasso, lo que obligó al autor a transformarla en una suite de cámara, substrayendo los textos y toda representación escénica, con el nombre *El deseo atrapado por la cola*. Sin embargo, es curioso que la recoja el Diccionario de la Música de España e Iberoamérica en su forma original: «*El deseo atrapado por el rabo*, con texto de Pablo Picasso, emplea efectivos complejos: grupo instrumental, coro a ocho, diez actores y ocho bailarines, en una vasta composición escénica.» (Medina, 1999)

En segundo lugar, merece la pena subrayar la obra descatalogada *Perfil Reflejado* (1986), por ser su primera composición electroacústica. En 1982, Rafael Díaz había descubierto la música mixta durante un curso de composición con Luigi Nono en Sitges. En uno de sus conciertos, actuó un grupo de músicos de Phonos dirigidos por Lewin Richter, y Díaz comenta: «Y para mi sorpresa, mientras los músicos tocaban, el magnetofón emitía unos sonidos pregrabados que formaban una combinación que me atrapó, se puede decir que fue amor a primera vista». (Fernández, 2016). Esta obra para saxofón tenor y banda magnética marca el comienzo de una etapa de experimentación, investigación y afianzamiento de un nuevo lenguaje compositivo.

Por último, *La Fiesta Nacional* (1988), con una producción multidisciplinar, fue encargada por José Iges y producida por la UMA. La obra reúne textos del poeta Manuel Machado, danza, artes plásticas y música electroacústica. Lo curioso es que la idea del compositor era poder conectar durante el concierto con una corrida de toros en directo, pero RNE no pudo conseguir los medios necesarios para su realización. La composición fue citada en 2015 en el libro *Historia y presencia del Arte Sonoro en España (MASE)*, en

concreto, en una tabla donde se aglutinan los compositores y las obras más notables de esta actividad artística sonora.



Ilustración 2. *La Fiesta Nacional*. Fotograma de la película. Recuperada en 2019

3. Análisis tripartito

Dentro de todo ese ambiente de movimientos artísticos, se inserta la creación de la Fundación Picasso por parte del Ayuntamiento de Málaga, en 1988, tenía como objeto estudiar y promover la obra y la figura del artista malagueño. Este organismo contribuyó en la dinamización cultural de la ciudad a través de diversas actividades, exposiciones y conferencias dedicadas al pintor, tomando como epicentro el Museo Casa Natal de Picasso, con una colección de obras de arte formada por más de 4.000 piezas de más de 200 artistas diferentes. Esta fundación seleccionó *¡Picassoooh!* para participar en el conjunto de actividades programadas *II Octubre Picassiano* en 1989.

Aunque *¡Picassoooh!* se compuso originalmente para el TMCUM, el estreno fue una versión ampliada de la obra como ballet y representada en el Teatro Cervantes de Málaga los días 21 y 22 de octubre de 1989. En un artículo del *Diario Sur* publicado el mismo día del estreno, Josep Mitjans, director de la compañía MALAGA DANZATEATRO, explicaba que la obra no tiene un carácter biográfico, sino que utiliza elementos plásticos y musicales del universo picassiano, especialmente de la época azul y de las tauromaquias, reflejadas a través del vestuario y una coreografía contemporánea realizada por siete bailarines, basada en una sucesión de escenas o cuadros irregulares

que no guardan relación entre sí. La composición electroacústica, música mixta, combina instrumentos tradicionales y electrónicos, junto a una grabación sonora y descrita por el propio compositor como: «Picassoooh es más expresión que pintura». La estructura de la obra está formada por siete números que están basados en diferentes cuadros de Pablo Picasso, escogidos por el compositor. La macroforma responde al mismo criterio que una actuación de un cuadro flamenco, donde al principio actúan todos juntos, a continuación va saliendo de forma individual cada uno de los componentes y por último vuelven a actuar todos en conjunto. Las experiencias vitales del creador malagueño en el mundo de la música flamenca han influido considerablemente en su esencia estética, tomando como base la tradición musical española cercana al flamenco, tal y como hicieron Manuel de Falla o Isaac Albéniz, y las sonoridades electrónicas, y sintiendo «el flamenco como la expresión viva del alma andaluza». (Díaz, 2014)



Ilustración 3. Estructura de *¡Picassoooh!* (1989)

3.1. Aspectos musicales

¡Picassoooh! se articula de la siguiente forma:

1. *Los Tres Músicos*. Para clarinete, guitarra, sintetizador y electrónica.
2. *Arlequín pensativo*. Para sintetizador y electrónica.

3. *Tres mujeres y Torero*. Para grupo instrumental y electrónica.
4. *Los Amantes*. Para guitarra y electrónica.
5. *Faunos y cabra*. Para clarinete y la electrónica.
6. *El circo*. Sólo electrónica.
7. *La Paz*. Para grupo instrumental y electrónica

Podemos señalar las siguientes características generales principales:

- La combinación del mundo acústico con el electrónico de una forma muy heterogénea, con especial protagonismo de este último.
- La utilización de una notación convencional dentro de un lenguaje atonal.
- El uso de efectos tímbricos contemporáneos y técnicas extendidas en los instrumentos, mediante la manipulación del brillo en el sintetizador; el empleo de *frulattis*, trinos o trémolos a diferentes velocidades y la combinación de voz y sonido en el clarinete; y la utilización de la escordatura de la 6ª cuerda en re y mi \flat en la guitarra.
- En la guitarra, se exploran gestos técnicos típicos del flamenco como el rasgueado y los golpes en la caja, a los que añade la combinación de armónicos con nota real.
- Hay una concepción de la imagen auditiva a través del espacio sonoro y la tímbrica, mediante la práctica de efectos panorámicos (derecha-izquierda y cerca-lejos), o juegos de resonancia y distorsión.
- La partitura a primera vista muestra un cierto grado de simplificación esquemática: sólo está escrita la parte de los instrumentos, mientras que la electrónica carece de guion o cualquier organización pautada o gráfica.
- La apelación a la memoria, término que persigue la conexión de los procesos psicológicos de percepción y evocación del oyente desde una perspectiva crítica y activa.

Con respecto al material temático, se puede observar:

- El empleo de un lenguaje atonal.
- Un carácter deconstructivo y fragmentado, reflejado principalmente en el gusto por los motivos cortos y entrecortados por silencios, y el movimiento oblicuo de las melodías en forma quebrada en escorzo.
- La ausencia del predominio melódico, salvo en contadas ocasiones, como en el número de *Faunos y Cabras*, que se basa en una escala de si en modo frigio.
- Una exploración de la ilusión sonora a través del uso de la cuarta aumentada.
- El uso de la cadencia andaluza desde una perspectiva personal: mi^b, re, do[#] o do^b sin resolución.

3.2. Análisis de *Los Tres Músicos*

De los siete números de *¡Picassoooh!*, se ha seleccionado esta pieza porque en ella se pueden apreciar numerosos aspectos musicales que nos muestran un amplio abanico de características y herramientas compositivas utilizadas por el compositor. Además, la instrumentación empleada (guitarra, clarinete en si^b sintetizador y grabación electroacústica) es una de sus formaciones favoritas en la categoría de Música Mixta.

La existencia de diferentes versiones de la obra, con pequeñas modificaciones en todos los casos, han sido puntos enigmáticos y en algunos casos polémicos para poder afrontar el estudio analítico musical, ya que las versiones de las grabaciones de audio disponibles no se correspondían con ninguna de las versiones de las partituras. Esta encrucijada se resolvió mediante una nueva partitura revisada en 2018 por el compositor, según la versión de audio de 2005.

Al ser una obra de música mixta, en el análisis se han tenido en cuenta tanto la partitura como la grabación de audio. La plasmación gráfica está escrita en 3/4, con un tempo de sesenta negras por minuto, por lo que tomaremos como referencia los números ordinales de los compases. En la partitura se encuentran además indicaciones

de tiempo, reflejadas en minutos y segundos en la partitura, configurándose así los dos ejes principales para este estudio.

— Tema bandoneón I

Esta pieza comienza con la grabación sola, donde el sonido de un bandoneón, que muestra cierto carácter de vals con una textura de perfil melódico, está acompañado de sonidos electrónicos con efectos panorámicos, con una expresividad marcada por su inicio suave, continuando en *crescendo* y finalizando con un leve carácter cadencial que da paso a la guitarra.



Ilustración 4. Gráfica de *Los Tres Músicos*

— Sección 2ª (1'00" hasta 1'16") (cc. 1-8). Introducción de la Guitarra

La guitarra utiliza una encordatura con la sexta cuerda afinada en $mi\flat$, provocando una disonancia entre dicha cuerda, en $mi\flat$, y la primera cuerda, en mi natural. La utilización de la disonancia como eje vertebrador del proceso evolutivo como creador de Rafael Díaz marca claramente un alejamiento hacia cualquier núcleo tonal.

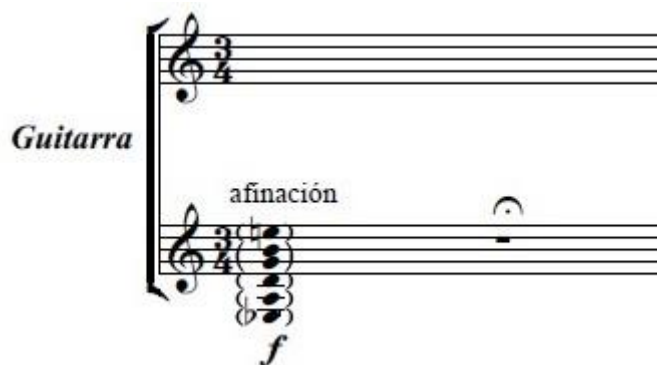


Ilustración 5. Acorde generador con encordatura: sexta cuerda en mi ♭

El c. 2 comienza con la repetición de la nota re, en un *crescendo* que va desde un *pp* a un *ff*. Adicionalmente, la tensión se retroalimenta de un *obstinato* en oscilación lenta y regular que se despliega en un trémolo.

Desde el c. 5 al c. 8, se muestra una variante de la cadencia andaluza (mi ♭, re, do ♯), sustentada por un acorde arpegiado (mi ♭, la, re) culminado por un trémolo sobre las notas más agudas, enfatizando esta voz. La grabación emerge con el último compás de la guitarra, re exponiendo el tema del bandoneón de la introducción.

— Sección 3ª (1'17" hasta 1'41"). Tema bandoneón II

Nuevamente aparece el tema del bandoneón en un continuo *crescendo*, que finaliza en una suerte de semicadencia. A diferencia del canal derecho, el volumen se desplaza ascendentemente.

— Sección 4ª (1'42" hasta 2'29"). Tema *Los Tres Músicos* I

Este tema tiene una extensión de trece compases. La guitarra, el clarinete y el sintetizador tocan todos casi al unísono, en homorítmia, mostrando un ritmo de semicorcheas intercalado por silencios. El movimiento melódico está fragmentado por saltos ascendentes y descendentes que confieren, desde un minimalismo temático, un

gran impulso y protagonismo a la textura y al timbre. El compositor nos muestra un tejido musical roto, deconstruido y «cubista», tímbricamente generado a partir de la combinación del timbre percusivo del sintetizador, el trémolo desfasado del clarinete y el color incisivo de la guitarra.



Ilustración 6. Tema *Los Tres Músicos*, cc. 9-11

A partir del c. 17 (2'10'') aparece el tema del bandoneón en la grabación, comenzando por fusionarse con los instrumentos y poco a poco, *in crescendo*, logra adquirir su propio protagonismo, quedándose solo al finalizar el tema de *Los Tres Músicos* a modo de puente. Utiliza un efecto de eco entre los dos canales y el sonido se produce con distorsión.

— Sección 5ª (2'30'' hasta 2'41''). Tema Bandoneón III

Esta sección está protagonizada por una textura de sonoridades sobre notas largas, en una variante de la introducción inicial, en la que los diferentes instrumentos van realizando sus entradas de forma escalonada hasta formar un *clúster* con las notas re, do, do#. Las entradas siguen la siguiente disposición: en primer lugar, la guitarra recapitula el mismo tema del comienzo durante tres compases; a continuación, el clarinete recoge la misma nota re de la guitarra desde un trino más tremolo en «tktk»;

un compás más adelante, se une el teclado con un efecto *Pitch Bender ad. Libitum*; finalmente, la guitarra se une de nuevo formando una especie de unísono en *clúster*.

— Sección 6ª (2´42” hasta 3´08”). Puente

Los sonidos electroacústicos tienen un carácter flexible y muy elástico. Se imita el tema de *Los Tres Músicos*, enfatizando la plasticidad de la melodía fragmentada por los saltos y el ritmo insubordinado e irregular de las semicorcheas, que en este caso vibra en un tempo más lento.

— Sección 7ª (3´09” hasta 3´40”). Tema *Los Tres Músicos II*

La guitarra vuelve a la cadencia andaluza de la introducción durante cinco compases y, de forma abrupta, recapitula el tema de *Los Tres Músicos* en un tempo más rápido, a setenta y dos negras por minuto, escogiendo los seis últimos compases a modo de *coda*.

Tema I Bandoneón	Intro Guitarra	Tema II Bandoneón	Tema 3 Músicos	Tema III Bandoneón	Puente	Tema II 3 Músicos
A	B	A´	C	A´´	E	C´
0´00 - 0´59	1´00- 1´16	1´17 - 1´41	1´42 - 2´29	2´30- 2´41	2´42 - 3´08	3´09 - 3´40
cc. 1	cc. 2-7	cc. 8	cc. 9-21	cc.22-28	cc.29	cc.30-40

Ilustración 7. Cuadro resumen de *Los Tres Músicos*

3.3. Recepción de la obra, grabaciones y versiones

¡Picassoooh! ha sido interpretada desde 1989 hasta 2009 por el Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga en más de una quincena de veces, destacando, entre otras, su interpretación en la fundación Phonos de Barcelona. Aunque existen artículos que reflejan su interpretación, no se ha podido encontrar ninguna crítica de la obra. Pero en 2019, tras el trascurso de las investigaciones, se han recuperado unas cintas de videocámara propiedad de Thomé Araujo y Josep Mitjans, coreógrafo y director de la compañía MALAGA DANZATEATRO, donde se recogen diversos trabajos artísticos con música de Rafael Díaz, entre ellos y en particular una de las representaciones de *¡Picassoooh!*, el 5 de Noviembre de 1989 en la Sala Falla del Conservatorio Superior de Música de Málaga. En el documento cinematográfico, la versión extendida como ballet de *¡Picassoooh!* tiene una duración aproximada de una hora y cuenta con una escenografía minimalista formada por grandes fondos de tela blanca que permiten juegos de iluminación y de sombras que se van alterando para acentuar las diferentes secciones en la escenificación. El ballet lo ejecutan siete bailarines que se van intercalando a lo largo de la obra con vestuarios inspirados en diferentes cuadros de Picasso y en la coreografía predominan danzas de estilo contemporáneo que potencian el simbolismo y la fuerza de la expresión corporal. El TMCUM, junto a su director, parece que estuvieron colocados en uno de los palcos de la primera planta, ya que no se aprecian en el escenario.



Ilustración 8. El Arlequín pensativo. Fotograma de la película. Recuperada en 2019

El material sonoro de la película conserva el audio en buen estado, pudiéndose considerar que el equipo de sonorización fue el óptimo para una sala de mediano aforo, como es la Sala Falla del Conservatorio, y de una buena calidad para la exigente reproducción que requiere la música electroacústica. La música acusmática toma un mayor protagonismo con respecto a las posteriores versiones, aumentando la extensión de las secciones musicales de manera notable y, por otra parte, se encuentran partes de la obra con una música inédita, desconocida y de gran valor, que no estaba recogida en ninguna de las grabaciones y partituras, y que gracias a este pequeño descubrimiento vuelven a la vida para su estudio e investigación. Por último, se puede considerar, tras el visionado de la película, que la acogida del público fue positiva, ya que se escuchan numerosos “bravos” al concluir la representación.

La obra ha sido grabada en CD en tres ocasiones (1994, 2000 y 2005). Aunque este conjunto de piezas fueron concebidas en 1989 en el laboratorio privado de Rafael Díaz, contando principalmente con un sintetizador Yamaha DX -7 II y un ordenador Yamaha CX5M MSX Music Computer, los avances tecnológicos, principalmente los informáticos, han influido directamente en la transformación de la obra en sus cambiantes expresiones sonoras. Las modificaciones más significativas se pueden localizar en las partes en las que la música acusmática suena desnuda y sin ningún apoyo instrumental. Estos cambios están definidos en primer lugar por una constante investigación tímbrica, y en segundo lugar por el carácter del compositor, basado en un continuo trabajo en proceso, inacabado y siempre mejorable.



Ilustración 9. Portadas de los discos donde se incluye la obra *¡Picassoooh!*

En el caso de *Los Tres músicos*², aparece en el disco de 1994 (Taller de Música Contemporánea de la Universidad) con una duración de 5'01", y en las grabaciones de 2000 (Rafael Díaz. ¡Picassoooh! La Fiesta Nacional) y 2005 (Músicas para Pablo Picasso) con un tiempo de 3'38" y 3'40", respectivamente. En los números 2. *Arlequín pensativo* y 5. *El circo* (música electrónica sola), se distingue una evolución en la ecualización y en el tratamiento de las texturas tímbricas: añadiendo, modificando o eliminando efectos, secciones, sonidos o ruidos. En la versión de 2005, se añade un número más con el nombre de *Mujer Sentada*³ (trompa y electrónica) y cambia el orden de los números de las piezas.

La partitura está escrita para una agrupación mixta formada por clarinete, guitarra, sintetizador y grabación. Las primeras páginas recogen las normas generales y específicas para cada instrumento, precisando los recursos técnicos necesarios para su interpretación: un reproductor de CD para la parte grabada, una mesa de mezclas y columnas de sonido y un cronómetro para las indicaciones de tiempo de reloj reflejadas en las partituras, siendo indispensable seguirlas para la coordinación con la grabación. En cuanto a los instrumentos, se puntualiza que la guitarra y el clarinete deben ser amplificados y con una pequeña reverberación. Por otra parte, el sintetizador se tiene que conectar a la mesa de mezclas y los sonidos que se indican sobre la partitura serán de elección libre por el intérprete, excepto el del bandoneón. También es interesante la inclusión de una página que resume, mediante ejemplos, todas las grafías contemporáneas empleadas en la obra, que pueden aclarar las posibles dudas del intérprete con el ámbito de la técnica extendida.

² Audio y partitura en: <https://www.youtube.com/watch?v=PBn9PbbPIhs>

³ Audio en: https://www.youtube.com/watch?v=kD5zoHLSLQ&list=PL69seNBQm4GoGGGV_bG6OC2hxpP3wr_h0

4. Conclusiones

Un breve recorrido analítico de las relaciones entre música y política, sujetos a las condiciones socioeconómicas, el desarrollo tecnológico y el acceso a los medios de producción, tienen en el avance historiográfico un vínculo efectivo y suficientemente documentado como para poder impactar en la investigación de la producción musical a partir del último cuarto del siglo xx. Los relatos artísticos en el ámbito del Arte Sonoro, nos imponen un estudio inminente abierto a argumentaciones y debates, que asuman la naturaleza transformadora en la creación musical. La visualización y la importancia de estas primeras iniciativas en Andalucía han sido tratadas, desde la historiografía de la música contemporánea, de una manera superficial y no valoran adecuadamente, a nuestro juicio, su relevancia en la escena musical y cultural en el contexto nacional. Compositores como Gabriel Brncic o Diana Pérez describen a Rafael Díaz, no sólo como el iniciador en Andalucía de toda una corriente de la música actual, sino que también ensalzan su notable activismo, plasmado sustancialmente en la organización de cursos y ciclos de música electroacústica y en la creación del TMCUM.

En este sentido, las aportaciones en este campo sonoro, desde una estética autodenominada como «nuevo nacionalismo», expresan un tratamiento experimental centrado en la exploración tímbrica a través de herramientas electroacústicas y una marcada hibridación con otras disciplinas artísticas. La relación con otros artistas, más allá del terreno musical, como el dramaturgo Miguel Romero Esteo, el pintor Juan Béjar o el cantaor flamenco Alfredo Arrebola, entre otros; se hace vital en el pensamiento y la práctica creadora del compositor. En el amplio catálogo de obras de este pionero de la música electroacústica en Andalucía se presentan nutridos ejemplos de esta interdisciplinariedad, *Antígona* (1984), donde fusiona teatro, baile flamenco y música; *Amor pelirrojo*, ópera electroacústica en siete actos, estrenada en Granada en 2002; *Homenaje a José Val de Omar sobre el Tríptico Elemental de España*, estrenada en 2007 dentro del V Festival de Música Española de Cádiz y grabada en DVD en 2008, donde utiliza las imágenes del cineasta de culto granadino para construir un nuevo universo autocontenido; Y unas de sus primeras piezas de música mixta como *¡Picassoooh!*, objeto de este estudio. Las convergencias con uno de los artistas más influyentes del

siglo xx, como fue Picasso, por su carácter sugestivo e inspirador, lanzó la composición de *¡Picassoooh!* que fue interpretada en numerosas ocasiones por el TMCUM y grabada en tres ocasiones. A lo largo de 30 años, la composición ha sufrido numerosas modificaciones, mostrando ciertas discrepancias y anomalías entre las partituras y las grabaciones. Todo esto ha sido consecuencia de dos causas principales: la actitud del compositor, que podría definirse como *Work in progress*, y la diferencia sustancial entre el resultado escénico de la interpretación en vivo de la obra, comparado con su articulación artística en cualquiera de sus diversas grabaciones. Gracias a los progresos en la investigación sobre el compositor malacitano, se ha podido descubrir una versión de audio y video que nos aporta una perspectiva real de la proporcionalidad y funcionalidad sonora en su ejecución en directo. Por los argumentos expuestos, sostenemos que Rafael Díaz es una figura musical imprescindible para comprender la cultura contemporánea en Andalucía. Habiendo desarrollado su labor estética y creativa desde la periferia y manteniendo una responsabilidad ética e ideológica con la sociedad y la cultura andaluza desde el último cuarto del siglo xx hasta la actualidad, a partir de su acción cultural y sus facetas como intérprete, divulgador y artista sonoro.

5. Bibliografía

- Acedo, F. (02 de 03 de 1982). El deseo atrapado por el rabo, de Picasso, convertida en ópera. *ABC*, pág. 64.
- Iges, J. et al. (2015). *Historia y presencia del Arte Sonoro en España*. MASE. Madrid: Bandaáparte.
- Barber, L., & Palacios, M. (2009). *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L.
- Díaz, R. (2014). El Flamenco en mi obra compositiva. *Música oral del sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz*, 388.
- Fernández, M. Á. (30 de 01 de 2016). <http://www.rtve.es/alacarta/audiios/ars-sonora/ars-sonora-desde-conservatorio-superior-malaga-30-01-16/3464059/#>.
- Lapiente, A. G. (2012). Hacia la heterogénea realidad presente. En A. G. Lapiente, *Historia de la Música en España e hispanoamérica. La Música en España en el Siglo XX*. 7 (págs. 247-243). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Martín, M. A. (Febrero de 1985). El Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga. *Revista de Música A Tempo*(26), 19-20.
- Medina, Á. (1999). *Diccionario de la Música en España e Iberoamérica*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Morales, F. C. (2012). Expresiones artísticas en la actual identidad andaluza. En J. H. al., *Andalucía. Identidades culturales y dinámicas sociales* (págs. 287-332). Sevilla: Aconcagua libros.



VÍCTOR LÓPEZ RODRÍGUEZ

Nace en Málaga en 1977. Comenzó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Málaga donde realizó su carrera de piano bajo la dirección de José Eugenio Vicente Téllez y Alfredo Gil Pérez, y de órgano con Adalberto Martínez Solaesa.

Completa su formación con Isabella Tammik, Dimitri Baskirov, Ramón Coll, Juan Antonio Vicente Téllez y Neal Peres da Costa. En 1995 es galardonado por Juventudes Musicales de Granada como “Mejor Joven Concertista del Año”.

Ha sido miembro del Taller de Música contemporánea de la Universidad de Málaga actuando en diferentes ciudades de España, en los Festivales de Música de Granada, Bilbao, Madrid, Cádiz, Sevilla, etc. En el campo creativo de la música contemporánea ha grabado diferentes discos: *Músicas para Pablo Picasso* en 2005, *Música para voz*, *Compositores Andaluces Contemporáneos* en 2006 y *Homenaje a José Val del Omar* en 2008.

Ha sido profesor invitado en el Festival Internacional de Música Martín Códax y en los Cursos de Clarinete Villa de Canena. Forma dúo con el organista Juan Manuel Santos dando conciertos en España y Alemania, y con el clarinetista Manuel Jódar actuando en España, Estonia e Italia.

Máster Universitario en Investigación Musical por la Universidad Internacional de Valencia en 2017, bajo la dirección de D. Manuel Añon.

En 2019 fue invitado a las I Jornadas “Poéticas compartidas: Música y Artes Plásticas en la segunda mitad del siglo xx” celebradas en la Universidad Complutense de Madrid y organizadas por la SEDEM.



Actualmente es profesor de Repertorio con Pianista acompañante del Conservatorio Superior de Música de Málaga y doctorando por la Universidad de Filosofía y Letras de Granada.

vicmusic22@hotmail.com