

# La música de Clara de Asís

## La guitarra como herramienta para la experimentación sonora y la interacción con el entorno

Iyán FERNÁNDEZ PLOQUIN



**RESUMEN:** La compositora y guitarrista Clara de Asís es un referente de la música experimental actual. Partiendo de la teoría de Jennie Gottschalk, analizamos su música a través de los cinco conceptos que caracterizan el experimentalismo: la no-subjetividad, la investigación, la indeterminación, el cambio y la experiencia. De esta forma, comprobamos la profundidad que se esconde detrás de una obra basada en la escucha atenta de cada sonido, la creación de texturas que se transforman de forma progresiva, la improvisación, la interacción con el entorno y el uso de nuevas tecnologías. La herramienta que unifica el universo sonoro de Clara de Asís es la guitarra, eléctrica o amplificada, con la que explora nuevas formas de interpretación basadas en la electrónica y la técnica extendida. A lo largo del texto, estudiamos varias de sus composiciones a través de diferentes enfoques entre los que se encuentra la visualización y medición del espectro sonoro a través del *software* Sonic Visualizer. También analizamos las nuevas prácticas de representación y difusión que la compositora realiza a través de internet, lo cual nos sirve para constatar la forma en que Clara de Asís adapta la música experimental a los espacios y recursos de nuestro tiempo.

**PALABRAS CLAVE:** Clara de Asís, música experimental, guitarra eléctrica, técnica extendida, improvisación.

**ABSTRACT:** *Clara de Asís is an outstanding composer and guitarist of contemporary experimental music. Based on Jennie Gottschalk's theory, her music is analysed using the five concepts that characterize experimentalism: non-subjectivity, research, indeterminacy, change and experience. By doing this, we check the depth behind a work based on attentive listening to each sound, the creation of progressive textures, improvisation, interaction with the environment and the use of new technologies. The tool that unifies Clara de Asís sonic universe is the guitar, electric or amplified, with which she explores new forms of interpretation based on electronics and extended technique. Throughout the article, several of her compositions are studied using different approaches, including the visualization and measurement of the sound spectrum through the use of Sonic Visualiser software. We also analyse the new performance practices that the composer carries out through the internet, which helps us to verify the way in which Clara de Asís adapts experimental music to the spaces and resources of our time.*

**KEYWORDS:** *Clara de Asís, experimental music, electric guitar, extended technique, improvisation.*

CLARA de Asís es una de las compositoras más destacadas dentro del panorama actual de la música experimental. En sus obras encontramos una continuación del experimentalismo adaptado a los espacios y medios de representación musical del siglo XXI. A pesar de su juventud, se trata de una artista reconocida a nivel internacional, lo cual se refleja en un número importante de actuaciones y grabaciones realizadas por todo el mundo. Su música propone al oyente la escucha atenta de masas sonoras que se desarrollan de forma lenta y progresiva a través de una actitud meditativa que ayude a amplificar la percepción de cada sonido o silencio. De hecho, muchas de sus obras presentan un carácter minimalista, formadas a partir de unos pocos sonidos sostenidos en el tiempo que invitan a explorar sus cualidades tímbricas. Pero esta es solo una de las perspectivas que aparecen en su música, en la que se mezclan géneros como la electroacústica, el texturalismo, la improvisación o el paisaje sonoro. Esta variedad de estilos y formas de creación musical es una de sus principales señas de identidad.

Frente a la gama de géneros musicales que encontramos en las obras de Clara de Asís, la guitarra eléctrica o amplificada funciona como eje vertebrador de su discurso sonoro. Este instrumento es uno de los elementos en los que mejor se muestra el afán exploratorio de la artista, entendiendo la guitarra como un productor de frecuencias sonoras susceptibles de ser modificadas a través de efectos electrónicos. Además, amplía sus posibilidades interpretativas a partir de técnica extendida y posturas no convencionales. De esta forma, el instrumento

se convierte en un banco de pruebas dirigido a producir la mayor variedad de recursos sonoros. Otra característica fundamental de esta compositora es la forma en que su música se adapta y transforma a partir de los espacios en los que se desarrolla, dejando que el entorno sea un elemento activo en la creación musical. El lugar, los espectadores y el resto de los elementos presentes pasan a formar parte de la propia actuación, ampliando el marco de lo que normalmente se considera una obra musical.

En este artículo abordamos la profundidad que caracteriza la música de Clara de Asís. A través de varias de sus composiciones y de diversas entrevistas constatamos cómo la experimentación empapa su obra y se adapta a los canales de nuestro tiempo. También vemos la importancia que presenta la guitarra como herramienta unificadora de su pensamiento musical. Para ello, usamos diferentes teorías y metodologías de análisis como la definición de música experimental de Jennie Gottschalk que nos sirve para entender los conceptos con los que trabaja Clara de Asís. También acudimos a la teoría de Simon Emmerson sobre la relación entre el desarrollo tecnológico y el experimentalismo. Por otro lado, utilizamos el *software* Sonic Visualizer<sup>1</sup> para estudiar el desarrollo sonoro de una de sus composiciones.

### Música experimental

Durante las últimas décadas, la música experimental ha sido tratada desde diferentes perspectivas teóricas. Muchos trabajos se han basado en la relación que tiene con el desarrollo de las nuevas tecnologías del sonido. Es el caso de Thom Holmes, para quien el experimentalismo está ligado a la aparición de la música electrónica: «la tecnología conduce de forma natural al experimentalismo [...] componer y escuchar música electrónica requiere nuevas habilidades».<sup>2</sup> Simon Emmerson presenta una perspectiva similar, entendiendo que la electrónica modifica la

<sup>1</sup> Sonic Visualizer es un *software* desarrollado en la Queen University of London. Está dirigido al análisis visual y cuantitativo del sonido.

<sup>2</sup> THOM HOLMES: *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture*, Nueva York: Routledge, 1985 (2016), p. 369.

música hasta el punto de reestructurar los papeles de compositor, intérprete y oyente.<sup>3</sup> Otros autores se han centrado en la postura que adoptan estos músicos a la hora de componer o improvisar. En estas teorías, la exploración se sitúa como el aspecto central del experimentalismo. Según Joanna Demers la música experimental es aquella en la que el músico rechaza la tradición y se arriesga a contradecir las convenciones musicales.<sup>4</sup> Para Christopher Fox se trata de una aproximación a la creación en la que el compositor busca crear música con la que no tiene una relación precedente, mostrando en cada obra un intento de crear algo diferente.<sup>5</sup> Una de las teorías más recientes y completas en esta línea es la de Jennie Gottschalk. Se trata de una perspectiva focalizada en la música experimental de las últimas décadas siendo, por tanto, más adecuada para estudiar la música de una compositora actual. Según esta autora, el experimentalismo no es una escuela, tendencia o estética concreta, sino una postura con la que se encara la música. En palabras de Gottschalk, se trata de:

una posición de apertura, de indagación, de incertidumbre, de descubrimiento. Hechos, circunstancias o materiales son explorados por sus posibles resultados sonoros a través de actividades como la composición, la interpretación, la improvisación, la instalación, la grabación y la escucha. Esta exploración está orientada hacia lo desconocido, ya sea remoto, complejo, opaco o falsamente familiar.<sup>6</sup>

Siguiendo esta definición, el aspecto clave de lo experimental reside en la búsqueda de nuevas realidades musicales, independientemente de la técnica o herramienta que se utilice. Debido a esto, el experimentalismo puede darse tanto en la música electrónica como a través de agrupaciones instrumen-

tales tradicionales. Se trata de una posición que permite la revisión de cualquier tipo de convencionalismo, siendo este un aspecto que la propia Clara de Asís recalca como fundamental en su método de creación: «se puede decir efectivamente que mi modo de hacer música es experimental, porque no sigo, al menos no conscientemente, una serie de convenciones que establecerían maneras específicas y regularizadas de hacer música».<sup>7</sup>

La teoría de Gottschalk también resulta interesante en cuanto al detalle con el que define los aspectos ideológicos que hay detrás de esta práctica musical. La autora describe cinco arcos conceptuales sobre los que descansa la música experimental: la no-subjetividad, la investigación, el cambio, la indeterminación y la experiencia. Estos conceptos son complementarios y pueden manifestarse a partir de un mismo aspecto musical.

### Escucha, sonido y silencio

Uno de los arcos conceptuales más determinantes de la definición de Gottschalk es el de la no-subjetividad. Se trata de un concepto fundamental a la hora de entender cómo se desarrolla el experimentalismo:

Un compositor de música experimental siente en ocasiones la necesidad de apartar todo lo posible su subjetividad del proceso de creación [...] la atención del oyente se dirige hacia el comportamiento del sonido mismo dentro de unas circunstancias dadas, más que en las decisiones o expresividad del compositor.<sup>8</sup>

Los músicos experimentales tratan de evitar lo máximo posible que su expresividad afecte al proceso creativo. Como explica Joseph Auner, esta búsqueda

familiar». Jennie GOTTSCHALK: *Experimental Music Since 1970*, Nueva York: Bloomsbury, 2016, p. 1.

7. Ismael G. CABRAL: «Es básicamente escuchar lo que hago, más que tocar», *El Correo de Andalucía*, <elcorreoweb.es/aladar/es-basicamente-escuchar-lo-que-hago-mas-que-tocar-BY4221560> (consultada el 4 de septiembre de 2018).

8. «A composer of experimental music often feels a necessity to remove her own subjectivity as much as possible from the process of making the work [...] The listener's focus is directed toward the behavior of sound itself under the given circumstances, rather than the decisions or expressivity of the composer». GOTTSCHALK: *Experimental Music Since...*, *op. cit.*, p. 3.

da de la objetividad frente a la subjetividad también es un rasgo de la música vanguardista posterior a la Segunda Guerra Mundial, que supuso una reacción científicista contra los excesos y clichés postrománticos.<sup>9</sup> Por otro lado, la negación de lo subjetivo se relaciona al interés que los músicos experimentales muestran por la filosofía oriental y la no intervención. Como veremos a lo largo de este texto, la no-subjetividad inunda la música de Clara de Asís a través de una actitud basada en la meditación y la mínima acción sobre el material sonoro:

Hay una forma de meditación en esto, que forma parte de la reflexión que hago en general, en mi vida, que es que en ocasiones las cosas se desarrollan mejor si no intervenimos que interviniendo y a veces hay que esperar, hay que dejar que las cosas se desarrollen.<sup>10</sup>

La meditación lleva a Clara de Asís a centrarse en la escucha, que se convierte en el pilar del proceso creativo de sus obras:

piezas que se desarrollan en la nada. A través del no hacer nada. No hacer nada puede dar lugar a cosas. En la música, esto se traduce en una disposición de escucha que permite el desarrollo del sonido sin intervenir. Por ejemplo, los sonidos que se desarrollan hasta que la resonancia se acaba, los silencios entre los sonidos, etc.<sup>11</sup>

Esta faceta se muestra en una serie de composiciones que la artista denomina *Do Nothing*, haciendo referencia a la mínima acción por parte de la creadora: «[*Do Nothing*] pone en el centro la no-intervención, permanecer inactivo, en el que mi rol es más escuchar que tocar».<sup>12</sup>

9. Joseph AUNER: *La música en los siglos xx y xxi*, Tres Cantos: Akal, 2017, p. 205.

10. «Surement il y a une démarche méditative, qui fait partie de la réflexion que je fais de la vie en général, dans la vie, que souvent les choses se développent plus facilement si on n'intervient pas qu'interviennent que si on intervient et parfois il faut juste attendre, il faut juste laisser les choses se développer». GÉRÔME BLANCHARD: «LHOOP Novembre 2018», GMEA, <mixcloud.com/GMEA/hoop-novembre-2018/> (consultada el 16 de julio de 2019).

11. «Des pièces qui se développent du rien. Du rien faire. Ne rien faire peut donner lieu à des choses. Dans la musique, ça se traduit par une disposition d'écoute qui permet le développement des sons sans intervenir. Donc, par exemple, les sons qui se développent jusqu'à que la résonance tombée, des silences entre les sons, etc.». *Ibidem*.

De la escucha y la no-intervención surge uno de sus métodos compositivos más utilizados, por el cual una pieza de varios minutos se crea a partir de unas pocas vibraciones de las cuerdas de la guitarra eléctrica que son procesadas mediante efectos electrónicos. De esta forma, la música resulta a partir de un proceso de acción y reacción basado en la escucha de cada sonido producido. Este enfoque, que Clara de Asís denomina como un «desarrollo del sonido a lo largo del tiempo»,<sup>13</sup> nos remite al de la música textural. Según Richard Taruskin la música textural surge en torno a 1961 como un intento de emular los sonidos electrónicos a través de conjuntos instrumentales tradicionales.<sup>14</sup> El resultado es una música basada en continuidades sonoras en las que se van produciendo transformaciones lentas de dinámica, registro o timbre. La continuidad del sonido perseguida en la música textural se puede crear a través de instrumentos acústicos, pero se consigue con mayor facilidad en los instrumentos electrónicos. De esta forma, Clara de Asís aprovecha las posibilidades de la guitarra eléctrica para producir sonidos ininterrumpidos con la ayuda de efectos electrónicos incorporados que permiten mantener y multiplicar las frecuencias obtenidas en las cuerdas de la guitarra. A medida que se crean estos sonidos, la compositora va realizando cambios en los parámetros de los efectos que provocan las transiciones progresivas de una textura «de la que emergen sonidos del interior».<sup>15</sup>

Un ejemplo de esta técnica se encuentra en la pieza *Por fuera*, incluida en su álbum de 2017 titulado *Por fuera y por dentro*.<sup>16</sup> Se trata de una composición para guitarra eléctrica y efectos electrónicos de 12 minutos de duración, consistente en una masa sonora ininterrumpida. Esta continuidad se forma a partir

12. «Met au centre de l'approche la non-intervention, rester inactif, mon rôle est plus d'écouter que de jouer». *Ibidem*.

13. «Development of sound in time». Simone PETRACCHI: «Videointervista a Clara de Asís», <musicalelectronica.it/videointervista-clara-de-asis/> (consultada el 16 de abril de 2018).

14. Richard TARUSKIN: *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*, Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 214.

15. «D'où émergent les sons comme de l'intérieur». Anne MONTARON: «A l'improviste au festival Nuit d'Hiver de Marseille», France musique, <france-musique.fr/emissions/l-improviste/l-improviste-au-festival-nuit-d-hiver-de-marseille-131026> (consultada el 15 de julio de 2019).

16. Clara de Asís GERALDÍA: *Por fuera y por dentro*, Bandcamp, 2017, <claradeasis.bandcamp.com/album/por-fuera-y-por-dentro> (consultada el 16 de julio de 2019).



de la acumulación progresiva de armónicos a diferentes frecuencias. A pesar de que se produce una continuidad total del sonido, podemos diferenciar tres secciones (A, B y C) diferenciadas por la composición de la masa sonora. En la **Figura 1** vemos los principales parciales o armónicos que suenan en cada una de las secciones. Todos los sonidos giran en torno a un acorde de Si bemol mayor con novena en el registro medio/grave que aparece desde el inicio en la sección A. Conforme transcurre la obra, se van sumando nuevas frecuencias en todos los registros. Esto se produce principalmente en el registro agudo, donde va creciendo la densidad. A su vez, los parciales que van apareciendo son cada vez más disonantes respecto al acorde base de la masa sonora. El resultado global es el similar a abrir un filtro de frecuencias y amplificar toda la gama de armónicos del acorde inicial de Si bemol mayor con novena.



FIG. 1. Clara de Asís, *Por fuera*. Composición de parciales por sección

Este proceso se da en una continuidad total del sonido, tal como se aprecia en el espectrograma<sup>17</sup> de la grabación [**Figura 2**]. En esta imagen también podemos ver que las transiciones entre cada sección se producen de forma paulatina, a medida que se van sumando nuevos armónicos. A nivel textural, el proceso de adición de nuevos sonidos provoca un aumento progresivo de la amplitud y la densidad del registro, así como un cambio de timbre, más brillante a medida que se añaden sonidos agudos. Vemos cómo

en la sección A la banda de frecuencias del sonido llega aproximadamente a los 3000 Hz. La suma progresiva de nuevos parciales da paso a una la sección B, en la que la banda sube a los 5000 Hz aproximadamente, aumentando así la sensación de brillo. También aumenta la densidad de registro debido a la aparición de nuevos armónicos en las frecuencias graves y medias. La adición de agudos nos lleva a la sección C, que comienza con una transición más contrastante. En C observamos un aumento muy acentuado de la amplitud del registro y del brillo, con la suma de sonidos que sobrepasan los 15000 Hz. La pieza finaliza con un descenso de las frecuencias agudas seguido de una interrupción muy acentuada de la masa sonora.

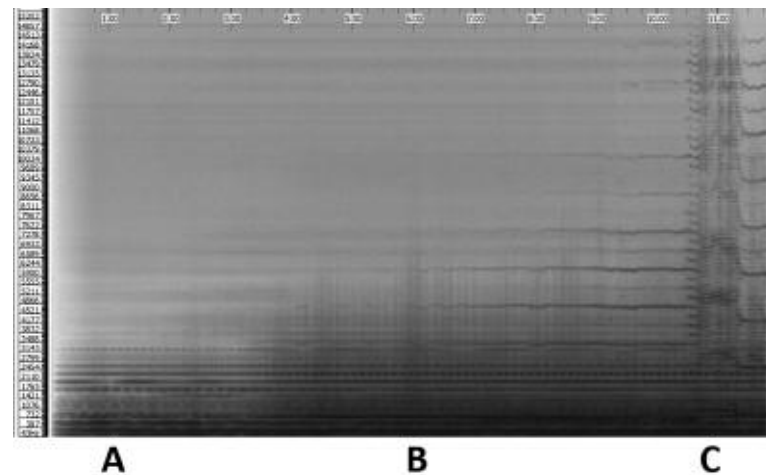


FIG. 2. Clara de Asís, *Por fuera*. Espectrograma completo

Los cambios no solo se producen a nivel global, sino que también aparecen en una escala de tiempo menor. Como explica Clara de Asís, «cada línea presenta pequeñas modulaciones de frecuencia». <sup>18</sup> Un ejemplo se encuentra en el final de la pieza [**Figura 3**], cuando se produce el descenso de altura de una serie de parciales en el registro agudo. En este fragmento, de aproximadamente un minuto de duración, la banda de frecuencias situada entre los 3000 y 15000

más fuertes aparecen en color negro y la ausencia de sonido se muestra en blanco.

18. «Chaque ligne présente de petites modulations de fréquence». Marianne CROUSILLAC: «Monographe Clara de Asís», Radio Grenouille, 11 de septiembre de 2016, <claradeasis.com/audio/2016-09-11\_sons-creatifs\_Clara-de-Asis.mp3> (consultada el 15 de julio de 2019).

Hz pierde mucha densidad y cambia de timbre al pasar de un movimiento ondulante a una mayor estabilidad de alturas. Estos cambios también se aprecian en la composición de parciales [**Figura 1**], donde vemos que no todos los armónicos se mantienen en la misma altura a lo largo de la pieza.

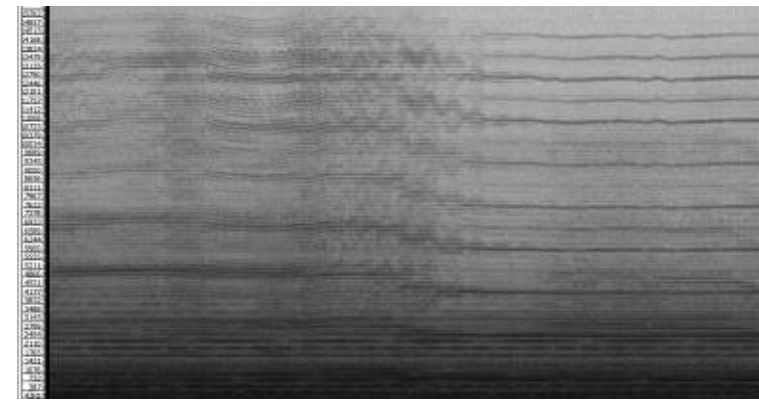


FIG. 3. Clara de Asís. *Por fuera*. Espectrograma (10:51:11:46)

Esta composición muestra la importancia que Clara de Asís da a la escucha en el proceso creativo, lo cual la conduce a una concepción musical cercana al minimalismo: «Si mi aproximación es minimalista, es porque escucho, escucho mucho». <sup>19</sup> La economía de medios y el desarrollo a partir de un material reducido se halla en la base de muchas de sus composiciones. Este es otro rasgo propio de la no-subjetividad, por el cual el sonido se transforma de forma comedida y paulatina: «Me gusta lo básico, no me gusta el exceso, partiendo de la idea de lo rudo, de lo plano, como una línea [...] frente a este tipo de sonidos nuestra escucha cambia». <sup>20</sup>

No obstante, aunque *Por fuera* pueda parecer una composición estática, es producto de un proceso sutil de transformación sonora. Como explica la auto-

ra, «me interesan las cosas que en apariencia son simples pero que en realidad no lo son». <sup>21</sup> Este proceso conlleva, a su vez, una exploración de los umbrales de la percepción. Como explica Gottschalk, gran parte de la música experimental opera en la línea que hay entre lo audible y lo inaudible. <sup>22</sup> *Por fuera* reta nuestra escucha a través de una masa de sonidos cuya continuidad nos sumerge en el estatismo, de tal forma que se desafía la métrica musical tradicional.

*Por fuera* es un ejemplo de la manera en que Clara de Asís explora nuevas formas de percepción musical. En este sentido, no solo es interesante cómo la compositora entiende el sonido, sino también el silencio:

Pienso en el silencio que está habitado de sonidos, pero también pienso en el sonido que está habitado de silencio. El silencio forma parte del sonido, no es un elemento que articule el sonido. A nivel perceptivo, siempre hay una suerte de persistencia sonora en el silencio. Es como el efecto de ver la luz de una bombilla tras haberse apagado. <sup>23</sup>

Como vemos, la guitarrista y compositora considera que sonido y silencio forman parte de un todo. La clave de esta idea radica en la percepción temporal, poniendo en duda la idea del desarrollo lineal propia del lenguaje musical tradicional. Como explica Clara de Asís, la memoria retiene tanto el sonido como el silencio, de forma que se crea una continuidad entre ambas realidades:

Reducir los sonidos a su dimensión audible sería como reducir una planta a su resultado visual. Hay muchas otras formas sutiles de su existencia [...] trato de adoptar una actitud de escucha receptiva a la totalidad de lo que considero un sonido, incluyendo su silencio. <sup>24</sup>

qui est habité par le silence. Le silence fait partie du son, ce n'est pas un élément qui articule le son. Sur le plan perceptif, il y a toujours une sorte de persistance sonore dans le silence. C'est comme l'effet de voir la lumière d'une ampoule après son extinction». LETORT: «Tapage nocturne reçoit...», *op. cit.*

24. «Reducing the sounds only to their audible dimension would be like reducing a plant only to its visible result. But there are many other subtle forms of their existence [...] So I try to adopt a listening attitude that is receptive to the wholeness of what I consider a sound to be, including their silence». YUKO ZAMA: «Q&A about *Without* with Clara de Asís», Elsewhere Music, <elsewheremusic.net/qa-with-clara-de-asiacutes.html#> (consultada el 20 de julio de 2019).

17. El espectrograma es un tipo de visualización informática que nos permite analizar distintos aspectos del espectro sonoro. Muestra una imagen intuitiva que simula la forma en la que escuchamos el sonido. En él se representan tres parámetros: el tiempo, la altura y la dinámica. El tiempo se sitúa en el eje horizontal y las alturas en el eje vertical medidas en frecuencias. Las dinámicas de cada sonido aparecen dentro de la pantalla con diferentes tonalidades de color. En la modalidad elegida, las dinámicas

19. «Si mon approche est minimaliste, c'est parce que j'écoute, j'écoute beaucoup». BRUNO LETORT: «Tapage nocturne reçoit Clara de Asís», France musique, <francemusique.fr/emissions/tapage-nocturne/tapage-nocturne-recoit-clara-de-asis-68906> (consultada el 8 de febrero de 2019).

20. «J'aime le basique, je n'aime pas les excès, à partir de l'idée du rugueux, du plat, comme une ligne [...] devant ce type de sons notre écoute change». CROUSILLAC: «Monographe Clara de Asís», *op. cit.*

21. «Je m'intéresse à des choses qui en apparence sont simples mais qui ne le sont pas en réalité». *Ibidem.*

22. GOTTSCHALK: *Experimental Music Since...*, *op. cit.*, p. 22.

23. «Je pense au silence qui est habité par les sons, mais je pense aussi au son

## Investigación sonora e interpretativa a través de la guitarra

Otro aspecto que se muestra en *Por fuera* es el tratamiento del material sonoro basado en la suma o resta de frecuencias. En este sentido, la artista concibe la guitarra eléctrica como un «generador de sonido». <sup>25</sup> Esta es una idea paradigmática de la música experimental, por la que se otorga al instrumento cierta autonomía respecto al compositor: «al igual que Cage y Wolff ceden aspectos del control a los intérpretes, otros investigan comportamientos de las máquinas que pueden producir resultados inesperados». <sup>26</sup> En *Por fuera*, se crea una relación retroactiva entre la guitarra eléctrica y Clara de Asís, por la cual los sonidos surgen tanto de las decisiones de la compositora como de los comportamientos aleatorios del instrumento y de los efectos electrónicos incorporados. Esta forma de trabajar el sonido y utilizar la electrónica nos sitúa frente al segundo arco conceptual propuesto por Gottschalk, que es el de la investigación: «un compositor de música experimental diseña en ocasiones un proceso o una interacción a través de la cual se da una pregunta, si no contestada, al menos directamente considerada». <sup>27</sup> Como si se tratase de un experimento científico, Clara de Asís se sitúa al mismo tiempo como creadora y espectadora del proceso de transformación sonora:

Uso mi guitarra como un generador de señal sonora cuyas frecuencias modulo a través de los pedales electrónicos [...] para explorar el comportamiento de las frecuencias en el espacio y de la dilación del tiempo, porque es una pieza que evoluciona muy lentamente. <sup>28</sup>

La investigación es otro pilar en la condición experimental, que relaciona esta música con el método científico. Además del tratamiento sonoro, esta faceta se muestra en la forma en la que los músicos experimentales tocan y manipulan los instrumentos



FIG. 4. Clara de Asís (<claradeasis.com/music/>)

musicales. Clara de Asís se encuadra dentro de la tradición de la guitarra «preparada», entendiendo el instrumento no solo «como un cuerpo generador de sonidos», sino también «con muchas posibilidades de interpretación». <sup>29</sup> Esta práctica supone un acto de investigación del instrumento, con el objetivo de aumentar sus posibilidades por medio de nuevas técnicas y modificaciones. De hecho, gran parte de los referentes de Clara de Asís pertenecen a la tradición de la guitarra eléctrica «preparada», como es el caso de Keith Rowe o Taku Sugimoto. <sup>30</sup>

Junto a la idea de «generador de sonidos», la preparación del instrumento se aprecia en todos los aspectos de su práctica interpretativa. Su forma habitual de tocar el instrumento es colocándolo en posición horizontal [Figura 4]. Esta postura, que ya usaron Christian Woolf o Keith Rowe en la década de 1960, facilita el uso de todo el cuerpo de la guitarra para crear sonidos. <sup>31</sup> Además, permite manipular de forma más accesible los controladores de los diferentes efectos electrónicos, que Clara de Asís coloca en la misma superficie que la guitarra eléctrica. Otra parte importante de su concepción interpretativa consiste en el uso de todo tipo de objetos con los que

percutir, frotar o hacer sonar la guitarra. Un recurso habitual consiste en mantener el sonido de las cuerdas gracias a la frotación del arco de violín. También utiliza el *spinner*, un juguete basado en la rotación continua de un aro con contrapesos. En muchas ocasiones acompaña sus actuaciones con piedras, metales, instrumentos de percusión o instrumentos infantiles que coloca sobre el instrumento, de tal manera que sus vibraciones se amplifiquen a través de las pastillas de la guitarra eléctrica. Con estos recursos Clara de Asís crea una «interacción entre los objetos y la guitarra, que modifican el timbre de las cuerdas». <sup>32</sup> De esta forma, la artista desarrolla un proceso de investigación tímbrica centrado en el comportamiento acústico de los distintos tipos de materiales usados: «suelo trabajar con el metal, ya que las cuerdas de la guitarra son de este material. También con cerámica, papel, etc.». <sup>33</sup>

## Grabación e improvisación como herramientas de creación

El principal soporte que Clara de Asís utiliza para la composición es el de la grabación sonora. Al igual que en los inicios de la música concreta, el registro sonoro sirve como lienzo de creación:

El hecho de grabar una pieza, pensar su grabación, desde dónde posicionar los micros hasta cómo abordar el espacio en el momento de la grabación y también de la mezcla, por muy liviana que sea, puede formar parte del proceso de composición. Hay piezas que no necesitan ser grabadas para que existan, y hay otras cuya realización pasa por la grabación. <sup>34</sup>

Como vimos en el uso de la guitarra eléctrica en *Por fuera*, se trata de una manera de aplicar la tecnología dentro del proceso creativo, así como de adoptar una actitud objetiva respecto a los sonidos registrados: «grabar una pieza te permite pensar en ella con cierta distancia, al escuchar una pieza grabada, el resto de tu cuerpo no está implicado activa-

mente en la acción de producir sonido». <sup>35</sup> La actitud de no-subjetividad se acentúa gracias a la distancia que provoca la escucha de la grabación. Este recurso ayuda a encontrar la contención y el equilibrio buscados por la artista, que describe este proceso como la «fijación de ideas más desarrolladas». <sup>36</sup> Además, su método creativo se diferencia notablemente del de la composición académica ya que muchas de sus obras no están pensadas para ser interpretadas, sino que están dirigidas a ser reproducidas en equipos de sonido.

Pero la composición cerrada no es el único método creativo usado por Clara de Asís. A la hora de actuar en directo gran parte de su música se basa en la improvisación, explorando formas de creación espontánea. De hecho, entre sus referentes se encuentran compositores como Morton Feldman o Pauline Oliveros e improvisadores como es el caso del ya mencionado Keith Rowe. <sup>37</sup> Es a través de sus improvisaciones donde se manifiesta de forma más explícita el cuarto arco conceptual del experimentalismo: la indeterminación. Como explica Gottschalk, lo que define a menudo una obra experimental es el hecho de contar con un resultado final abierto, de tal forma que «el acto es conocido, pero el producto es desconocido». <sup>38</sup> En sus improvisaciones, Clara de Asís combina las técnicas y recursos comentados en los apartados anteriores, creando amalgamas sonoras a partir de efectos electrónicos y la aplicación de diferentes objetos sobre la guitarra. En ocasiones trabaja en un término medio de indeterminación, usando esquemas gráficos o verbales que sirven para guiar la actuación. <sup>39</sup> En estos casos, solo ciertos aspectos están determinados, que pueden ser estructurales o relativos a las técnicas, objetos o efectos electrónicos que se utilizan. Aunque existe un guion el resultado final sigue siendo en buena parte inesperado: «no tengo una expectación exclusiva sobre cómo «debe» sonar todo. Incluso si tiene una estructura precisa, la pieza está abierta en muchos aspectos». <sup>40</sup>

25. PETRACCHI: «Videointervista a Clara de Asís...», *op. cit.*

26. «As Cage and Wolff have ceded aspects of control to performers, others have searched for aspects of machine behavior that will yield unexpected results». GOTTSCHALK: *Experimental Music Since...*, *op. cit.*, p. 10.

27. «A composer of experimental work will often design a process or an interaction through which a particular question can be, if not answered, at least more directly considered». *Ibidem*, p. 3.

28. «I use the guitar as a signal generator, which frequencies are modulated through pedals [...] to explore the behavior of frequencies in the space and a certain dilation of time, because it's a piece that evolves so slowly». PETRACCHI: «Videointervista a Clara de Asís...», *op. cit.*

29. «En tant que corps qui génère des sons [...] avec de nombreuses possibilités d'interprétation». CROUSILLAC: «Monographie Clara de Asís...», *op. cit.*

30. CABRAL: «Es básicamente escuchar lo que hago...», *op. cit.*

31. PETRACCHI: «Videointervista a Clara de Asís...», *op. cit.*

32. «Interaction entre les objets et la guitare, qui modifie le timbre des cordes». BLANCHARD: «LHOOP Novembre...», *op. cit.*

33. «Normalement, je travaille avec du métal, car les cordes de guitare sont faites de ce matériau. Aussi avec de la céramique, du papier, etc.». LETORT: «Tapage nocturne reçoit...», *op. cit.*

34. CABRAL: «Es básicamente escuchar lo que hago...», *op. cit.*

35. *Ibidem*.

36. «Fixation d'idées plus développées». CROUSILLAC: «Monographie Clara de Asís...», *op. cit.*

37. BLANCHARD: «LHOOP Novembre...», *op. cit.*

38. «The act is known and the outcome is unknown». GOTTSCHALK: *Experimental Music Since...*, *op. cit.*, p. 2.

39. CABRAL: «Es básicamente escuchar lo que hago...», *op. cit.*

40. «I didn't have an exclusive expectation about how everything "should" sound. Even if it has a very precise structure, the piece is also open in many aspects». ZAMA: «Q&A about Without...», *op. cit.*



La improvisación es una de las prácticas a través de las cuales Clara de Asís lleva a cabo más colaboraciones. En estas actuaciones encontramos otro rasgo característico de la música experimental, que es el de la creación colectiva. El hecho de improvisar de forma grupal supone una fragmentación de la figura del compositor. En palabras de Gottschalk, «la pérdida del control por parte del compositor se sustituye por la toma de decisiones colectiva».<sup>41</sup> Esta práctica exige la escucha y el entendimiento entre los improvisadores. Sobre una sesión realizada junto al guitarrista Noël Akchoté, Clara de Asís destaca cómo sus «texturas tenidas que se desarrollan en el espacio»,<sup>42</sup> al estilo de las que vimos en *Por fuera*, contrastan con las líneas más fragmentadas y rítmicas de Akchoté. De esta forma, la improvisación se desarrolla como «un encuentro personal [...] hacemos música como si conversásemos».<sup>43</sup>

En la improvisación vemos una muestra de relación respecto a la actitud de no-subjetividad, ya que la compositora reconoce que esta práctica conlleva una carga de expresividad importante: «es una suerte de expresión de uno mismo».<sup>44</sup> En este sentido, se introduce el arco conceptual correspondiente al cambio, que supone la predisposición de estos músicos a modificar o cambiar constantemente las formas de llevar a cabo su práctica musical. La improvisación no solo supone una vía alternativa a la composición mediante la grabación, sino que también permite desarrollar una expresividad que rompa momentáneamente con la no-subjetividad.

### Interacciones, espacio y puesta en escena

El último arco conceptual que analizamos es el de la experiencia, entendida como la forma en que el en-

torno influye sobre la artista y su música. Como explica Gottschalk:

El compositor (y por extensión natural el intérprete y el oyente) está sacando del pozo de lo que conoce y vive fuera de la música [...] esta música trata sobre el tiempo y el espacio en el que ocurre [...] habla de nuestra interacción con el mundo.<sup>45</sup>

De esta forma, el músico experimental entiende que su obra está conectada a la realidad en la que se desarrolla y potencia este hecho. Según Gottschalk, se trata de dejar que el exterior entre en la música, en un «acto de acoger las intrusiones dentro de la interpretación».<sup>46</sup>

Las actuaciones de Clara de Asís están estrechamente relacionadas con el espacio en el que se realizan. El entorno sirve de fuente de inspiración, pero también es un elemento que moldea la música: «el espacio es una entidad que activa el sonido».<sup>47</sup> Esta relación experiencial respecto al lugar de interpretación es interesante debido a la variedad de escenarios en los que actúa. Siguiendo las teorías de la escena de Bennet y Petterson es posible afirmar que la escena experimental es una escena *translocal* en cuanto a que supera las barreras de lo local y lo nacional.<sup>48</sup> Por un lado, Clara de Asís se mueve por un circuito internacional de salas y festivales dedicados a estilos propios de la música experimental, como el arte sonoro, la improvisación libre o la música electrónica. No obstante, sus lugares de actuación no se reducen a este circuito, encontrando que cualquier espacio puede convertirse en escenario de sus conciertos. Es el caso del proyecto *Guitars in Situ*, una serie de videos publicados en YouTube que Clara de Asís realiza junto al también guitarrista Emmanuel Lalande.<sup>49</sup> Estos videos muestran a ambos músicos improvisando en distintas localizaciones de



FIG. 5. Clara de Asís y Emmanuel Lalande. *Guitars in Situ*

la ciudad francesa de Le Havre, de forma que la música se mezcla con el paisaje visual y sonoro del lugar. En ellos, se observa cómo el entorno afecta en la actuación, ya sea mediante la intrusión de sonidos dentro de la grabación o repercutiendo directamente en la forma en la que tocan. En uno de estos videos, grabado en la iglesia de Saint Joseph, las guitarras eléctricas se mezclan con las campanas y la música ambiental que suena por los altavoces. Otro se localiza en el museo André Malraux de Le Havre, registrando las voces de diferentes niños que pasan junto a los micrófonos. En otra actuación, grabada en un jardín botánico [Figura 5], se escucha una corriente de agua continua que sirve de fondo sonoro a la improvisación de los guitarristas. Al final del video, se puede escuchar la voz de un encargado del centro avisando a los músicos de que el jardín se va a cerrar y de que deben terminar la grabación. Este último es un ejemplo claro de cómo el entorno pue-

de afectar a la interpretación hasta el punto de marcar el final de la pieza.

El proyecto *Guitars in Situ* nos muestra nuevas formas de interacción entre compositor, intérprete y oyente. Como vimos anteriormente, Simon Emerson defiende que esta reformulación de la práctica musical se debe al desarrollo tecnológico. En la música electrónica, la mediación de lo eléctrico y lo digital sustituye el contacto directo entre cuerpo humano y sonido:

Durante milenios, sonido y música han sido producto de la acción mecánica [...] La electricidad y la electrónica han permitido la ruptura de esta relación entre cuerpo, objeto y sonido, reemplazándola por un rango de opciones que van desde lo cerebral hasta lo totalmente inmersivo. ¿Qué quiere decir «en directo» en la música electroacústica? [...] de hecho, la distinción entre compositor, intérprete y audiencia puede cesar.<sup>50</sup>

50. «For millennia sound and music have been products of mechanical action [...] Electricity and electronic technology have allowed the rupture of these relationships of body to object to sound, replacing them with a range of options from the entirely cerebral to the totally immersive. What is it to be

'live' in electroacoustic music? [...] Indeed the distinction of composer, performer and audience may cease». EMMERSON: *Music, Electronic Media...* op. cit., p. 194.

41. «A loss of composer control becomes collective decision making». GOTTSCHALK: *Experimental Music Since...*, op. cit., p. 10.

42. «Textures tennes qui se développent dans l'espace». MONTARON: «A l'improviste au festival...», op. cit.

43. «Une rencontre personnelle [...] on fait de la musique comme si on parlait». CROUSILLAC: «monographie Clara de Asís...», op. cit.

44. «C'est une sorte d'expression de soi». LETORT: «Tapage nocturne reçu...», op. cit.

45. «The composer (and by natural extension the performer and listener) is drawing from the well of what they know and live outside of music [...] this is music about the time and place in which occurs [...] it speaks to

our interaction with the world». GOTTSCHALK: *Experimental Music Since...*, op. cit., p. 4.

46. «The act of welcoming intrusions into the performance situation». Ibidem p. 18.

47. «L'espace est une entité qui active le son». CROUSILLAC: «Monographie Clara de Asís...», op. cit.

48. Andy BENNET y Richard A PETERSON: *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press. 2004.

49. Clara de Asís GERALDÍA y Emmanuel LALANDE: <claradeasis.com/portfolio/guitars-in-situ/> (consultada el 1 de octubre de 2020).

Siguiendo la idea de Emmerson, el músico ya no tiene por qué estar en contacto directo con la fuente de producción sonora, pero tampoco el público tiene que estar presente físicamente. Es más, las personas que se encuentran en el lugar de la actuación pueden pasar a formar parte del proceso creativo sin ni siquiera saberlo, como sucede en *Guitars in Situ*. Como se aprecia en los videos, las guitarras eléctricas están conectadas directamente a la grabadora y los intérpretes escuchan los sonidos a través de auriculares. De esta forma, los transeúntes solo ven los gestos y movimientos que realizan los guitarristas, estando la actuación realmente dirigida a una audiencia virtual que accede a los videos en internet. De hecho, Clara de Asís denomina estos actos como «intervenciones silenciosas». Las personas que pasan junto a los músicos se convierten en participantes involuntarios de la creación audiovisual aportando sonidos a la grabación. Esta forma de involucrar al espectador como participante es una de las facetas que Gottschalk atribuye a las interacciones del músico experimental con su entorno, siendo una obra que «no fomenta necesariamente el compromiso del oyente, pero depende de él».<sup>51</sup> Se busca un oyente activo que, consciente o no, pueda participar en el acto musical mientras que los músicos se centran cada vez más en la escucha. Como señala Emmerson, los roles de compositor y espectador cada vez se presentan más mezclados.

La influencia de la experiencia en la música de Clara de Asís también se manifiesta en la percepción temporal: «El tiempo en cada concierto es muy particular, la percepción del tiempo cambia completamente [...] y esto se imprime en la música».<sup>52</sup> De hecho, la consciencia de cómo el contexto afecta a nuestra percepción lleva a esta artista a considerar nuevamente el peso que tiene la subjetividad sobre nuestras acciones:

En un concierto, la percepción del tiempo es diferente a la «regular», y el riesgo de la impaciencia es muy grande. Una respuesta a esa impaciencia es, muy a menudo, llenar el silencio y variar todo lo posible. También pienso que, en general, todos, artistas o no, estamos constantemente incitados a «expresarnos» en la sociedad en la que vivimos. Y esto puede hacer que evitemos escuchar lo que existe a nuestro alrededor.<sup>53</sup>

La consideración de la percepción temporal se relaciona también a la no-subjetividad, aludiendo nuevamente a la renuncia de la expresividad y a poner la atención en nuestro entorno. Se trata de una reivindicación de la escucha, no solo musical sino en la vida en general, lo cual cobra trascendencia dentro de una sociedad cada vez más mediatizada. Este cambio perceptivo lleva a Clara de Asís a fijarse en la naturaleza. Como explica Gottschalk, los fenómenos naturales son una fuente de inspiración para los músicos experimentales, especialmente por los procesos aleatorios e indeterminados que presentan:

La indeterminación de la naturaleza presenta un potencial inagotable de inspiración, estudio y emulación. David Tudor y David Dunn han usado la tecnología para replicar la complejidad de la naturaleza, configurando situaciones que rápidamente se salen del control.<sup>54</sup>

Clara de Asís encuentra inspiración en la naturaleza emulando formas en las que esta se manifiesta. Por ejemplo, algunas de sus composiciones texturales se basan en paisajes, entendidos como «un todo de elementos que existen de forma individual pero que presentan una relación permanente entre ellos».<sup>55</sup> Además, la naturaleza supone otra forma de evitar la expresividad y la subjetividad al considerarla como una «fuerza que otorga serenidad, algo que se nos

escapa un poco».<sup>56</sup> En este sentido, la artista confiere especial importancia al entorno vital del compositor, afirmando que «el lugar en el que vivimos nos da sensibilidad a nuestro tipo de escucha».<sup>57</sup>

## Conclusiones

A lo largo de este texto hemos podido comprobar la complejidad que se esconde detrás de la música de Clara de Asís. Esta compositora se embarca en la exploración de nuevas posibilidades creativas e interpretativas a todos los niveles. A través de los cinco arcos conceptuales propuestos por Gottschalk constatamos cómo la experimentación se presenta en cada una de sus facetas musicales. La no-subjetividad es el concepto más presente en el pensamiento y práctica musical de Clara de Asís, en un empeño por mediar lo menos posible entre el oyente y el sonido. La compositora comparte con el público su propia experiencia perceptiva, invitando a adentrarse en texturas densas y que se desarrollan de forma lenta y paulatina. La no-subjetividad también se manifiesta en el enfoque minimalista de sus composiciones, cuyo fin es que el público se centre en el timbre de cada sonido y en su continuidad en el silencio. Además, la búsqueda del equilibrio y la mínima intervención afectan a su discurso sonoro y a su puesta en escena, mostrando una sobriedad que acerca la música al espectador. Otro ejemplo de su carácter experimental se muestra en la forma en que utiliza la guitarra eléctrica, entendida como generador de sonidos capaz de crear procesos aleatorios. La compositora hace de investigadora en cuanto a que explora las posibilidades sonoras del instrumento, probando técnicas extendidas, efectos electrónicos y posturas de interpretación que permiten la obtención de una gama de sonidos abierta a ampliarse. Clara de Asís también se caracteriza por la versatilidad a la hora de usar métodos compositivos, siendo esta la manifestación de su capacidad para el cambio. La artista se mueve con soltura componiendo a partir de la grabación, la adición o reducción de frecuencias o la improvisación. Es en esta última práctica en la que se encuadra la indeterminación, que supone una vía de escape expresivo frente a la no-subjetividad. A su vez, improvisar supone una forma de evitar la obra cerrada y de colaborar con otros

músicos experimentales. Por último, la experiencia es un aspecto fundamental en la música de Clara de Asís. El entorno, con todos sus actores, pasan a formar parte de la música, creando una continuidad entre realidades tradicionalmente separadas. El público se convierte en un elemento activo dentro del acto musical mientras que el paisaje sonoro funciona a modo de contrapunto de los sonidos de su guitarra.

Todos estos ejemplos demuestran que el experimentalismo de Clara de Asís supone una revisión de los convencionalismos ligados a la práctica musical. Como defienden Holmes y Emmerson, el uso de las nuevas tecnologías del sonido tiene un papel fundamental en estos procesos de exploración. Esto se puede constatar en el uso de la guitarra eléctrica y los efectos electrónicos, de la grabación como método compositivo o en la creación de nuevas prácticas de actuación y difusión musical a través de internet. La creación basada en frecuencias sonoras también debe mucho a las nuevas tecnologías, ya que facilitan la manipulación y análisis del sonido en base a estos parámetros. En aspectos como este, el pensamiento musical de Clara de Asís se asemeja más al de una ingeniera de sonido que al de una compositora. No obstante, no debemos olvidar que la tecnología es la herramienta que facilita estos procesos y que la base de la experimentación se haya en las ideas que se esconden detrás de esta práctica: la no-subjetividad, la investigación, la indeterminación, el cambio y la experiencia. Estos conceptos determinan su práctica a todos los niveles, no solo al tecnológico. Como ya adelantamos en la introducción, la compositora se halla inmersa en una búsqueda de nuevas formas de relacionarse con el sonido, con otros músicos y con el público. De esta forma, la música de Clara de Asís nos muestra que el experimentalismo aún está vigente setenta años después de sus inicios, con muchas vías abiertas a la exploración de nuevas realidades musicales. Se trata de una práctica que, aunque esté dirigida a derribar todo tipo de convencionalismos, ya podemos considerar como una tradición arraigada y presente en ciudades de todo el mundo. En definitiva, Clara de Asís consigue adaptar este legado a la actualidad, integrando su música a los recursos y espacios del siglo XXI con la misma destreza que lo hicieron John Cage o Pierre Schaeffer en su momento.

51. «Does not necessarily encourage listener engagement, but it depends on it». GOTTSCHALK: *Experimental Music Since...*, op. cit., p. 21.

52. «Temps à chaque concert est très particulière, la perception du temps change complètement [...] et cela est imprimé dans la musique». CROUSILLAC: «Monographe Clara de Asís...», op. cit.

53. «When performing, the perception of time is other than the 'regular' one, and the risk of impatience is bigger. A response to that impatience is, very often, to fill the silence and vary as much as possible. I also think that, in general, we all, artists or not, are constantly incited to 'express' ourselves in the society we live in. And this can prevent us

from actually listening to what exists around us». ZAMA: «Q&A about *Without...*», op. cit.

54. «The indeterminacies of nature are inexhaustible in their potential for inspiration, study, and emulation. David Tudor and David Dunn have both used technology to replicate the complexity of nature, setting up situations that quickly spiral out of control». GOTTSCHALK: *Experimental music since...*, op. cit., p. 12.

55. «A whole of elements that exists individually, but still in permanent relation with each other». ZAMA: «Q&A about *Without...*», op. cit.

56. «Forcé qui donne de la sérénité, quelque chose qui nous échappe un peu». BLANCHARD: «LHOOP Novembre...», op. cit.

57. «L'endroit où nous vivons nous donne une sensibilité à notre type d'écoute». *Ibidem*.



**Bibliografía**

- AUNER, Joseph: *La música en los siglos xx y xxi*, Tres Cantos: Akal, 2017.
- BENNET, Andy y PETERSON, Richard A.: *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BLANCHARD, G r me: «LHOOP Novembre 2018», GMEA <mixcloud.com/GMEA/hoop-novembre-2018/> (consultada el 16 de julio de 2019).
- CROUSILLAC, Marianne: «Monographe Clara de Asís», Radio Grenouille, <claradeasis.com/audio/2016-09-11\_sons-creatifs\_Clara-de-Asis.mp3> (consultada el 15 de julio de 2019).
- DEMERS, Joanna: *Listening Through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- EMMERSON, Simon: *Music, Electronic Media and Culture*, Oxford: Routledge, 2000.
- Fox, Christopher: «Why Experimental? Why me? », en SAUNDERS, James (ed.): *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009.
- G. CABRAL, Ismael: «Es básicamente escuchar lo que hago, más que tocar», *El Correo de Andalucía*, <elcorreoweb.es/aladar/es-basicamente-escuchar-lo-que-hago-mas-que-tocar-BY4221560> (consultada el 4 de septiembre de 2018).
- GERALDÍA, Clara de Asís: «Por fuera y por dentro», <claradeasis.bandcamp.com/album/por-fuera-y-por-dentro> (consultada el 16 de julio de 2019).
- GERALDÍA, Clara de Asís: «about», claradeasis.com <claradeasis.com/about> (consultada el 3 de mayo de 2018).
- GERALDÍA, Clara de Asís y LALANDE, Emmanuel: *Guitars in Situ*, <claradeasis.com/portfolio/guitars-in-situ/> (consultada el 1 de octubre de 2020).
- GOTTSCHALK, Jennie: *Experimental Music Since 1970*, Nueva York: Bloomsbury, 2016.
- HOLMES, Thom: *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture*, Nueva York: Routledge, 1985 (2016), p. 368.
- LETORT, Bruno: «Tapage nocturne reçoit Clara de Asís», France musique, <francemusique.fr/emissions/tapage-nocturne/tapage-nocturne-recoit-clarade-asis-68906> (consultada el 8 de febrero de 2019).
- MONTARON, Anne: «A l'improviste au festival Nuit d'Hiver de Marseille», France musique, <francemusique.fr/emissions/l-improviste/l-improviste-au-festival-nuit-d-hiver-de-marseille-1-31026> (consultada el 15 de julio de 2019).
- PETRACCHI, Simone: «Videoentrevista a Clara de Asís», <musicalelectronica.it/videoentrevista-clarade-asis/> (consultada el 16 de abril de 2018).
- TARUSKIN, Richard: *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- ZAMA, Yuka: «Q&A about *Without* with Clara de Asís», Elsewhere Music, <elsewheremusic.net/qa-with-clarade-asiacutes.html#> (consultada el 20 de julio de 2019).

**Apéndice: biografía de Clara de Asís**

Clara de Asís Gerald a Gallardo (Cádiz, 1988) se inicia en la música experimental de forma autodidacta. Entre los 14 y los 16 años recibe clases de guitarra flamenca, pero rápidamente se interesa por formas de interpretación y creación más libres. A los 17 años comienza a tocar la guitarra eléctrica interesada en las posibilidades de la amplificación del sonido. Estudia cine en Sevilla y Barcelona, disciplina que también repercute en su concepción musical. En estas ciudades comienza a moverse dentro de la escena de la música experimental, formando parte de la primera *laptop orchestra* de Andalucía. En 2012 se muda a Marsella, donde complementa su formación musical asistiendo a un curso de composición electroacústica en La Cit  de la Musique de Marsella. Desde 2014 desarrolla una intensa actividad musical en Francia, pero también a nivel internacional, actuando en países como Suiza, República Checa, Alemania, España, Italia, Reino Unido, Finlandia o Estados Unidos. Ha realizado numerosas colaboraciones con músicos de la escena experimental, como Lauri Hyv rinen, Bruno Duplant, Erik Carlson

o Greg Stuart. En este sentido, destacan sus trabajos junto al también guitarrista No l Akchoté, uno de los principales referentes de la improvisación libre y la guitarra eléctrica «preparada». Su música ha sido retransmitida a través de radios de la categoría de France Musique o Radio Clásica, y ha actuado en algunos de los festivales de música experimental más importantes de Europa: Huddersfield Contemporary Music Festival, FamFest, Intr:muros Lab, Ensemns/Festival Internacional de Música Comtempor nia de València, Musica Nova Festival, Zarata Fest, Festival Baignade Interdite, etc. En noviembre de 2018 actúa en el *Keith Rowe: Extended*, un evento organizado en Nueva York en torno al célebre guitarrista e improvisador Keith Rowe. Ha grabado más de una docena de álbumes en solitario o acompañada de otros artistas. Sus dos últimas publicaciones, *Without* (Elsewhere, 2018) y *Do Nothing* (Another Timbre, 2018), han recibido una aclamación unánime por parte de la crítica especializada. Desde 2018 también se dedica a la programación, creando un ciclo de conciertos de música experimental en Marsella.