

**MARISA MANCHADO Y SU
PRODUCCIÓN ELECTROACÚSTICA:
UNA PROPUESTA ANALÍTICA
APLICADA A LA OBRA «AÑOS
DESPUÉS» (1981) DESDE LA
LOGOESTRUCTURA, LA MIXTURA Y
EL SÍNTOMA.**

DANIEL ROMÁN RODRÍGUEZ





Marisa Manchado y su producción electroacústica: una propuesta analítica aplicada a la obra *Años después* (1981) desde la logoestructura, la mixtura y el síntoma.

Daniel Román Rodríguez

INDICE

| | |
|-------------------------------------------------|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| 1. <i>AÑOS DESPUÉS</i> (1981)..... | 3 |
| 2. SEMIOESTRUCTURA | 5 |
| 2.1. MORFOESTRUCTURA | 7 |
| 2.2. LOGOESTRUCTURA. | 10 |
| 3. ANÁLISIS DESDE LA TEORÍA DE LA MIXTURA | 12 |
| 4. ANÁLISIS DESDE EL SÍNTOMA..... | 18 |
| 5. VALORACIÓN DE RESULTADOS..... | 20 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 26 |



Foto de portada: Davis Marco



Marisa Manchado y su producción electroacústica: una propuesta analítica a la obra *Años después* (1981) desde la logoestructura, la mixtura y el síntoma.

Daniel Román Rodríguez

Resumen.

La proliferación del feminismo en el ámbito cultural ha impulsado esta investigación sobre la producción (1981-1996) de Marisa Manchado Torres (1956) en la música electroacústica española. Este artículo, basado en mi tesis doctoral, presenta un análisis musical aplicado desde la metodología analítica propuesta –logoestructura, mixtura y síntoma– a la obra electrónica *Años después* (1981), realizada en el laboratorio Phonos de Barcelona y mezclada, posteriormente, en el LIEM (Laboratorio de Electrónica e Informática Musical) el año 1990. La logoestructura comprende tres ámbitos semióticos de análisis en relación con la música, abarcando aspectos semio, morfo, y logoestructurales. La teoría de la mixtura plantea el carácter inmersivo de la experiencia en donde las distinciones de intensidad resultan decisivas para establecer sus diferencias: la yuxtaposición (parathesis), la compenetración total (di holon krasis) y la co-fusión (synchysis) son los tres modos de relación entre la materia. Finalmente, se aplica el concepto de síntoma, que designa una aproximación estética a la recepción de obras de arte. La estética del síntoma, anclada a una fenomenología, se expresa como algo incontenible en la imagen, un desborde que desnuda la naturaleza fantasmal de la creación.

PALABRAS CLAVE: Feminismo, electroacústica, análisis musical, Logoestructura, mixtura, síntoma





Abstract.

The proliferation of feminism in the cultural sphere has spurred research on the work (1981-1996) of Marisa Manchado Torres (1956) in Spanish electroacoustic music. This article, based on my doctoral thesis, presents a musical analysis applied from the proposed analytical methodology –logoestructura, mixture, and symptom – to the electronic work *Años después* (1981), created in the Phonos laboratory in Barcelona and subsequently mixed at the LIEM (Laboratorio de Electrónica e Informática Musical) in 1990. The logoestructura encompasses three semiotic domains of analysis in relation to music, covering semio, morpho, and logoestructural aspects. The theory of mixture proposes the immersive nature of the experience where distinctions of intensity are decisive in establishing their differences: juxtaposition (*parathesis*), total interpenetration (*di holon krasis*), and co-fusion (*synchysis*) are the three modes of relation between matter. Finally, the concept of symptom is applied, which designates an aesthetic approach to the reception of works of art. The aesthetics of the symptom, anchored to phenomenology, is expressed as something uncontainable in the image, an overflow that reveals the ghostly nature of creation.

KEY WORDS: Feminism, electroacoustics, musical analysis, logoestructura, mixture, symptom



Marisa Manchado y su producción electroacústica: una propuesta analítica a la obra *Años después* (1981) desde la logoestructura, la mixtura y el síntoma.

Daniel Román Rodríguez

INTRODUCCIÓN.

La música electroacústica es, tal vez, una de las más controvertidas dentro de la música contemporánea: interpela el uso habitual de los instrumentos de la tradición académica y la producción de sonidos en su estatuto material y, además, desborda lo estrictamente musical, toda vez que su estética se ha mantenido alejada de las escuchas normalizadas, ampliándose a la categoría de arte sonoro y sus infinitas ramificaciones. En ella convergen nuevas prácticas metodológicas, tecnológicas y filosóficas, condicionando el trabajo de investigación musicológica y exigiendo su permanente renovación para la implementación de herramientas analíticas que respondan a estas nuevas estéticas.

La historia personal y familiar de Marisa Manchado (1956), sumada a su proximidad al LIEM, y su reconocida labor en la defensa y en la difusión del trabajo de mujeres en la música, constituyen rasgos absolutamente singulares. En este sentido, su obra electroacústica, como se podrá constatar, muestra un imaginario compositivo donde diversos elementos contextuales –literarios, pictóricos, políticos– permean sus composiciones.

1. AÑOS DESPUÉS (1981).

Esta obra electrónica utiliza exclusivamente sonidos generados por sintetizador y fue originalmente creada en el laboratorio de música electroacústica Phonos de Barcelona. La mezcla y masterización se llevaron a cabo en el LIEM en el año 1990. Esta composición forma parte del CD *Años después* (1998). Representa el primer paso de la





compositora en el uso y exploración consecuente de los medios electroacústicos, los cuales habían dejado una profunda impresión en ella tras su estancia en Italia:

La influencia de la primitiva música electrónica sin duda ninguna está en la primera de mis obras, que titulé posteriormente, al rehacerla en el LIEM, *Años después* (1981); tiene un sonido analógico evidente y una construcción muy «de época», es decir, una construcción electrónica¹.

Años después se aproxima más a un ejercicio pedagógico, según lo declara la propia compositora, que a una obra estratégicamente elaborada. En relación al contexto, es crucial destacar las influencias de la compositora con figuras como Luis de Pablo, reconocido por su uso pionero de medios electroacústicos en la composición en España, y Carmelo Bernaola. En *Guía Profesional de Laboratorios de Música Electroacústica*² (1998), se encuentran datos esenciales para entender el contexto y los compositores que pasaron por estos estudios y aulas académicas. Muchos de ellos han jugado roles fundamentales en la expansión posterior de laboratorios a lo largo de España; por ejemplo, Adolfo Núñez, quien posteriormente dirigió e impulsó el LIEM en los años noventa, Zulema de la Cruz, con la creación del LICEO (Laboratorio de Investigación y Composición Electroacústica) en el RCSMM (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), y Xavier Serra, actualmente vinculado al laboratorio Phonos y a la Universidad Pompeu Fabra. Aunque el laboratorio Phonos no contaba con el equipamiento tecnológico de vanguardia de otros centros como el IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) en Francia o el CCMRA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) de la Universidad de Stanford, su enfoque creativo se centraba más en el trabajo colaborativo. Esto se reflejaba más en el incentivo a las residencias de compositores en el estudio junto con técnicos y otros compositores, que en la búsqueda de un rendimiento comercial o el desarrollo de tecnologías con fines empresariales. Además, el laboratorio se dedicó a promover experiencias pedagógicas y de difusión a través de cursos de técnicas de composición e informática musical. En este sentido, su objetivo principal fue compartir herramientas tecnológicas para asistir en la

¹ María Luisa MANCHADO TORRES: «El laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC): un instrumento inclusivo para la creación electroacústica». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021, p. 230.

² Gabriel BRNCIC: *Guía Profesional de Laboratorios de Música Electroacústica*. Madrid, SGAE, 1998.





composición, más que potenciar un ecosistema tecnológico para el desarrollo de tecnologías de sonido. Brncic, pieza clave del laboratorio en esos años señala que

muchos alumnos llegan con toda la carrera de música, mientras que otros manejan únicamente conocimientos intuitivos. Se trata de que la persona que dice que quiere hacer música, la haga. Que piense sobre ella y asuma su música. Yo diría que mi labor consiste esencialmente en dialogar, buscar, despertar vocaciones y ayudar a crear³.

Aunque el entorno de Phonos facilitó la participación inicial de Manchado en sus primeras incursiones en la música electroacústica, su relación con el laboratorio y, por consiguiente, con el campo artístico de Barcelona de aquellos años, no perduró en el tiempo ni encontró un espacio que albergara su trabajo estética o ideológicamente. De hecho, esta obra representa su única experiencia vinculada a dicho laboratorio. El carácter «invertido» de estas autonomías, como focos de creación independientes, resulta en la emergencia de dos escenas contrastantes: una marcada por la interrelación y la heterogeneidad de espacios abiertos a la recepción de compositores, y otra donde comienzan a delinearse claramente núcleos de creación asociados a las ciudades individuales, cada una con sus respectivas características estéticas, influenciadas por el fuerte asociacionismo de la época.

2. SEMIOESTRUCTURA

Esta obra, si bien es «rescatada» por Manchado de entre los archivos de Phonos, es en el LIEM donde se finaliza:

Fue remasterizada en 1990 en el LIEM, quedando con una duración final de 3'05''. Como ya he explicado anteriormente, la pieza la remastericé a partir de muestras de sonidos analógicos que había grabado en una cinta de carrete abierto en 1981 en Phonos. Las muchas horas de cinta que había grabado allí las conservaba más como un recuerdo «pedagógico» que como obras de interés musical. Sin

³ Dada la imposibilidad para localizar la revista *Keyboard Magazine*, donde se publicó el texto de Sergi Jordá, aclaro que este artículo, «El laboratorio de música electrónica de la Fundación Phonos», se ha encontrado en el dossier del curso de verano del Laboratorio Phonos: «El ordenador musical: programación y síntesis de sonido» (1993).



embargo, al escuchar toda aquella enorme biblioteca, me pareció que el sonido era tan característico de los antiguos sintetizadores analógicos girando la clavija con precisión, que recuperé este sonido tan característico de los años 70 y primerísimos 80. Me pareció un testimonio importante de los sonidos analógicos por una parte y por otro lado de mi propia experiencia electroacústica. Con esta obra se abre el disco⁴.

Durante su período más prolífico en el campo de la electroacústica, y como parte de la historia del LIEM, Manchado estableció una conexión significativa con compositoras madrileñas en un entorno creativo arraigado en la capital. En aquella época, sus primeras incursiones estaban principalmente orientadas hacia el uso de sintetizadores modulares, disponibles en ese momento, y hacia la búsqueda de sonoridades de referencia que guiaran su trabajo.

El carácter autodidacta que caracteriza a la compositora refleja un continuo debate entre los creadores acerca de la tecnología aplicada a la música. Más que ser una característica exclusiva de ella, que ciertamente puede atribuirse, fueron los perfiles de ingeniería los que empezaron a definir y gestionar los espacios de creación, generando incertidumbre entre los músicos formados en escuelas clásicas de composición. De alguna manera, estos académicos se vieron enfrentados a un lenguaje desconocido del cual tuvieron que aprender por sí mismos.

Es comprensible pensar que, al no estar completamente familiarizada con las posibilidades sonoras de las herramientas disponibles, el imaginario compositivo de Manchado no se manifestara plenamente en sus primeros trabajos, a diferencia de lo que ocurrió posteriormente cuando pudo hacer un uso más consciente de estos recursos. Elementos como la voz femenina y la espacialización se convirtieron más tarde en aspectos identitarios de sus composiciones. La evolución de su obra muestra una transición desde una fase inicial de experimentación técnica hacia un dominio más preciso y personal de las tecnologías electroacústicas, lo cual le permitió desarrollar una voz artística distintiva dentro del ámbito de la música contemporánea.

⁴ MANCHADO TORRES: «El laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM)...», p. 303.



Este proceso de aprendizaje y adaptación es crucial para entender su desarrollo como compositora. La necesidad de autoeducación y la integración de nuevas tecnologías no solo moldearon su estilo, sino que también reflejan un cambio más amplio en el campo de la música electroacústica, donde los creadores tuvieron que enfrentar y superar las barreras impuestas por las nuevas herramientas y lenguajes. La experiencia en el LIEM, su interacción con otros compositores, y el uso de sintetizadores modulares no solo marcaron el inicio de su carrera, sino que también influyeron en la dirección que tomaría su obra en el futuro, destacando la importancia de la voz femenina y la especialización como elementos centrales de su estética compositiva.

2.1. Morfoestructura

La duración de la obra es de 3'09''. La estructura homogénea de la cinta se sustenta sobre todo en los sonidos sintéticos y la espacialización binaural (estéreo). Si bien podría considerarse una sección introductoria y una sección conclusiva –por el fade in del comienzo y el fade out de la coda–, lo trabajado en esta obra se sustenta en la experimentación con sintetizadores análogos y la distribución de los sonidos en dos canales claramente diferenciados. Por las características de los sintetizadores análogos que disponía el laboratorio Phonos⁵ de esa época (Stokos IV y EMS Synthi AKS) y por el momento de exploración de los sintetizadores de clavijas, el resultado sonoro es más bien uniforme y se desarrolla en base a las posibilidades de los propios sintetizadores: osciladores de onda, generadores de ruido, filtros de oscilación y reverberación. Estas posibilidades condicionan el sonido reiterativo y rítmico de la grabación. De igual forma los cambios de timbre y el juego de paneo (distribución de sonidos en dos hemisferios) definen la narrativa. Se presentan, a continuación, imágenes de amplitud RMS, peak de frecuencia y un sonograma.

⁵ El material original del laboratorio: <https://www.upf.edu/web/phonos/presentacio/historia>
Accedido el 15/02/2024.



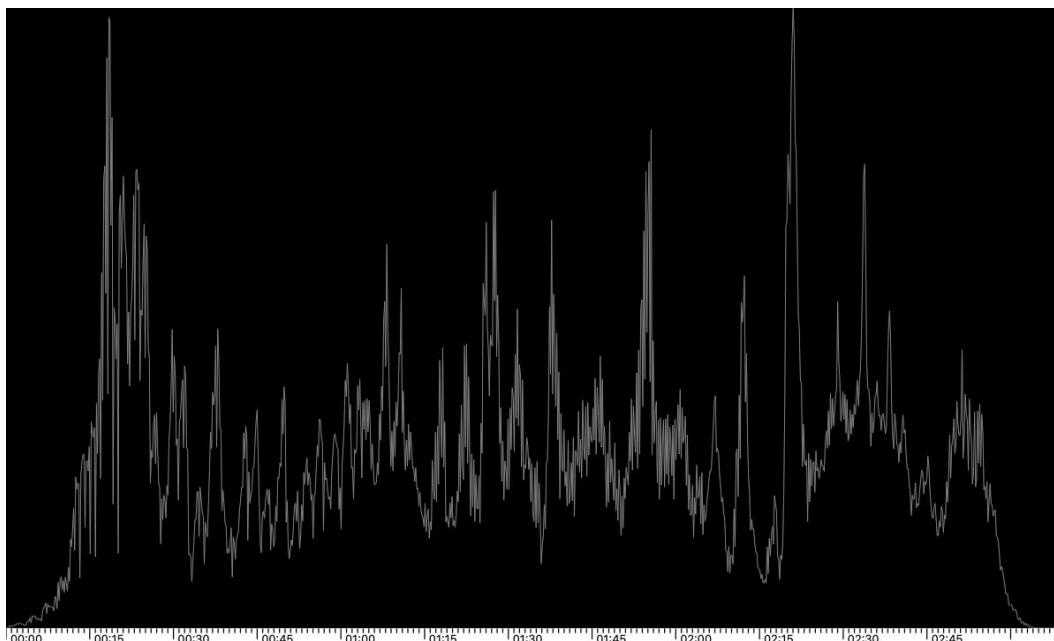


Figura 1. Gráfico sobre la amplitud RMS de *Años después* (1981) de Marisa Manchado.

La oscilación dinámica es evidente. En la primera sección de la cinta se denota la mayor intensidad para desarrollar fluctuaciones durante el transcurso de la grabación: al inicio, hay un rápido aumento en la amplitud, estableciendo una introducción energética con picos pronunciados que sugieren sonidos de alta intensidad. A medida que la pieza avanza, se observan fluctuaciones constantes con picos y valles, reflejando una estructura sonora compleja y dinámica. Los picos indican momentos de mayor intensidad, mientras que los valles representan secciones de menor energía. Hacia el final, la disminución gradual en la amplitud señala la conclusión de la pieza, proporcionando un cierre controlado y resolutivo.

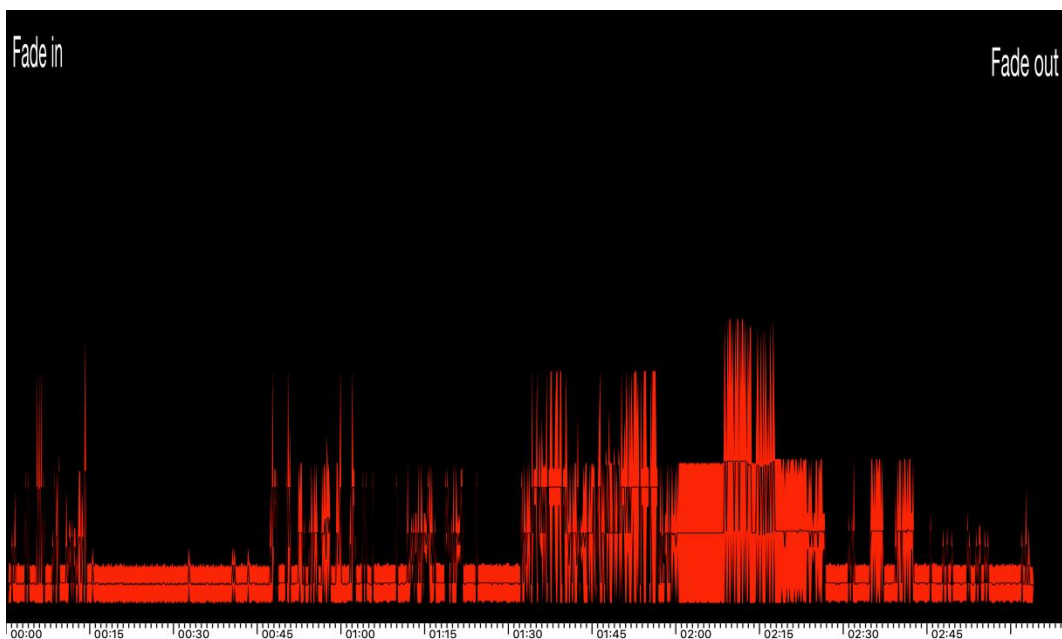


Figura 2. Gráfico de picos de frecuencia *Años después* (1981) de Marisa Manchado.

En este gráfico, se observa una línea de base con actividad esporádica, caracterizada por picos que sobresalen en distintos puntos temporales. Al inicio, la actividad es mínima, con picos dispersos y de baja intensidad, indicando la presencia de frecuencias aisladas y de baja energía. A medida que avanza el tiempo, se puede notar un aumento gradual en la densidad y altura de los picos, lo que sugiere una mayor actividad frecuencial y una acumulación de energía sonora. Los picos más prominentes y frecuentes se concentran en la mitad y hacia el final del gráfico, evidenciando momentos de mayor complejidad sonora y riqueza tímbrica. Esta concentración de picos sugiere una sección más intensa y dinámica de la pieza, donde las frecuencias altas se vuelven más dominantes.

Finalmente, la disminución en la cantidad y altura de los picos hacia el final del gráfico indica una reducción en la actividad frecuencial, sugiriendo un cierre progresivo de la pieza. Este patrón de picos de frecuencia ayuda a entender la estructura y la evolución tímbrica de la obra, destacando momentos de mayor y menor intensidad y contribuyendo a la narrativa sonora general.

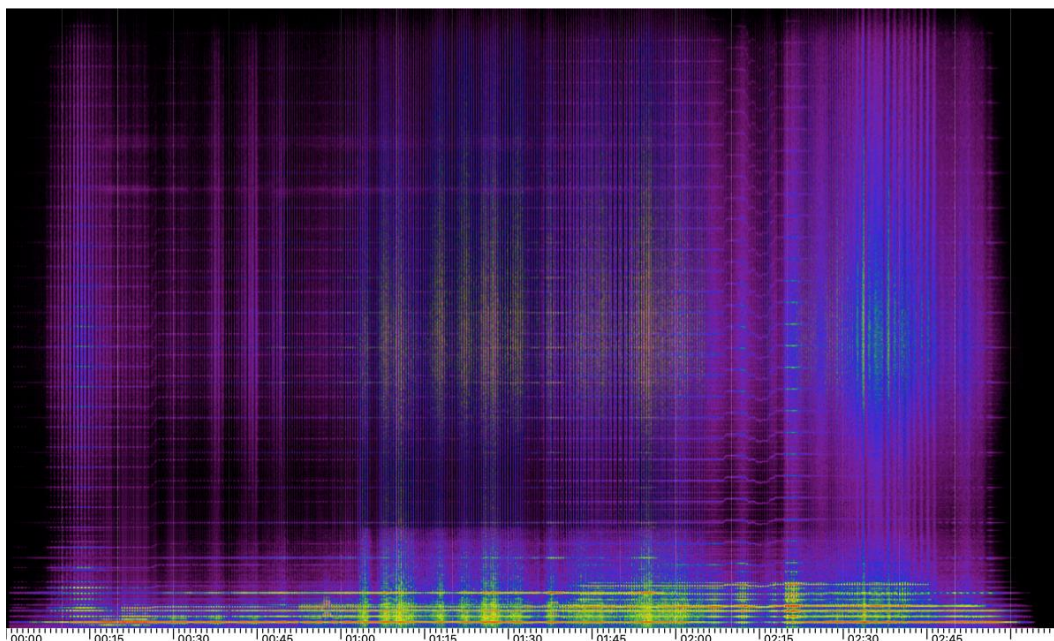


Figura 3. Sonograma de *Años después* (1981) de Marisa Manchado.

Al inicio, se observa una intensidad moderada con colores violetas y azules, indicando frecuencias medias-bajas con tonos sostenidos o pulsos repetitivos. Hacia la mitad, la intensidad aumenta, evidenciada por colores más brillantes como amarillos y verdes. Las líneas verticales más pronunciadas sugieren la introducción de nuevas frecuencias y una textura sonora más compleja. En la parte final, se concentra la intensidad en las frecuencias más altas, con colores brillantes indicando un clímax sonoro. Las variaciones de color y la densidad de las bandas verticales sugieren cambios en la intensidad y textura sonora de la composición. Este sonograma muestra una progresión dinámica con una evolución de la intensidad y la complejidad tímbrica, culminando en un clímax sonoro en la sección final. La combinación de múltiples frecuencias y variaciones en la intensidad crea una experiencia auditiva envolvente y evolutiva.

2.2. Logoestructura.

En esta composición se pueden identificar varios elementos que contribuyen a su estructura y narrativa sonora. Las alturas diversas, generadas a partir del sonido del sintetizador, no prefiguran un discurso melódico ni son predominantes en la narrativa de la obra. Aunque se pueden distinguir variaciones de sonidos agudos en momentos específicos, éstas no llegan a formar una unidad expresiva particular. En lugar de una



línea melódica continua, las alturas se presentan como eventos puntuales que enriquecen el paisaje sonoro sin dominar la estructura general de la pieza. Esta estrategia compositiva sugiere una intención de fragmentación y diversidad tímbrica, donde cada altura se manifiesta como un microevento sonoro, añadiendo color y textura al espectro sonoro sin imponerse como un hilo conductor melódico.

El ritmo en esta composición es generado por la persistencia de un sonido mecánico, creando una interacción entre los canales izquierdo y derecho. Cada canal opera con una rítmica autónoma, funcionando en paralelo y bifurcando el discurso sonoro. Esta superposición de pulsos entrelazados, perceptible para el auditor, se origina a partir de la interacción autónoma de cada uno de los canales. Esta técnica no solo añade complejidad rítmica, sino que también enfatiza la espacialidad del sonido, convirtiendo la escucha en una experiencia tridimensional. En 2'32'' se interrumpe la rítmica constante mediante una desaceleración que cambia notablemente el discurso sonoro, introduciendo una variación significativa en la estructura temporal de la obra. Esta desaceleración actúa como un punto de inflexión, creando una pausa que permite al oyente reorientarse dentro del paisaje sonoro y prepararse para la siguiente sección de la composición.

Los cambios de intensidad son el recurso más predominante en la narrativa de la pieza. Al principio, se emplea una dinámica *piano* para establecer un nivel inicial de intensidad, que luego alcanza picos elevados. Este uso del *piano* no solo introduce la primera variación dinámica, sino que también funciona como un ancla tonal en medio de la abstracción sonora predominante. La sección final, caracterizada por un *fade out*, introduce diferencias notables en el relato sonoro, marcando transiciones y puntos culminantes en la composición. Estos cambios de intensidad no solo proporcionan contraste y dramatismo, sino que también dirigen la atención del oyente a lo largo de la obra, resaltando momentos clave y estructurando la percepción temporal del sonido.

Los sonidos generados por el sintetizador son el resultado del manejo de la compositora, aprovechando las capacidades que ofrece el EMS Synthi. En el minuto 1'37'', emerge un sonido de una calidad distinta que contrasta con la uniformidad previa, presentándose en un registro más agudo, posiblemente debido al proceso de síntesis. Esta introducción de un nuevo timbre enriquece la paleta sonora de la obra y añade una capa adicional de complejidad a la experiencia auditiva del oyente. El uso del EMS Synthi permite una exploración detallada de las texturas y timbres, lo que añade una



dimensión experimental a la obra probablemente por el uso de la síntesis sonora por modulación⁶.

Cada sonido es cuidadosamente manipulado para crear una sensación de evolución y cambio constante, manteniendo al oyente en un estado de expectación y curiosidad. Esta gestión detallada de los recursos sonoros demuestra la habilidad de la compositora para innovar dentro del marco de la música electroacústica, utilizando tecnología avanzada para expandir las fronteras de la expresión musical.

3. ANÁLISIS DESDE LA TEORÍA DE LA MIXTURA

La teoría de la mixtura se organiza a partir de eventos sonoros clasificados por su unidad material y expresiva. Va a emplearse el software informático *iAnalyse 5* (concretamente en su versión 5.4.2, del año 2020) para visualizar las obras y poder así aplicar, gráficamente, las estrategias propuestas de análisis. Esta herramienta analítica permite, por una parte, la visualización de sonogramas y parámetros sonoros de diferentes cualidades; y, por otra, la asignación y el diseño de figuras en diferentes colores que permiten identificar las masas –o flujos– sonoros. El análisis de la mixtura en su etapa conclusiva identifica los eventos (colores) cronológicamente y en base a las tres clasificaciones de mixtura propuestas (yuxtaposición, compenetración total y co-fusión).

La mixtura de los elementos en esta obra en particular supone algunas consideraciones. Inicialmente, es crucial atender a los matices tímbricos y rítmicos de cada uno de los sonidos. Sin embargo, lo más interesante podría ser la escucha binaural (estéreo). Esto se debe a que, en definitiva, se solapan tres consecuencias en la recepción auditiva. Los sonidos del canal izquierdo, reproducidos a través del altavoz izquierdo; los sonidos del canal derecho, reproducidos a través del altavoz derecho; y una tercera escucha, en la cual ambos sonidos se encuentran en la cabeza del auditor. La escucha se «completa» en ese intermedio que es el propio auditor, donde los sonidos, en paralelo, producen la experiencia de escucha.

⁶ «La idea de la síntesis por modulación es la de utilizar una de las dos señales (u osciladores) para hacer variar (es decir, para modular) uno de los parámetros de la otra señal (o del otro oscilador): la salida del primer oscilador se convertiría en una de las entradas del segundo oscilador. En función de la naturaleza del parámetro que se está variando, diremos que efectuamos una modulación de amplitud, de frecuencia o de fase», <https://processamentdelso.files.wordpress.com/2012/02/tema6-modulacion.pdf> Accedido el 24/02/2024.

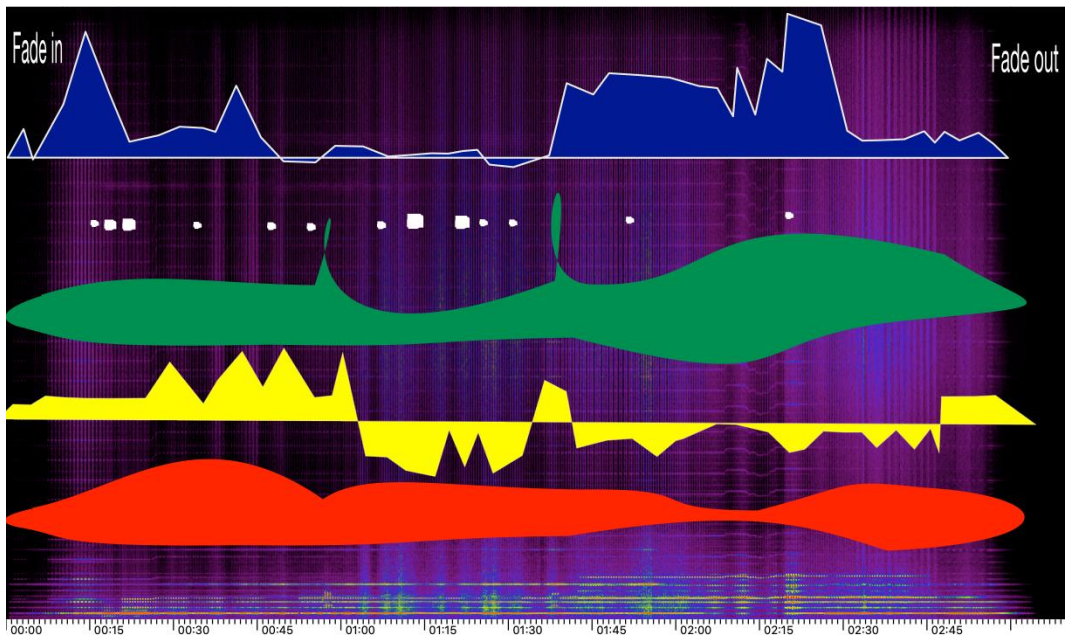


Figura 4. Presentación gráfica de los eventos sonoros en *Años después* (1981) de Marisa Manchado.

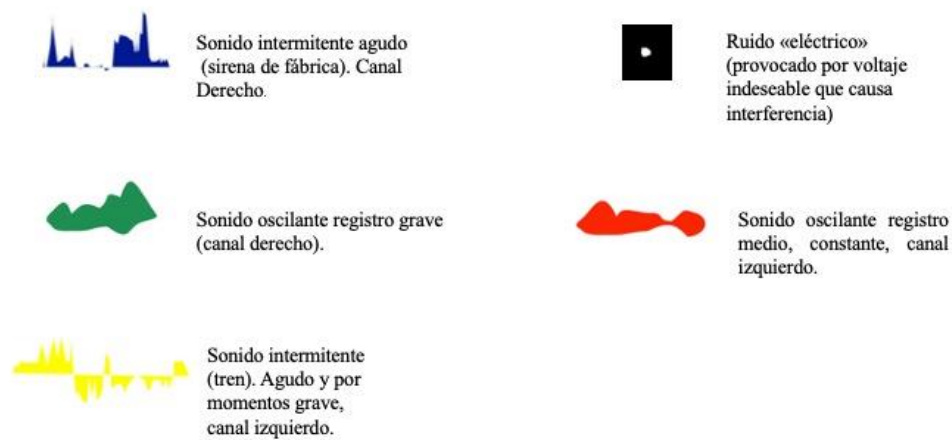


Figura 5. Leyenda gráfica de los eventos sonoros en *Años después* (1981) de Marisa Manchado.

Se distinguen cuatro texturas sonoras claramente diferenciadas tanto por su altura como por su ritmo. Las dos texturas superiores, identificadas por los colores azul y verde, corresponden a la emisión sonora del canal derecho, mientras que los segmentos amarillo y rojo pertenecen al canal izquierdo. Comprender el diálogo entre los diferentes



segmentos de colores resulta desafiante. Por un lado, se identifican en pares según el canal de sonido desde el cual se emiten, pero, por otro lado, los elementos se entrelazan en la escucha resultando en hasta cuatro «voces» distintas. La experiencia auditiva binaural podría dividirse, en consecuencia, en tres experiencias sonoras distintas, complicando las posibles combinaciones generadas.

En este contexto, la decisión de escuchar cada canal por separado facilita el análisis, abriendo la posibilidad de identificar las dos voces de cada canal y su interacción dialógica. Además, se debe considerar la experiencia de escuchar el conjunto al oír ambos canales simultáneamente. Esta metodología implica reconocer la mezcla de las dos voces de cada canal y su integración en una experiencia auditiva completa.

Desde una perspectiva organizativa, se puede asignar una estructura basada en una introducción y una conclusión derivadas de las variaciones dinámicas. No obstante, este matiz no es crucial estructuralmente, ya que se trata simplemente de un inicio y un final graduales. Por lo tanto, no es fundamental distinguir la obra en secciones, dado que no presentan diferencias sustanciales entre sí. En lugar de ver la obra como compuesta de secciones distintivas, es más adecuado interpretarla como «flujos de intensidad variable» que como objetos sonoros individuales que buscan un desarrollo motivico o rítmico específico.

La repetición y uniformidad del discurso musical dificultan establecer distinciones estructurales claras, aunque esto no impide identificar cambios cronológicos conforme avanza la obra. En este análisis, se prefiere una organización cronológica basada en eventos sonoros específicos en lugar de divisiones por secciones. Esta aproximación permite capturar la evolución dinámica y tímbrica de la composición de manera más precisa y detallada:



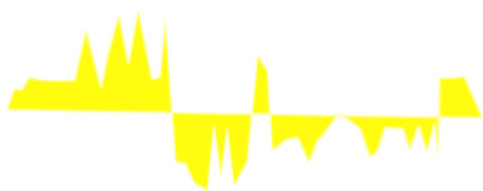
En 0'01'' este sonido se manifiesta por un breve lapso hasta 0'05'' para reaparecer alcanzando un pico de intensidad en el 0'14''. El carácter de éste recuerda (determinado por la memoria cinematográfica) una sirena de fábrica o peligro. Los cambios de *pitch* distorsionan el color original transformando su cualidad inicial hasta perder su carácter agudo y transformarse en un «resoplido» o en un sonido similar al del tren a vapor que sale de la estación en 0'43''. Posteriormente en 0'50'' vuelve al color inicial y mantiene una intensidad baja hasta 1'36'' donde alcanza otro pico de intensidad. En 1'56'' las oscilaciones se aceleran y aumenta, manteniendo un ritmo acelerado, el timbre (se vuelve más agudo). Los cambios de intensidad oscilan de lo piano a lo forte. En 2'20'' la intensidad aumenta y retoma aquel carácter «resoplante» de sonoridad grave que continuará, con cambios de intensidad y cambios en la aceleración de las oscilaciones hasta 2'56'' en donde comienza el *fade out*.



Al igual que el conjunto de la obra, esta masa sonora ingresa gradualmente –en intensidad– en 0'02''. Es de carácter uniforme y se mantiene en frecuencias bajas. De igual forma la oscilación es constante, aunque suceden variaciones de timbre manteniéndose en ese registro, pero con leves matices. En 0'52'' el sonido se abre metafóricamente– hacia una presencia protagónica y recuerda un pedal de efectos tipo *Wah-Wah*. En la figura de eventos sonoros (Fig. 4) se expresan dos sonoridades agudas que sobresalen de la uniformidad y registro de la masa sonora en cuestión: esto ocurre entre 0'57''- 0'59'' y entre 1'37'' - 1'39''. En 1'11'' las oscilaciones se aceleran para luego retomar la pausa en 1'19''. A partir de 1'49'' el sonido grave muta hacia la estridencia –brillo– y transita hacia un crescendo sostenido. En 2'18'' las oscilaciones dinámicas continúan al igual que los cambios de color producto de las alteraciones tímbricas– hasta el término de la obra. A partir de 2'42'' se inicia el *fade out* que alerta sobre la proximidad del final.



Daniel Román Rodríguez



Este evento se caracteriza por su uniformidad rítmica, pero sobre todo por su oscilación textural: de un sonido en un registro agudo (recuerda también a un sonido de alerta) se suceden sonoridades más graves (como las de un tren a vapor que inicia su marcha). Su aparición en 0'01'', es justamente en un registro agudo y en un pulso constante que va desde el piano al forte: de los parámetros fluctuantes, en esta «voz», se encuentran los del timbre –de la sirena al tren–, la intensidad –en un plano más o menos protagónico–, la altura –de la estridencia a un sonido opaco– y la duración –de lo rítmico a lo permanente–. En 0'28'' hay un aumento notable de intensidad con variaciones consecutivas, en este parámetro, hasta 1'03'' en donde el registro se vuelve opaco y el sonido de tren toma protagonismo. Las fluctuaciones de intensidad continúan, en esta opacidad, hasta 1'34'' donde retoma la sonoridad del comienzo. En 1'42'' vuelve el sonido de tren, que permanecerá rítmicamente homogéneo hasta 2'32''. En 2'33'' el sonido de tren aumenta su duración temporal –como si pasara de corcheas a blancas– y se mantiene en este rango rítmico. En 2'48'', continúa en esa oscilación rítmica de mayor duración, pero en un registro agudo –como el del comienzo– hasta su extinción *fade out*– y final.



Esta masa sonora que se inicia en 0'08'' y es, tal vez, la más estable de todas: pese a presentar variaciones de intensidad, particularmente notorias en 1'28'' –*forte*– y en 2'12'' –*pianísimo*–, se mantiene en un registro medio, en una oscilación rítmica permanente y con un timbre estable durante toda la obra.

Mediante el análisis de los eventos sonoros, distribuidos en cuatro masas identificables, la teoría de la mixtura demuestra su potencial. La construcción de obras de sonido de origen puramente sintético dificulta las clasificaciones según los parámetros de la tradición de la música académica. Al ser sonidos creados por el compositor, las definiciones vinculadas a los eventos son principalmente metafóricas, ya que no hay instrumentos específicos a los cuales referirse. En consecuencia, el análisis musical en este caso se centra en la relación entre los eventos sonoros distinguibles entre sí. Esta obra, en particular, despliega las posibilidades de las mixturas y juega con ellas.

Como se ha mencionado, se solapan tres modos de escucha producto de la binauralidad: la de cada uno de los canales (dos masas sonoras respectivamente) y la



escucha de la obra en su conjunto. La mixtura en la construcción de la obra se expresa en varios ámbitos: la relación de las dos voces de cada canal, la yuxtaposición binaria de esta experiencia, la co-fusión de eventos sonoros (por ejemplo, el evento de color amarillo que se manifiesta en dos texturas contrastadas a partir de un único fenómeno sonoro), y la compenetración total que implica la escucha de la obra como unidad.

La superposición de ritmos es el rasgo más evidente. Cada una de las voces convive en su matiz rítmico de forma autónoma, generando una gran masa sonora que adquiere movilidad por las fluctuaciones rítmicas y de intensidad. Esta yuxtaposición procede de la primera forma mixtural dada por el discurso de cada una de las dos voces que dialogan entre sí para posteriormente generar una vinculación con el otro par de voces. La yuxtaposición general de la propuesta suma cuatro voces, pero no como unidades autónomas sino como dos pares de voces que interactúan entre sí.

Si el canal izquierdo es binario (con las masas azul y verde), el derecho también lo es (amarillo y rojo). La yuxtaposición por pares parece ser el principio rector de la mezcla, tanto en su sentido sonoro como filosófico. El resultado final, donde cada elemento se confunde con el otro, genera una gran masa sonora que es en sí misma una yuxtaposición extensa y compleja.

En las masas sonoras de color verde y amarillo, la co-fusión se manifiesta. En el caso de la sonoridad designada con color verde, mediante la modificación tímbrica de los osciladores, estos sonidos inicialmente graves y constantes se transforman en dos momentos específicos (a los 0'56'' y 1'37''). En estos momentos, adoptan un registro tímbrico mucho más agudo y una textura distinta del sonido uniforme que se desarrolla en la mayor parte de la obra. La masa sonora designada con el color amarillo, de manera similar, transita entre dos caras del sonido modulado: una aguda y rítmicamente constante, similar a una sirena, hasta el 1'03'' y otra grave y, a ratos permanente, similar al sonido de un tren a vapor.

El ritmo de cada una de las masas sonoras produce distinciones que parecen diferenciar, sutilmente, cada una de las voces. Aunque las texturas son similares debido a su origen sintético y al uso de los mismos recursos, sus matices son claramente distinguibles. La escucha se diferencia también en la binauralidad. Las masas sonoras que se mantienen uniformes y constantes, salvo algunos cambios esporádicos de intensidad y



timbre (roja y verde), generan una sensación de unidad. Sin embargo, no pierden del todo su identidad sonora debido a sus diferencias rítmicas y, principalmente, a la diferencia de acento de cada una de ellas: la roja con mayor frecuencia rítmica que la amarilla. Este fenómeno puede catalogarse como una compenetración total en términos mixturales.

La experiencia auditiva en esta obra es, por tanto, una yuxtaposición compleja de texturas y ritmos que, aunque a primera vista parecen homogéneos, revelan una rica diversidad sonora al ser analizados detenidamente.

4. ANÁLISIS DESDE EL SÍNTOMA.

Al escuchar esta obra de Manchado que, si bien, ella misma define como un ejercicio pedagógico, se suceden variados aspectos singulares: inicialmente la perspectiva que la propia compositora asigna a la tecnología de la espacialización relacionado a lo materno, al arropamiento de lo femenino. Se suma la binauralidad que aplica en el proceso de mezcla de esta obra; pero también la decisión de dejar –o no borrar– los ruidos electrónicos de la cinta. La espacialización como recurso «es un producto directo de la tecnología de reproducción sonora. En un nivel de apreciación más sofisticado, es el producto de la interacción entre la tecnología y la respuesta del oyente al contenido espacial auditivo⁷». En el caso de la música electroacústica y a nivel compositivo, «este juego está guiado, típicamente, por la perturbación en el nivel de la formación de eventos perceptivos, perturbación que puede afectar tanto a los mecanismos de agrupamiento como de localización⁸».

La binauralidad de *Años después* pone en juego la complejidad de una escucha que suma esta divergencia en la experiencia de escucha: la relación de la compositora con la espacialización como rasgo identitario de la «hembra» choca con la perturbación que produce la extrañeza ante la imposibilidad de localizar la fuente. En este hilo de la escucha como retorno a un espacio natural de experiencia sonora los alcances metafísicos se amplifican.

⁷ KENDALL, Gary: «La interpretación de la espacialización electroacústica: atributos espaciales y esquemas auditivos», *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética*. Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. 2009, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 9.



Disponemos de dos cauces sonoros, dos tímpanos que agregan espacialidad y una tercera dimensión a la realidad acústica. En esta dimensión habitamos, y define el carácter inmersivo del sujeto en su ecosistema. Esa profundidad es lo que Manchado describe como una posibilidad de cobijo, que arropa a quien es sometido a esta inmersión acústica. Aunque la exploración binaural no está exenta de la extrañeza que produce el movimiento de las fuentes de emisión, en esta obra en particular, los sonidos sintéticos vinculados a la memoria de los sonidos maquinales refuerzan esta experiencia de extrañamiento.

La cuestión que surge es cómo los sonidos sintéticos, ajenos a la memoria sonora de la naturaleza y la música tradicional, conviven con la idea de la espacialización como resguardo y hogar. Esta contradicción es evidente: por una parte, la escucha mecánica y reiterativa de los sonidos sintéticos –como si estuviéramos dentro de una fábrica– y, por otra, la confusión producida por la separación evidente de la escucha binaural, recuerdan justamente el ejemplo freudiano de las imágenes de la histeria: dos fuerzas que tensionan en direcciones opuestas.

La binauralidad en la mezcla proporciona una experiencia auditiva tridimensional, sumergiendo al oyente en un entorno sonoro que desafía la percepción convencional. Este enfoque crea una sensación de proximidad y envolvimiento, que Manchado conceptualiza como un acto de cobijo, similar al arropamiento materno. Sin embargo, la integración de sonidos sintéticos, que evocan máquinas y procesos industriales, introduce una nota disonante en esta atmósfera de refugio. Estos sonidos, al ser repetitivos y mecánicos, generan una sensación de alienación, evocando el entorno deshumanizado de una fábrica.

Esta dualidad refleja una tensión inherente en la obra de Manchado: la coexistencia de un espacio sonoro acogedor y, simultáneamente, perturbador. La espacialización auditiva, que debería proporcionar un sentido de hogar y protección, se ve contrapuesta por los elementos sintéticos que fragmentan y desorientan la percepción del oyente. Esta dinámica puede interpretarse como una metáfora de la modernidad, donde el confort tecnológico convive con la alienación y la pérdida de conexión con la naturaleza.

La tecnología binaural y los sonidos sintéticos crean una experiencia auditiva que es tanto inmersiva como desconcertante. Esta combinación de elementos genera un



espacio sonoro que desafía al oyente a reconsiderar su relación con el entorno acústico, y a reflexionar sobre la tensión entre lo natural y lo artificial, entre el cobijo y la alienación. Los sonidos manipulados contienen su propia aporía: la reiteración y uniformidad, con leves matices de intensidad, invitan a permanecer en ellos de manera casi hipnótica. Del extrañamiento inicial de lo irreconocible, se transita hacia un acostumbamiento mecánico que cobija. La espacialización, a su vez, evoluciona desde la complejidad de las diferencias y la perturbación en la movilidad de las fuentes hacia una guarida que Manchado asocia a lo materno. Sin embargo, este espacio inicialmente presenta un desajuste, un desfase que altera la escucha.

Estos binarismos que *Años después* plantea parecen ser el fondo en donde la sospecha y la crítica toman lugar, y los opuestos tensionan la aporía: extrañamiento y naturaleza, hogar y desarraigo. El arraigo de lo femenino como extrañamiento de la fuente y la naturaleza que cobija como la reiteración mecánica de lo artificial. El ruido eléctrico podría ser lo verdaderamente sintomático de esta obra. La decisión de dejar estos «tropiezos sonoros» –que en otros géneros se consideran inaceptables dentro de la grabación– actúan como fisuras del discurso. Este ruido no es simplemente un error técnico, sino un elemento compositivo que introduce un cuestionamiento sobre la perfección y la pureza en la música. Así, Manchado explora la tensión entre lo planificado y lo fortuito, entre el control tecnológico y la espontaneidad del error, nos interroga a través de esta dicotomía: ¿una decisión racional en el uso de la tecnología o la irrupción azarosa de lo intuitivo? Este dilema subyace en la obra y desafía al oyente a reconsiderar la relación entre lo natural y lo artificial, entre la familiaridad y el extrañamiento. La obra se convierte en un espacio de reflexión donde las oposiciones se encuentran y dialogan, revelando las complejidades de la experiencia auditiva y emocional.

5. VALORACIÓN DE RESULTADOS.

La compositora describe esta obra como una experimentación en el sintetizador de perillas. En este sentido, guiada por las posibilidades del dispositivo y su propia intuición, desarrolla el discurso musical. La uniformidad rítmica, la bifurcación de dos discursos rítmicamente autónomos, y los cambios de intensidad, son los elementos nodales de la propuesta. Esta primera obra electroacústica de Manchado es ante todo una inscripción en el género electroacústico. Los rasgos identitarios de la compositora, presentes en sus obras posteriores, aún no constituyen un discurso que se pueda distinguir



del uso meramente experimental de los dispositivos sonoros de ese entonces. Los referentes canónicos del género como Karlheinz Stockhausen –*Studie I*, (1953)–, Luciano Berio –*Momenti, per nastro magnético* (1960)– o Pierre Henri –*Penetration*, (1971)–, son antecedentes directos de la estética de esta obra en particular: sonidos generados exclusivamente mediante sintetizadores o electrónicamente puros (no de origen concreto). El elemento diferenciador respecto de estos exponentes y, probablemente, por la masterización y mezcla realizada en 1991, es la espacialización binaural. Esta herramienta, potenciada estéticamente por Emmanuel Nunes y Javier Arias –referentes directos–, es pensada por la compositora como una capa compositiva fundamental. No sólo como continuadora, sumándose, al uso estético de la experiencia inmersiva, sino que argumentando a favor del feminismo respecto de su uso:

Este aspecto de rodear, de envolver con el sonido es una constante de la búsqueda de la difusión en electroacústica y desde luego especialmente desarrollada por las compositoras. Desde mi punto de vista, es una búsqueda del arropamiento materno, del proteccionismo que suele asociarse con las hembras. En suma, es una puesta en valor del cuidado, de la protección y de la ensoñación⁹.

Si bien, entonces, la cinta es originalmente grabada el año 1981, su producción – como obra en tanto tal– se realiza con los elementos tecnológicos y conceptos estéticos de la compositora ya en los años noventa. Si la cinta proviene de una experiencia con los sintetizadores de clavija del laboratorio Phonos de Barcelona, la impronta feminista y la mirada compositiva de la compositora se vehicula mediante el uso de la binauralidad y la espacialización como actualización y presente de aquella composición. La binauralidad, entendiendo que toda grabación actual se organiza en base a la escucha humana –de por sí estereofónica– y que

Toda reproducción de sonido es en última instancia binaural porque es escuchada por los dos oídos de un oyente. No obstante, el término «estéreo binaural» suele reservarse para señales que han sido

⁹ MANCHADO TORRES: «El laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM)...», p. 197.



grabadas o procesadas para representar las características de amplitud y tiempo de las presiones sonoras presentes en los dos oídos humanos¹⁰.

Es necesario, a su vez, interrogar el proceso creativo puesto que la grabación es testimonio de lo ocurrido, en tiempo real, en la interrelación de la compositora con la máquina. Es, de alguna manera, la grabación de una improvisación, por lo tanto, la noción de composición, como plan estratégico que redundaba en la aplicación de una estructura o una idea en particular, en este caso no aplica. Pero el tratamiento posterior, la producción –mezcla y masterización– y el deseo de incorporar esta etapa creativa al CD *Años después* (1998), da cuenta de una decisión consciente y estratégica. La compositora, nuevamente defendiendo las epistemologías de la intuición y los afectos, defiende esta etapa y esta estética como parte de su «saber hacer» en el terreno de la tecnología, sumándose –en esa inscripción– a la historia de compositoras de electroacústica en España.

El carácter autodidacta de la compositora en el campo de la electroacústica, la vocación inclusiva del laboratorio Phonos, el rescate de esta cinta como testimonio de esos primeros pasos en el uso de los sintetizadores de clavija y la binauralidad como forma de espacialización y uso de los recursos disponibles en los años noventa: todos estos factores condicionan y se manifiestan en *Años después*, en mayor o menor grado. Adicionalmente, la brecha temporal entre la grabación y su posterior masterización e inclusión en el CD del mismo nombre abre potenciales vertientes que interrogan el carácter trans-temporal de esta obra. Si la intuición como manifestación del autodidactismo de una generación enclavada en un entorno opresivo y retrasado tecnológicamente despertó la inquietud de las compositoras, el acceso a las máquinas de producción sonora fue tardío y necesariamente intuitivo, respecto de otros centros europeos y americanos. La sonoridad de la cinta remite a la experimentación sonora de los años sesenta y setenta, es decir, el sonido que retoma es, de alguna manera, de un estilo y de una estética del pasado. Treinta años después del auge y experimentación con los sintetizadores de perillas que utiliza Manchado la obra *ve la luz* (1998). Singularmente, como se ha citado con anterioridad, la compositora define este oxímoron de la «primitiva música electrónica» de la cual los compositores españoles no formaron

¹⁰ Francis RUNSEY: «Spatial Quality Evaluation for Reproduced Sound: Terminology, Meaning, and a Scene-Based Paradigm», J. Audio Engineering Society, Vol. 50, nº 9, septiembre 2002, p. 13. Traducción propia: “all sound reproduction is ultimately binaural because it is auditioned by the two ears of a listener. Nonetheless the term binaural stereo is usually reserved for signals that have been recorded or processed to represent the amplitude and timing characteristics of the sound pressures present at two human ears.”



parte de manera protagónica, pero a la que la compositora le rinde homenaje, como testimonio de un momento particular en su carrera musical. La relación entre feminismo y espacialización supone una lectura de la propia compositora respecto a esta tecnología que incluye como recurso compositivo vinculado a su ideario político.

Morfológicamente, es más consecuencia del desarrollo de cada una de las masas sonoras y su interrelación, sobre todo rítmica y dinámica, que el resultado de un esquema en particular que se haya expresado en el plano sonoro. La ruta que toma no está previamente establecida y por lo tanto una guía o algún rasgo específico no interviene en la uniformidad del conjunto ni definen segmentos claramente diferenciados entre sí. El elemento en dónde se evidencia la conjunción entre el ideario feminista y lo sonoro es claramente la binauralidad y la bifurcación de los canales sonoros en pares. Adicionalmente este cobijo o arropamiento que la compositora asocia a la espacialización encuentra en la reiteración mecánica de los sonidos que oscilan e interactúan entre sí, otro lugar donde refugiarse. Una oscilación estática que invita a la inmersión sonora y a la indistinción de una narrativa homogénea y reiterativa.

La idea de incorporar esta grabación en su catálogo de obras electroacústicas –y como primera experiencia– refleja la intención de la compositora de inscribirse en este género en particular y dar cuenta del oficio, del saber hacer de Manchado en este terreno específico de la composición contemporánea. La pertenencia de la compositora a la escena –o generación– de la música electroacústica parece requerir la incorporación de estas tecnologías, y estos lenguajes, dentro del repertorio de su expresión musical. En este sentido esta composición cumple más con la necesidad de inscripción y testimonio en el uso de determinadas herramientas, que en el despliegue de un imaginario expresivo en particular que se manifiesta en esta cinta. De alguna manera los rasgos que más adelante serán decisivos en su identidad compositiva, aquí se atisban someramente. Al recoger, nostálgicamente, esta experiencia sonora, Manchado superpone temporalidades y recursos. La relación y reciclaje de sus experiencias en su paso por la música electroacústica serán recurrentes en su trayectoria musical: la auto-cita y el uso de cintas y grabaciones de sus trabajos electroacústicos reaparecen, irradian y resignifican una parte importante de su trabajo como compositora, especialmente en las obras que incluye improvisación y trabajo con pianistas, obras de teatro o cantantes. La cinta es un



dispositivo atemporal y funcional al carácter dinámico de la compositora quien no duda en insertar fragmentos o elementos de sus grabaciones en diferentes contextos.

En la «primitiva música electroacústica» que la compositora define como inspiración, los sonidos exclusivamente sintéticos y espacializados remiten a la inmersión sonora y en consecuencia la perspectiva de mixtura aplicada parece tener mayor operatividad. En el uso de sonidos concretos los límites de cada sonido son más evidentes (reconocibles) puesto que las distinciones respecto del origen no reportan dudas. Por el contrario, los sonidos de origen sintético, al transformarse e imbricarse continuamente, suelen por una parte complejizar las discriminaciones –un mismo sonido, oscilante, puede no tener ningún rasgo del sonido original del cual proviene– pero por otra tienden a ser rítmicamente uniformes, mecánicos y en este sentido, en la escucha inmersiva, es posible efectuar distinciones e identificar hibridaciones entre las masas sonoras. El desplazamiento del análisis desde el objeto a su imbricación realza en *Años después* el efecto de la binauralidad, exponiendo esta herramienta compositiva y poniendo en valor la espacialización como un juego de relaciones sonoras dirigidas, en su desplazamiento –ahí donde se percibe la binauralidad– hacia la necesaria escucha del sujeto: los elementos disociados encuentran mediante ambos oídos un lugar donde la escucha puede conjurarse. En este sentido la mixtura apela ya no solo a la relación entre los materiales o eventos sonoros dispuestos en la grabación, sino que obliga al auditor a completar el proceso creativo, situándolo en medio de dos vertientes sonoras. El propio objeto de la escucha – el sujeto– comporta un necesario vector en el proceso de mixtura. Quien escucha esta binauralidad, en consecuencia, es singularizado como el elemento coagulante de la propuesta sonora atendiendo a la superposición textural de todos los elementos que en ella participan.

El espacio entre la formulación y el material, el desajuste –o desfase– conceptual que empapa esta obra puede leerse como un elemento vertebrador en muchos sentidos: inicialmente la brecha temporal entre la grabación –en Phonos– y la producción y mezcla en el LIEM, con más de diez años transcurridos entre su creación y su finalización. Manchado parece interpelar el tiempo que abrumba la existencia, el viento que agita la nada entre las cosas. La imposición arbitraria de un relato que acumula polvo como si esos granos residuales fueran los soportes de un muro que solo puede ganar altura. En un instante de escucha, los objetos del pasado anulan su obsolescencia, atentan contra el peso



de la vida, eliminando el abismo que entre ellos se cuece. Si esa posibilidad, o defecto, de escuchar la profundidad nace en la binauralidad, es porque la distancia entre los oídos, la cabeza propiamente tal, lo permite tanto como el transcurso atemporal del sonido, su viaje. La primitiva música electroacústica viaja hasta el presente de la binauralidad. Pero esa binauralidad es también un efecto que un leve desplazamiento en la emisión realiza. La ficción suplanta la realidad de la escucha inmersiva para volver sobre su experiencia original. Recordar, artificialmente, la naturaleza inmersiva de la escucha. Allí donde el abismo se entromete en la vida cotidiana, encorvando, resecaando, enceguediendo, la propuesta de Manchado se salta el orden heredado de lo cotidiano para devolver la naturaleza dislocada del sujeto y la escucha. Somos el objeto vibrante en este análisis musical, esa quinta voz –invisible pero significativa–, necesaria que completa la escena de la mixtura. Los «ruidos electrónicos» puntúan el discurso, gusanos que la cinta produce y se instalan como una incomodidad en la escucha hipnótica de los sonidos reiterativos y uniformes. Como con toda interrupción, voluntaria o accidental, nos situamos en el terreno de la sospecha. ¿Quién es Manchado? ¿cuáles son sus intenciones? Una señal de su inconsciente que toma vida como descuido o como reafirmación del descuido, yendo en defensa de lo irresoluto, contra la trampa del signo.



BIBLIOGRAFÍA

- BRNIC, Gabriel: *Guía profesional de laboratorios de música electroacústica*, Madrid, SGAE, 1998.
- KENDALL, Gary: «La interpretación de la especialización electroacústica». *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética*, 2009.
- MANCHADO TORRES, María Luisa: «El Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC): un instrumento inclusivo para la creación electroacústica», Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- RUNSEY, Francis: «Spatial Quality Evaluation for Reproduced Sound: Terminology, Meaning, and a Scene-Based Paradigm», *J. Audio Eng. Soc*, 50, (9), 2002.

DANIEL NICOLÁS ROMÁN RODRÍGUEZ

(Chile, 1980).



Inicia sus estudios de guitarra eléctrica en Escuela Moderna de Música. Es licenciado en educación y profesor de artes musicales (Universidad Mayor), Magister en musicología latinoamericana (Universidad Alberto Hurtado), Máster en música hispana (Universidad de Valladolid) y doctorando en musicología (Universidad de Valladolid). En el año 2013 crea el grupo de jazz-fusión MECHA con el cual participa en el festival «Sonamos Latinoamérica», México 2013 y

2015, presentándose en Ciudad Juárez, D.F, Zacatecas y Cuernavaca. El año 2018 con su segundo disco «Atar y desatar» obtiene el premio PULSAR al mejor disco de jazz y fusión, como compositor, otorgado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor SCD. Actualmente es parte de la escena jazzística española y comparte escenario con grandes músicos como la baterista Naíma Acuña, el saxofonista César Filiú y el contrabajista Mario Carrillo. En el campo académico ha investigado la relación tradición- vanguardia abordando el canto a lo poeta y la música folclórica en Chile, en sus manifestaciones actuales, y la música contemporánea española, donde explora feminismo, música electroacústica y laboratorios de creación musical en el tardofraquismo y la transición.

romamrodaniel@gmail.com