SONANDO EN CLAVE AFECTIVA: PAUTAS PARA ENCONTRARME FAGOT

MAESTRÍA EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS

Línea de Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades





UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES - ASAB

Bogotá, 2021

Septiembre 03 de 2021

SONANDO EN CLAVE AFECTIVA: PAUTAS PARA ENCONTRARME FAGOT

Proyecto de grado para obtener el título de Magíster en Estudios Artísticos

por
HERNÁN DARÍO GUZMÁN CALDERÓN
CÓDIGO: 20192103010

Tutoría de investigación: Dr. ÁLVARO IVÁN HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ





UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES - ASAB

Bogotá, 2021
Septiembre 03 de 2021

Agradecimientos

Para el desarrollo de este trabajo fue indispensable la ayuda del maestro Ricardo Rozo y del maestro Andrés Cárdenas, quienes fueron los pilares en mi residencia en Artestudio, donde se desarrollaron las pautas de improvisación explicadas y exploradas en el presente documento. Agradezco el apoyo de mis compañeros Felipe Hernández, Jhonatan Contreras, Andrés Pedraza Camargo y Alexander Casas, quienes estuvieron participando en la acción de cada una de las pautas de improvisación y dieron sus apreciaciones sobre la investigación. Además, quiero darle las gracias a Jesús Buendía y Catalina Forero, excelentes profesionales que me ayudaron con el registro de fotos y videos de las acciones desarrolladas en Artestudio. Por otro lado, quiero darle un agradecimiento muy especial al personal administrativo y docente de la Maestría en Estudios Artísticos, los cuales con sus clases y su disposición me llevaron a culminar mi proceso en el programa. Agradezco a mi tutor, Dr. Álvaro Iván Hernández Rodríguez, quien siempre estuvo muy dispuesto a realizar correcciones y apoyar este proceso de una manera muy comprometida. Por último, agradezco a toda mi familia, que me apoyó para poder desarrollar mi maestría.

Resumen

El presente trabajo busca aportar a ampliar el espectro de comprensión y posibilidad de lo musical a través de una indagación centrada en lo sonoro, la cual intenta tejer nuevos modos de relación entre un instrumento musical -el fagot- y el instrumentista -fagotista- para con ello activar ecologías sonoras como medio para criticar y superar de algún modo las construcciones establecidas por la notación, el canon, y las formas de disciplinamiento de la música y de lo musical. Como principio metodológico para la movilización de esos nuevos modos de relacionamiento se trabaja con las *pautas de improvisación,* como eje central del proyecto. Estas pautas ayudan a sentir y pensar críticamente sobre el proceso de disciplinamiento que se vive dentro del aprendizaje musical; sobre la notación musical que se impone en la escuela; y sobre los diferentes caminos que transita el fagotista en su práctica musical para querer movilizar su relación con el fagot.

La reflexión surgida del trabajo con las pautas permite establecer la diferencia entre *pautas rígidas* y *pautas de improvisación*. La búsqueda de ser un *genio artista,* el pautarse para la competencia y el eludir el cuerpo en la educación musical, son tres pautas rígidas que impiden otras formas de relación entre el cuerpo del instrumentista y el fagot, y que en este trabajo son contrarrestadas por el espacio crítico y liberatorio abierto por la pauta de improvisación. Por esta razón dentro de la investigación se construye una metodología abierta y experimental por medio de las *pautas de improvisación* exploradas en escalas de fagoacción, que intentan deslocalizar al fagotista y resituarlo en instancias de acción y enunciación inestables que no operan dentro de una clave musical, sino más bien con una clave afectiva. Este proceso que se mueve a través de las pautas, amplía y flexibiliza los modos de relación entre fagotista y fagot, reconfigurándolos en un cuerpo/fagot, un nuevo modo de relacionamiento del que surge la atención y activación de la clave afectiva en ecologías sonoras que propician el fagotear con los cuerpos arrojados a la pauta de improvisación.

Palabras claves

Pauta de improvisación, Pauta rígida, Pautar, Fagot, Cuerpo/fagot, Clave afectiva, fagoacción, fagotear.

Abstract

The present work seeks to contribute to broaden the spectrum of understanding and possibility of the musical through an inquiry focused on sound, which attempts to weave new modes of relationship between a musical instrument -the bassoon- and the instrumentalist -the bassoonist- in order to activate sound ecologies with which it seeks to criticize and overcome in some way the constrictions established by the notation, the canon, and the forms of disciplining music and the musical. As a methodological principle for the mobilization of these new ways of relating, we work with scores as the central axis of the project. These guidelines help to feel and think critically about the process of disciplining that is lived within musical learning; about the musical notation that is imposed in school; and about the different paths that the bassoonist goes through in his musical practice in order to mobilize his relationship with the bassoon.

The reflection arising from the work with the scores makes it possible to establish the difference between rigid scores and scores. The quest to be a genius artist, the competition, and the elision of the body in musical education, are three rigid scores that prevent other forms of relationship between the body of the instrumentalist and the bassoon, and that in this work are counteracted by the critical and liberating space opened by the improvisation scoring. For this reason, within the research an open and experimental methodology is constructed by means of the improvisational scoring explored in bassoonaction scales, which attempt to delocalize the bassoonist and resituate them in instances of unstable action and enunciation that do not operate within a musical key, but rather with an affective key. This process that moves through the scores, broadens and flexibilizes the modes of relationship between bassoonist and bassoon, reconfiguring them into a body/bassoon, a new mode of relationship from which emerges the attention and activation of the affective key in sound ecologies that propitiate the bassooning with the bodies thrown into the improvisational score.

Key words

Score, rigid score, scoring, bassoon, body/bassoon, affective cleaf, bassoonaction, bassooning.

TABLA DE CONTENIDO

Pauta para la lectura del trabajo **9**

Introducción **10**

La pauta de improvisación como ruta metodológica para tocar y sonar de un modo distinto 12

Fagotear: Lo que queremos buscar 16

Pregunta de investigación **16**

Objetivos **17**

General 17

Específicos 17

Capítulo 1. Relación pautada en clave musical **18**

1.1. Entrar pautado - Entrar y ser pautado 18

¿Por qué fagotista? 26

El día 27

1.2. La rigidez del cuerpo. La rigidez del fagot 28

Estatua 32

Me congelo 33

1.3. Notar, sentir, vivir. Empezar a resonar a través de nuevas formas de entender la notación 34

Movimiento 38

Bucle 39

Tubo 40

Seguir, escuchar y resonar cuerpo 40

1.4. Encontrando resonancias. Sonido más que música 40

Resonando 43

Armar - Desarmar 44

Saborear - Degustar - Deleitar 44

Sonido-Música-Música-Sonido 44

Capítulo 2. Tejer afecto, tejer fagot. Pautas para Fagotejer **46**

2.1. Primera madeja: El cuerpo/fagot 46

Solo-Solo-Juntos 48

Ya no hay dos, hay uno 49

¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot? 49

Manifiesto del Cuerpo/fagot 49

2.2. Segunda madeja: Afectar cuerpo, afectar fagot 50

Repetir hasta no poder más 53

Proceso 53

Fuerza ejercida-Fuerza recibida-Fuerza afectada 53

2.3. Tercera madeja: Ecologías en clave afectiva. Ecologías para sentir un fagotear 54
Escuchar al fagot 56
Toca 56
Encuentro y separación 56
2.4. Cuarta madeja: La improvisación pautada. La pauta de improvisación. 56
Círculos 60
Respiran 61
Toca - Escucha 61
Campana 61
Caña 62

Capítulo 3. La pauta de improvisación. Acción fagot, accionando fagot. Las escalas de fagoacción como resonador del pensamiento y sentir del cuerpo/fagot 63
3.1. La pauta de improvisación en escalas de fagoacción 63
Fagoacciones 65
Fagoaccionando lo sonoro 66
Fagoaccionando el cuerpo/fagot 66
Fagoaccionando lo olfativo 67
Fagoaccionando la clave afectiva 67
Fagoaccionando la salivación 68
Fagoacción la vista 68
Fagoaccionando lo táctil 69
Fagoaccionando lo ecológico 69
Fagoaccionando las pautas de improvisación 69
3.2. Fagoaccionando y escalando 70
3.3. Sonando, afectando, escalando, sintiendo y registrando. Fagoacción en cada paso 85

Capítulo 4. En clave de pauta fagoccionar conceptos, fagoaccionar sentidos. Del fagotejido a la fagoacción, en búsqueda del fagotear. 91
4.1. Pautando sonidos, tejiendo cuerpo/fagot 91
4.2. Resonando en clave afectiva. Salivando y olfateando en relación 95
4.3. Visualizando relación 99
4.4. Fagoteando en ecologías, fagoteando pauta, tocando fagot. 104

Un resultado abierto 108

Referencias 113

Anexos 118
Anexo 1 118
Anexo 2 136
Anexo 3 152
Anexo 4 157

Anexo 5 164

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1. Cronograma de sesiones 73
Imagen 2. Fagoaccionando el cuerpo/fagot y fagoaccionando lo sonoro 74
Imagen 3. Fagoaccionando el cuerpo/fagot - Escalas de pautas 75
Imagen 4. Fagoaccionando lo sonoro - Escalas de pautas 76
Imagen 5. Fagoaccionando lo olfativo, fagoaccionando la salivación y fagoaccionando la clave afectiva 77
Imagen 6. Fagoaccionando lo olfativo - Escalas de pautas 78
Imagen 7. Fagoaccionando la salivación - Escalas de pautas 78
Imagen 8. Fagoaccionando la clave afectiva - Escalas de pautas 79
Imagen 9. Fagoaccionando la vista 81
Imagen 10. Fagoaccionando la vista - Escalas de pautas 81
Imagen 11. Fagoaccionando lo táctil, fagoaccionando lo ecológico y fagoaccionando la pauta de improvisación. 83
Imagen 12. Fagoaccionando lo táctil - Escalas de pautas 84
Imagen 13. Fagoaccionando lo ecológico - Escalas de pautas 85
Imagen 14. Fagoaccionando la pauta de improvisación - Escalas de pautas 85
Imagen 15. Primera sesión 24 de junio. Pauta de improvisación El día 93
Imagen 16. Segunda sesión 30 de junio. Pauta de improvisación Movimiento 97
Imagen 17. Tercera sesión 08 de julio. Pauta de improvisación Estatua 102
Imagen 18. Cuarta sesión 13 de julio. Pauta de improvisación Repetir hasta no poder más 107

Pauta para la lectura del trabajo

Para la lectura del presente trabajo es muy importante tener en cuenta *las pautas de improvisación*[1] que se exponen, se exploran y se citan a lo largo de éste. Estas pautas son el eje central del proyecto y se tejen con los análisis conceptuales y las discusiones que se dan en el proyecto. Desde aquí, se quiere dar a entender al lector que no existe en la concepción de este trabajo un texto separado de las pautas, sino que más bien se trata de posibilitar encuentros, en casos inesperados, entre la lectura y la puesta en marcha de las *pautas de improvisación*. Por consiguiente, se proponen tres opciones o rutas para la lectura del texto como una primera pauta para transitar el trabajo:

> Primera: abrir en el orden formal del texto los enlaces que llevan a las pautas de improvisación. Dichos enlaces están marcados en el texto con las palabras o frases que están subrayadas y en negrilla. Siempre que encuentre una **palabra o frase subrayada y en negrilla**, asegúrese de dar click y el enlace lo redireccionará a la *pauta de improvisación*. Cada pauta se desarrolla de manera distinta. En el caso de que las pautas tengan el mismo nombre no quiere decir que sean la misma.
>
> Segunda: atender a todas las pautas antes de leer el texto, las cuales están en esta página: **https://comunidad.udistrital.edu.co/fagoaccionar/**. Aunque esta es una opción posible, la primera se considera más apropiada. (Apropiado aquí significa, que confiere mayor fluidez).
>
> Tercera: si está leyendo el texto impreso se recomienda entrar en la página (**https://comunidad.udistrital.edu.co/fagoaccionar/**) y buscar la pauta que se está citando.

[1] Esta es la práctica y ruta metodológica sobre la que se fundamenta este trabajo que será explicada con detalle en el punto 2.4. Cuarta madeja: La improvisación pautada. La pauta de improvisación. Ver también la introducción para la declaración metodológica del trabajo.

Introducción

Hace aproximadamente dos décadas se inició mi carrera como músico, y al mismo tiempo mi camino de encuentro con ese instrumento conocido como fagot. Pareciera que de cierto modo estos dos caminos son el mismo y sin embargo también se podría decir que una cosa es ser músico y otra el reconocimiento del estrecho e íntimo contacto que existe entre un instrumento musical y quien lo toca, sobre todo cuando tocar es un verbo que mueve una relacionalidad mucho más profunda, intensa y extensa, que la sola producción de sonidos organizados en la notación musical convencional. Precisamente este es el punto de partida de este trabajo: ¿qué significa tocar? Y más que eso, ¿qué puede hacer el tocar? Preguntas que me llevan a arriesgar *tocar* fagot buscando nuevas formas de notación, saliendo del canon regularmente establecido para el aprendizaje e interpretación del fagot, y por último y más radicalmente, *para encontrarme fagot*, parte del título de este trabajo.

Hago uso de la palabra tocar como es usada regularmente por los músicos e hispano hablantes, al menos en Colombia, pues en lenguas como el inglés la palabra no tendría sentido (I touch piano, en vez de I play piano). En mi caso, yo he tocado el fagot, toco el fagot, y aprendo a través de este trabajo de investigación-creación a activar y reactivar modos de *tocar* que han sido eludidos por la gramática de la música convencional.

Siguiendo a Hernández (2021), la palabra tocar en el sentido que aquí enuncio hace referencia a las múltiples posibles y potenciales maneras en las que un instrumentista entra en contacto o produce un encuentro, con el instrumento y su entorno (Hernandez, 2021). Y al mismo tiempo, el transcurrir de este trabajo lleva a pensar que la dupla, o binario instrumento e instrumentista tienden a ser difuminados en la activación que produce el tocar. Lo que queda es el sentir relacional, una ecología del *fagotear*, un accionar del fagot en relación, es decir, la *fagoacción* o el *fagoaccionar*. Se trata entonces de iniciar la búsqueda, mi propia búsqueda de un tocar fagot que pase por el olfato, la vista, el tacto, la saliva, la respiración, el corazón, la profunda afectación que produce el intercambio entre el fagot y Hernán Dario, quien escribe, y todo aquello que ese intercambio mueva.

Es así como este trabajo tiene por objeto fundamental darse a la tarea de encontrar nuevas maneras, nuevos modos y formas de relacionarse, encontrarse, afectar y ser afectado por y con el fagot. Este camino de nuevos encuentros es una forma de irrumpir y fracturar el rol disciplinario de la música, y así contribuir a la apertura a nuevos entendimientos del hacer musical. Para llevar a cabo la tarea, este trabajo intenta realizar tres desplazamientos fundamentales: el primero es el transitar de la música hacia el sonido. Eso me lleva a pensar la música en su carácter expandido, más allá del canon, y de las constricciones de la notación convencional, es decir, es un intento de salir de la *clave musical*, para entregarme a las posibilidades y potencias del pensar en términos de lo sonoro, sin restricciones, acogiendo el ruido sin orden alguno (Attali 1985) como parte del hacer mismo del fagot. Al mismo tiempo, esto me conduce hacia una crítica de la educación musical basada en mi propio proceso.

En segundo lugar (y estoy hablando que estos tres desplazamientos están conectados y operan simultáneamente), un desplazamiento de la clave musical a lo que llamamos aquí la *clave afectiva.* Esto tiene que ver con el primer punto, es decir empezar a pensar y sentir lo musical en su sentido expandido, desde lo sonoro, y con ello abrir las múltiples posibilidades de entrar en relación de un modo distinto con el fagot. Desde este sonar, que aquí es un fagotear, se dirige el trabajo hacía el afecto, en el sentido Spinoziano, es decir, para abrir y potenciar las capacidades de afectar y ser afectado activadas por los nuevos encuentros y modos de relación entre el fagot y yo propiciados por este trabajo. Se construye entonces la clave afectiva siguiendo en cierto modo la teoría de la intersensibilidad de Katia Mandoki, y con ello abriendo espacios para el tocar en su dimensión intersensible, lo que aquí llamamos fagotear.

En tercer lugar, se trata del desplazamiento mismo del rol del músico. Para movilizar otros modos de sentir y pensar la música fue necesario cambiar, alterar, irrumpir el papel del músico. Es así como la relación con el fagot pasó de tener un acento interpretativo a tener un énfasis performativo, hacia un accionar dirigido a mover el entorno, un performar que activa unos modos distintos de relación con la audiencia, que habilita interacciones impensables en el modo musical convencional, y fue así que apareció el fagoaccionar.

En el corazón de estos tres desplazamientos, está la potencia y práctica que activa y mueve cada uno de ellos, el eje transversal y fundamental de este trabajo de tesis: la *pauta de improvisación.*

La pauta de improvisación como ruta metodológica para *tocar y sonar* de un modo distinto

La *pauta de improvisación* es la traducción del inglés de la palabra *score*, que es usada aquí como práctica y método, siguiendo el trabajo de Kevin O´Connor (2019); pautando o scoring en el inglés es el método y la práctica con que se moviliza este trabajo de tesis. Una pauta puede ser una instrucción ligera, una guía para la acción, una invitación, una forma de abrir un espacio para que suceda algo similar a la improvisación. En palabras de O´Connor, las pautas "*pueden ser pensadas como un conjunto de instrucciones flexibles que guían a un grupo de personas a interactuar entre ellas (…) Pautar como método se compromete con el cuerpo como proceso, inacabado y abierto"* (O´Connor 2019, p.110). Las pautas son una serie de directrices, ligeras guías, que abren la posibilidad para la interacción sin definir por completo los términos, sino más bien activando un espacio-tiempo lo más abierto posible para que ocurra algo impredecible.

Este trabajo usa el pautar como método en dos direcciones. Por un lado, durante el tiempo que de realización de este trabajo de investigación-creación, y ahora como parte de este texto, he estado intentando configurar *pautas de improvisación* que puedan generar otros modos de relacionarme y sentir las potencias y posibilidades del sonar fagot, de la ecología sonora que surge de los intercambios sensibles entre el fagot-yo y el entorno. Este pautar es una manera de romper los límites a los que mi cuerpo y mi hacer han sido acostumbrados por la educación musical, así como también de mis propios modos de escucha. Las pautas activan otros modos de hacer, sentir, sonar-tocar fagot. Cada pauta es una pregunta que se enfrenta a un obstáculo y que abre espacio para encontrar relacionarme de modo distinto con el instrumento. En este sentido, el trabajo con las pautas es íntimo y personal, se trata de construir otro fagot, uno que conjunte mis propias historias y experiencias con el instrumento y que se abre a posibilitar nuevos registros de la propia experiencia sensible y plenamente abierta de relacionamiento con la ecología sonora que se abre al fagotear.

Por otro lado, las pautas son una especie de espacio que se abre al lado del discurso académico convencional que transcurre a través del texto. Un ser en paralelo que es mi propio intento de avivar el texto, y a su vez de complementarlo y de criticarlo. Otro yo que se mueve en paralelo, que quiere flexibilizar, quebrar las formas rígidas que se han dado lugar en mi propio proceso, que han marcado mi propia vida y a este texto que intenta ser académico y al mismo tiempo no serlo. Este tal vez es el propio dilema de la investigación-creación, y su fortaleza; el ser entre los dos, ni lo uno ni lo otro, un nuevo ser como el que soy ahora después de haberme arriesgado a abrirme a pautar de otro modo y a reconocer los modos en que fui pautado.

En términos metodológicos, conceptuales y prácticos, también encuentro con las pautas una forma para hacer una distinción y oponerme a ella, criticarla desde la misma práctica de la pauta. Es así como en este trabajo se hace la distinción entre pautas rígidas y *pautas de improvisación*. Como se explicará más detalladamente, las pautas rígidas son familiarizantes, es decir que actúan para estructurar y normalizar, y por ende reproducir. En este caso las pautas rígidas están referidas directamente a mi experiencia en la educación musical. Por otro lado, están las *pautas de improvisación* las cuales tienen el carácter opuesto. Están construidas en este trabajo como intentos para criticar y/o abrir la experiencia (tanto la mía, como la de quien participa de las pautas -bien sea como lector de este trabajo o como participante en vivo de ellas-) de las formas normalizantes dadas por las pautas rígidas, o son intentos para abrir registros de la experiencia sensible que no han sido normalizados por las otras pautas, son en ese sentido espacios de liberación.

Los capítulos de la tesis, en relación a las pautas que van abriéndose en cada uno de ellos, están organizados conceptualmente de la siguiente manera:

La notación, el repertorio y los diferentes métodos de enseñanza musical que me pautaron empiezan a ser revisados y analizados desde una postura crítica. Dentro de esta indagación se dialogaron con las autoras María Inés Burcet[2] y Marina Buj Corral[3], especialmente para la

[2] Burcet, M. I. (2017) y Burcet, M. I. (2018).
[3]Corral, M. B. (2013), Corral, M. B. (2014) y Corral, M. B. (2019).

parte de notación. Para el diálogo con la educación musical y especialmente con la formación de instrumentista se profundizó con las investigaciones de Pissinis y Martínez (2018), Pozo et al (2008), Roldán et al (2010), y Túñez et al (2019). Además, se reflexiona con la improvisación libre y la música experimental, dialogando con Acosta (2014) y Lengronne, L. C. F. (S/F). Estas reflexiones me ayudaron a entender desde otro punto mi lugar desde la práctica instrumental. Con todos los lugares encontrados se inicia un diálogo en paralelo con las *pautas de improvisación*, las cuales se van exponiendo a medida que avanza el texto, y que, a su vez, empiezan a flexibilizar esa relación pautada que tengo con el fagot. Por supuesto este recorrido a mi pasado y presente como músico hace que pueda re-escribirme o re-pautarme, a través de las pautas que se exponen con el diálogo crítico que se teje gracias al análisis de las reglas y los lugares que me llevaron a ser lo que soy como músico y como fagotista.

En la segunda parte del texto se entabla un diálogo con los conceptos que van fagotejiendo un nuevo fagot y con los cuales se empieza a entrar en resonancia a lo largo del trabajo. Un ejemplo de esto es la necesidad de enunciarme como cuerpo/fagot y no como fagotista. Esta diferencia se marca gracias a lo analizado en el primer capítulo. Para esta segunda parte, como cuerpo/fagot, empiezo a re-configurarme en las *pautas de improvisación* e inicio a cambiar la clave con la que leo mi quehacer dentro del arte y la vida. Antes de este punto veía todo desde una clave musical convencional y disciplinada, pero, debido a la re-visión de mis rigideces como músico decido que desde el proyecto voy a visualizarme desde la clave afectiva. Este cambio de mirada hace que pueda entender una ecología desde las pautas que puede ayudarme a generar otros tipos de relaciones con el fagot y con los demás cuerpos que me rodean. Además, encuentro una necesidad de analizar la *pauta de improvisación* como un concepto que ha transitado a lo largo de la historia y que se ha flexibilizado como método[4] de investigación e indagación, desde el arte y otras formas de conocimiento.

Para entenderme como cuerpo/fagot tuve que pensar mucho en la relación de un instrumento y un instrumentista desde el pensamiento moderno. Esta reflexión me llevó a dialogar con Descartes (2010), con el que comprendí el tipo de relación que me pautaron, desde el pensar

[4] Entender la *pauta de improvisación* como método fue tomado de la investigación de Kevin O´Connor (O'Connor, K., 2019).

el cuerpo y el objeto. Para la clave afectiva tuve que entender lo que es el afecto dentro de textos como Spinoza (2000) o Yepes Muño (2018). Esto me ayudó a comprender desde otras perspectivas el afecto y lo que pretendía crear dentro de mi trabajo de investigación con relación a leerme en clave afectiva. Con lo anterior nace la necesidad de seguir profundizando sobre lo relacional y cómo esto se puede expandir a otros lugares. En ese orden se entra en diálogo con Hunter (2019), quien me ayuda a ver, desde otro punto de vista, la ecología dentro de procesos dados en el acontecer de la vida y que se traslada al proyecto al acontecer en la *pauta de improvisación*.

En el tercer momento del texto se pautan los espacios en los que se iban a experimentar las pautas. Para esto se escalaron las pautas en diferentes fagoacciones, donde se espera accionar en el espacio pautado las acciones previamente expuestas en paralelo con las discusiones y problemáticas de la investigación. Este tercer capítulo en general es una pauta que nos va a ayudar a organizar las cuatro sesiones que se determinaron para poner en práctica la metodología de la investigación con otros cuerpos. Para recopilar la información que se pudiera dar dentro de los diálogos con los participantes a los espacios pautados se tomó la iniciativa de transportar a mi trabajo la metodología de *respuesta crítica* creada por Liz Lerman (Lerman y Borstel 2003). Además de esto se entablaron conversaciones con las investigaciones de Katya Mandoki[5] y Sonia Castillo[6], quienes me ayudaron a entender las diferentes capas sensibles que se podrían abordar en la investigación por medio de las escalas de pautas. Por último, se estudiaron ciertas características del juego con Caillois (1986) y Huizinga (2001), con los cuales se profundizó dentro de lo lúdico.

En la cuarta parte de esta investigación se hace una recopilación de lo sucedido en las cuatro sesiones que se determinaron para fagoaccionar las escalas de *pautas de improvisación* seleccionadas en el capítulo anterior. Esta mirada en retrospectiva ayuda a reflexionar sobre las diferentes discusiones que se entablaron alrededor del proyecto. Dichas muestras me ayudaron a encontrarme desde otros lugares con mi fagot. En la práctica pude sentir y mostrar lo que es un cuerpo/fagot en la clave afectiva y en búsqueda de una ecología. Además con toda la investigación pude sentir el fagotear en el momento de la acción de la pauta. Pude ser

[5]Mandoki, K. (2008).
[6] Ballén, S. C. (2015).

fagot, sentir fagot y devenir con el fagot en diferentes pautas, construyendo un fagotear con otros.

Fagotear: Lo que queremos buscar

Salgo en la búsqueda del fagot. Parto con ganas de fagotear y de encontrarme fagot. Este es el primer lugar de encuentro con mi espacio en la investigación. Este escrito es un sitio al que queremos llegar. Una *pauta de improvisación* que me permitió flexibilizar mis pensamientos y sonoridades a la hora de definir para dónde quiero ir, sin ni siquiera haber dado el primer paso. Es la pauta que me permite pensar y adentrarme en el ejercicio de devenir fagot, de fagotear. Esta acción funge como una brújula que no siempre señala al norte, sino que se deja llevar por el gigantesco mar y las aguas que movilizan las pautas, las acciones y los conceptos que tejen el proyecto y fagoaccionan mi cuerpo/fagot. El hacer y pensar con el fagot es lo que busco en las aguas del quehacer dentro de los estudios artísticos y dentro de mi desarrollo como investigador-creador. En esta pauta inicia la búsqueda por encontrame fagot.

Pregunta de investigación

La relación que establezco con el fagot es pautada por la educación musical de la academia, la misma que me hace entender y existir en una sociedad como instrumentista. En este orden me cuestiono, como participante de la academia, sobre lo notacional, lo determinado, las escuelas, la técnica y la práctica musical, dando apertura a las prácticas de improvisación, las cuales me abren nuevas posibilidades que me llevan a pautar ciertos elementos, dentro de la misma improvisación, ayudando con esto a buscar nuevas formas de indagar desde el sonido. Ya con estas *pautas de improvisación*, desde lo práctico e investigativo, me pregunto: ¿Cómo a partir de las *pautas de improvisación*, como ruta metodológica y modo de experienciar, se pueden abrir nuevas relaciones que expandan el sentir y el entendimiento de mi existencia con el fagot?

Objetivos

General

Realizar *pautas de improvisación* que abran relaciones con el fagot en clave afectiva, las cuales encuentran una transformación desde el acontecer mismo de la práctica, dando cuerpo a una ecología en clave afectiva desde la cual se dé crecimiento a nuevas formas de existir y devenir con el sonido y el fagot, permitiendo abrir perspectivas y relaciones distintas a las convencionales con la música.

Específicos

- Revisar las *pautas rígidas* que me han marcado como fagotista, haciendo un análisis crítico de éstas con relación a la educación musical y a mi formación como fagotista.
- Construir *pautas de improvisación* que me permitan flexibilizarme como cuerpo/fagot, por medio de la clave afectiva y la construcción de ecología dentro del acontecer de la práctica. Para esto se pretende construir una ruta metodológica a través de las *pautas de improvisación* escalándolas en diferentes fagoacciones.
- Hacer las *pautas de improvisación* con el cuerpo/fagot y otros cuerpos que deciden relacionarse en el espacio, permitiendo experimentar con distintas formas de hacer *pautas* que se relacionan en la búsqueda conceptual y relacional de cada parte del trabajo.

Capítulo 1. Relación pautada en clave musical

1.1. Entrar pautado - Entrar y ser pautado

Ingresar en una institución educativa es, en cierta medida, un lugar común para los cuerpos en la sociedad contemporánea. El disciplinamiento del cuerpo se ve marcado, en gran parte, gracias a esta educación. Sin embargo, pensaríamos que al entrar a una institución educativa musical las circunstancias son distintas. Aunque no se hable mucho de ello, la educación artística tradicional de la música produce también cuerpos rígidos, necesarios para poder asumir el oficio y adquirir el control necesario. Lo que yo llamo rigidez es una cierta organización corporal acorde con los procesos de disciplinamiento reiterados por los cánones hegemónicos musicales (Bohlman et al., 1996). Dicho disciplinamiento es tanto del ordenamiento corporal, como de la música misma. Qué se escucha y cómo, definen nuestro ser músicos.

En mi caso, entro al lugar de enseñanza escolar y musical a una edad muy temprana, donde el cuerpo está en formación para ser "moldeado". De esta manera, y sin mucha conciencia de lo que hacían, mis padres abren el camino para que se dé inicio a mi aprendizaje en la música, y con ello también para que yo sea pautado dentro del oficio musical. Lo anterior no es una queja, nada agradezco más a mis padres que el hecho de haberme llevado a la escuela musical, pero con ello quiero hacer una importante diferenciación para este proyecto. El aprendizaje musical, y otros muchos, puede ser visto tanto en términos de *pautas rígidas*, es decir, reglas más o menos estrictas que conducen y modelan hacia la *rigidez*, y que son reiteraciones de prácticas anteriores; como en términos de *pautas de improvisación*, que son el interés central de este trabajo. Es así como las normas sociales, las convenciones, los disciplinamientos institucionales, pueden ser entendidos como pautas que reiteran y reproducen ciertos modos corporalizados de rigidez. Las *pautas de improvisación* por el contrario abren espacio para la indeterminación, la fuga, la ruptura, la fluidez, pero no son lo mismo que la improvisación. Mi aprendizaje musical tiene que ver mucho con esa rigidez, manifiesta tanto en mi conciencia corporal, o falta de conciencia, en relación con el rol del

cuerpo en la música, como en las formas de asumir y comprender la música organizadas en relación a un canon de "grandes nombres".

En el transcurso de este trabajo se irán entretejiendo dos intentos, que a su vez son rutas con un carácter metodológico y experiencial. El primero, es tratar de identificar las formas en que la educación musical convencional y con ello la institución de la música configuraron en mí, pautas, esquemas organizados, repetidos y consistentemente seguidos para la construcción del "músico" y del "oído" de músico. Este ejercicio de reconocimiento de esas pautas, las cuales producen "rigidez", que aquí llamamos *pautas rígidas,* lo trato de explorar desde mi propia experiencia en la formación musical. Sin embargo, estas no son pautas individuales, sino que más bien tienen una amplia escala social, y forman el sujeto-músico en este caso (Butler, 1993).[7] Por otro lado, una segunda exploración foco de este trabajo, intenta usar *las pautas de improvisación* para desmarcarse de las *pautas rígidas* e iniciar un viaje para el encuentro de nuevos modos de relacionamiento con el fagot, esta vez desde la experiencia sonora más que desde la musical. El sonido amplía el espectro tanto de lo que puede ser música como de lo que puede hacer y pasar entre un cuerpo -de un músico o no- y un instrumento. En el sentido histórico, como lo dice Jacques Attali: la música "*entre los sonidos, como una producción autónoma es una invención reciente*" (Attali, 1985, p.3), de modo tal que también las pruebas para la definición de aquellos quienes poseen la genialidad, o apenas la habilidad para ser músicos también lo son.

Para ingresar al sistema educativo musical convencional generalmente las escuelas hacen pruebas actitudinales. El lugar donde mis padres me matricularon exigía estas pruebas para el ingreso de estudiantes. Este sistema de pruebas opera como un sistema clasificatorio para distinguir quién es o quién puede ser músico o no, lo cual es en sí mismo un ordenamiento construido sobre una idea particular de qué es la música.

Al ingresar a la prueba inicial, el instructor nos dijo: "*sigan mi ritmo, si no lo imitan tal cual, como lo estoy haciendo, no pasan*". Para mal, o para bien, lo imité. Con el ritmo probé, sin

[7] Estas ideas son basadas siguiendo la noción de performatividad de Butler, pero en este caso pensando hacia la formación del sujeto-músico. Butler habla de la naturaleza compulsiva de la citacionalidad a través de la cual es formado el sujeto (Butler, 1993, p.22).

quererlo, que podía obedecer y concentrarme en sonidos organizados. Luego ingresé a otra sala, con otros niños, quienes también imitaron el ritmo. Seguidamente, en ese espacio y momento de selección seguían los procesos de imitación, esta vez con la prueba de entonación. En general este primer momento de evaluación era de imitación. No vale que haya un instinto natural al sonido, que tenemos en el cotidiano, sino la capacidad de seguir órdenes e imitarlas tal cual. La selección de aquellos que teníamos OÍDO, configuraba una clasificación que a su vez determinaba qué era escuchar y cómo.

La selección que me hicieron, al ingresar en la escuela marcó en mi cuerpo una *pauta rígida* inicial sobre la que se define mi aprendizaje musical. El objetivo de dicha pauta es probar si nací para ser músico. Para esto me prueban mediante un sistema de clasificación que define las habilidades necesarias para poder ser o no un cuerpo que se moldea a este testeo. Estas habilidades se definieron en mi experiencia imitando el ritmo asignado e imitando la entonación cantada, esperando que tenga oído absoluto y buen ritmo. Si no lograba mostrar esas habilidades extraordinarias se esperaba que por lo menos imitara el ritmo y la entonación en tres intentos. En este primer lugar se determinan a los más aptos. Es una selección de prospectos, y seguirá siendo así en el transcurso del proceso educativo y laboral. Esto hace que el niño, que crece en estos lugares, tenga una sensación de superioridad, creada por la distorsionada imagen de su designio natural para convertirse en un *genio*. En este momento el cuerpo cambia, empieza a encontrar más estados rígidos, para poder alzar más la cabeza y mirar por encima del hombro a los que -realmente por azares del destino- no pasaron. El niño no volverá a ser el mismo y su cuerpo tampoco. Todas estas pruebas están construidas sobre una idea normalizada del oír, y la música, las cuales asumen que todos lo hacemos de la misma manera.

Con esta primera *pauta rígida*, pauta para saber oír, pauta para repetir, pauta para seleccionar, aprendí que, para la institución a la que me inscribieron, entraba en el paradigma del "*genio artista"*, ya que, al igual que lo menciona Pozo et al. (2008, p.4), en el marco de la enseñanza musical, se piensa que "*el músico nace, no se hace*", narrativa que gradualmente se naturalizó y corporalizó en mí en la forma de un reto a cumplir desde el primer día. La necesidad de

demostrar que sí había nacido para esto, que era capaz de conseguir ser "*el genio innato*" fue un motor de mí aprendizaje.

El primer lugar de rigidez que se marcó fue la glorificación de las capacidades individuales "*innatas*" del niño/genio o del niño/músico. El segundo lugar donde se construye una *pauta rígida* en el cuerpo es la competencia. Claro, estos *genios* necesitan competir para probar quién es más genio. En este orden los niños "*capaces*" van al aula de clase para su primer lugar de competencia. Espacio donde se enseñan las reglas básicas con las que se construye música o gramática musical y a su vez se plantea un tipo de notación musical como paradigma general en la educación para hacer música. Además, en este proceso de formación operan otras formas. Por un lado, existe no solo un disciplinamiento para el ser músico, sino también, como lo explica Marcel Cobussen, de la música misma, la cual "*es puesta en categorías discretas como barroco, romanticismo, al modernismo, categorías como jazz, pop, y música clásica, categorías como sonata, rondó, o concierto, etc.*" (Cobussen, 2021). Esta categorización de la música es a su vez una fórmula para excluir aquello que no lo es, y en ese sentido la "música disciplina el oído, el oído del músico, cuando es entrenado/a para tocar o cantar entonado/a" (Cobussen, 2021). La música en sí misma, a su vez, también disciplina, como lo explica Corbussen (2021) siguiendo a Jacques Attali:

> "*Al fin y al cabo, el funcionamiento de la música puede definirse como la organización del ruido, la ordenación del ruido en códigos. La música se alinea con la sociedad en la medida en que ambas tratan de establecer un orden, es decir, de prohibir los ruidos subversivos. La estructuración de la música contribuye así a garantizar y consolidar una comunidad. (Corbussen, 2021).*

En mi caso y el de la formación musical convencional se trata de la consolidación de la comunidad misma de los músicos quienes son conducidos para que en su oficio solo cierto sistema de organización del ruido exista. Desagregar esta organización e ir más allá de ella es lo que intenta este trabajo, como experiencia personal, lo cual se da en el paso de la música al sonido.

Volviendo a la notación musical analizo el cómo se nos enseña a "construir la música*"*. Generalmente es un proceso sesgado, ya que lo que se está aprendiendo es a "construir" un tipo de música o de manifestación musical. En ese espacio de enseñanza gramatical se explican la redonda, la blanca, la negra y la corchea; los símbolos de un "*lenguaje*" que servirá para ciertas músicas/lenguajes. Con lo anterior se plantea que esta notación es universal. Con esto vemos que, así como se generaliza la idea de niño/genio o nacido para ser músico, así mismo designamos una manifestación escritural como universal. Esta forma de enseñanza entra a contener formas de colonización, ya que, como lo expone Burcet (2017, p. 130), esta forma de enseñar la música permitió cristalizar dicho pensamiento colonial en los pueblos que venían a evangelizar.

Siguiendo lo anterior podemos mencionar que el primer lugar de competencia es la asimilación de los elementos del lenguaje musical, que nos enseñan en la escuela, generalmente sesgados por las categorías implícitas que desde el mismo espacio de aprendizaje se le dan a diferentes manifestaciones musicales. Esta competencia, pautada de una manera clara desde el momento de selección, marcará un camino que estará guiado por la universalización del conocimiento desde la educación musical occidental.

El cuerpo que recibe esta segunda *pauta rígida* generalmente no podrá dejar pasar sensaciones o dudar con su cuerpo, ya que es la mente la que compite en la apropiación de elementos constitutivos de la música tal como la conocemos los músicos. Deja pasar por alto diferentes sensaciones, para estar atento a la nota, estático, inmóvil. La competencia tensa al cuerpo, y lo hará, hasta cuando deje de querer sobresalir. Desde el lugar musical el estudiante construye una columna, que se alza con piedra pesada. Esta no se cae, y no permite una resonancia con el sonido que lo rodea. Solo busca ser impenetrable para poder sobresalir entre los otros. Lastimosamente para el "*niño genio",* el sonido no compite, el sonido no busca competencia, solo suena. En este orden los aspirantes a músicos se les limita sus horizontes de posibilidad, para impartirles unas reglas y competitividades. Se dice que esto se hace para ser creativos, pero en muchos casos se convierte en un lugar para la invisibilización del otro (Pissinis y Martínez, 2018, p.106).

Con estas dos pautas encontramos puntos de referencia que nos llevan a un cuerpo rígido y sin lugar en el sonido. Hablo desde mi propia experiencia, pero también de la escucha de otros muchos miembros de la comunidad musical para quienes su cuerpo no tiene nada que ver con la música que producen. Este cuerpo rígido se da gracias al lugar de individualización natural del esquema educativo y al planteamiento hegemónico que se estructura desde la notación musical. Esto se puede evidenciar con Pissinis y Martínez (2018), quienes nos dicen: *"Las instituciones de educación musical formal adscriben, en líneas generales, a lo que se conoce como el modelo conservatorio, heredero del ideal iluminista europeo"(p.104).* De esta manera evidenciamos un punto de partida, en donde nos encontramos en un espacio determinado hacia la búsqueda por la glorificación de los individuos, herencia de este periodo histórico. Lastimosamente este proceso genera lugares de hegemonía por medio de la codificación del sonido, como lo señala Burcet (2017, p.132), debido a la gran incidencia corporal y mental que se dan en la implementación obligatoria de dicha práctica en el marco musical. Esta forma, avalada por la institución heredera del pensamiento racional europeo, se encuentra privilegiada gracias a estructuras de conocimiento que valoran la organización u lo organizativo dentro de los marcos racionales. Si se piensa hacer música, pensada como *sonidos organizados en el tiempo* tendría todo el sentido codificar los procesos organizativos, muy arraigados por la necesidad de estructuración del conocimiento; pero, si se quiere simplemente sonar, quizás la codificación musical tradicional no sea la mejor herramienta para hacerlo. Estos procesos de codificación de la notación musical han dejado muchos lugares rígidos con los que no se pueden resonar, pero aun así han sido muy importantes para la preservación de la música. Por esta razón se pretende flexibilizar y no negar la potencia de la notación musical en mis prácticas dentro del trabajo con las *pautas de improvisación,* que se convierten en una forma de hacer y ser dentro de prácticas sonoras, fuera de la *pauta rígida* del "*genio artista"* y de la competencia.

La notación no permite la fluidez en un espectro sonoro más amplio dado que está construida como un lenguaje único que limita y excluye otras formas del ruido. Pero, al mismo tiempo, la notación permite infinitud de combinaciones de sonidos, pero siempre, bajo las formas y escalas contenidas en ella. La notación ayuda a transitar al músico en su interpretación, y a la vez le da la división clara entre técnica (cuerpo) e interpretación (mente). Lo que se podría

traducir con cuerpo y pensamiento. Este material es el sustento para la tercera *pauta rígida*, la cual se basa en la división, proveniente del pensamiento cartesiano, donde se ve la mente por encima del cuerpo, y como dos instancias divididas claramente, mente y cuerpo, la segunda siempre al servicio de la primera; la interpretación separada de la acción corporal o técnica; el pensamiento por encima de las sensaciones, etc. Lo que llamamos técnica -desde la práctica musical-, en principio dado por los lineamientos de la iniciación en el conservatorio, y posteriormente en la enseñanza instrumental, está ligada directamente al dominio y al control del cuerpo sobre el cuerpo instrumento. Esto deja sentir a la interpretación como la liberación de la mente mediada por el pasar por la acción corporal que determina la ejecución instrumental. Esto constituyó la educación musical inicial e instrumental como base de enseñanza desde el siglo XIX (Tuñez et al., 2019, p.1). Con esto dejamos un gran interrogante sobre el papel del cuerpo en la práctica musical e instrumental.

Aunque la tercera *pauta rígida* no niega de antemano la existencia real del cuerpo del músico en un plano físico, por lo menos la desaparece en el marco educativo, como lo menciona la maestra Sonia Castillo: "*sujetos artísticos en formación son asumidos como in-corpóreos, no historizados, sin contextualización, sin condiciones de género, con las subjetividades destinadas puntualmente a la producción de obra, etc" (Ballén, 2015, p.147)*.

Con estas tres pautas se está construyendo una piedra impenetrable. Tenemos a un cuerpo obsesionado con sus capacidades, al *genio artista* competitivo, que se niega cuerpo, por creer a este *"limitado"* a la mente. Para pensar en su cuerpo debe controlar otro cuerpo -un instrumento musical-. Solo en esta configuración podrá hacer realidad lo que está en la mente del genio, del ser capaz, del artista. Un cuerpo que busca la verdad/la música.

Descartes (2010, p.34), dice investigar la verdad. Y por ende su método propondría una distinción entre lo verdadero y lo falso. Desde el plano de la educación musical se puede ver el deseo por diferenciar entre la música y lo que no es música. Esta es la búsqueda de la escuela. Está obsesionada con la "música" que cree que es la "música"; así como Descartes deseaba la "verdad" que él comprobaba "verdadera". Estas distorsiones que se encuentran con lo verdadero y lo musical son miedo al fracaso, o al ruido, pero al mismo tiempo son actos de

violencia reproducidos por la escuela musical. La destreza requerida de los músicos a través del entrenamiento no es para interpretar sino para lograr actos de perfección, y con ello una estandarización del sonido ideales para la época de la repetición generada por la industria de la grabación musical (Attali, 1985, p.152).

Las formas de la educación convencional musical restringen el ruido, y limitan la música a un principio de perfección y plena organización operadas sobre una plena racionalidad. El cuerpo es apenas un útil súbdito de la mente entrenado para obedecerla y así desvanecerse.

> "*Si el ruido de la música clásica (representaciones de lo irracional en Bach, lo prometeico de Beethoven, la amarga ironía y la duda agónica de Mahler) ya no es audible, es porque ha sido contenido por un acto de violencia superior. El rechazo a producir las rupturas de una superficie discontinua musical es silenciar forzosamente, ahogar la voz humana, hacerla dócil por medio de lobotomía. Este es el modo de interpretación que caracteriza nuestras salas de concierto y grabaciones de hoy en día. Nos lleva a creer que nunca hubo sentido, que la música siempre ha sido nada más que sonido bonito y organizado"* (Attali, 1985, p.152)

Quizás mi cuerpo busca estar en un espacio y tiempos al cual nunca iría un ser educado dentro del marco musical. Quizás el cuerpo también es una amalgama de ruidos que no teme a dudar, a fracasar, a pisar en falso, a dejarse morir, y perderse, descomponerse, fastidiar y fastidiarse. Este trabajo es mi propio modo de encontrar formas de escuchar más que aquello que se me ha enseñado es música, y esa escucha requiere de un camino de encuentro con mi corporalidad y de nuevos modos de relación con mi instrumento.

¿Por qué fagotista?

Mi primera *pauta rígida* fue la del "*genio artista*". Esta pauta es muy compleja y hace reflexionar dentro del marco del *por qué; ¿Por qué soy músico o trato de serlo? ¿Por qué probar mi genialidad con la música? Por qué, por qué, por qué…* Con esta primera *pauta rígida*, y especialmente desde la segunda, la cual me exige ser competitivo, encuentro una apertura para otras preguntas, pero esta vez giradas al para qué: ¿Para qué compito? ¿Para qué

me presento a concursos? ¿Para qué toco cierto repertorio? Para qué, para qué, para qué. Creo que estas discusiones se irán resolviendo a medida que avance el texto y mi lugar en éste como cuerpo. Aun así, no me interesa del todo saber por qué buscar ser genio musical, o para qué estoy compitiendo por reconocimientos en el campo. Lo que realmente me cuestiono es la tercera *pauta rígida*, que trata de la división cuerpo -interpretación- y el cuerpo -técnica-.

Retomando lo anterior, el cuestionamiento de la tercera *pauta rígida* se da porque en ella se niega la necesidad del instrumento musical, como parte esencial en el quehacer de un músico. Me mueve, ya que desestima la existencia del fagot, a quien considero mi gran compañero. Entonces, si el fagot es tan importante, **¿Por qué fagotista?** Esta pregunta me hace resonar con **Fagotear: Lo que queremos buscar**. En esta pauta hablo del fagot como principal movilizador del trabajo. Con esto empiezo a aclarar el porqué hacer esta investigación. El fagot, para mí, se convierte en algo vital para estar en el mundo. Me ayuda a respirar, me da un lugar, en general el fagot oxigena mi cuerpo. Pensar en esta separación cartesiana, que se propone desde el pensamiento moderno, no me deja ser dentro del mundo. No comprendo ser sin el fagot.

¿Por qué fagotista? Se considerará como la pregunta que deberá encontrar respuesta a lo largo de este trabajo de grado. En la pauta respiro mientras toco, toco mientras respiro. Siento que es en la respiración en donde está esa respuesta. Esa necesidad de respirar se traslada a la necesidad de estar con el instrumento musical. Por eso siento que me molesta mucho la tercera *pauta rígida* que me dieron desde mi formación musical, y resisto a ésta respirando con el instrumento. En la pauta también narro por qué fui fagotista, aunque no lo tomo como una respuesta definitiva. El ser fagotista puede ser similar al ser abogado, por ejemplo; pero, para este caso, el ser fagotista no es solo una profesión, es una forma de vivir, de respirar, de sentir, de ubicarse en el mundo, y de enunciarse.

El día

Dentro del marco del primer lugar que me pautaron, en la institución educativa donde estuve en primaria y parte del bachillerato, brillaba el ego y las ganas de demostrar, por medio de la segunda *pauta rígida* (la competencia) y el desligar el pensar del tocar (la *tercera pauta*

rígida). Con todas estas reflexiones no recordaba el por qué entré directamente a ser y hacer en este mundo de la música sinfónica occidental. A diferencia de **¿Por qué fagotista?**, en esta pauta no quiero encontrar una pregunta a partir del ¿Por qué entré al colegio musical? o ¿cómo entré? Creo que es importante rastrearlo, para que pueda hablar con propiedad desde el lugar donde me encuentro como investigador, como músico y como fagotista. Siguiendo lo anterior, entro en mis recuerdos y me doy cuenta que a través de un día, de un sábado en la tarde, se marcó mi destino, de algún modo u otro en la educación musical. La pauta, y la **historia que cuenta,** me ayudó a reflexionar y recordar sobre ese momento en el que, siendo niño, pude encontrar, por azares del destino, un lugar en donde iba a estar por mucho tiempo. Esto me hace ver qué tan marcada estaba la primera pauta, la cual ni se había moldeado en el lugar de la formación, y por la cual se distingue a un genio y se le ve en diferentes representaciones, ya sea un cuadro, un peinado, unos sonidos, una escena, un instrumento, etc. Reconocer la representación del genio me hizo entrar en el radar de un miembro de la institución, quien pensaría que ese niño podría ser un músico algún día, o que pudiera ser un 10% de genio que fue el de la pintura, y con el que se confundió. Con esto realmente entro a evidenciar unas pautas que se vienen construyendo y se terminan de activar en la academia, pero que de por sí siempre se han encontrado en construcción en el cuerpo de cada uno de los miembros de una familia, un colegio, un grupo, etc. Además, la segunda *pauta rígida*, la competencia, también se aclara cuando analizo el comportamiento de mi madre, quien quería competir con su hermana para tener otro músico en la familia, su hijo, quien podría demostrar ser más capaz que su sobrina, (que se nombra en la **historia** como Tata). Mi madre niega haber pretendido que compitiera con mi prima, aunque al final dice que el músico resulté siendo yo.

1.2. La rigidez del cuerpo. La rigidez del fagot

La estatua y las pinturas que se narran en **El día**, hacen parte de la adoración al individuo, al hombre, al genio. Para llegar a ser una estatua, objetivo de muchos miembros de nuestra sociedad, hay que entrar a un proceso de rigidez corporal. Nunca he visto la pintura de un gran compositor o músico en una posición o una acción flexible; siempre están inmutables, están arriba, sólidos, impenetrables. Así los veía cada vez que observaba las pinturas de la sala o la estatua del parque. Deseaba que en algún momento se me hiciera un homenaje así.

Lógicamente no me daba cuenta que alrededor mío habían estatuas vivas, músicos y grandes "*artistas*" que se sentían como la piedra o el mármol; hombres impenetrables, inflexibles, inmóviles, pálidos e inflados. Esos eran los que me enseñaban el oficio para ser músico y nosotros, los niños que estudiamos en ese conservatorio, estábamos entrando en el proceso de convertirnos en una estatua más. Siento que estaba en "*el tipo de disciplina que se impone para producir el alma de un héroe, un cortesano, un santo, etc."* (Ballén, 2015, p.141).

Esa rigidez que menciono, y que se vió marcada por las tres *pautas rígidas*, se va forjando con el tiempo. El proceso que le toma al agua convertirse en el hielo más impenetrable y frío, es similar al proceso que viví cuando empecé a aprender música. Porque las estatuas de piedra y mármol se hacen después de la muerte del músico, antes son estatuas de hielo.

Estas formas rígidas que se van dando alrededor de mí educación musical tienen mucho que ver con las pautas que me marcaron con el tiempo en dicha institución. El ser un genio determina muchas cosas; el desear ser una estatua, un recuerdo, una obra, deja muchas explicaciones del por qué resulté siendo una semi estatua de hielo impenetrable. De este proceso puede evidenciar un punto de influencia, de muchos otros, que la iglesia católica tiene y ha tenido en la educación musical (Roldán, et al, 2010). Al ir a uno de los templos de esta religión pude darme cuenta de la similitud que tienen estas dos instituciones. La rigidez con la que se va moldeando el cuerpo del músico es muy similar a la rigidez de los santos de la iglesia, que se encuentran observando a los fieles. Me parece que algunos músicos, incluso, quieren ser como los santos[8], que se encuentran en esos templos, quieren ser adorados, quieren tener una y mil estatuas; desean ser venerados; sueñan con tener una orden con su nombre; aspiran a ser reconocidos como mártires; quieren un día del año con su nombre. No es raro entonces ver escenarios dentro de la música que parezcan tan sacros como los de una iglesia, y que, si se quiere hablar de un compositor o algún miembro de la institución, se hable con respeto, devoción y abnegación. Es casi imposible hablar críticamente, en algunos espacios, sobre uno de estos santos musicales, ya que entraría a hacer un sacrilegio. Esta es una de las razones particulares por las cuales tejerse en relación con un instrumento musical

[8] En diálogo con Ballén, (2015, p. 141).

puede ser una forma de sobrevivir dentro de un sistema puritano y mojigato, como puede ser la iglesia, perdón, el conservatorio.

Las estatuas musicales seudo religiosas, por lo general se encuentran en mayor medida en el área de composición, en donde se registran las salas de los grandes héroes, santos y próceres de la historia de la música. Parafraseando a Castillo (2013, p.217), la composición, las obras musicales y los compositores de estas son los que hilan la "historia de la música". Podemos ver con esto, que las estatuas de los intérpretes -en menor medida los directores- se convierten en relegados de la exposición, ya que, de alguna u otra forma, son los últimos en la cadena de valor que imparten los estudiosos de este campo musical. Esta división de la disciplina causa, como lo dice Castro - Gómez (2013, p.37), jerarquías dentro de sus departamentos o dentro de sus oficios. Esto dejará, además, una clasificación de estas estatuas, según su importancia. De esta manera los procesos de rigidez van a darse de manera muy diferente, siempre dependiendo del área de la música en donde se esté.

Teniendo en cuenta lo anterior se puede definir que, en el lugar más distorsionado de la historia musical, se pierden los intérpretes, ya que estos no dejan obras "tangibles", o no las dejaban. Esto antes de los procesos de grabación que hacen perdurar las interpretaciones. Aun así se sigue sintiendo una poca visión de lo que podría sentirse ser un santo o un héroe de la historia de la música, o por lo menos no tenemos muchos referentes. Claro que sí existen figuras a las que adorar de *X* o *Y* instrumento. Todos los intérpretes conocen estos próceres y, en general, desean descender de su árbol genealógico. Con lo anterior no es de extrañarse que un estudiante de instrumento de cualquier institución le pregunte a otro con quién estudia; de esta manera es más sencillo rastrear ese árbol genealógico. No es sino ver que Czerny le enseñó a Lizt; Lizt le enseñó a Martin Krause; Krause le enseñó a Arrau; y así hasta terminar rastreando a algunos maestros de conservatorios del mundo. Esto no solo pasa con las cátedras de instrumento. Estos árboles genealógicos se ven en los conservatorios también. Un ejemplo de esto es el orgullo de algunas instituciones de enseñanza en música bogotanas que se jactan de ser herederas de los conservatorios más grandes de Europa (*Ochoa Escobar, J. S. (2012, p.74).* Teniendo en cuenta lo anterior, y si se preguntan por mi "*origen"*, mi árbol genealógico, mejor dicho, si se cuestionan si mi sangre es azul, lamento informarles que no

me he puesto en la tarea de buscar mi línea sanguínea en la música. De igual manera, ante mis maestros/estatuas más grandes, se podría decir que soy un hijo bastardo. Además, como lo expuse en **El día**, llegué a esta institución por casualidad, y me quedé en ella por el fagot, ya que, como lo dije en **¿Por qué fagotista?**, me ayuda a estar en el mundo.

Aunque dichas herencias sean asfixiantes, las relaciones que se tejen con los seres que la integran dan un respiro, siendo los instrumentos, en mi caso el fagot, objetos que nos ayudan a oxigenarnos, en medio de tanta estatua llena de polvo, que inunda las salas de los templos de adoración.

Como lo venía explicando, en la primera parte de este capítulo, los lugares donde me pautaron hicieron que mi cuerpo se fuera volviendo cada vez más rígido. Aun así no solo las pautas convierten al cuerpo en estatua, no solo ésto aporta a que el agua se congele y se convierta en el hielo más frío. Los procesos de obediencia que se dan en las aulas, reforzados por la búsqueda del desarrollo motriz del instrumentista, como una sensación de disciplinamiento corporal que se desarrolla mediante el aprendizaje temprano, son, en gran medida los principales motores para la rigidez, ya que lo que se busca desde un principio es un cuerpo dócil, obediente, disciplinado y productivo (Herrera, 2008, p.122). En este orden los métodos de instrumentos, mediados por el sistema de representación musical hegemónico, de la notación musical heredada en la *práctica común*[9], hizo que yo me fuera convirtiendo cada vez más en un ser rígido, sesgado por la temporalidad de la redonda, la blanca, la negra y la corchea. Una estatua de hielo que solo podía congelarse más en el tiempo.

Con la mirada de los métodos de enseñanza del instrumento, y la forma en la que la repetición y la estructuración motriz se vuelve cada vez más importante, se empieza a pautar una manera de tocar. Esta pauta se convierte entonces en la única forma en la que un instrumentista se va poder relacionar con el instrumento. El buen tocar, el buscar afinar, tener una buena digitación, un buen stacatto, un buen manejo de los tiempos, una buena lectura musical, etc., se irá convirtiendo en la única forma de ser y hacer con el instrumento. Esas búsquedas

[9] El periodo de *práctica común*, en la práctica musical, enmarca a compositores que desarrollaron piezas con estructuras de composición similares, dando énfasis en la tonalidad y la forma musical. Este periodo, marcado desde el siglo XVIII y parte del siglo XIX , tuvo entre sus mayores representantes a compositores como Haydn, Mozart y Beethoven. (Copland, 1992).

pautadas por el buen tocar y, sobre todo, por la *pauta rígida* que busca ser un genio y competir con el otro por el puesto que sea, irá congelando cada vez más las capacidades creativas, las potencialidades sonoras y resonadoras del cuerpo del instrumentista. Al final las *pautas rígidas*, expuestas en el apartado anterior, generarán más pautas que seguirán construyendo un cuerpo regido por el espectro sonoro limitado organizado por la música.

Mirando el panorama, desde mi cuerpo rígido e inflexible, me puedo dar cuenta que, sin mediar palabra, me he ido convirtiendo en una estatua. Esto se da gracias a las pautas rígidas y también a la influencia de unas determinadas búsquedas, tanto laborales como artísticas, que me he planteado a lo largo del tiempo. El buscar tocar fagot se relaciona directamente con tocar en una orquesta sinfónica. Estos son los espacios donde me encuentro como fagotista. El fagot pertenece por su historia y por su acústica a las instituciones que se encuentran alrededor de las orquestas, como el conservatorio o la universidad que profesionaliza músicos para la carrera sinfónica. Por consiguiente, el cuerpo que desee interpretar el fagot, o que sienta que lo necesita para respirar, como en mi caso, debe ser pautado en estos lugares. En ese marco, y desde los métodos de enseñanza del fagot, todo lo que se desarrolla con los ejercicios de dichos trabajos de apropiación musical están basados en la conformación de habilidades para las escalas musicales, los conceptos de forma musical y para la comprensión futura de pasajes de orquesta o de su repertorio solista determinado. Todo lo que se estudia es para formar el cuerpo y las habilidades de reconocimiento de éste sobre patrones que lleven al entendimiento del intérprete a las acciones físicas concretas de determinado repertorio, correspondido por los estudios y afinidades técnicas de la época y el contexto social en donde se establecen. El instrumentista puede desarrollar sus habilidades motrices y puede apreciar las “posibilidades musicales” que le brinda su instrumento (Pelinski, R. 2005, p.2). Con lo anterior se quiere exponer la rigidez del fagot que, como instrumento musical, también está pautado a ciertos lugares dentro de lo que se entiende como música. Está pautado por las mismas fuerzas que pautan mi cuerpo. En este orden somos, hasta el momento, dos cuerpos rígidos. Uno frío como el hielo y otro puesto en una cajita de cristal en una orquesta, en una sola forma de sonar.

Estatua

Una estatua está en el espacio. Un ser rígido que busca tocar "*perfectamente*" lo que se le ponga en el atril. Es la búsqueda del genio, o más bien el soldado de terracota que protege al genio, protege la obra tocando perfecto, sin perder el tiempo, sin perder la afinación y sin perder la "musicalidad". Estar situado en el espacio como una estatua puede tener relación con buscar ser una. Encontrar el punto de equilibrio para perder el movimiento, para parecer algo inmutable, inflexible, casi perfecto. Tocar con obediencia lo que se le pone en el atril, deja ver al soldado de piedra -la estatua- quien dócil protege al emperador -la obra musical- en una catacumbas subterráneas -el espacio de conciertos-. Esta estatua está velando por la "buena música", el "buen tocar". Esto me deja ver cómo me siento dentro de una orquesta sinfónica, dentro del trabajo y dentro de la misma sociedad como músico. Soy obediente, tal y como lo describe Herrera (2008). No estoy respirando cuando estoy como una estatua. La respiración que me hizo tomar la decisión de ser fagotista se pierde en ese estado rígido. El **¿Por qué fagotista?**, me lo sigo cuestionando cuando se ponen partes en el atril, cuando ya no puedo más, cuando no quiero tocar, pero la pauta me obliga. El competir y demostrar, rezagos de las *pautas rígidas* anteriores, me dejan claro que me he convertido en un ser rígido. Ya no soy el niño que jugaba alrededor de la estatua/tumba, que exponía en **El día**. Ahora soy la estatua, soy la tumba, soy ese hielo impenetrable que no puede sonar con su propio instrumento. Toco como una estatua, pautado por las rigideces que me han marcado y me siguen marcando. Me doy cuenta con esta *pauta de improvisación* que si sigo en estos lugares voy a perder el potencial sensible que da el sonido. Posiblemente me convierta en una estatua y me rompa, o peor aún, caiga como estatua encima de los que más quiero y derrumbe los afectos que se han tejido alrededor de ese ser frío en el que me he convertido.

Me congelo

El proceso de congelamiento, de rigidez, se da en parte por la repetición, por la apropiación motriz de las posiciones de las notas que se tienen que aprender en el trabajo de enseñanza en un instrumento musical. Esto tiene mucho que ver con relación a la notación musical que se promueve en estos métodos y en estos ejercicios, que hacen que el instrumentista no vea más allá del papel y de lo que en él se trabaja. Herrera (2008), lo expone como obediencia y

disciplinamiento que se da desde niño, algo que lo vi en mi formación inicial. Uniendo todo a las rigideces que he marcado en el transcurso del texto, y que se ven reforzadas por el tipo de música que se espera hacer. Este proceso de congelamiento, de rigidez, se va trabajando por los métodos que promueven la obediencia, y por la búsqueda de estos a la perfección, al buen tocar, a afinar, a estar con el metrónomo, etc. En esta pauta muestro cómo es el proceso de congelamiento, de rigidez, que se marca alrededor de lo expuesto. Tocar, repetir, buscar la perfección, el sonido, afinado, perfecto, santo, hace que el cuerpo se comporte de cierta manera. La rigidez se ve desmarcada por la improvisación que esta pauta puede dejar, pero a la vez se ve afectada por el proceso de repetición, orden y estructura, al que estoy acostumbrado como intérprete.

Vuelven las preguntas mientras se está repitiendo. **¿Por qué fagotista?** Me siento como un robot, como una máquina de una fábrica de producción en cadena; me siento como un cuerpo que busca producir sonidos perfectos en masa e iguales. Un cuerpo que busca una experiencia sensible que cada vez más se convierte en una experiencia repetitiva, y poco llamativa.

Como reflexión sobre la pauta anoto que, aunque se puede criticar estas prácticas repetitivas, ellas mismas siguen potenciando al cuerpo para poder desarrollar otro tipo de lugares en el sonido. En este orden no se busca acabar con estas formas de aprendizaje instrumental, sino dejar que el proceso se pueda reevaluar y entrar a pensar en desarrollos más flexibles, que potencien diferentes relaciones. Estas son cosas que buscaría el proyecto, a través de las *pautas de improvisación.*

1.3. Notar, sentir, vivir. Empezar a resonar a través de nuevas formas de entender la notación

Como se plantea en **Me congelo**, el problema que se da con la notación musical más utilizada en los métodos de enseñanza tiene mucha relación con los lugares que se tejen desde el repertorio común del fagot. Pelinski (2005, p.2) menciona que estas acciones físicas concretas se determinan en los ejercicios y en las formas de enseñanza musical. Dichos ejercicios por lo general se establecen en los métodos utilizados para aprender a tocar fagot. Gran parte de los libros de enseñanza instrumental están escritos en la notación o codificación tradicional del

sonido (Burcet, 2017). Además, como nos lo aclara María Inés Burcet, *"La notación, en su carácter de sistema de representación, considera sólo una selección de elementos, propiedades y relaciones, y desestima otros" (Burcet, 2017, p.133).* Siguiendo el planteamiento de Burcet trabajo con las pautas **Me congelo** y **Estatua**, las cuales me dan la idea y el sentir de estar dentro de una selección de elementos que vienen de la notación más tradicional de la música occidental, y que me relacionan con el repertorio común de mi instrumento. Por otro lado, en **El día** trato de utilizar el texto para generar otra selección de elementos que me ubican y me descolocan de la notación convencional que se me enseñó. En esta *pauta de improvisación* exploro mi historia con el instrumento a través de un tipo de notación textual, la cual puede denominarse musical. Con lo anterior reconozco las implicaciones que la notación musical hegemónica -la notación de la *práctica común*- ha marcado mi cuerpo y cómo se ha convertido en un lugar rígido que me ha congelado. Señalo, además, que en **El día**, esta notación heredera de la *práctica común* se ha transformado, dentro de las pautas, cambiando en la práctica y permitiendo entrar a flexibilizar mi relación con el instrumento movilizando, por medio de las notaciones no convencionales, a otros lugares.

Lo anterior se puede evidenciar de manera más clara relacionando esta transformación de la notación con mis cambios de repertorio, marcados por la búsqueda de un lugar distinto desde la música. Así como pasó con los compositores de mediados del siglo XX, quienes también decidieron experimentar con partituras y formas de notación no convencionales o mixtas (Brindle, 1975), de forma similar tomé la iniciativa de buscar nuevos repertorios y nuevas formas de ser y hacer en la música. Debido a este impulso vital decido entrar al *EMCA (Ensamble de Música Contemporánea de la ASAB)*[10] y posteriormente fundo, en compañía de dos amigos más, el *Ensamble Baho*[11]. Desde mi llegada al EMCA, en el año 2017, inicié un proceso de interpretación de obras cuya notación no era la convencional. Este proceso

[10] Este ensamble universitario nace en el año 2003 como un espacio de ensamble dentro del proyecto curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB). El ensamble fue dirigido por el maestro Rodolfo Acosta desde el año 2003 hasta el 2018. En el año 2017 el ensamble fue co-dirigido por el maestro Juan Camilo Vázques, quien es el actual director de la agrupación universitaria.

[11] Ensamble de música contemporánea que interpreta y difunde la música de compositores colombianos. Este ensamble fue fundado en el año 2017 por Jesús Buendía, Juan Pablo Torres y Hernán Guzmán. Desde el año 2019 el ensamble se establece como un dúo de fagot y medios electrónicos cuyos intérpretes son Hernán Guzmán (Fagot) y Jesús Buendía (Medios electrónicos).

permitió que me interesara en conocer, analizar e interpretar[12] obras como "*Todas las obras, la obra*", de Rodolfo Acosta; "*Drama*" de Juan Nicolás Tovar; "*Veo tu ausencia bajo un frágil cristal mientras se queman lentamente mis retinas*" de Luis Fernando Sánchez; "*En los tiempos*" de Daniel Leguizamón; "*Descifrando territorios*" de Melissa Vargas; "*Sí, señor logo*", del compositor Luis Fernando Sánchez; y las fascinantes "*Sonópticas"* de Jesús Pinzón. En estas piezas pude sentir lo flexible que puede ser la interpretación musical lejos de la notación tradicional. En "*Todas las obras, la obra" y "Drama*", las partituras son en su totalidad texto, el cual permite al intérprete seguir instrucciones para llegar a una interpretación de la misma. En "*Veo tu ausencia bajo un frágil cristal mientras se queman lentamente mis retinas",* la partitura teje un poema que va determinando la temporalidad y la interpretación del chelista. En "*Sí, señor logo*", aparecen figuras programadas en un computador las cuales activan la interpretación de los intérpretes. En "*Descifrando territorios"* los mapas que propone la compositora llevan la improvisación de los intérpretes, así como los gráficos de la computadora en *"Sí, señor logo."* Para *"En los tiempos",* los gráficos del compositor guían al intérprete para crear su interpretación, determinando algunos parámetros musicales, pero a la vez indeterminando otros. Por último, en "*Las Sonópticas*" de Jesús Pinzón, las imágenes deben ser interpretadas de forma musical, siendo muy claro el compositor al escribir que esta es música escrita para ver y oír.

Estas formas de relacionarse con la notación potenciaron en mí un impulso creativo que nunca había sido tan fuerte. Fuerza que me permitió escribir una pieza con notación textual titulada "*...Omt…", y* posteriormente la composición "*P.D.J.D II".* Componiendo estos trabajos me dieron la apertura y la flexibilidad que necesitaba para encontrar en la creación y en estas notaciones una forma que desestructurar el lugar rígido, al cual estaba acostumbrado, hasta

[12] Este proceso de análisis e interpretación me llevó a desarrollar una ponencia titulada *Partitura textual como manera de comunicación en tres obras de compositores colombianos,* la cual se desarrolló en el marco del III Encuentro Nacional de Investigación sobre el cuerpo (Red Nacional de investigación Giro Corporal, donde mostré las piezas "*Drama", "Veo tu ausencia bajo un frágil cristal mientras se queman lentamente mis retinas" y "P..D.J.D II".* Además fui aceptado para presentar otra ponencia en el marco del Encuentro sobre experiencias y perspectivas de la Notación y la Grafía Musical, desarrollado por el proyecto curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, donde expuse mi ponencia *La notación musical como sistema de representación. La partitura gráfica como una forma de disenso. Análisis de las implicaciones del sistema de representación dentro de la notación musical*, donde trabajé con las piezas "*En los tiempos", "Descifrando territorios", "Sí, señor logo", "Las sonópticas" y "Composición"* de Pauline Oliveros, entre otras.

ese momento, con piezas como las sinfonías de *Mozart o Beethoven* o los conciertos para fagot y orquesta de *Hummel o Weber*, etc. De esta forma pude encontrar otro tipo de resonancias con las partituras y la notación que resultaron en la apertura de un lugar para pensar y hacer frente a otros repertorios.

En este ir y venir entre pautas aparecen constantemente las formas rígidas de mi formación musical y las aperturas que han ido emergiendo a partir de nuevos caminos para pautar generados por los cambios de sentido que le he dado a la notación. Así como observaba en **Me congelo**, la idea no es acabar o empezar de cero para potenciar las relaciones con el sonido, sino, por el contrario, tomar estos lugares de pautas que causan rigideces y pautar con otras formas de hacer y sentir para construir relación. De esta manera el entender la notación como algo vivo y cambiante y no solo como una forma única, rígida y estática, hace que pueda seguir respirando en **¿Por qué fagotista?** y pueda sentir nuevamente ese ser niño que juega y que busca sonido, como en **El día**.

Burcet (2018, p.100) menciona que las formas de notación, entendidas dentro de un sistema de representación, siempre serán guiadas por un contexto. En este orden y dentro de este trabajo, la notación o las notaciones están en mi historia como músico. A la vez son ellas, dentro de mi formación las que me dejan ver y analizar un punto de partida para generar movilizaciones con las *pautas de improvisación.* La notación como el lugar inicial donde empiezo a sentir dentro de lo rígido que podía estar. Entiendo con esto cómo encontrar rutas para fluir en este cuerpo que se ha convertido en **Estatua**. Teniendo en cuenta la notación como elemento que me genera sensaciones, potencia sensibilidades y me ayuda a respirar-vivir, puedo resonar con estas formas de atender el sonido que crean nuevos modos y experiencias de encuentro entre cuerpos y corporalidades que se proyectan aquí en lo que llamamos *pautas de improvisación*.

Las aproximaciones subjetivas de las notaciones gráficas y textuales, que a la vez crean formas de subjetivación distintas, identifican un rasgo más de los cuales ayudan a que la misma notación, anteriormente utilizada para construir el sonido y el cuerpo en un fondo estático y en búsqueda de la pureza y la precisión absolutas; ahora se pueda ver como un

movilizador del cuerpo que puede activar nuevas miradas, y que permite al intérprete crear más allá de los límites de la interpretación sonora convencional (Corral, 2014). De esta manera estos procesos de lo visual resultaron siendo los más importantes para construir como sonido en el espacio. Esta visualidad siempre existente en los planos notacionales escritos, deja claro la importancia de esa traducción o transcripción de lo sonoro en el plano tangible, pero, así como lo menciona Burcet (2017, p. 133), el proceso notacional no transcribe o traduce el sonido, sino más bien trata de representarlo de alguna manera y encasillar ciertos parámetros. Entendiendo esto, se puede ver los potenciales visuales de las partituras y de los tipos de notación como nuevas formas de entender lo temporal y lo espacial; el sonido y la imagen; el espacio objetivo interpretativo y el subjetivo instintivo (Corral, 2019). A través de las *pautas de improvisación* me permito notar, sentir, vivir, desmarcado de una carga con códigos hegemónicos (Burcet, 2017, p.132), la cual en parte componía y compone la rigidez de mis procesos sensibles dentro del sonido.

Con lo anterior la notación no convencional que empecé a trabajar desde el *EMCA,* se moviliza dentro de las *pautas de improvisación*, donde utilizo texto, imagen, audios, etc., para potenciar la relación con el sonido y la acción, siguiendo el ejemplo de las piezas que utilizan la partitura textual y gráfica como medio de comunicación.

Las *pautas de improvisación* me ayudan a entender los procesos de rigidez que he venido teniendo alrededor de mi educación como fagotista; y son ellas mismas las que flexibilizan mi entendimiento musical desde la notación. Estos procesos que se inscriben en clave musical, inicialmente, pueden ser desestructurados dentro de las pautas para ver diferentes relaciones que se marcan en diferentes claves o dimensiones. Para esto se debe seguir experimentando con lo notacional, con el sonido y con el cuerpo. De esta manera se potenciarán pautas como **Movimiento** y **Bucle,** las cuales estarán más cercanas a lo que Marina Buj Corral denomina gráficos musicales, donde lo que está notado puede ser música o no, eso lo define quién lo interprete (Corral, 2013, p. 4). Estas nuevas pautas, que se expondrán a continuación, crearán más conexiones con esta búsqueda por cambiar de la clave con la que se lee el proyecto. Acercándose cada vez más al sonar y resonar con el fagot, dejando de lado las pautas rígidas y las rigideces que se marcaron en mi cuerpo y en el instrumento musical.

Movimiento

Como se menciona, esta pauta puede ser entendida como un gráfico musical, ya que la imagen puede ser mirada como un dibujo o como sonido (Corral, 2013, p. 4). Aun así, como lo dice el título, esta pauta busca el movimiento a través de la imitación de la imagen. Tal como me movilizaron en los exámenes de ingreso al colegio, así mismo abro una pauta para movilizarme con el fagot, planteando una búsqueda traspasada con el sonido, que me de cierta fluidez y atiende a cambios de posición con el cuerpo que no se permitían en pautas como **Estatua** y **Me congelo**. Esta forma de sentir la pauta, es un ejercicio crítico y corporalizado de mí ser-músico y mi formación bajo un modelo descorporeizado que cada vez más va desestructurando los puntos rígidos que marqué antes en el texto, que se movilizan gracias a la notación musical y lo que esta puede potenciar en este tipo de prácticas no musicales o no limitadas a la clave musical. Con esto el lector puede ver un cuerpo en escena mediado por el dibujo que busca la imitación, pero que a diferencia del examen escolar, no busca la verdad o la perfección de la imitación. Por el contrario, lo que se pretende en esta pauta es perderse en el movimiento, en el intento, en el sonido y en las diferentes posiciones que el fagotista va teniendo alrededor de la acción. En cada momento estas pautas se van orientando más hacia el movimiento y el performance, buscando ser entendidas fuera de la clave musical. Pretenden así, que se cambie la óptica con la que se acercan cada vez a estas prácticas. Yo mismo analizo y reflexiono sobre ella cuando se termina la acción y veo que estos procesos me ayudan a entender mi cuerpo y el fagot en otros planos de relación, que no están mediados por la notación hegemónica de la *práctica común,* sino por las notaciones que se hayan convergiendo en la pauta y me permiten respirar, tal como en **¿Por qué fagotista?**, y a la vez me dejan ver esas piedras que recoge el protagonista de **Fagotear: Lo que queremos buscar**. Esas piedras tejidas o sueltas que se hacen pauta y movilizan el agua, me movilizan, y hacen que se vuelva más líquida la relación. Permito que fluya el agua. Me descongelo.

Bucle

En esta pauta, a diferencia de **Movimiento** que buscaba flexibilizar el cuerpo, se busca una flexibilidad con el mismo sonido. Por esta razón se utilizan los círculos como pauta, como forma que va y viene y se teje con otros. Esta iniciativa de buscar el círculo, parte de la

visualización de partituras que se asocian con dicha figura geométrica y me dejan ver la diversidad de las notaciones musicales que se presentaban antes de la sistematización de la notación en la *práctica común* (Corral, 2014). La partitura que más me movilizó en este campo fue "*Composición*" de 1981 compuesta por la compositora e investigadora estadounidense Pauline Oliveros. En esta pieza se movilizan los cuerpos en la búsqueda de una movilidad del sonido. Se ve, además, un vínculo que teje el círculo con las personas que lo forman y el entrañable trabajo que teje la pieza mediada por la investigación y el desarrollo práctico que hizo la compositora con *Sonic Meditations* de 1971[13]. Esta inspiración que me trajo el trabajo de Pauline no sólo determinó la creación de esta pauta, además potenció el análisis de la siguiente parte del texto y la pauta **Círculos**, entre otras que se encuentran tejidas por la figura geométrica ya mencionada.

Volviendo a la pauta **Bucle,** quiero comentar que, al estar dentro de la escucha de estos círculos que van y vienen y se juntan entre sí en el transcurso del tiempo, pude sentir la flexibilización inicial del sonido mismo del fagot, el cual se ve cambiante por su propia superposición y a la vez se escucha distinto, en comparación con pautas como **Estatua** y **Me congelo**. Incluso se puede identificar otras vibraciones que no se sentían tan presentes en pautas como **Fagotear: Lo que queremos buscar**, **¿Por qué fagotista?** o **El día**. Puede ser que el círculo potencie estas resonancias nuevas que se van dando con esta pauta. Incluso, esta acción de **Bucle**, se puede tejer con **Movimiento**, la cual también está activando nuevas resonancias, aunque en la pauta anterior más direccionadas a la acción física. Este tipo de formas que van cambiando estos encuentros rígidos que me pautaron pueden ser dados gracias a los mismos, que van siendo desestructurados a través de la notación y posteriormente de la pauta y la acción performática. Noto, siento y vivo un cambio de relación con el instrumento que se va a seguir potenciando a lo largo del trabajo.

Tubo

En esta pauta se juega con el dibujo. Ya no soy yo el que dibuja, como en **Movimiento**. Ahora son los cuerpos pautados en el momento de la acción los que traducen el movimiento, lo potencian. De esta manera se juega con la mencionada grafía dentro de las partituras pensando

[13] Oliveros, P. (1974). *Meditaciones sónicas*. Baltimore, MD: Publicaciones de Smith.

en el movimiento de los cuerpos. Todos sobre el tubo de *pole dance,* ahora todos imaginan el tubo y se dejan guiar por el dibujo. Dicha imagen moviliza los cuerpos y moviliza el sonido.

Seguir, escuchar y resonar cuerpo

Se piensa en el círculo, como se planteó en **Bucle.** Esta figura geométrica une a los que están dentro de ella. Por esto seguir dentro de un círculo se vuelve más fácil. Escuchar en este espacio hace que podamos encontrar al otro fácilmente y resonar contra y con el cuerpo del otro siempre pautados por el círculo.

1.4. Encontrando resonancias. Sonido más que música

Al ingresar al EMCA[14], Rodolfo Acosta y Juan Camilo Vásquez, directores del ensamble en ese momento, nos invitaron a hacer un ejercicio de improvisación libre a todos los inscritos a la materia. Nunca, en mis años de fagotista, hasta ese momento, había tenido la oportunidad de sentir el sonido de mi instrumento de esa forma tan particular. Podría escribir muchas páginas sobre esa experiencia y aun así las palabras se quedarían cortas. Se trata de sensaciones, impulsos, afectos que solo aquel que las experimentó podría acercarse a comprender de qué se está hablando.

En su momento me pareció muy curioso que, aun cuando había improvisado en el ensamble fusión de la ASAB, dentro de géneros como el jazz, la fusión o el Latin -justo antes de entrar al EMCA-; y que había tenido experiencias improvisando en músicas colombianas, en ensambles como la Banda Sinfónica de la ASAB o incluso en el colegio en Ibagué; resultara entendiendo la improvisación en el EMCA, en donde pude encontrarme con una forma distinta de relacionarme con el sonido, a través del impulso que causa dicha improvisación y de la escucha que esta misma requiere.

[14] Ensamble de Música Contemporánea de la ASAB.

Este *impulso instrumental*[15] que, parafraseando a Acosta (2014, p.7), no se da de manera gratuita, debido a la costumbre del instrumentista quien antes de improvisar ya se encuentra adscrito a una práctica musical específica. Esto me direccionó hacia mi práctica musical, la cual estaba ligada al estudio de la música sinfónica del periodo de la *práctica común*, rodeada por las diferentes variantes que surgen al tener experiencias con las músicas tradicionales colombianas, dentro de las bandas y agrupaciones de la universidad y del contexto, y de los géneros musicales que se pueden encontrar en los ensambles de música de la ASAB. De esta manera me acercaba al *impulso instrumental* pautado también por mis procesos musicales y mis procesos educativos. Teniendo las cargas que implica el "*genio artista*", que he mencionado, y de la competencia aguerrida con el otro por el reconocimiento. Lugares que he rastreado anteriormente y a los cuales debo muchas de mis rigideces más profundas que impiden una resonancia con lo que me rodea. Con lo anterior comprendo que, al llegar a la improvisación, se empiezan a desestructurar estas pautas que me impiden sonar y resonar. Todo esto gracias a estar dentro de esta práctica flexible que empecé a desarrollar años atrás en el EMCA.

En este orden, y al no llegar como una *tabula rasa* a la improvisación, puedo encontrar en esta práctica musical improvisatoria un lugar de flexibilización, apertura, de descongelamiento de ese cuerpo que estaba rígido por procesos que ya hemos visto en **Estatua** y **Me congelo**. Al no estar dentro de un repertorio, o esperando ser aceptado por la institucionalidad, la improvisación libre se convirtió en un punto de fuga para poder seguir respirando y para empezar a resonar y responderme, de alguna manera el **¿Por qué fagotista?** Al llegar pautado a la improvisación pude darme cuenta que todos los aspectos de mi vida estaban confluyendo, no solo los musicales, como lo menciona Croatto y Legronne (S/F, p. 1), sino a la vez los relacionados con la música; con mis formas de relacionarme con el fagot y con los otros; las formas de violencia que han ejercido y que he ejercido; y las grandes estructuras jerárquicas que se han venido desarrollando en mis formas de crear. Estos lugares musicales, mediados por la práctica musical y de la vida misma, de los que habla Rodolfo Acosta y Croatto y

[15] Este concepto lo trabaja Derek Bailey en su texto: *BAILEY, Derek, IMPROVISATION, its nature and practice in music, New York, DA CAPO PRESS, 1993.* Yo lo tomo del texto del maestro Rodolfo Acosta: *Acosta, R. (2014). Recordar, pensar, imaginar. Inicios de la improvisación libre en Colombia. Ensayo publicado en Creación Improvisación. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (Pg, 7)*

Legronne, son los que, en la improvisación libre, convergen en el momento del hacer sonidos con los demás, y se van tejiendo a la vez que se van desestructurando en la misma improvisación. En este orden de ideas, fue en el momento de la improvisación en donde pude dejar en parte mis rigideces pautadas, y solo resonar y sonar con mi instrumento y los demás cuerpos que confluyeron en el espacio del EMCA, y posteriormente en el Ensamble Baho, cuando hacíamos sesiones de improvisación.

Estos procesos de improvisación llevaron a que pudiera sonar con los otros. Con esto pude encontrar resonancias que han venido descongelando este cuerpo que se convirtió en hielo desde que ingresé a aprender música. Ese día se ha convertido en algo muy importante para mí proceso y todos los lugares que se pautaron y que se han mostrado en este trabajo, los cuales permitieron que llegara a la improvisación. Lugar en donde he podido ser más crítico con el estado de las cosas y de las *pautas rígidas* que han pasado por mi desde un inicio, que se han empezado a desestructurar y a cambiar sus rigideces por formas más flexibles, permitiendo más posibilidades para resonar en mi cuerpo.

Como hizo Pauline Oliveros, entiendo que debo alejarme un poco de esta clave musical que me ha pautado tantos lugares, tanto rígidos como flexibles y, tal como lo hizo esta compositora, desviar la mirada, o más bien, el oído y los sentidos, al sonido (Mockus, 2011). De esta manera podré evaluar un camino más centrado en la relación y el afecto, y las nuevas formas en las que estos desarrollan otras claves para entenderme fagot y relacionarme sonido o relacionarme fagot y entenderme sonido. Estos cambios de clave, como el cambio de claves musicales, hacen que se lea de forma distinta lo que en el plano general se escribe. En el caso de la mediación musical, que ha pautado tanto el fagot como mi cuerpo, he encontrado diferentes puntos que se han convertido en el hielo más impenetrable, y de los cuales puedo tener registro para conocer mi instrumento y mi cuerpo en un sentido estrictamente institucionalizado. Aun así, al movilizar mi cuerpo y mi instrumento, por medio de otras formas de pensar y sonar, puedo encontrar una ruta distinta a esta búsqueda por formas otras de relacionarme con el fagot.

El sonido se convertirá en el vehículo que me ayudará a seguir con la ruta que seguiré recorriendo de ahora en adelante. Claro está, ese sonido ya no será pensado desde la clave musical, por lo mencionado anteriormente, sino que será el mismo sonido quien me lleve a resonar con otros campos desde el afecto, para ir trazando el camino a recorrer. Entender el sonido como el sonido mismo fue una de las enseñanzas más importantes de John Cage, y de las que Pauline Oliveros profundizó en un campo mucho más afectivo y relacional a través de *Sonic Meditation.* Así es que no estaré esperando la nueva música que está por sonar, como decía Cage (1975), sino que voy a relacionarme con el sonido como lo plantea Oliveros (1974). Todo esto en el marco de buscar nuevas relaciones a través del afecto, algo que, como ya lo dije antes, se tratará en los siguientes caminos que recorreremos en el texto.

Resonando

En esta pauta se resuena con el espacio, el fagot y el sonido del fagot. Abrir esos lugares de improvisación, ya no solo con el sonido, sino con el cuerpo mismo, se dan gracias a no pretender buscar lo musical o la musicalidad. En vez de esto, se quiere encontrar la resonancia del sonido del espacio, del fagot y del mismo cuerpo. A su vez, dicha forma de sonar, se convierte en una forma de resonar de maneras distintas con el instrumento.

En este mismo lugar de la pauta también se encuentran lugares comunes con otras pautas que se han venido trabajando, como con **¿Por qué fagotista?,** en donde hay una búsqueda por la respiración dentro de la acción con el fagot. En **Resonando** esa respiración tan bien está estructurando el tiempo de la pauta, ya que, al momento de resonar con el sonido del instrumento, se respira al tiempo con él, por medio de sus pausas, y de los gestos que busca la relación del sonido y la respiración del resonador, que en este caso es el cuerpo del fagotista. De la misma manera se puede decir que hay un desprendimiento del fagot y el cuerpo del fagotista, que se va a convertir en un lugar usual en otras pautas futuras. Esto debido al gran interés de cambiar la clave con la que se "*toca"* el instrumento, y la forma en la que el fagot debe sonar. Para esta pauta el fagot resuena con el sonido del fagot. Suena sin la mediación espacio/temporal del fagotista. Con esto se quiere demostrar que el instrumento tiene su sonido, al igual que el cuerpo del fagotista y que, al momento de juntarse, no generan sonido nuevo, sino que se funden en resonancia para así sonar y resonar con otros.

Armar - Desarmar

Una línea que divide al instrumento armado del desarmado. Armo el fagot como si fuera un rifle, un arma sonora que se va desplegando, haciendo sonido parte a parte, y en la suma de las partes. Desarmo el fagot y en cada parte encuentro un espacio distinto con el que el fagot y yo somos y sonamos. ¿Cómo sonamos? ¿Me pregunto qué lógica tiene este arme y desarme? Un ejercicio que compone y descompone en mi memoria el hacer y deshacer fagot, que recoge el sonido en las múltiples partes del fagot, que junta las múltiples armadas y desarmadas, que se vuelve uno en el armado, que se siente múltiple a la vez. Cada parte engrana, suenan los empalmes, las uniones, los enclaves, ese también es el sonido del fagot, su estrategia interna para sonar, su desnudez, su pesadez. No hay objetivo alguno en esta pauta más que hacer y deshacer, armar y desarmar, y pensar-sentir en ese espacio cambiante de fagot componiendo y descomponiéndose y a mi con él. Armo y desarmo, y con cuidado siento el cambio que sucede en el fagot; cambio de posición para sentir-nos de otra manera, para desarmarnos en el espacio sonoro que nos habita aún sin hacer música, aún sin sonar ¿De qué modos resueno en este armado y desarmado del fagot? El contacto con las superficies y texturas internas y externas del fagot se vuelve parte de la táctilidad sonora que vibra entre los dos. Armado y desarmado para movernos mutuamente entre las cavidades.

Saborear - Degustar - Deleitar

Ya que no se siente al fagot de la misma manera, en **Armar - Desarmar**, se ve que puede producir diferentes sonoridades, incluso en un proceso tan básico para un fagotista, pero tan valioso para las pautas. Pautar ahora el sonido desde el gusto, de saborear el sonido, del deleitarse fagot. Probar el nuevo sonido que saboreamos en estas nuevas formas de pautarnos fagot.

Sonido-Música-Música-Sonido

Música-Sonido, reflexión que se teje con la pauta y con una lectura inicial al cambio de clave que se quiere dar, en lo que se viene en el texto. De esta manera se expone, dentro de la pauta, lo que se pretende mostrar y el por qué se pretende cambiar de clave en lo que queda del trabajo. Cada una de las prendas que se ponen, los adornos y la organización del sonido en búsqueda de la música, de lo divino, santo o perfecto, se asocia, por tradición musical, con

uno de sus exponentes más conocidos y "*adorados",* como es *Johann Sebastian Bach.* Al cargar el cuerpo de atuendos intento atender al cambio de afectación que puede sentirse en ese cuerpo vestido y "*protegido",* y la potencialidad misma de penetración del sonido en el cuerpo expuesto, en el sonido que se va tejiendo de la resonancia del cuerpo y el fagot. Lo anterior hace sentir la necesidad del proyecto que se va tejiendo con relación a un cambio de clave en esta investigación y en esta búsqueda por nuevas formas de relacionarse con el fagot. Desnudarse, podría ser una palabra apropiada para este proceso de quitarse el atuendo de la música para atender a la vibración profunda del sonido, a una exposición más libre al contacto.

En esta pauta se expone al cuerpo, sin nada, al sonido y la potencialidad para afectar y afectarse con el fagot. No se trata simplemente de que al desnudar mi cuerpo puedo sentir más directamente la vibración, aunque también es parte de ello, sino que al estar desnudo y con ello poder atender más conscientemente al accionar del sonido logro ser más cuerpo afectado, contenedor y movilizador de una afectación sonora que mueve y transforma mi cuerpo hacia un cuerpo fusionado con el fagot. Buscarse, de ahora en adelante, como cuerpo sin protección musical, puede dejar ver otros lugares de ser y hacer con el sonido y el instrumento. Con ello atiendo a otros modos de relación negados por las rigideces pautadas por la institución musical occidental. Logrando que el cuerpo del fagotista y el fagot se aventuren a sumergirse en el mar que se enuncia en **Fagotear: Lo que queremos buscar**, ya que es en ese lugar que se pretende estar. Para entrar en ese mar, en ese fagotear, el yo-músico se despoja de sus "ropas" y claves musicales, para así poder sentir el agua, el sonido de un fagoteo que afecta y cambia su estado rígido y pautado, para abrirse a un espaciotiempo afectivo, ecológico y relacional.

Capítulo 2. Tejer afecto, tejer fagot. Pautas para Fagotejer

2.1. Primera madeja: El cuerpo/fagot

Como primer lugar para tejer este nuevo fagot e ir cambiando la clave con la que suena la relación decido trabajar, como los hilos de esta madeja, el fagot y mi cuerpo. Con ellos se espera que en el transcurso de la construcción de este recogido de hilos, se fundan uno y el otro. Para esto retomo la tercera *pauta rígida*, la cual es muy importante para entender esta separación. El cuerpo desligado de la mente, pauta que se da gracias a la educación que me brindaron, la cual genera una desvinculación de la interpretación instrumental y la acción corporal o técnica que se da en el fagot. "*El desarrollo de la pedagogía musical dirigida al intérprete a lo largo del siglo XIX surge de la separación entre técnica (cuerpo) e interpretación (espíritu)"* (Tuñez et al., 2019, p.1). Esta referencia se encuentra dentro del tercer lugar rígido que pautó mi relación con el fagot. Dejando ver la separación de estos dos aspectos de la acción musical. En este orden rastreo, desde Descartes, la construcción de la "verdad" por medio del pensamiento, la cual desliga al cuerpo, ya que este se entiende como una *extensión* del alma, o el pensamiento (Descartes, 2010).

Con lo anterior y desde la práctica musical, para ser más específicos desde la práctica instrumental, vemos una relación directa con la construcción cartesiana. Dicha construcción está mediada bajo el precepto de separación del cuerpo y la mente o de la técnica y la interpretación, para el caso musical. De esto podemos evidenciar que, lo que llamamos técnica, desde la práctica instrumental, está ligada directamente al dominio y al control del cuerpo sobre el cuerpo instrumento. La interpretación, en este orden se entendería como la liberación de la mente, quien controla la acción corporal que determina la ejecución instrumental. Este pensamiento es similar al cuerpo que está mediado por el pensamiento. Aún así, el instrumento y el cuerpo pueden hacer y ser sin la necesidad explícita de ser mediados por la interpretación o el pensamiento. Este sería uno de los impulsos que me lleva a experimentar desde las *pautas de improvisación* para cuestionarme con ellas el pensar y el sentir a través del cuerpo que está en el acontecimiento de la práctica del sonido y la *pauta de improvisación*.

Según lo plantea Descartes, la búsqueda de la verdad mediada por la razón hace que se separe cuerpo y mente (Descartes, 2010). Tuñez, Ferrero y Shifres, por otro lado, rastrean la búsqueda de la música a través de la educación musical que divide la interpretación y la técnica instrumental (Tuñez et al., 2019, p.1). Estas divisiones no solo marcan la relación entre un músico y su instrumento, sino también las relaciones que existen entre el músico y su disciplina, ya que se pueden rastrear separaciones internas dentro de las profesiones. Es por esto que, en universidades como la Distrital-ASAB podemos encontrar profundizaciones como composición, interpretación instrumental o dirección.

Teniendo en cuenta lo anterior debemos pensar otra manera de mirar esa relación que se ha dividido por el pensamiento moderno. Esta búsqueda de restablecer la unión entre instrumento e instrumentista que posteriormente puede replantearse con el músico y su profesión, es la razón de ser del proyecto, que ha venido movilizando la relación de mi cuerpo con el fagot a través de las *pautas de improvisación*.

En este punto es válido preguntarse por el posible cuerpo que nace de la fusión de mi cuerpo y el fagot. Esa unión de fagot y fagotista que se da desde la práctica musical, pero que no se reconoce en la relación de afecto y afectación, sino en la relación de músico interpretando un instrumento. Es hora de preguntarnos por el cuerpo/fagot, por la unión de existencias, sonidos y resonancias. Para cuestionarnos sobre este cuerpo sigo a *Spinoza,* quien se preguntaba *¿Qué puede hacer un cuerpo? (Spinoza, 2000, p. 129)*. Desde el proyecto podemos versionar esta pregunta y decir *¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?*

Spinoza nos dice que "*la existencia del alma va ligada a la existencia del cuerpo" (Spinoza, 2000, p. 135).* Esta frase se puede transportar a mi proyecto de investigación y podría decir: "*la existencia del fagot va ligada a la existencia del fagotista*". Con lo anterior podemos resonar con la idea de un *cuerpo/fagot*, el cual nace de la unión que existe entre el cuerpo del fagotista y el fagot, que van ligados uno a la existencia del otro. Es entonces que ya no se hablará de fagot y fagotista por separado sino de su fusión: el cuerpo/fagot. Un cuerpo que se

crea por la unión de dos fuerzas que van ligadas por su existencia, que se funden en el acontecimiento de la *pauta de improvisación* convirtiéndose en uno.

Podemos decir que el cuerpo/fagot se construye por etapas. Inicialmente tendríamos que pensar en un proceso de disciplinamiento para ser fagotista **Estatua** y **Me congelo**. Después se puede entrar en un segundo momento donde se flexibiliza la relación naciendo el cuerpo/fagot, alejado del disciplinamiento musical. Esta ruta se liga al proceso de mi vida con el fagot, instrumento que conocí a los 12 años y del que he ligado a mi existencia en un recorrido de muchos años. Esta unión no se puede asegurar para siempre porque es un desarrollo de toda la vida. En el presente proceso investigativo sigo esta ruta para poder entablar una nueva forma de relación que vincule más el fagot a mi existencia, uniendo esa madeja que llamo cuerpo/fagot en mi vida.

Como se mencionó en el primer capítulo, la relación que he tenido con el fagot ha sido pautada por las *pautas rígidas* de "*genio músico*", la competencia y la división de mente y cuerpo. Pautas que han creado rigideces. Esta relación ha generado separaciones afectivas entre mi cuerpo y el fagot. Ahora, en el contexto de Spinoza, me cuestiono sobre la posibilidad de ligar afectivamente mi fagot y mi cuerpo en un solo cuerpo que suene y resuene con los otros. De esta manera, y por medio de las *pautas de improvisación* se va tejiendo la posibilidad de un cuerpo/fagot que me permite movilizarme de las *pautas rígidas* para poder sonar y resonar dentro de mis prácticas.

Solo-Solo-Juntos

El fagot está solo, está pautado por las diferentes cargas históricas e institucionales que se han entendido en clave musical. El fagot sigue siendo un cuerpo que suena y resuena en el mundo, y como tal, tiene potencialidades de relación.

Aparece mi cuerpo, como el cuerpo pautado por la educación musical. Este cuerpo por el cual Spinoza se preguntaba y que tiene capacidades de relación que se han venido tejiendo desde el pensamiento moderno, pero que a la vez se potencia en resonancia con prácticas de improvisación y notación que le permiten pautarse de otra manera.

Por último está este ser **Resonando,** fundido con estos dos cuerpos que potencia ese **Movimiento** de pensamiento y relación. Estos cambios de clave ya alejan al ser rígido de **Estatua** y **Me congelo**, permitiendo un **Bucle** relacional que se va volviendo madeja.

Ya no hay dos, hay uno

Esta declaración se enmarca en las posibilidades que nacen gracias a la formación de esta madeja de cuerpo/fagot, que va a tejer las relaciones y el proyecto. Esta declaración une y potencia el carácter de las pautas que vienen, ya que de aquí en adelante se tendrá en cuenta esto para la elaboración del pensamiento y las conversaciones del proyecto. El fagot se funde con el cuerpo del fagotista en relación. El cambio de clave, que se dará más adelante, hará que esto se vuelva cada vez más fácil de distinguir entre los propósitos que se van a tejer en el proyecto y que, con la forma de esta madeja, tejen la discusión y las pautas. Al igual que en **Movimiento**, se busca flexibilizar la imagen de ambos cuerpos. Cambiar las formas "*clásicas*" que se tienen de la relación. Voltear la jerarquía que se construye mediante el pensamiento moderno y potenciar otras formas de relación.

¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?

Similar a la pauta **¿Por qué fagotista?**, en esta pauta de **¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?** no hay una única respuesta posible. Esto se da gracias a la necesidad de ambas en potenciar la respiración, tan importante para entender mi relación con el fagot. Los participantes responden **¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?** Ellos me preguntan a su vez qué hago en las *pautas de improvisación.* Afirman que un cuerpo/fagot los moviliza, los afecta. Un cuerpo/fagot que se construye para salir de las *pautas rígidas* y se potencia en las *pautas de improvisación.*

Manifiesto del Cuerpo/fagot

En esta pauta dejo escrito lo que para mí complementa el **Fagotear: Lo que queremos buscar**. Manifiesto dentro de este nuevo cuerpo/fagot que resuena en mí y que permite resonar en las pautas de aquí en adelante. Una forma de expresarse, un grito de libertad para poder hacer y existir desde otra dimensión. Un manifiesto para re-configurarme en *pauta de improvisación*.

2.2. Segunda madeja: Afectar cuerpo, afectar fagot

Las claves dentro de la notación musical se utilizan para determinar cómo se lee un pentagrama. Es por esto que se habla de *clave de sol* o *clave de do*, las cuales ayudan a ubicar la *nota sol o do* en el pentagrama y así mismo leer el resto de notas musicales en la partitura. Dentro del proyecto las claves nos ayudan a leer las *pautas de improvisación*, a leer el cuerpo/fagot y a leer las relaciones que se tejen en las pautas.

En relación a lo anterior podemos hablar sobre una *clave musical* que nos ayuda a comprender al fagot como un instrumento que se utiliza para hacer música y al cuerpo del músico como el material que debe ser disciplinado para tocar dicho objeto, con el que se espera ejecutar un determinado repertorio y así hacer música. Con esto nos damos cuenta, desde el proyecto, que debemos cambiar de clave (así como en música cambiamos la clave para leer la partitura de distintas maneras, así mismo debemos cambiar la clave para leer las *pautas de improvisación,* leer al cuerpo/fagot y leer las relaciones que se tejen en las pautas). Por esta razón decidimos leer el proyecto, las pautas y el cuerpo/fagot en *clave afectiva*. Dicha clave, por el contrario de la clave musical, no lee al fagot como un instrumento musical y no entiende mi cuerpo como una **Estatua** que interpreta lo que le pongan en el atril. Esta clave permite que el fagot y mi cuerpo se fundan en cuerpo/fagot, ya que no distingue la división que podría tener. Esto gracias a que en la clave afectiva no tenemos que hacer música, necesariamente. En esta dimensión cargada de afecto podemos vernos de nuevas maneras. El cuerpo/fagot en este punto deberá pensarse en afecto: deberá afectar y dejarse afectar.

Siguiendo a Spinoza (2000, p. 135), "*un afecto o idea sólo puede desaparecer con otro afecto o idea*". En este orden la clave musical, que ha sido afectada y ha afectado mi relación con el fagot, se cambia por una clave afectiva, ya que es este el nuevo afecto o idea que ejerce una mayor fuerza en mi cuerpo/fagot, y de la cual se va a construir una nueva forma de relación con el fagot y con los otros en una ecología afectiva.

Lo anterior enuncia el afecto como una fuerza que lleva y mueve al cuerpo. Parafraseando a Yepes Muñoz (2018, p. 87), "*los afectos, son el registro de fuerzas ejercidas sobre el cuerpo"*.

Teniendo en cuenta lo anterior y leyendo en paralelo con Spinoza, podemos decir que mis *pautas rígidas* en clave musical fueron movilizadas por nuevas fuerzas que vienen en modo de *pautas de improvisación* y de performance, que a su vez mueven mi cuerpo rígido, permitiendo a este cuerpo/fagot resonar y comprenderse como un cuerpo que es afectado y registrado por las fuerzas del sonido y del acontecimiento que genera la *pauta de improvisación*. Esta movilización hace que el afecto o la clave afectiva sea la nueva fuerza ejercida sobre mi cuerpo.

Según Hunter (2019, p. 22), "*el afecto puede ser pensado como el sentir sentido dentro de un cambio de la ecología inmersa en el acontecer, activando la conciencia de que algo es diferente en el sí-mismo"*. Entonces, la fuerza de la que nos habla Yepes y los cambios de afectos que se dan por las mismas fuerzas sobre el cuerpo que menciona Spinoza, aterrizan en la ecología inmersa en el acontecer, que se podría definir, en el caso de este proyecto, como el espacio donde se da una movilización y activación de fuerzas que se pone en marcha a través de la *pauta de improvisación*. Con esto el afecto, dentro de la clave afectiva, se entenderá como las fuerzas movilizadas por las *pautas de improvisación* que se encuentran inmersas en el acontecimiento con el cuerpo/fagot y los cuerpos que se tejen con él, cambiando con esto las relaciones pautadas y posibilitando la emergencia de nuevas resonancias y sonoridades que nos moviliza a una ecología en clave afectiva[16].

Al mirar **Fagotear: Lo que queremos buscar**, me doy cuenta que la relación que he tenido con el fagot ha estado rodeada de afectos de todo tipo; fuerzas que movilizan el cuerpo y hacen sentir. Estas potencialidades afectivas han hecho que mi cuerpo y el fagot se afecten y afecten a otros en diferentes niveles, siempre mediados por la fuerza musical, pero no por un espacio de afectación mutua. Parafraseando a Spinoza, se recibe y se da afecto. Se ejerce y se admite la afectación" (Spinoza, 2000, p.144). Esta forma de sentir el afecto varía entonces con las fuerzas musicales que afectaba por medio de las *pautas rígidas*. Antes tocaba pero no podía dejarme afectar por miedo al error, a desafinar, a salirme del tiempo, a mostrar el cuerpo sensible, para mostrar el cuerpo de un *genio*. Ahora, desde la clave afectiva puedo afectar y

[16] Para leer más sobre la ecología en clave afectiva ir al punto 2.3.Tercera madeja: Ecologías en clave afectiva. Ecologías para sentir un fagotear.

ser afectado por la movilización de fuerzas que se da en el encuentro de las *pautas de improvisación.*

En este punto, se podrán comparar las diferentes claves que me han rodeado y las formas en las que éstas hacen que leamos las acciones. No es lo mismo escuchar, sentir o leer las *pautas de improvisación* desde la clave musical, que leerlo por esta clave afectiva que se propone en este apartado del texto. Un ejemplo de las diferentes lecturas que se pueden sentir en clave musical y clave afectiva se da desde la pauta **Repetir hasta no poder más** -pauta que expondré más adelante-, en donde se está tocando en *stacatto* una nota que resuena dentro del fagot, pero que al pasar el tiempo se vuelve más compleja tocar. El cuerpo del fagotista empieza a dar respuestas de fatiga, la caña se empieza a romper, se estanca la saliva en el fagot, y empieza a salir agua sangre de la boca, del tudel y de los orificios del fagot. Esto, desde la clave musical no tendría mucho significado, ya que solo se está repitiendo una nota sin la pretensión de generar una narrativa musical a través del sonido, sino buscando un agotamiento físico del intérprete. En cambio, desde la clave afectiva, la acción cobra el sentido de entrar en relación desde las posibilidades que se encuentran en la repetición de una nota en *staccato,* las cuales se tejen en el tiempo y agotan a los cuerpos. El conectarse con el instrumento, por medio de la acción que genera cansancio y dolor -en un grado leve-, se convierte en una forma de vincularse.

Siguiendo lo anterior, y como otro ejemplo, podemos observar el proceso de callosidad que se genera en los dedos, sobre todo los dedos gordos de las manos, al tocar fagot; y a la vez el desniquelado o daño en el encubrimiento de las llaves que hace que estas se vuelvan cada vez más ásperas. Desde la clave afectiva el fagot y el cuerpo están relacionados con estos callos y estas asperezas de las llaves, que son generadas por los años, el sudor, el tiempo, el sonido. El fagot tiene sus huellas y uno se lleva el baño de plata de las llaves del instrumento en la piel. Todo esto genera vínculos que no se pueden tener con otro instrumento. Quizás en clave musical se pueda tocar todos los días un fagot diferente, casi siempre más caro o tecnificado; pero, desde la clave afectiva el fagot que está años con el cuerpo siendo afectado y ejerciendo fuerzas en el cuerpo/fagot, es el que potencia la relación y el entendimiento de un fagot otro, de un cuerpo otro y de unos cuerpos otros. Con esta diferenciación no se quiere decir que no

exista el afecto al hacer música, sino que este se da dentro de las formas y límites sobre los que la música se inscribe. Al cambiar a lo que yo llamo la clave afectiva, la atención tiende al cambio, a la acción de la mutualidad activada y movilizada en el cuerpo/fagot que no es predeterminada, sino que va surgiendo a cada instante, y que puede darse de cualquier forma.

Repetir hasta no poder más

Como se había mencionado anteriormente, esta pauta es una de las más intensas que he desarrollado hasta el momento. Importante resaltar la repetición de esta nota en *staccato,* la cual está ligada a hacer este tipo de acciones en el marco de ejercicios técnicos similares a los expuesto en **Me congelo**. Al desarrollar esta pauta me desmarco de lo ya pautado en las anteriores, ya que esta es la primera que realizo completamente tratando de sentirme inmerso en la *clave afectiva*.

En esta *pauta de improvisación* afecto la caña y por ende al fagot. A medida que repito la nota me estoy afectando mi lengua. En primer lugar solo estamos con el fagot. En otras repeticiones de esta pauta los cuerpos que se pautan en el espacio me afectan, me cansan, me quitan el aire para ver hasta qué punto puedo llegar. Repito y me dejo afectar por todo lo que está pasando a mi alrededor. Me siento afectado y estoy abierto en este momento a la clave afectiva.

Proceso

En esta pauta se pretende sentir desde el acontecimiento de la grabación del cuerpo/fagot y los procesos de escucha que él mismo pueda tener de estos. Los cambios que se hagan en el **Proceso** con las grabaciones ya no estarán determinados por lo musical -como ya mencionamos en **Estatua** o **Me congelo**-. Estos procesos serán guiados por las fuerzas que afectan al cuerpo/fagot. Estos impulsos afectivos provienen del sonido que grabamos sobre nuestro instrumento y de las relaciones que se han pautado alrededor de este vínculo.

Fuerza ejercida-Fuerza recibida-Fuerza afectada

Ejerzo una fuerza sonora que afecta los cuerpos, que los hace activar su fuerza. En un primer momento intenta afectarse unos y otros. En otra repetición de la pauta quieren afectar una

pared. El sonido afecta los cuerpos que están ejerciendo fuerza y recibiendo la misma; el cuerpo/fagot, quien emite los sonidos más fuertes, también es afectado por lo que está viendo y sintiendo en el espacio. Se empuja, se siente la fuerza que se da y se recibe. Se siente el afecto y la afectación de los cuerpos que están en la *pauta de improvisación.*

2.3. Tercera madeja: Ecologías en clave afectiva. Ecologías para sentir un fagotear

Cada uno de los hilos que tiene esta madeja son los diferentes cuerpos -hablando de ideas, conceptos, humanos y no humanos- que están creando relaciones dentro de las *pautas de improvisación*. Estas acciones se convierten en el lugar donde el cuerpo/fagot está aconteciendo en clave afectiva y se está relacionando con las prácticas, conceptos y cuerpos que lo rodean, lo atraviesan y lo afectan. Como estamos leyendo estas *pautas de improvisación* en clave afectiva, todas las fuerzas que convivan dentro de esta relación entrarán a tener contacto con el cuerpo/fagot y deberán ser atravesadas por él. Con esto se busca que los cuerpos sean parte de la *ecología* que se está dando bajo el acontecer de la pauta. Algo que se podría rastrear desde el ritual de concierto, en clave musical, como lugar de relación entre músico y público (Acosta, 2014); ahora, en clave afectiva, se dará desde la ecología que acontece en la *pauta de improvisación.*

La ecología en clave afectiva, de la cual se habla en este proyecto, se transporta del término ecología afectiva[17] que plantean (Hunter et al., 2019, p.11) y es entendida desde el presente trabajo como el espacio donde se potencia los vínculos relacionales de los cuerpos que están aconteciendo dentro de las *pautas de improvisación.* Esta ecología desde la clave afectiva está en *zonas de contacto* todo el tiempo, al estar *cargadas de afect*o (Stewart, 2019, p.172). Con esto se potencia la relación que se da con los cuerpos en el espacio de la pauta y se vitaliza las acciones que ocurren en la misma, permitiendo una reflexión más profunda alrededor de las *pautas de improvisación* y de las nuevas formas de relacionar el fagot con mi cuerpo y al cuerpo/fagot con los demás. Se espera entonces que la ecología en clave afectiva emerja y propicie el vínculo con los cuerpos que se arrojan al espacio pautado y son afectados por el cuerpo/fagot, que a la vez es afectado por los cuerpos que se relacionan en las pautas.

---

[17] "*ecología afectiva, lo cual se refiere tanto a las relacionalidades que constituyen las corporalidades y materialidades en juego, como a sus no-relacionalidades y los procesos desplegándose de las cosas sucediendo"* (Hunter et al., 2019, p.11)

Los cuerpos que acontecen en la *pauta de improvisación* son los que construyen el sentir con el fagot y el sentirse fagot; lo que se define desde el proyecto como fagotear: ser, hacer, sentir, sonar, resonar y devenir fagot. Cabe aclarar que el devenir fagot, el cual es enunciado en el fagotear, se entiende desde el proyecto como el cambio constante que se puede dar con el instrumento musical dentro de las *pautas de improvisación.* Dicho devenir es parte del fagotear, el cual se vuelve un punto fundamental en la búsqueda por *encontrarme fagot.* Según Haraway*:* "*sabemos que devenir, siempre es con, en una zona de contacto donde el resultado, el quién está en el mundo, está en juego*" (Haraway, 2008, p.244). En este sentido el devenir está cargado de afecto, siguiendo en paralelo a Stewart (2019, p.172), ya que se encuentra en una *zona de contacto,* que para el caso del presente trabajo se potencia en las *pautas de improvisación.*

Un cuerpo/fagot se encuentra en el espacio pautado para relacionarse en el acontecer de la *pauta de improvisación* en búsqueda del sentir(se) fagot con los otros cuerpos dentro del espacio pautado. Esta sensación de vínculo que se teje en relación a las pautas emerge ecología en clave afectiva y permite que los cuerpos se arriesguen y se arrojen a fagotear, flexibilizando las *pautas rígidas* por medio de las *pautas de improvisación.* En relación a lo anterior podemos decir que para el fagotear la ecología en clave afectiva se convierte en algo esencial.

Los cuerpos que nos arrojamos a las *pautas de improvisación* expuestas en el trabajo buscamos fagotear dentro de las pautas. Buscamos sentir con el fagot, sentir que somos parte del fagot y sentirnos con el sonido y la resonancia del espacio. Este sentir con, es lo que activa el fagotear, ya que en el espacio sonoro que genera el fagot se van a producir encuentros que movilizan potencias y capacidades para la afectación a través de la pauta de improvisación en clave afectiva. Un fagotista tiene conciertos donde toca fagot. Un cuerpo/fagot se encuentra en el espacio pautado para accionarse en el espacio de la *pauta de improvisación* con otros cuerpos y buscar un fagotear, ese sentir con, resonar con, sonar con, hacer con y deviner con el fagot dentro del espacio pautado.

Escuchar al fagot

Los procesos de escucha que propone Pauline Oliveros en *Sonic Meditation,* hacen que me movilice a escuchar al fagot, como cuerpo vibrante, en este tejido cuerpo/fagot, que formamos y que está convirtiéndose en una ecología en clave afectiva. Esta sensación ritual que se da en la pauta, al escuchar el fagot, al escucharnos con el fagot, es en esencia el lugar del fagotear. Escuchamos y nos sentimos parte del fagot. Sentados alrededor del instrumento, vibrando con él. Todos los cuerpos que están en la *pauta de improvisación* resuenan al tiempo con el instrumento y todos son parte de una ecología en clave afectiva en ese momento.

Toca

Esta pauta se relaciona por medio del tocar(se) como cuerpo/fagot. Sentir(se) en relación con el rozar y dar calor a su propio cuerpo. Atravesar, por medio de esta acción, las *pautas rígidas* que han marcado al cuerpo, que han pautado la relación y que se están flexibilizando desde una ecología emergente desde la clave afectiva.

Encuentro y separación

En esta pauta se encuentran los cuerpos en relación con el sonido, el sonido del fagot, el sonido de sus voces. Por otro lado se separan, se van por otras direcciones, pero siempre resonando con la vibración, porque se encuentran arrojados en una ecología en clave afectiva emergente. El cuerpo/fagot une esta ecología y se funde en sonido con los cuerpos arrojados. El encuentro se separa; se separa un encuentro en el sonido, en el acontecimiento de la pauta, en la ecología en clave afectiva que se teje, que emerge, que se afecta.

2.4. Cuarta madeja: La improvisación pautada. La pauta de improvisación.

La notación musical ha sido el lugar del archivo, la preservación, legitimación, y estabilidad del objeto musical (Imschoot, 2021). La notación musical permanece a través de la forma estable de la partitura (*score* en inglés), para ser reproducida a la perfección por las generaciones siguientes. La educación musical convencional se encarga de reproducir los cánones, y así restringir las posibilidades de la escucha y del sonido al repertorio de partituras reconocidas por dichos cánones. Dicha educación, como ya lo he enunciado en este texto está

regida por *pautas rígidas*, que se encargan de la reproducción del "archivo" corporal y musical necesario para la perpetuación de las lógicas con las que se organiza el ruido, siguiendo a Attali (1985), en forma de música. La partitura en este sentido cumple la función del archivo, que, siguiendo a Imschoot "es por lo tanto un mausoleo, una tumba que cuida los pedazos restantes, por ejemplo, los huesos y no la carne" (Imschoot, 2021). Las partituras preservan aquello que resta de la vida misma del evento musical. En culturas donde la notación no existe, las formas de preservación son vivas y pertenecen a un repertorio de prácticas situadas. Es así, que la partitura y la notación musical son el lugar para la expresión de la creatividad del músico, y la conservación de la música, y al mismo tiempo el lugar del encerramiento y reproducción de la convención y la normatividad.

En este trabajo se usa la idea de "score" o "scoring" desde el inglés, en su traducción al español como "*pauta de improvisación*".[18] La distinción entre partitura y pauta de improvisación tiene que ver con una caracterización del término y de la práctica que lleva consigo una genealogía más allá de la disciplina musical. El término *pauta de improvisación* recoge una genealogía de prácticas para crear nuevas relaciones con la notación, y nuevas formas de relacionarse, más allá del sentido convencional, con la composición, la creación, la presentación del evento performativo. Con relación a la música, o a la experiencia sonora en un sentido más amplio, estaríamos pensando con la pauta de improvisación en experiencias de grupos y artistas como Pauline Oliveros, Carolee Schneeman, el movimiento Fluxus, John Cage, entre los más nombrados, sin dejar de lado a trabajos de músicos colombianos como Daniel Leguizamón, Luis Fernando Sánchez, Melissa Vargas, entre otros. Desde la danza, bailarines y coreógrafos como William Forsythe, Antonia Baehr, Thomas Lehmen, Thierry De Mey, Lisa Nelson and Amos Hetz[19] y especialmente Kevin O´Connor en lo que refiere a este trabajo; y también desde el perfomance donde pautar ha sido una práctica reiterada desde sus inicios, por ejemplo en los trabajos de Vito Acconci, Allan Kaprow, y muchos otros. En todos los casos, se puede decir que, siguiendo a Carlos Basualdo, hay dos operaciones simultáneas que suceden con la pauta-score, "performar una cierta acción y producir un registro físico de

[18] Hay que aclarar que, pensando desde el lenguaje musical, en lengua inglesa, la palabra score se refiere a notación y partitura. En ese sentido, se podría hablar de notaciones convencionales y no convencionales, o tal vez rígidas y flexibles. Con la traducción al español de pauta de improvisación la práctica adquiere un sentido más flexible, y en cierto sentido más performático (O´Connor, K., 2019).
[19] Ver (Imschoot, 2021)

una cualidad o cantidad abstracta" (Basualdo, 2021). La *pauta de improvisación*, aquí es entendida, como el conjunto de guías ligeras, o suaves, sobre el cual una acción se despliega, pero no se determina, ni es fijada, ni predeterminada por la pauta, sino que se activa su ocurrencia y se da en la relación. Es en ese sentido que se entiende aquí pauta de improvisación, como una práctica distinta a la improvisación musical.

Al conocer la improvisación libre, en el *EMCA,* pude sentir ese impulso creativo y sensible que despertaba en mí el sonido. Ahora, cuando entiendo un cuerpo/fagot y sus posibilidades afectivas, también puedo entender la pauta como ese impulso para sonar y resonar, dentro de una situación determinada, pero que arroja a la indeterminación. Esa pauta, que deviene acción de improvisación, genera en este proceso investigativo diferentes tipos de búsquedas que configuran nuevos modos de relacionamiento con el fagot, y que hacen que mi comprensión de la música y de la práctica misma del fagot, se desplace de lo musical hacia lo sonoro, y así, se torne más profundamente hacia la dimensión performativa del hacer musical.

Al no ser la pauta restringida a la clave musical, ésta puede devenir movimiento, poema, sonido, manifiesto, gesto, es decir, el hacer en relación que deviene en la pauta y que es pautado por ella. La pauta aquí amplía el espectro posible de la relacionalidad que se sucede en la ecología del fagoaccionar creando así posibilidades inesperadas e inciertas para la afectación, en lo que aquí llamamos la clave afectiva.

Desde mi propia experiencia la pauta se torna el espaciotiempo donde me puedo perder durante unos momentos y escapar, de alguna forma, del canon musical pautado en mi cuerpo y en el fagot, siendo el espacio donde ya no somos instrumentos de la disciplina musical, sino somos, pensamos y hacemos lo que nos impulse el espacio, el sonido, la pauta. Puedo ser una caricia, un sonido, un mueble, un loco, una estantería, una pintura, una decoración, un poema, un chillido, un fagot, un humano, un animal, una cosa, puedo ser dentro de la pauta. Fuera del acontecimiento de la pauta estaría pautado desde la clave musical, por la vista que domina y que me determina como músico, pero fuera del acontecimiento de la pauta, leído desde la clave afectiva, puede ser un cuerpo/fagot que busca relacionarse en esa ecología. El sentido entonces de la pauta es permitir la potencia del cuerpo/fagot en clave afectiva y hacer que ese

espacio pautado se convierta en el lugar donde se experimente y se pueda empezar a construir y a creerse como cuerpo/fagot un fagotear que deviene sentir de una relacionalidad con el fagot y los cuerpos que lo rodean en la *pauta de improvisación*.

La *pauta de improvisación*, aun con lo anterior, sigue siendo un movilizador conceptual, contextual, artístico, sensible y político dentro del proyecto. Ese carácter metodológico que se rastreará con más profundidad en el siguiente capítulo, es uno de los lugares donde se pretende explorar dentro de esta práctica artística. Con todo esto, y retomando las implicaciones ya mencionadas a inicios de este párrafo, puedo decir que la *pauta de improvisación* pauta un lugar enunciativo dentro de la investigación. Esto es claro cuando se da un lugar muy importante a Pauline Oliveros, por ejemplo, dentro del desarrollo de este proyecto. Estas prácticas que se han desarrollado por medio de artistas e investigadores, movilizan mi cuerpo/fagot a un contexto más arriesgado, que no busca un reconocimiento masivo o una alabanza disciplinar. Con esto la pauta me da la posibilidad, como ya lo había dicho, de ubicarme en lugares inestables dentro de una práctica, en la que yo creía con convenciones y hábitos inamovibles, como lo mencionaba en los lugares donde las pautas rígidas fueron primordiales para formarme músico. Dentro de esto la pauta me lleva a salir de un espacio ya conocido, o pautado, y me permite dejarme llevar a un "*movimiento que no es la circulación dentro de las redes de intercambio de productos"* (Imschoot, 2021), a un desplazamiento fuera de la producción de mercancías para el mercado de productos musicales. El carácter efímero de las pautas, difícil de capturar y reproducir, hace también parte de su dimensión performativa y afectiva que en cierto modo agencia un accionar crítico del mercantilismo musical. La pauta es un lugar que me permite perderme como cuerpo y encontrarme como cuerpo/fagot.

La partitura, *Score* o pauta, como lo menciona Myriam Van Imschoot, puede ser "*una actividad en constante desaparición que debe reiniciarse constantemente*". (Imschoot, 2021) En este sentido, la pauta crea en sí esa desaparición, la cual se vuelve reiniciar en el acontecer de sí misma, cargando el espacio sensible de diferentes maneras, o en diferentes claves, como se quiera sentir. Dentro del proyecto esa desaparición y reinicio quedaría unido a la búsqueda del cuerpo/fagot en clave afectiva por un fagotear con otros y consigo mismo. Siguiendo a

Kevin O´connor, "*el pautando como método crea pautas que devienen herramientas para la práctica. Abre preguntas del afecto entre cuerpos y dentro de ellos*" *(O'Connor, K., 2019, p.119).* Es así que la pauta, como lo venía diciendo anteriormente, pauta sobre pautas preconcebidas. De esta manera se estarán acumulando distintas configuraciones sensibles que acontecen en esta práctica artística que se valora como método, dentro del proceso de investigación.

Miroslava Salcido, basándose en las palabras de Antonin Artaud, trae a cuento uno de los problemas fundamentales de la categorización y rectificación de los cánones. *"En palabras de Antonin Artaud, "hay que extirpar a Dios". El deicidio como muerte de los cánones y apertura hacia nuevos mares (...)"* (Salcido, M., 2018, p,12). Esta frase contiene una pretensión fundamental de este proyecto, del hacer desde la práctica de la *pauta de improvisación* que deviene performance. Queremos como cuerpo/fagot, en ese sentido, extirpar los dioses del canon musical que nos han construido como músicos e instrumentos de la música y que han desplazado la relación afectiva para convertirla en una muestra virtuosa de perfección técnica y de perfeccionamiento del canon. Es a partir desde la performance, que expone Salcido, además del pensamiento performativo de las propias pautas, que encuentro una manera de ser cuerpo/fagot y encontrar con esto el fagotear.

Círculos

Dentro de los dos círculos se están pautando diferentes cosas. Se pauta dentro del círculo palabras, términos, conceptos, sonidos, cosas, etc. Similar a *Composición (1981)* de Pauline Oliveros, en esta pauta se quiere plantear distintas posiciones en el espacio circular que van a ser pautadas por el cuerpo/fagot y que a la vez encontrarán en resonancia en el acontecer de la pauta. Este es un ejemplo de *pauta de improvisación* que inicia con ideas preconcebidas que traen los cuerpos al espacio. Todos tienen pautas en su cuerpo sobre lo que es la afinación, el tiempo, el sonar, el sentir, etc. Es por esto que esta *pauta de improvisación* abrió la relación dentro del espacio para que los cuerpos improvisen dentro de la pauta con el término, la palabra, el concepto, etc. De esta manera la *pauta de improvisación* pauta y es pautada por los cuerpos que se reúnen en el círculo y es mediada, afectada y reconfigurada, dentro de su mismo espacio, por el cuerpo/fagot, y los cuerpos relacionados en el espacio.

Respiran

Pautarse en la respiración. Todos los cuerpos respiran. El respirar, al igual que el sonar, es inevitable para la vida. Respiramos, nos respiramos. Vivimos con y por el otro. Pautamos la respiración como algo inconsciente, pero queremos seguir respirando, así estemos en espacios que nos ahogan. El cuerpo/fagot respira gracias a los cuerpos que lo construyen y éste a la vez respira con otros. Los cuerpos respiran con el fagot y respiran con el fagotista. El cuerpo/fagot respira y se relaciona con los cuerpos. Pautan, con esto, una respiración distinta. Se prensan en respiración, conectan en respiración. Hacen respiración. El espacio pautado pauta la respiración desde la clave afectiva con el cuerpo/fagot. Ya no es respirar una acción inconsciente. Ahora se respira con y para el otro. Se pauta lo pautado. Se respira lo respirado. Se desprende de una forma de sentir y de un sentido, para en un momento prendarse, por medio de la pauta y del cuerpo/fagot, a otra forma de respirar. La *pauta de improvisación* me ayuda a respirar y nos hace respirar.

Toca - Escucha

Tocar. Puedo tocar el fagot, puedo tocar al cuerpo/fagot. Tocar, tocarse, tocarnos. No es la acción en clave musical que define tocar un instrumento para ejecutar un repertorio. Es tocar el cuerpo, los cuerpos, en clave afectiva. Escuchando en el tacto todos los sonidos que vienen y resuenan en el espacio del tocar y tocarnos. Puede un cuerpo/fagot tocarme y dejar tocarse por la mirada, por las manos, por el olor, por el roce de la cabeza, el pie. Puede dejarse tocar y tocarnos con un sonido, con un movimiento. Nos tocamos el cuerpo, nos dejamos tocar por el cuerpo/fagot. La afectación del tacto, el gusto de sentir cuerpo al fagot y como se calienta entre mi cuerpo y a la vez transmite el calor. Pautar el tocar en clave afectiva para que paute al cuerpo/fagot y a los demás cuerpos en una pauta relacional. Crear un espacio para tocar, tocarnos. Estar libres dentro del tacto para ser y hacer pauta, para pautarnos desde otros lugares.

Campana

Se pauta con la campana por ser la parte más resistente del fagot. Los cuerpos que se encuentran en pauta no tendrán miedo de accionar la *pauta de improvisación*. La campana está para ser tocada, afectada, sonada y resonada con los cuerpos que quieran pautarse con

ella. La campana es el principal resonador del fagot y se convierte en pauta en el principal resonador con los otros cuerpos.

Caña

Pautarse por medio de la caña. El objeto íntimo que el fagotista se lleva a la boca pero que el cuerpo/fagot comparte a los cuerpos que desean fagotear. Hacen caña, destruyen las cañas, comparten las cañas. Se es caña para encontrarse en la intimidad con el otro y a la vez para jugar a ser fagotista mientras se está fagoteando con el cuerpo/fagot, mientras se está convirtiendo en parte de un nuevo cuerpo.

Capítulo 3. La pauta de improvisación. Acción fagot, accionando fagot. Las escalas de fagoacción como resonador del pensamiento y sentir del cuerpo/fagot

3.1. La pauta de improvisación en escalas de fagoacción

Dentro de la disciplina musical se construyen discursos sonoros en base a la sucesión de sonidos de grave a agudo o de agudo a grave. A esta sucesión se la denomina escala. Si pensamos trasladar estos conceptos a la clave afectiva en una dinámica metodológica que resuene con las *pautas de improvisación*, que de por sí es método, podríamos encontrar puntos de salida para construir una forma de entender el funcionamiento de las pautas dentro de la búsqueda del proyecto. En esta dirección, las escalas se deben entender, desde la metodología del proyecto, como grupos de pautas que se organizan dentro de una fagoacción (accionar el fagot en el espacio pautado). Las *pautas de improvisación* serán los escalones que ayudan a transitar al lector dentro de diferentes rutas que permiten llegar a ciertos puntos sensibles que son relacionados y estudiados en las fagoacciones.

Si nos referimos a las escalas musicales, en el *sistema tonal,* siempre se buscará con ellas una jerarquía dentro de sus funciones tonales. Es por esto que se habla de *centros tonales*. Estas jerarquizaciones permiten tener un centro audible y sensible dentro de una pieza musical entendida en el ya mencionado sistema tonal. Para el presente proyecto la funcionalidad de estas escalas de pautas no estará ligada a la jerarquía de las *pautas de improvisación* dentro de la fagoacción, sino más bien de las características que hacen que esa escala se encuentre en determinado registro sensible que nos permitirá accionar el fagot en el espacio (fagoaccionar).

En música la tonalidad, o las tonalidades, ayudan a organizar las notas musicales en escalas *tonales*, con las cuales se crean ciertos tipos de manifestación musical. Podemos encontrar varias de estas tonalidades en las escalas musicales. Por otro lado, la fagoacción cuyo lugar puede encontrar un paralelo con la tonalidad, ya que es el lugar donde se organizan las escalas de pautas, lo que busca es una intervención dentro de las escalas para que éstas se accionen con el fagot o fagoaccionen ciertos registros de lo sensible y ciertos conceptos del proyecto, en el marco de la exploración metodológica. De esta manera, el fagoaccionar me permitirá

estudiar las pautas de improvisación desde diferentes lugares, siempre dentro de la acción en el espacio pautado.

Así como en las escalas musicales y en las tonalidades encontraremos cruces constantes de otras escalas, asimismo las escalas de pautas podrán cruzarse con pautas que se comparten y son entendidas en diferentes fagoacciones. De esta forma las fagoacciones se irán cruzando en el entramado de pautas escaladas que están siendo puestas en práctica y que se desarrollan dentro de la metodología. Todo esto se hace tomando herramientas de la disciplina musical transportada a nuestra clave afectiva, la cual nos permitirá resonar dentro del cuerpo/fagot. Acercándonos, teniendo en cuenta lo anterior, al fogotear (ser, hacer, sentir, sonar, resonar y devenir fagot) dentro del acontecimiento de la *pauta de improvisación*.

Los puntos fagoaccionables, dentro de los registros sensibles que se abordará en este recorrido o revisión de pautas son: lo sonoro, lo visual, lo táctil, la salivación y lo olfativo. Con este grupo de sentidos se trabajan los registros sensibles como la materia prima que nace del hacer las *pautas de improvisación* en el espacio pautado. Dicha materia prima, como dice Mandoki, (2008, p. 84), no solo estará en el registro sensorial sino también estará en el sentido de significado, el cual puede escalar dentro de la percepción, dentro de la acción o dentro de la reflexión de las pautas. En el otro grupo se fagoaccionan los conceptos, teorías y términos más importantes que se tejen en el proyecto. En ese orden las escalas de pautas estarán guiadas a la indagación de conceptos, teorías y temas que se encuentran en tensión dentro de la investigación; estos son: el cuerpo/fagot, la clave afectiva, la ecología y la *pauta de improvisación*. Cabe aclarar que estas escalas no van por separado; constantemente están entrando y saliendo del cuerpo textual y del cuerpo mismo del investigador. Por esta razón las pautas van a estar recorriendo reiteradamente otras escalas y otras fagoacciones, tanto en el registro sensorial (lo sonoro, lo visual, lo táctil, la salivación y lo olfativo), como en el registro conceptual (cuerpo/fagot, clave afectiva, *pautas de improvisación* y la ecología).

Las escalas, como lo dije anteriormente, están escaladas a su vez en fagoacciones. Cada una de estas fagoacciones tendrá una búsqueda o intentará encontrar una ruta para el sentir, para encontrarse como efecto de la condición sensible (Mandoki, 2008, p.81). Así mismo buscará

situarse dentro del proyecto, relacionándose en paralelo con las fagoacciones que están resonando entre conceptos y sensorialidades. Es por esto que las escalas de pautas fagoaccionadas se tratarán de desarrollar seguidas o escaladas por un registro diferente, del que se estaba trabajando. Es decir que, dentro de un día, en el que se accionen dichas pautas, se escogerá una fagoacción del registro sensible y una fagoacción de los conceptos. Esto ayuda a entender que cada una de las experiencias será encarnada por los cuerpos participantes y deberá estar contextualizada[20] dentro de la investigación (Ballén, 2015).

Fagoacciones

La fagoacción, como lo he venido hablando anteriormente en el texto, trata de accionar al fagot de diferentes maneras. Ya no se intentará tocar el fagot, de forma convencional, sino que se propondrá hacer con el fagot en el espacio pautado, permitiendo que este accione el mismo espacio y se accione con los cuerpos que lo intervienen. Fagoaccionar es entonces otra posibilidad de hacer con el fagot. La acción, el hacer, el estar en, dentro y con el fagot, será clave para entender las escalas que se organizan para que ocurran esas fagoacciones, para que ocurran cosas en el espacio.

Dentro del aprender a sentir, algo que se encuentra en la mayoría de las fagoacciones, entro en diálogo con dos acciones de sujeción que menciona Ballén, (2015):

> *Aprender a sentir conlleva dos acciones de sujeción: una sujeción estésica en tanto incorporamos modos de ver, palpar, oler, oír, comer, respirar, de interacción con los otros, etc.; pero este modo conlleva una segunda sujeción, del orden semiósico, en tanto incorporamos los significados de dicho modo. Tal vez acciones políticas de deconstrucción de los modos como aprendemos a sentir, puedan contribuir a que nos demos cuenta y demos cuenta de la condición corporal de la existencia del mundo de la vida y de nuestra propia existencia como especie (p.143).*

[20] Siguiendo la ruta de la maestra Sonia Castillo Ballén, quien nos dice*: "la experiencia corporal es siempre experiencia políticamente encarnada, situada y contextualizada***"** (Ballén, 2015, p. 142).

Esta forma de aprender a sentir, en las dos acciones de sujeción, serán exploradas a través de las pautas, siendo escaladas dentro de las fagoaciones. De esta manera aprenderé a tocar con fagot, oler con fagot, sonar con fagot, escuchar con fagot, salivar con fagot, respirar con fagot, ver con fagot, visualizar con fagot, y en últimas, a través de este escalamiento intersensible, *devenir con* fagot, en el sentido usado por Haraway, desde el que "*sabemos que devenir, siempre es con, en una zona de contacto donde el resultado, el quién está en el mundo, está en juego*" (Haraway, 2008, p.244) ; siempre abierto a esa condición sensible y perceptible en el cuerpo y en los cuerpo que me rodean y rodean al cuerpo/fagot. A su vez aprenderé y aprenderemos a encontrar significados del sentir con el fagot, el cuerpo fagot, los otros, las otras, los otres, que se relacionen con las pautas, ya sea en el espacio pautado, en la lectura de este texto o en la visualización de alguna *pauta de improvisación*. Con esto se plantean intercambios dentro de las pautas con otros cuerpos, en diferentes dimensiones.

Fagoaccionando lo sonoro

Al interior de lo sonoro las escalas de *pautas de improvisación* están ligadas al escuchar ese cuerpo que ha sido silenciado por el mismo instrumentista. Con esto se busca escuchar lo que ha estado en silencio por falta de la conciencia misma del ser corporal, por la falta del sentido mismo del ser afectado.

Las escalas de pautas que se encuentran fagoaccionando en este registro son mediadas por la misma escucha, buscando una forma de conexión desde la creación de la pauta hasta la acción de la misma. Se trabajan transformaciones sonoras de todo tipo que ayudan al cuerpo a escuchar relaciones dentro de la ecología que se pretende explorar con el cuerpo/fagot a través de cada pauta.

Fagoaccionando el cuerpo/fagot

Dentro de esta escala de pautas del cuerpo/fagot se hacen las *pautas de improvisación* que se pensaron alrededor de la tercera *pauta rígida*. Dicha rigidez marcó en mí una imposibilidad para lograr una relación con los objetos. Antes de estas *pautas de improvisación,* que me ayudaron a pensar sobre el cuerpo/fagot, solo usaba el fagot para *"interpretar*" buscando lo sublime del arte y de la interpretación musical. Ahora, gracias a estas pautas escaladas en

relación con el cuerpo/fagot, puedo sentir con el fagot y ser y hacer con él desde el sonido y en relación con otrxs.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta fagoacción se liga con la fagoacción de lo sonoro, ya que en ambás se está exponiendo un punto rígido que en el pasar de las escalas va a resonar dentro del espacio pautado y dentro de los intercambios con la sonoridad y el entendimiento de sí mismo como cuerpo/fagot.

Fagoaccionando lo olfativo

En las escalas de *pautas de improvisación* fagoaccionadas desde lo olfativo, encontraremos el oler el fagot, oler el cuerpo, oler el cuerpo/fagot y oler la caña del fagot. Dentro de esta fagoacción nos preguntamos por qué no se ha utilizado el olfato como medio de aprendizaje y de conexión de los cuerpos. Oler el fagot, y sentir el cambio de su olor. El olfato potencia la relación, por esto las pautas profundizan este sentido para relacionar y estrechar relaciones con el cuerpo/fagot y con los cuerpos pautados en el espacio.

Fagoaccionando la clave afectiva

En esta fagoacción están las escalas de *pautas de improvisación* que ayudan a entender el afecto y la clave afectiva entre la teoría y la práctica. Esta forma de afectar y ser afectado, de afecto. En esta fagoacción se halla una intención concreta en poner en juego la sensación y el registro sensible del afecto, así como el lugar en el que se construyen como concepto y sensación. De esta manera las pautas están afectando la forma en la que se entiende el concepto y así mismo afectarán la forma en la que se entenderá el afecto y su búsqueda dentro de esta nueva relación cuerpo/fagot.

Al igual que en las primeras escalas de fagoacción con el cuerpo/fagot, en esta fagoacción las pautas acontecen en el cambio de lectura de claves (de la clave musical a la clave afectiva) que se dió para que el cuerpo/fagot pudiera sonar y resonar dentro de las pautas de improvisación. Buscar un cuerpo/fagot afectivo, afectado, es la razón de ser de la fagoacción y las pautas que se encuentren dentro de estas escalas.

Fagoaccionando la salivación

Las escalas de *pautas de improvisación* que se encuentran en esta fagoacción están en diálogo con el proceso de degustar. Ese gusto mediado por el salivar se conecta con la lengua y el aire que pasa por ésta para tocar un instrumento de viento. Desde la boca hasta la bota del fagot hay un proceso de saliva, de agua, de aire, de gusto y sabor. ¿Una articulación puede tener un sabor? ¿Una dinámica puede trascender en gusto y ser mediada por el mismo? A la hora de pensar en el gusto pueden surgir múltiples preguntas, pero siempre se tendrá la certeza que el salivar será parte del fagot y del cuerpo que se relacione con él.

Estas tres fagoacciones (olfativa, clave afectiva y salivación) se relacionan dentro del riesgo de aprender desde los lugares menos transitados por el cuerpo/fagot. Estas fagoacciones son íntimas, son arriesgadas y por ende generan intercambios sensibles que nos enseñan a sentir dentro del registro sensorial y a significar-nos en la *pauta de improvisación*, en la fagoacción, en el cuerpo.

Fagoacción la vista

Dentro de las escalas de esta fagoacción el cuerpo/fagot podrá entender la visualidad lejos de la clave musical que utilizaba este sentido como una forma de verificación de problemas o entender la visión como la herramienta que separa la mente del cuerpo. La visión es el todo para un músico formado en la institución que prima la notación para enseñar. La sagacidad de ver en varias direcciones en una agrupación garantiza la verificación de acciones sonoras, ya que no se confía en el oído, en muchos casos. En la mayoría de instituciones musicales se trabaja la visión de manera exhaustiva, con el fin de crear observadores críticos de la partitura y entendedores del lenguaje impuesto por la institución. Como nos enseñan, dominamos por el ojo. Vemos el instrumento de una forma y esa visión cambia todo. La creación de imagen instrumental es vital para la construcción de un instrumentista, pero muchas veces sesga la conexión sensible de éste al objeto, al entenderlo sólo como un objeto para hacer música.

La vista es crucial redireccionarla en las escalas de pautas, ya que es este cambio de mirada, de foco de atención visual, debe ser reconfigurado por la práctica metodológica del trabajo.

Ver y no visualizar el instrumento musical sino ver y relacionar el cuerpo que es visto. Esta es una dirección que se debe llevar en todos los sentidos, ya que la mirada de las escalas de pautas no puede ser sesgada a una disciplina sino a una conexión de conceptos y de sentidos, siempre en búsqueda de la relación de todos estos cuerpos con el cuerpo/fagot

Fagoaccionando lo táctil

Las escalas de pautas de esta fagoacción están en clave del tocar, el sentir por el tacto. Esto lleva a panoramas cada vez más precisos cuando hablamos de digitar. Esta acción táctil es un método clásico para repasar por medio del tacto las posiciones de las notas de un instrumento musical sin hacer sonidos temperados. Esta acción sensible se puede escalar en las pautas trabajando el tocar no como una acción de digitar posiciones sino de digitar el cuerpo, digitar el fagot. De tocar con otras partes del cuerpo. De ser tocado. De accionar el tacto con el cuerpo sin pretensión de dominar al otro. Solo buscar en la tactilidad este momento de conexión con el fagot.

Fagoaccionando lo ecológico

Dentro de la ecología está lo relacional de los cuerpos que se afectan y son afectados. En este lugar se ubican las escalas de pautas que activan al cuerpo/fagot en una dimensión relacional en la cual las divisiones binarias no operan (sujeto y objeto, instrumento e instrumentista, cuerpo y fagot) sino en las que se da la conexión, el contacto, el encuentro con sus relaciones afectivas trabajadas y puestas en juego. Es la posibilidad de resonar y entrar en resonancia con. De esta manera las *pautas de improvisación* que acontecen aquí están en búsqueda puntual de un cuerpo/fagot afectivo y relacional que crea un espacio ecológico con los otros seres que lo relacionan y se relacionan en el espacio pautado.

Fagoaccionando las pautas de improvisación

Dentro de estas escalas están las pautas que se relacionan con el concepto de *pautas de improvisación*. El contacto con el concepto de la metodología se vuelve necesario, ya que dentro de él convergen prácticas y teorías que se construyen dentro de las disciplinas y los acontecimientos que se están desarrollando en el espacio pautado.

Las fagoacciones de lo táctil, lo ecológico y las *pautas de improvisación* están estrechamente unidas gracias a la búsqueda de cada una por ampliar la relación dentro de las pautas, el cuerpo/fagot y los cuerpos que están pautados en el espacio. El relacionar y relacionarse dentro del contacto hace que se construya una ecología en el espacio pautado. Por esta razón se escalan dentro del mismo espacio.

3.2. Fagoaccionando y escalando

Dentro de las escalas de fagoacción se definen pautas que se escalan según la relación que tienen con este registro o concepto que se pretende fagoaccionar. Por esta razón encontramos pautas escaladas dentro de esta apuesta metodológica que fueron nombradas en algunos apartados del texto y otras pautas que se escalan en ese registro o tema.

Para organizar estas *pautas de improvisación* decidí estructurar las acciones iniciales que se habían nombrado directamente en los apartados del texto. Es por esta razón que, por ejemplo, en **fagoacionando la clave afectiva** se decidió organizar las pautas: **Repetir hasta no poder más, Proceso** y **Fuerza ejercida-Fuerza recibida- Fuerza afectada,** como primera escala. Partiendo de este punto, y aclarando que esta selección inicial se tomó de acuerdo a la implicación de las pautas dentro del tema que se fagoacciona, inicié un estudio con las otras pautas que se podían seleccionar en cada una de las escalas. Esta decisión la tomé dependiendo del registro en que se planteaba la pauta, el número de veces que se cruzaba con otras escalas y la practicidad dentro del espacio pautado que se iba a utilizar para fagoaccionar cada una de las escalas.

Uno de los puntos más importantes para hacer las escalas dentro de las fagoacciones fue determinar los espacios y los tiempos en los que se iba a desarrollar cada una de las muestras en el espacio pautado. Para esto me presenté a una residencia en Artestudio[21], donde tuve una

[21] Artestudio es un laboratorio de creación ubicado en la localidad de Chapinero, parte de Bogotá D.C. En su página web se denominan de la siguiente forma:

"*Somos un espacio de arte contemporáneo auto-gestionado que le apuesta al riesgo y la innovación por medio de las artes expandidas desde la imagen, el cuerpo y el movimiento. Funcionamos como el laboratorio de creación permanente de la Compañía Interdisciplinar Objets-Fax y como escenario privilegiado de los procesos en residencia que acompañamos. Concebimos toda la arquitectura de nuestro espacio como un escenario no convencional, en donde cada piso, cada sub-espacio, cada esquina y cada baño, cuentan como materia para la*

asesoría artística de parte del maestro Ricardo Rozo, director artístico del espacio, y de Andrés Cárdenas, gestor de Artestudio. Con esta asesoría se definió utilizar cuatro espacios diferentes de la casa. Esta determinación se dio para unificar fagoacciones y escalas dentro de un espacio que facilite las acciones durante la puesta en práctica de cada una de las fagoacciones. Además de esto se definió que se harían cuatro sesiones, cada una en espacios diferentes y previamente seleccionados, en donde se iba a trabajar diferentes pautas escaladas, dependiendo la búsqueda interna de la metodología.

Con lo anterior seleccionamos una hora de inicio para cada día, siendo las 3:30 p.m., y se determinó que se dejaba alargar la sesión máximo hasta las 9:00 p.m. En ese horario se planteaba realizar las fagoacciones propuestas para el día específico y abrir un espacio al final de cada día para socializar con los asistentes al espacio. Se agendaron, además, los días puntuales para la definición de cada uno de los momentos. Por esta razón se definió el siguiente cronograma: (Ver imagen 1)

Imagen 1. Cronograma de sesiones

Fecha	**Fagoacciones**	**Espacio**
24 de junio de 2021	Fagoaccionando lo sonoro y fagoaccionando el cuerpo/fagot	Tercer piso de ArteStudio
30 de junio de 2021	Fagoaccionando lo olfativo, fagoaccionando la salivación y fagoaccionando la clave afectiva	Segundo piso de ArteStudio (Duchas de ArteStudio)
08 de julio de 2021	Fagoaccionando lo visual	Primer piso de ArteStudio (área del espejo)
13 de julio de 2021	Fagoaccionando lo táctil, fagoaccionando lo ecológico y fagoaccionando las pautas de improvisación.	Primer piso de ArteStudio (Tarima principal y pasillo del primer piso)

creación corporal, visual o sonora. Consideramos al público como agente activo de los procesos de creación". (Artestudio - Fábrica de creación contemporánea en Bogotá", 2021)

Artestudio se encuentra bajo la dirección artística del maestro Ricardo Rozo, artista interdisciplinar y coreógrafo con más de 30 años de experiencia en la creación. Además, cuenta con la dirección en gestión del maestro Andrés Cárdenas, artista plástico y gestor, con amplia experiencia en desarrollo de proyectos.

Los espacios que se definieron para cada día y las fagoacciones definidas se dieron para trabajar lugares específicos de la investigación, de los cuales se había hablado en apartados anteriores del texto. Por esta razón determiné los espacios pautados y las fagoacciones con las escalas de pautas de tal manera que se hilaron con lo expuesto en los dos primeros capítulos.

Para el caso de la primera sesión se seleccionaron las **fagoacciones del cuerpo/fagot** y las **fagoacciones de lo sonoro**. Estas pautas que integraban estas fagoacciones están estrechamente relacionadas con mi lugar de enunciación como fagotista, como músico y como ser sintiente dentro de los lugares pautados y, a su vez, fagoaccionan flexibilidad dentro de los *pautas rígidas* que me han marcado. Debido a esto se escalan las pautas y se determina un orden, permitiendo que se vaya progresivamente al lugar más resonante del cuerpo/fagot, sin olvidar de dónde parte la relación pautada. Se definió el espacio del tercer piso de Artestudio, ya que este lugar es totalmente blanco y su forma cuadrada y sin salidas proporciona el espacio ideal para mostrar las pautas que estaban relacionadas con mi lugar de enunciación. De esta manera se pretende mirar el tercer piso de Artestudio como lo que en algunos momentos se trató de defender como verdadero, santo, puro, musical. Con esto se pauta un espacio y una forma de hacer muy convencional, la cual se irá transformando hasta convertirse en un espacio de resonancia y de relación con el sonido.

Las pautas que se escalaron para estas fagoacciones fueron las siguientes (Ver imagen 2):

Imagen 2. **Fagoaccionando el cuerpo/fagot** y **fagoaccionando lo sonoro**

Fagoaccionando el Cuerpo/Fagot

Escala 1:

El día

Me congelo

Estatua

Escala 2:

Ya no hay dos, hay uno

Solo-Solo-Juntos

¿Qué puede hacer un cuerpo fagot?

Fagoaccionando lo sonoro

Escala 1:

Encuentro y separación

Proceso

¿Por qué fagotista?

Bucle

Escala 2:

Seguir, escuchar y resonar cuerpo

Proceso

Escuchar al fagot

Círculos

Escala 3:

Sonido-Música-Música-Sonido

Resonando

Repetir hasta no poder más

Círculos

Dentro de la sesión del 24 de junio se organizaron las *pautas de improvisación* de tal manera que se cruzaran algunas y se generaran repeticiones dentro del mismo día. Estas reiteraciones se harían desde búsquedas distintas, marcadas por las escalas o las fagoacciones. Estas escalas que se forman, como lo vemos en las imágenes 3 y 2, forman parte de resonancias entre pautas, escalas y fagoacciones que se plantea dentro del proyecto y dentro de la búsqueda de otras pautas y otras formas de pautarse en el mundo.

Imagen 3. **Fagoaccionando el cuerpo/fagot** - Escalas de pautas



Imagen 4. **Fagoaccionando lo sonoro** - Escalas de pautas



En la segunda sesión se **fagoaccionaron lo olfativo**, **la salivación** y **la clave afectiva.** Se definió el segundo piso de Artestudio, en el área de las duchas, para dar un lugar más íntimo en el desarrollo de cada una de las pautas. En este lugar se planteó desarrollar *pautas de improvisación* que se unieran con los registros propuestos, los cuales se pretendían hilar de alguna u otra manera con la búsqueda de lo afectivo y la afectación que se mostró en la clave afectiva. Es por esto que las pautas seleccionadas se leen en dicha clave, permitiendo a los asistentes no siempre buscar el sonido como eje último en la relación con un instrumento, sino encontrar, por medio de otros sentidos, el acercamiento afectivo al fagot. De esta manera la intimidad del espacio pautado y el contacto, la respiración, el olor y el sabor de cada sonido, lugar y acercamiento que propicia cada una de las pautas, acerca más al afecto y a la lectura en clave afectiva que se espera encontrar en el acontecimiento de estas fagoacciones y las que vienen en sesiones posteriores.

Las pautas que se escalaron para estas fagoacciones fueron las siguientes: (Ver imagen 5)

Imagen 5. **Fagoaccionando lo olfativo**, **fagoaccionando la salivación** y **fagoaccionando la clave afectiva**

Fagoacionando lo Olfativo

Escala 1:

Movimiento

Respiran

Campana

Escala 2:

Movimiento

Toca

Repetir hasta no poder más

Fagoaccionando la Salivación

Escala 1:

Saborear-degustar-deleitar

Campana

Caña

Escala 2:

Saborear-degustar-deleitar

Toca-escucha

Encuentro y separación

Fagoaccionando la Clave afectiva

Escala 1:

Repetir hasta no poder más

Proceso

Fuerza ejercida-Fuerza recibida- Fuerza afectada

Escala 2:

Toca-Escucha

Respiran

Movimiento

Escala 3:

Ya no hay dos, hay uno

Proceso

Encuentro y separación

Muy similar a la sesión anterior, se organizaron las pautas en las escalas de tal manera que se encontraran cruces entre éstas y las fagoacciones. Estos cruces determinan repeticiones en diferentes registros, escalas y fagoacciones que buscarán una segunda mirada, sensación, acción o evolución de la pauta dentro del mismo lugar pautado. Como lo observamos en las imágenes 6, 7 y 8, estas pautas que se repiten están muy ligadas a la razón de la fagoacción en el espacio.

Imagen 6. **Fagoaccionando lo olfativo** - Escalas de pautas



Imagen 7. **Fagoaccionando la salivación** - Escalas de pautas



Imagen 8. **Fagoaccionando la clave afectiva** - Escalas de pautas



En la tercera sesión se tomó la determinación de solo hacer la **fagoaccicón de la vista**, ya que en ésta se dejó un gran número de pautas y se pretendía trabajar en un espacio dentro del cual

se requería mucho tiempo para definir qué hacer en cada pauta. Por esta razón se fagoaccionó en el espacio del primer piso, justo en frente de los espejos más grandes de todo el lugar. La mirada, mirarnos y mirarnos al espejo serían de los juegos principales en estas pautas. El cómo miramos es muy importante dentro de estas pautas. Las asociaciones que tenemos con la mirada y las visualizaciones que determinamos sobre un objeto, un instrumento, un animal o una persona, son, a la final, los lugares más fuertes para pautar al otrx, o para pautarnos a nosotrxs mismos. Estas *pautas de improvisación* se exponen de tal manera que se dé a entender cómo miro al fagot y cómo puedo cambiar esa mirada y visión del objeto para relacionarme con él y con los cuerpos que están en el lugar. Puedo ver al cuerpo/fagot y puedo pautarme con él desde otros lugares, fuera de los ya transitados en mi formación musical.

Las pautas que se escalaron para esta fagoacción fueron las siguientes (Ver imagen 9):

Imagen 9. **Fagoaccionando la vista**

Fagoaccionando la vista

Escala 1:

Estatua

Resonando

Movimiento

Escala 2:

Fuerza ejercida - Fuerza recibida

Resonando

Seguir, escuchar y resonando cuerpo

Escala 3:

Estatua

Tubo

Toca

Escala 4:

El día

Tubo

Seguir, escuchar y resonar cuerpo

Escala 5:

El día

Me congelo

Bucle

Escala 6:

Ya no hay dos, hay uno

Me congelo

Toca

Escala 7:

Encuentro y separación

Círculos

Bucle

Escala 8:

Ya no hay dos, hay uno

Círculos

¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?

Estas escalas se organizaron de tal manera que encontraran esos cruces que se venían trabajando dentro de las demás fagoacciones. Esta vez, y por hacer en esta sesión una sola fagoacción, se planteó repetir muchas veces ciertas *pautas de improvisación* que se venían cruzando entre escalas y que nos permitían trabajar la mirada desde la búsqueda de la fagoacción. En la imagen 10 podemos apreciar dichos cruces seleccionados.

Imagen 10. **Fagoaccionando la vista** - Escalas de pautas



En la cuarta y última sesión se planteó trabajar la **fagoacción de lo táctil**, **la ecología** y **la pauta de improvisación.** Esta unión de fagoacciones se dio gracias a la similitud de todas por la búsqueda de la relación. El tocarnos abre un nuevo lugar para el vínculo. La búsqueda por esta ecología se abre a nuevas posibilidades, finalizando con el trabajo mismo de la *pauta de improvisación* como concepto y práctica que posibilita estas redes relacionales que vinculan al cuerpo/fagot en el fagotear con los cuerpos que se están pautando en el espacio.

Se seleccionó el primer piso, en la tarima principal, como área general para hacer estas fagoacciones, ya que, en este lugar, tenemos el espacio suficiente para respirar y ampliar el círculo relacional que se va tejiendo con cada uno de los cuerpos y permite a su vez fortalecer una relación con el sonido que tendrá más lugares reverberantes donde resonar.

Las pautas que se escalaron para estas fagoacciones fueron las siguientes (ver imagen 11):

Imagen 11. **Fagoaccionando lo táctil**, **fagoaccionando lo ecológico** y **fagoaccionando la pauta de improvisación**.

Escalas fagoaccionando lo Táctil

Escala 1:

Armar - Desarmar

Solo-Solo-Juntos

Toca

Escala 2:

Armar - Desarmar

Campana

Encuentro y separación

Escala 3:

Me congelo

Toca - Escucha

Encuentro y separación

Escala 4:

Me congelo

Movimiento

Repetir hasta ya no poder más

Fagoaccionando la ecología

Escala 1:

Escuchar al fagot

Círculos

Encuentro y separación

Toca

Escala 2:

Escuchar al fagot

Respiran

Encuentro y separación

Toca-Escucha

Fagoaccionando la pauta de improvisación

Escala 1:

Círculos

Respiran

Toca-Escucha

Escala 2:

Círculos

Campana

Caña

Como se había venido trabajando, en estas fagoacciones también se está buscando la repetición y los cruces entre escalas, pautas y fagoacciones. Por esta razón se determinaron en las escalas algunos cruces o reescrituras dentro de las pautas que se trabajan en el espacio pautado. En las imágenes 12, 13 y 14, se podrán ver estas pautas que se van cruzando y repitiendo a medida que avanzan las fagoacciones.

Imagen 12. **Fagoaccionando lo táctil** - Escalas de pautas



Imagen 13. **Fagoaccionando lo ecológico** - Escalas de pautas

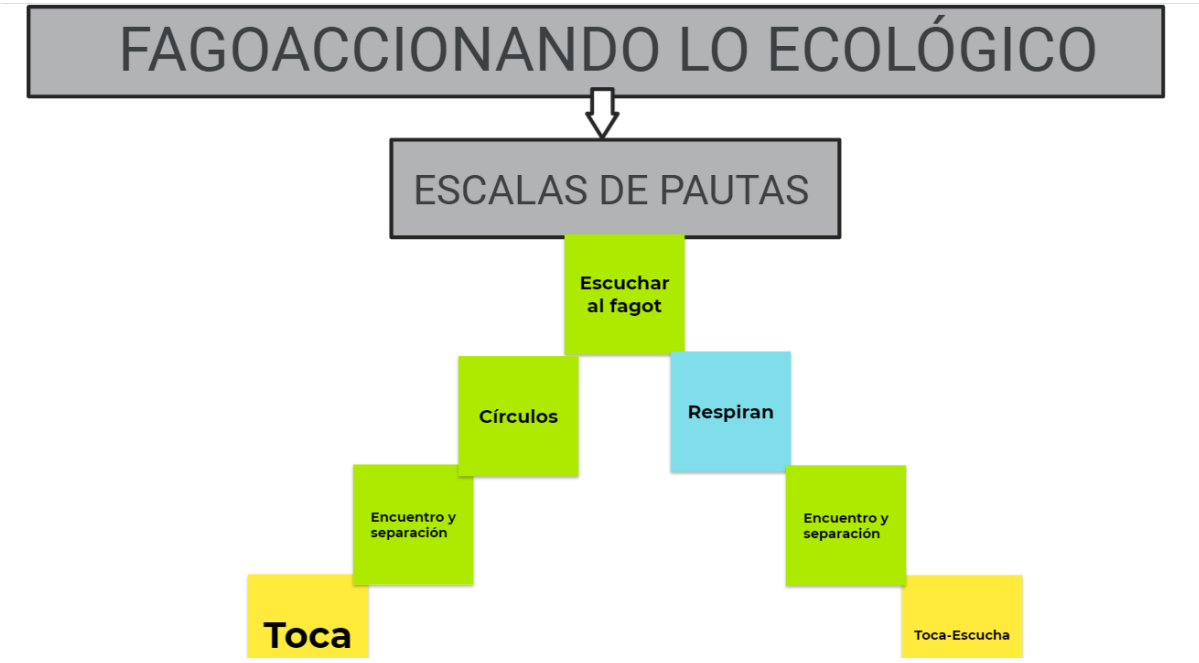


Imagen 14. **Fagoaccionando la pauta de improvisación** - Escalas de pautas



Las cuatro sesiones se pautaron teniendo en cuenta el manejo del espacio, la iluminación de cada lugar y los movimientos y cruces que la cámara podría potenciar en cada uno de ellos. Es por esta razón que en la primera sesión se trabaja en un sitio cerrado, cuadrado y blanco; en la segunda en un lugar más oscuro, abierto pero íntimo; en la tercera en un espacio iluminado y con el reflejo de dos espejos; y en la cuarta en un lugar abierto y amplio. Estas decisiones se marcan en la búsqueda de pautarse en diferentes lugares y buscarme en relación dentro del cuerpo/fagot y buscarme en un fagotear con los cuerpos que me rodean en el espacio pautado.

3.3. Sonando, afectando, escalando, sintiendo y registrando. Fagoacción en cada paso

Dentro de las pautas de improvisación, se podría decir que hay reglas de juego, como diría Huizinga, (2001, p.25). Dichas pautas o reglas de juego se dan dentro de la práctica pero también fuera de ella. Un ejemplo de ello es el protocolo pautado[22] que se propuso para llegar al espacio y el cual se repartió en cada una de las sesiones propuestas. Estas reglas de juego se plantearon antes de entrar al espacio y se propusieron como una forma de iniciar movilizando los cuerpos antes de empezar con las fagoacciones programadas. De esta manera un asistente a las diferentes sesiones iba a sentir cómo, desde el principio, se "*jugaba*" con su cuerpo, y cómo a su vez se planteaban reglas de juego claras en los lugares pautados. Ya en la *pauta de improvisación* se busca una libertad improvisatoria que está limitada por las reglas que naturalmente se exponen en cada *pauta de improvisación* y que se definieron en los comunicados generales[23], que se leían a medida que se iba pasando de pauta a pauta, de escala a escala o de fagoacción a fagoacción.

Se diseñaron cuatro protocolos y cuatro comunicados generales, uno para cada sesión planteada. En cada uno de ellos se trató de ser lo más claro posible en cuanto a las reglas o pautas que se proponían para cada uno de los momentos. Con esto claro se pautaron los lugares, los momentos de descanso y el orden de las *pautas de improvisación* que se iban a desarrollar ese día. Además, en la lectura del comunicado general, el cual solo leía yo, se daba a entender qué se planeaba hacer en cada una de las pautas. Por otro lado, se les

[22] En el anexo 1 puede revisar los protocolos.
[23] Revisar anexo 1 y 2.

brindaron notas adhesivas[24] para que fueran escribiendo sobre las pautas y al final de la sesión se abría el espacio para hacer un círculo de conversación[25], aunque solo se logró hacer en las últimas sesiones por cuestiones de tiempo. Además se les daba un consentimiento informado[26] a cada uno de los asistentes al ingresar a Artestudio.

El protocolo, que se compartía al inicio de cada sesión, se facilitaba por medio de un código QR y se dejaba descargar en los dispositivos electrónicos de cada uno de los participantes. De esta manera los asistentes a la sesión podían tener acceso a los links de las pautas, incluidos en el protocolo, por lo cuales iban a ver las pautas de improvisación desde su dispositivo antes de iniciar con las acciones en el espacio. Formalmente el protocolo contenía un saludo o bienvenida, en donde se explicaba a cada uno de los asistentes el marco de lo que sucedía alrededor de la sesión y el nombre de la investigación que se estaba desarrollando. Después de este saludo se les recomendaba a los participantes escuchar dos pautas: **Manifiesto del Cuerpo/fagot** y **Fagotear: lo que queremos buscar**, las cuales ubicaban a los asistentes de la sesión a encontrarse en el trabajo de investigación, debido a la característica de los dos audios de enunciar lugares propios del proyecto. Después de escuchar estas pautas el protocolo informaba a qué lugar de Artestudio se debían dirigir para la sesión de ese día. Estando en el lugar se iniciaban las *pautas de improvisación* y la lectura del comunicado general. Dentro del protocolo, además, se especificaba que, en la recepción de Artestudio, debían coger unas notas adhesivas clasificadas por colores, las cuales serían utilizadas para diferentes momentos dentro de los intervalos entre pauta y pauta. Con esto el participante estaba siendo pautados desde su llegada, en el desarrollo de las *pautas de improvisación* y en los intervalos entre pautas que se dejaban para la escritura de las notas adhesivas.

El comunicado general, que yo leía cada vez que se cambiaba una pauta, se hacía para mediar entre las pautas y las improvisaciones. Esto se determinó, ya que las acciones se repetían en las diferentes escalas y se buscaba ciertas lecturas de cada una de las pautas a medida del cambio de su reiteración. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la pauta **Bucle**, la cual, en la fagoacción de la vista, se repite en la escala 5 y 7. En el comunicado general se escribía,

[24] Ver anexo 3
[25] Ver anexo 4
[26] Ver anexo 5

y posteriormente en el espacio se leía, que la pauta se debía hacer en la escala 5 frente al espejo del primer piso y en la escala 7 de espaldas al espejo. Con esto se movían ciertas reglas internas de la pauta y jugaba con los cuerpos, posicionándose de cierta forma en el espacio. Aun así se procuró que la *pauta de improvisación* no fuera tan alterada y que los participantes tuvieran su propia lectura.

Dentro del protocolo y en el comunicado general se trató de jugar con la libertad de decisión de los participantes. Por esta razón se pautó el espacio de tal manera que sucedieran improvisaciones dentro de las mismas acciones pautadas en el protocolo o en el comunicado general. Esto en concordancia al intento del trabajo por flexibilizarse y flexibilizar mis prácticas con el fagot. En este orden encontramos momentos en los que no seguían lo pautado o simplemente no hacían caso en la organización del protocolo, por ejemplo algunos no escucharon los audios antes de las pautas o no abrieron los links de las pautas. Aun así, estos momentos de libertad se jugaron de alguna u otra manera dentro de la realización de la *pauta de improvisación*, que, como su propio nombre indica, espera un acto improvisatorio, libre y jugado de parte del participante. De esta manera cada una de las sesiones se tomó como un salón de juegos, donde se jugaba con el fagot, con el cuerpo/fagot y con los cuerpos en resonancia en el acontecer de la pauta. Por esto se trabajaron escalas de pautas dirigidas a esa flexibilización de los espacios comunes con un instrumento musical, ya que en este espacio se desacraliza estos momentos rituales que da un concierto de música, por poner un ejemplo, y se dejaba abierta la posibilidad de jugar conmigo y con el fagot en pautas como **Estatua** o en **Me congelo**, donde cada uno de los participantes e incluso yo mimetizamos personajes y nos poniamos a jugar con ellos. Es por esto que funcionaba la pauta dentro del espacio del juego. El *mimicry,* trabaja con esa mímesis de la vida cotidiana, el juego del disfraz, de la máscara. (Caillois, 1986, p. 52-58). Por esta razón y dentro de la mayoría de las pautas, se busca encontrar ese lugar mimético en donde podamos reflexionar sobre las *pautas rígidas* que hemos venido flexibilizando, especialmente sobre la competencia o *agon*[27]*,* con la que la misma disciplina artística juega dentro de sus prácticas laborales y de educación. Las *pautas de improvisación* reflexionan mediante juegos y mediante vínculos que se tejen con los participantes en cada uno de los espacios.

[27] Categoría del juego que expone los juegos de competencia (Caillois, 1986, p. 52-58).

Las notas adhesivas[28], que controlan los espacios de intervalos de pauta a pauta, escala a escala o fagoación a fagoacción, se plantearon para manejar cuatro tipos de registros importantes que se tendrán en cuenta en la evaluación de cada una de las sesiones al final. Esta metodología titulada *respuestas críticas o critical response process,* fue tomada de la investigadora y coreógrafa estadounidense Liz Lerman (Lerman y Borstel, 2003). Cabe aclarar que dentro de la investigación se modificó la práctica común de dicho proceso, el cual es hablado. En mi investigación lo transporté, de alguna manera, al registro escrito por medio de notas adhesivas. Las categorías expuestas por Lerman se dividieron en cuatro colores de las notas adhesivas, en donde se planea que cada uno de los asistentes responda preguntas, haga preguntas o formule comentarios, siempre dentro del marco de las *respuestas críticas* de Lerman. Para esto se dividieron las notas de la siguiente manera:

En las notas adhesivas de color amarilllo se esperaba que cada uno de los participantes escribiera el nombre de la pauta de la que iba a escribir, luego escribiría su nombre o las iniciales de su nombre y, después, respondería alguna de las siguientes preguntas: ¿Qué significa para usted lo que ha visto? ¿Que ha sido memorable? ¿Qué ha sido sorpresivo, evocativo, memorable? ¿Qué lo ha retado o qué lo ha afectado? ¿Qué ha sentido diferente, con relación a otras pautas, si lo hay? Se le recordaba que *por* notas adhesivas se debe colocar una pauta. Esto se determinaba así para acortar las respuestas y velar por la precisión de las mismas. Se esperan respuestas de una palabra o frases pequeñas, aunque hubieron casos donde se extendían incluso más de una nota adhesiva. La mayoría de los participantes recurre mucho a estas notas, aunque nunca escribieron sobre todas las pautas, solo las que más les llamaban la atención.



En las notas adhesivas de color verde**,** escribían el nombre del participante o sus iniciales y respondían una pregunta que les hacía al final de la sesión.

[28] Para ver las notas adhesivas de todas las sesiones transcritas ir a Anexo 3

En las notas adhesivas de color rosado**,** escribían nombre de la pauta de la que iban a escribir, luego escribían su nombre o las iniciales de su nombre y, después, escribían preguntas que querían hacerme al final de las sesión. En estas notas encontrábamos escasas participaciones, Por lo general procuraban ser muy puntuales en las preguntas, teniendo condensada una pregunta muy bien elaborada que exponían en una pauta particular pero que resumía preguntas generales sobre las demás pautas desarrolladas en la sesión.

En las notas adhesivas de color naranja, escribían el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribían su nombre o las inicales de su nombre y, después, escribían comentarios generales que querían hacerme al final de las sesión. Los participantes se saltaban la parte de colocar el nombre de la pauta, ya que la mayoría de los casos dejaban anotaciones generales de la sesión, en donde más que comentarios se hacían recomendaciones o más preguntas, escondidas como comentarios.

Esta forma de recolectar la información, aprendida por el método de Lerman, me ayudó para la socialización. Al final de la sesión nos sentábamos en un círculo y hablábamos sobre lo que escribieron en las notas, yo les hacía una pregunta, les daba el tiempo de escribir la respuesta y ellos me compartían sus respuestas, sus preguntas y comentarios. Estos procesos de Liz Lerman precisaron la conversación, ayudando a evitar ideas ramificadas o comentarios sueltos, como lo menciona la misma investigadora (Lerman y Borstel, 2003).

Por otro lado, se tomó muy en cuenta el registro de las pautas con la cámara y la grabadora de video en cada una de las sesiones. Se hicieron, por lo general, dos tomas de video con la cámara principal y un teléfono celular. A parte se realizaron dos registros de audio, uno general por medio de la grabadora de audio y otro con el micrófono direccional. Se trató de configurar dicho micrófono dentro de los movimientos pautados de los comunicados generales, para darle mayor importancia a este objeto tan conocido, el cual muchas veces, dentro de las *pautas de improvisación*, determinaba el final, el desarrollo, el lugar en el

espacio o el inicio de una pauta. Para este registro se tuvo la colaboración de Jesús Buendía como ingeniero de sonido e intérprete de electrónica y Catalina Forero, camarógrafa. Las conversaciones y recomendaciones de ambos fueron de mucha ayuda para el desarrollo de las pautas.

Por último, se conformó un grupo de cuatro personas, quienes me ayudaron con las acciones en el espacio pautado. Dentro de los integrantes del laboratorio se encuentran: Jhonatan Contreras (fagotista), Andrés Pedraza (saxofonista), Alexander Casas (saxofonista) y Felipe Hernández (actor y director). Este grupo se vio reducido a estas cuatro personas, ya que para las fechas en que se desarrollaron las pautas todavía se encontraban restricciones sanitarias estrictas por la pandemia del *Covid 19.* Aun así el grupo que se conformó y pudo encontrar espacios de intimidad donde nos vinculamos estrechamente entre el colegaje, las *pautas de improvisación* y los espacios compartidos entre sesión a sesión. Con esto los cinco estrechamos lazos fuertes que potenciaron la confianza para realizar las *pautas de improvisación* de una manera más arrojada y sin temores. Dando como resultado cuatro días de exploración, experimentación y vínculo.

Capítulo 4. En clave de pauta fagoccionar conceptos, fagoaccionar sentidos. Del fagotejido a la fagoacción, en búsqueda del fagotear.

4.1. Pautando sonidos, tejiendo cuerpo/fagot

Dentro de la primera sesión que desarrollamos en Artestudio decidimos **fagoaccionar el cuerpo/fagot** y **lo sonoro**. Para esto se definió trabajar con pautas que resonaran con estos dos registros y que, además, estuvieran abiertas para exponer lo que en profundidad se había querido trabajar en este espacio.

Desde el primer capítulo se habla de *pautas rígidas* como algo que me marcó desde mi ingreso al conservatorio. Con esto experimento con tres pautas que para mí fueron fundamentales y me llevaron a pautarme desde lugares definidos y rígidos. Para el caso de esta primera sesión la idea fue trabajar con la primera *pauta rígida*, la cual me ubica desde el "*genio artista"* y sobre la creencia del nacer para ser músico, siguiendo a Pozo et al (2008, p.4): "*el músico nace, no se hace"*. En esta primera dimensión y ya desde la sesión de fagoacción muestro al fagotista en el espacio pautado como músico, como artista, vestido elegante, en un espacio limpio, ubicado en un solo sitio, bien sentado o parado. Aparte trabajo con pautas que muestran el músico, su formación y repertorio. Para ser más específicos trabajo con **Estatua** y **Me congelo,** pilares dentro de esta muestra general. Estas pautas de improvisación son experimentos para pensar y sentir aquellos procesos de marcación, determinación, normalización, ocurridos a través de mi experiencia en la formación musical, y corporalizadas en el largo proceso de educación musical, a través de lo que aquí llamamos *pautas rígidas.*

La primera *pauta de improvisación* que se acciona en el espacio es **El día,** pauta en donde regreso al porqué de mi ingreso en el conservatorio y me visualizo como niño antes de entrar a aprender música. Los participantes al espacio tienen esa primera impresión de dónde vengo y seguirán el hilo de la sesión en relación a movilizar ese cuerpo estático del inicio, para tratar de buscar el fagotear (ser, hacer, sentir, sonar, resonar y devenir fagot), con el

instrumento musical que está en el espacio y con el cuerpo que se une a él convirtiéndose en el cuerpo/fagot.

En la primera escala de **fagoaccionando el cuerpo/fagot**, se trabaja con las *pautas de improvisación*: **El día, Estatua** y **Me congelo.** En dichas pautas se hace la apertura de la tarde de fagoacción y de las sesiones en general. Cada uno de los participantes aseguró sentirse un poco perdido en el espacio de estas tres pautas, ya que no se esperaban esas acciones. Dentro de conversaciones posteriores al día que se dio la sesión del 24 de junio, me manifestaron sobre la intimidad de esta primera escala y de la muestra de infancia que se pudo ver dentro de **El día**[29]**.** Otro punto que mencionaron sobre esta escala fue **Estatua** y **Me congelo,** las cuales fueron dimensionadas desde la evocación en los participantes músicos, con sus procesos de educación musical. Hay que aclarar que estas *pautas de improvisación* se repetirían escaladas en otras fagoacciones. Esto se aclara ya que dentro de posteriores repeticiones de las mismas pautas se vieron más confiados de participar y, literalmente, mover ese cuerpo rígido a otros lugares. Creemos que sucedió de esta manera debido a que en la primera sesión el espacio, el golpe de iniciar con el ejercicio, y el vestuario que decidí usar para ese día (ver imagen 15), pautaron de formas muy particulares a los asistentes, los cuales manifestaron dicha incomodidad en la segunda sesión y recomendaron cambiar algunas de esas decisiones, por lo que les expliqué que se iba a hacer pero en otras sesiones, ya que en ésta me interesaba que vieran esa rigidez del músico/fagotista, que inició con el proceso de pautas, para que lo contrastaran con el cuerpo/fagot de la sesión final.

Imagen 15. Primera sesión 24 de junio. Pauta de improvisación **El día**

[29] El 24 de junio no se pudo realizar el círculo de conversación planteado desde el protocolo por cuestiones de tiempo. Los participantes tuvieron conversaciones posteriores al 24 donde me manifestaron lo que les pareció esta primera sesión.



En la siguiente escala de **fagoaccionando el cuerpo/fagot**, se trabajaron las pautas: **Ya no hay dos, hay uno, Solo-solo-Juntos** y **¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?** En dichas acciones se quería empezar a flexibilizar el espacio pautado que se encontraba muy rígido, gracias a la escala anterior. Por esta razón se expone el texto de **Ya no hay dos, hay uno** y se empieza a movilizar los cuerpos por el espacio. A la vez se trató de incentivar a los asistentes a acercarse al fagot, sin miedo. Para esto se desarmó el instrumento en la pauta **Solo solo-Juntos,** y se le permitió a los asistentes tener el fagot en sus manos. Algunos de los participantes jamás habían tenido este instrumento ni siquiera cerca. Con todo este proceso, los asistentes en la última pauta pudieron decirme una primera impresión o respuesta de **¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?** Dichas respuestas fueron muy consecuentes con lo que estábamos viviendo en el momento, ya que se repetían palabras como: resonar, reunir, reunirnos, respirar, entre otras. Estas apreciaciones y las formas en las que se dieron permitieron flexibilizar un poco más los cuerpos para seguir movilizándose por el espacio y empezar a sonar y resonar en el lugar pautado.

En la primera escala de **fagoaccionando lo sonoro**, arriesgamos más el espacio pautado, con la necesidad de flexibilizar cada vez más ese cuerpo rígido, pautado y atemorizado del sonido y el contacto que inició exponiendo la primera parte de la sesión. Para esta escala se decide trabajar con las *pautas de improvisación:* **Encuentro y separación, Proceso, ¿Por qué fagotista?** y **Bucle.** Como en dichas pautas se estaba trabajando lo sonoro de manera implícita decidimos fagoaccionar aún más el recurso sensible por medio de la electrónica en vivo, que procesaba Jesús con el computador, tomando la referencia de audio que cada uno hacía en el espacio. Con esto los participantes podían escuchar y escucharse repetidamente por los parlantes que se pusieron en el espacio. Esta primera escala permitió estrechar un poco más el lugar de enunciación y se expuso claramente la necesidad de respirar con el fagot, por medio de pautas como **Proceso** y **¿Por qué fagotista?,** además de empezar a movilizar los cuerpos de forma más arriesgada con pautas como **Bucle.**

Dentro de la segunda escala: **Seguir, escuchar y resonar cuerpo, Proceso, Escuchar al fagot** y **Círculos;** y la tercera escala **Sonido-Música-Música-Sonido, Resonando, Repetir hasta no poder más** y **Círculos,** se dió algo muy especial dentro del espacio, ya que hubo una aceptación de los participantes con las acciones y la participación activa y suelta de los mismos con las pautas que cada vez lo llevaba a sonar, proponer y movilizarse más. A su vez se movilizaban como cuerpo/fagot en el lugar pautado a través del sonido y la resonancia. Un punto particular que ellos marcaron en otras sesiones fue el contraste de la primera escala del cuerpo/fagot y estas últimas de lo sonoro, en donde veían una flexibilización del lugar pautado del músico/fagotista, a otra cosa, un cuerpo/fagot resonante; específicamente en pautas como **Resonando** o **Sonido-Música-Música-Sonido.**

Este otro fagot, este otro Hernán, este otro fagotista o más bien cuerpo/fagot que ellos mencionan, es lo que se pensaba empezar a construir por medio de las sesiones de fagoacción en el espacio pautado. De esta manera ya no buscaba ser el *"genio artista"* o el gran fagotista, ahora estaba buscando el cuerpo/fagot, el ser ese cuerpo/fagot, el fagotear en el espacio pautado con el cuerpo/fagot y los otros cuerpos. Pasé de querer ser artista a querer ser fagot.

4.2. Resonando en clave afectiva. Salivando y olfateando en relación

Pasada esa primera sesión los participantes a la segunda sesión y yo veníamos preparados desde lo sonoro y entendíamos un poco más lo que era ese cuerpo/fagot que se pautaba con nosotros en el espacio determinado de Artestudio. Para esta segunda sesión se empiezan a movilizar dos aspectos fundamentales para la flexibilización de los cuerpos dentro de las pautas y la iniciativa de actuar de cada uno de los asistentes en el espacio. Estos aspectos fueron el sitio seleccionado para hacer la sesión y el vestuario. El lugar seleccionado para el día 30 de junio fue las duchas de Artestudio, punto determinado para hacer la fagoacción de lo olfativo, la salivación y la clave afectiva. Esta decisión se tomó gracias a la intimidad manifiesta en un baño, los espacios particulares que se determinaban en el lugar y la poca luz que se reflejaba en las duchas. Este aspecto afectó a los participantes a sentirse en la intimidad de la pauta y a proponer diferentes acciones en la improvisación del momento. Además de esto mi vestuario era mucho más deportivo (ver imagen 16), que el vestuario escogido para la sesión del 24 de junio, mostrando con esto una proposición para movernos cómodamente por el espacio y las pautas.

Imagen 16. Segunda sesión 30 de junio. Pauta de improvisación **Movimiento**



En la primera escala de **fagoaccionando lo olfativo** se encontraban las pautas: **Movimiento, Respiran** y **Campana.** En esta escala se quiso exponer el carácter íntimo de la sesión. Por esta razón se activa el espacio para sentir de manera distinta el fagot, a través de **Movimiento,** y de aprender a respirar y oler con el fagot y con los cuerpos, por medio de **Respiran.** Por último, se abrió el espacio a la experimentación en la pauta **Campana,** donde cada uno improvisaba con esta parte del fagot. El olfato se empezó a fagoaccionar gracias al contacto del fagot que se abrió en esta primera escala.

Ya en la segunda escala: **Movimiento, Toca** y **Repetir hasta no poder más,** se expandió un poco más el oler el fagot de diferentes formas. En **Toca,** por ejemplo, las acciones que hacían los participantes, como ponerme ropa encima, activaban el olfato al momento que tapaban mi visión. También se activaba el sentido olfativo en **Repetir hasta no poder más,** donde solo

podía distinguir el olor del metal del tudel, gracias al cansancio de la lengua y al agotamiento auditivo de la misma nota repetida. Esta intimidad que estuve marcando con el instrumento también marcó a los participantes, los cuales, aunque no hubo círculo de conversación al final de esta sesión por motivos de tiempo de cada uno de los asistentes, sí me lo hicieron saber en otros momentos. Dicha apertura por medio del olfato y del respirar, hicieron que ellos también se sintieran parte del cuerpo/fagot en algunos momentos, ya que se desmitifican gracias a esta fagoacción y la de salivación, el espacio íntimo del fagotista.

Con esta apertura íntima que se desarrolló en **fagoaccionando lo olfativo**, se hace más espacio para profundizar aún más la **fagoaccionando la salivación**, en donde se accionaban pautas que daban el gusto, el saborear, el degustar el fagot, como principal lugar para la acción pautada. En esta fagoacción se determinó hacer como primera escala las pautas: **Saborear-degustar-deleitar, Campana** y **Caña.** Estas pautas permiten que los participantes se sientan parte de la intimidad del cuerpo/fagot en el espacio, ya que les les deja degustar cada una de las partes del fagot y poder jugar con ellas en la intimidad de unas duchas. Para la pauta de **Caña** se rompe con ese muro que separa al público del instrumento y el fagotista, ya que se acciona la parte más íntima y personal de los cuerpos, la caña del fagot. Este objeto es el que el fagotista sopla, por ende se lo lleva a la boca, y con el cual el fagot resuena. Al compartir cañas no solo se comparte saliva[30] sino también se comparte sonido, sabor, aliento, etc. En pocas palabras uno puede saborear al otro por medio de sus cañas.

Esta ruptura de la intimidad y la construcción de un nuevo espacio íntimo con el fagot se reafirma en la segunda escala de esta fagoacción con las siguientes pautas: **Saborear-degustar-deleitar, Toca-escucha** y **Encuentro y separación.** En esta escala se profundizará en la construcción de un nuevo espacio íntimo con el fagot, ya no solo pautado por el cuerpo que se denomina cuerpo/fagot, sino también por los participantes que comparten el espacio pautado y que quieren fagotear con el instrumento en espacios íntimos marcados por la pauta de improvisación. Con esto se flexibilizan las pautas para que los asistentes se sientan fagot cargándolo, saboreandolo, tocándolo, etc.

[30] Cabe aclarar que, por causa de la pandemia del Covid 19, las cañas fueron desinfectadas antes de compartirse y fueron desechadas después del desarrollo de la sesión.

Al momento de **fagoaccionar la clave afectiva**, los cuerpos pautados en el espacio se encuentran ya en un estado íntimo con el fagot, el cual permite dar una apertura a afectar y ser afectado por el cuerpo/fagot, el instrumento, el espacio y los demás cuerpos que comparten el lugar de la pauta. La primera escala de esta fagoacción está integrada por las pautas: **Repetir hasta no poder más, Proceso** y **Fuerza ejercida-Fuerza afectada.** Estas acciones marcan una búsqueda por la afectación, por abrir el cuerpo al afecto. En la pauta de **Fuerza ejercida-Fuerza afectada,** se trató de mostrar esto literalmente con la ayuda de dos personas ajenas a los ejercicios pero que estaban en Artestudio en ese momento, y nos permitieron ejercer fuerzas dejando afectar a los cuerpos por el sonido que producía el instrumento.

Para la segunda escala, integrada por las pautas: **Toca-escucha, Respiran** y **Movimiento,** se empezaba a profundizar en lo afectivo desde la intimidad, la cual se había logrado en las anteriores fagoacciones. Para el caso de esta escala se logró ahondar aún más en la afectación que producían los cuerpos pautados al cuerpo/fagot, ya que, al estar haciendo pautas conocidas por los participantes, había mayor impulso de parte de ellos a accionar y accionarse con el cuerpo/fagot, a través de la pauta ya recorrida con anterioridad. Por esta razón se vuelven cada vez más arriesgadas sus intervenciones en el espacio, todo gracias a la confianza que se va ganando en el segundo día de pautas.

En la tercera escala, fue más claro para todos los cuerpos involucrados lo que es estar en clave afectiva. Después de conocernos en la primera sesión, por medio de pautas más retrospectivas y enunciativas, y de reconfigurar lo íntimo en esta segunda sesión, ya al finalizar esta escala empiezan a pautarse desde lugares más afectivos, alejando en consecuencia al instrumento de la clave musical, pauta con la que llegaron a la primera sesión al ver un instrumento que se utiliza para hacer música. En esta escala, con las pautas: **Ya no hay dos, hay uno, Proceso** y **Encuentro y separación,** se entiende el fagot y al cuerpo/fagot como seres que propician el afecto y la afectación en el espacio pautado, por medio de la acción de las pautas de improvisación en el espacio.

Después de acabar la sesión ya no se espera mucho sonido en las pautas o configuraciones que simulan a las musicales. Los participantes y el cuerpo/fagot se empiezan a pautar en otra clave, una afectiva para este caso, y las pautas que se habían escalado seguirán siendo accionadas desde la óptica de dicha clave. La lectura entonces de estos espacios no será una lectura de concierto sino de relación y resonancia. Con esto se re-configura la *pauta rígida* de la competencia, muy arraigada a las artes y la disciplina musical, cambiándola por una afectiva, en donde no se espera sonar mejor que el otro sino relacionarse afectarse y dejarse afectar por el otrx.

4.3. Visualizando relación

Dentro de la tercera *pauta rígida* que me marcó y me pautó claramente en el espacio de educación musical, la cual menciono en el primer capítulo, puedo ver claramente esa decisión por invisibilizar al fagot y al cuerpo del plano real y ver la música, la notación y ciertos tipos de obra como lo verdadero. Esta visualización del músico o el artista como ser in-corpóreo, como lo menciona Ballén, (2015, p. 147), dejó esta duda sembrada en mi pensamiento y en mi hacer sobre el cómo me veo dentro de la clave afectiva, cómo me veo como cuerpo/fagot y cómo veo a los demás en dichos movimientos que propician las pautas. De esta manera exploro una forma de fagoaccionar la visualidad teniendo muy en cuenta la tercera pauta que me direccionó a ver sólo lo real, o lo que para el pensamiento moderno es lo real/verdadero (Descartes, 2010).

En dicha búsqueda, y en resonancia con lo expuesto en el primer capítulo, vuelvo mi mirada hacia la notación, la cual abre la visión a la "realidad" de la partitura. A su vez esta práctica me pauta desde un repertorio particular que utiliza la notación pentagramal. Resueno entonces con Burcet quien dice: *"La notación, en su carácter de sistema de representación, considera sólo una selección de elementos, propiedades y relaciones, y desestima otros* (Burcet, 2017, p.133). Dicha cita me aclara que cada uno ve algunas cosas, o lo que quiere ver, o lo que la pauta de su contexto lo deje ver e invisibiliza otras cosas. Con esto claro y por medio de esta fagoacción quiero ver lo que he dejado de ver. Quiero visualizar ese fagot desde la clave afectiva y me quiero ver en el espacio como cuerpo/fagot que reúne cuerpos para accionar pautas y relacionarse en el sonido.

En este orden de ideas las pautas seleccionadas para esta fagoacción son escaladas según su representación visual. Teniendo en cuenta lo aprendido por Marina Buj Corral, mediante la partitura gráfica (Corral, 2014). Con esto las pautas que están notadas o pensadas desde la notación se flexibilizan dentro de la improvisación y podrán ser transitadas de otras maneras, no siempre buscando el sonido organizado, sino la relación. Un ejemplo de ello es la pauta **Círculos,** que a lo largo de las sesiones se explora en diferentes escalas para potenciar la relación entre los asistentes y la capacidad de acción sobre una clara partitura circular (Corral, 2014). Se trabaja alrededor de las *pautas de improvisación* que están acercándose a un tipo de notación, siempre gráfica o textual.

Relacionando lo anterior, dentro del espacio pautado se definió trabajar frente al espejo del primer piso de Artestudio para movilizar la mirada y la cámara que iba a registrar las *pautas de improvisación* (ver imagen 17). De esta forma el espejo se convertía en el mediador de las pautas y en el principal actor de estas, ya que nos refleja y nos dejaba vernos en el espacio en el desarrollo de la mayoría de las pautas. Con esta dimensión se plantearon ocho escalas que **fagoaccionarían lo visual** y se escalaron para que encontraran pautas repetidas en la mayor cantidad de escalas que se desarrollaran en la sesión. Esto con la intención de cambiar la dirección de la mirada en las repeticiones de las pautas, jugando con el espejo y los cuerpos que habitaban el espacio pautado.

Imagen 17. Tercera sesión 08 de julio. Pauta de improvisación **Estatua**



En la primera escala encontramos las pautas: **Estatua, Resonando** y **Movimiento,** en las que se explora este primer momento mostrando acciones que se han repetido alrededor de los días que se hicieron las pautas. Esta vez el cambio es de mirada y de riesgo. Para **Estatua** se dirige primero la mirada de los participantes al espejo, mientras que yo desarrollo la pauta de espaldas. En **Resonando** salgo del rango del espejo, pero los asistentes continúan en el espacio que refleja su imagen. Para la última pauta de esta escala se acciona de tal manera que los participantes dibujen lo que sientan o vean mientras desarrollo lo pautado con la imagen, que se entiende como una partitura, ya no musical sino de **Movimiento**.

En la segunda: **Fuerza ejercida-Fuerza recibida, Resonando** y **Seguir, escuchar, resonando cuerpo,** se juega con la mirada direccionada al espejo. Los participantes hacen pautas que ya han hecho en anteriores sesiones, pero esta vez visualizando extremadamente bien sus movimientos gracias al espejo. Esta realidad visual que ven a través del espejo se convierte en un imán, al tener la necesidad de ver al otro y, en algún momento, imitarlo.

Ya como tercera escala aparecen las pautas: **Estatua, Tubo** y **Toca.** En estas acciones se sigue el proceso del espejo, específicamente en **Estatua** y **Toca,** en donde, al ser pautas que

se han venido trabajando alrededor de las sesiones, se empieza a generar ciertas propuestas arriesgadas en el lugar pautado por el espejo. Es por esta razón que se cambia el objeto de mirada, en el caso de **Estatua** y se profundiza en mirar el espejo en la pauta de **Toca,** para que las proposiciones de movimiento que se hagan estén guiadas por lo que ven de ellos mismos y de la pauta en el espejo. Para el caso de **Tubo,** se cambió la dirección de la mirada e incluso se movilizaron los cuerpos al tercer piso donde se encontraba un tubo de *pole dance*. En dicho lugar se desarrolló la pauta invitando a un asistente a dibujar lo que veía en cuestión de movimiento y sonido.

Como cuarta escala y ya en el primer piso frente al espejo se realizaron las *pautas de improvisación:* **El día, Tubo** (de nuevo) y **Seguir, escuchar, resonar cuerpo.** En estas pautas ya no se quería ver el momento si no se quería ver en retrospectiva. Para el caso de **El día**, se pretendía accionar la visión al pasado, al niño que fui en Ibagué y al que ingresaron al conservatorio. En **Tubo** se quería visualizar lo que había sucedido en el espacio del tercer piso, pero ahora desde el primero, y como referencia de una partitura dibujada dentro del espacio pautado, justamente en la escala anterior. Por último en **Seguir, escuchar, resonar cuerpo,** se esperaba recordar el sonido y transmitirlo por la mirada.

En este punto de la fagoacción pautamos lugares de la visión del cómo nos vemos, cómo cambia la mirada y cómo podemos vernos al pasado. Estas acciones de la vista se potenciarán y buscarán ahora ver de otra forma las pautas que nos han marcado y poder transformar esa mirada a una más afectiva y relacional. Dentro de ese trabajo se encuentran la escala cinco: **El día, Me congelo** y **Bucle,** en donde me vuelvo a ver como músico y fagotista desde las pautas **El día** y **Me congelo,** pero a la vez re-configuro esa visión dentro de **Bucle.** Al verme, con los ojos tapados, en la pauta **El día,** puedo ver al infante que solo tocaba, sonaba y jugaba con sonidos; y en **Me congelo,** pude ver por el espejo al ser rígido y pautado que congela la disciplina en cierto grado. Con esto **Bucle** moviliza y flexibiliza todo, permitiendo seguir a los demás por medio de la mirada.

En la escala seis: **Ya no hay dos, hay uno, Me congelo** y **Toca,** los asistentes podrán ver al fagot de otro modo y verse así mismos en pauta de una forma distinta. Con estas pautas que

marcan una visión de ellos mismos. En el espejo podrán verse mientras leen la pauta de **Ya no hay dos, hay uno,** mientras se miran a sus ojos. Además, verán cómo hacen que **Me congelo** en dicha pauta mientras ellos ordenan y exigen al cuerpo a seguir esas normas pautadas. A su vez verán al cuerpo/fagot pautado desde el espejo y podrán verlo de otra manera, ya no como un instrumento musical, sino como un instrumento tejedor de relaciones en clave afectiva. Con este cambio de mirada podrán fagotear con él.

En la escala siete: **Encuentro y separación, Círculos** y **Bucle,** los cuerpos se van despegando progresivamente del espejo, al pasar de las pautas, hasta que puedan verse así mismos desde otros lugares. Con esto, y ya en la escala ocho: **Ya no hay dos, hay uno, Círculos** y **¿Qué puede hacer un cuerpo fagot?,** los asistentes podremos encontrar esas otras formas de ver, sin buscar la verdad o la razón en lo que vemos, solo buscando una relación con el objeto, la persona, el espacio, etc., con el que estemos en pauta en ese momento. Por esta razón se pide responder mirando al espejo **¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?,** ya que después de esta fagoacción no se ve de la misma manera al fagot ni al cuerpo/fagot.

Dentro del círculo de conversación[31]de la tercera sesión se mencionó mucho la transformación que habían visualizado entre la relación que se expone con el fagot y el fagotista. Con esto me hacían mucho énfasis en el cambio de relación que se estaba proponiendo y en lo palpable desde la visualidad que se vuelve. Una de las razones que creo dio pie para este tipo de aseveraciones de parte de los asistentes fue la iniciativa a cambiar de vestuario para dar una analogía a las pautas. En ese orden utilizaba ropa más formal para las pautas que estaban bajo una óptica más rígida, como **Estatua, Me congelo** o **El día.** En cambio para *pautas de improvisación* más movilizadas como **Movimiento** o **Bucle** utilizaba ropa cómoda o solo ropa interior, como en el caso de **Movimiento.** En base a lo anterior se preguntaban el por qué la necesidad de ir en ropa interior. La respuesta fue: "*porque con ese vestuario ya no me ven como un fagotista*" (ver anexo 4). En el imaginario un músico sinfónico jamás saldría en calzoncillos; un cuerpo/fagot que está buscando sentir/fagot no tendrá problema con verse diferente que un fagotista. Con este cambio de mirada y esta

[31] Para ver la transcripción de lo compartido en los círculos de conversación ir al anexo 4.

re-configuración de la pauta de ver sólo lo verdadero y verse siempre en la realidad pautada, se transitan a otros lugares donde podamos vernos y relacionarnos y no vernos y evaluarnos, dominarnos o competir por aplastarnos.

4.4. Fagoteando en ecologías, fagoteando pauta, tocando fagot.

Dentro de esta fagoacción se pretende pensar sobre las tres *pautas rígidas* mencionadas en el primer capítulo: la del *"genio artista",* la de la competencia y la separación del cuerpo y el objeto. En este orden estas fagoacciones flexibilizarán estos lugares hasta encontrar puntos en los que se pueda relacionar al otro sin necesidad de pautar dentro de una clave institucional musical, sino más bien relacionarlo en una clave afectiva con ganas de crear una ecología.

Se inició la última sesión del proceso con **fagoaccionando lo táctil**. Esto se da gracias a la transformación de lo que en clave musical se distingue como *tocar fagot.* Dicha frase es muy utilizada pero muy poco definida dentro de los marcos afectivos que puede tener. Tocar fagot, tocarnos fagot, tocarse con, contra, en base, a través del fagot, etc., es uno de los puntos que toca esta fagoacción. Entonces ya no se toca para interpretar un repertorio sino se toca para tocarse con el fagot, tocarse con otros a través de fagot, sentirse así mismo por medio del fagot, etc.

Como primera escala en esta fagoacción se trabajó con las pautas **Armar-desarmar, Solo-solo-juntos** y **Toca.** En estas primeras acciones se pretendió mostrar una forma de tocar el fagot, por medio del proceso normal de armado y desarmado y con pautas que ya se conocían y se habían hecho de forma similar, tratando de tocar el fagot desarmado. En la segunda escala: **Armar y desarmar, Campana** y **Encuentro y separación;** y en la tercera escala: **Me congelo, Toca-escucha** y **Encuentro y separación,** se empieza a hilar, progresivamente, una forma diferente de tocar el fagot y de tocarse por medio del fagot. De esta forma se le da más libertad a los asistentes a para que ellos armen y desarmen el fagot, toquen a través del fagot, se sientan fagot y puedan pautarse en el fagotear del tacto y del sentir la piel y el calor del otro. Para potenciar estos sentidos a través del tacto se tapan los ojos de los asistentes en algunos momentos, en los cuales expresan, en el círculo de conversación, que ayudó para despertar el tacto y poder sentirse en relación con el otro.

Para la escala cuatro: **Me congelo,** **Movimiento** y **Repetir hasta no poder más,** se puede evaluar la confianza que se ha obtenido después de cuatro sesiones de fagoacciones, ya que en esta escala los participantes se atrevieron a movilizarme como cuerpo/fagot pautado y tocar hasta el extremo, movilizando y cambiando los estados de mi cuerpo y del fagot hasta realmente sentir la pauta y las formas cambiantes que la improvisación genera. Un ejemplo de ello es la *pauta de improvisación* **Repetir hasta no poder más,** donde me cortaban la respiración tocándome la nariz o la garganta; o incluso **Movimiento,** pauta que controlaban ellos sosteniendo el fagot, llevándome a realizar movimientos extremos para seguir en pauta. Estas movilizaciones de las pautas generaron que los asistentes potenciaran formas de tocar y sentir el fagot, ya no como instrumento musical sino potenciador de espacios relacionales a través de las acciones.

Con el grupo más unido por la relación que pauta el contacto físico de la fagoacción anterior se pasó a la **fagoaccionando lo ecológico**, en donde se potencia el vínculo con el fagot, el cuerpo/fagot y los cuerpos que se encuentran pautados en el espacio. Para esto se tuvo mucha resonancia con el trabajo de Pauline Oliveros y sus *sonic meditation*. El sonido, dialogando con Oliveros, sería el lugar que potenciaría el vínculo entre cada uno de los asistentes a la pauta. Por esta razón se escogieron las pautas: **Escuchar al fagot,** **Círculos,** **Encuentro y separación** y **Toca,** como primera escala. Estas acciones permiten que todos los participantes al espacio se integren en el sonido del fagot y sean movilizados por el instrumento. De la misma forma se traslada a relacionarse con dicho sonido que se imita o se relaciona en la escala uno, ya profundizando el sonido encontrado en resonancia por medio de las pautas que se encuentran en la escala dos de esta fagoacción: **Escuchar al fagot,** **Respira,** **Encuentro y separación** y **Toca-escucha.** Para este momento no hay necesidad de seguir la pauta en relación con buscar un vínculo, ya que existe y se ha fortalecido alrededor de las fagoacciones anteriores. El propósito de esta escala es dejar una semilla para que crezca y se potencie la posibilidad de encontrar ecologías en clave afectiva, por medio de la resonancia en el espacio pautado, Por esta razón las pautas buscan dicha sonoridad que conecta a los cuerpos bajo el fagot y en un fagotear sonoro, afectivo y sensitivo.

Como última fagoacción se trabajó **fagoaccionando la pauta de improvisación**, con las pautas: **Círculos, Respiran** y **Toca-Escucha,** como primera escala; y **Círculos, Campana** y **Caña,** como segunda. En esta fagoacción se esperó dimensionar lo que para los asistentes era la *pauta de improvisación*, seleccionando las que más movilizaban al hacer dentro de esquemas más de juego y de reunión y de los que podían variar en improvisación. Al hacer ambas escalas se sintió la confianza que se tejió alrededor de las sesiones, la cual permitió que los cuerpos se flexibilizaran y accionaran con el fagot, se sintieran fagot, mejor dicho, que fagotearan en las pautas. En este punto las pautas no eran ejercicios sino momentos de ser y hacer con el fagot, sin límites impuestos por la misma carga musical e histórica del instrumento y de nosotros como seres pautados en formas de sentir. Es solo en ese momento donde se encuentra el fagotear dentro de las pautas, cuando se puede re-configurar las pautas ya impuestas y ser, existir, hacer y devenir, en otras pautas.

Imagen 18. Cuarta sesión 13 de julio. Pauta de improvisación **Repetir hasta no poder más**



Dentro del círculo de conversación se pudo resumir muy bien esa fagoacción de cada uno de los días y se pudo sentir que sí se vivió en algunos momentos el fagotear. Pudieron expresar que no en todos los momentos sintieron que estaban haciendo con el fagot o siendo fagot, pero que sí lograban ese estado cuando entregaban y se olvidaban por un momento de un sentido, un pensamiento, etc., para poder sentir con el otro y fagotear en la *pauta de improvisación.* De esta manera se llegó al final de las sesiones con un grupo unido que pudo pautarse con el fagot, no como instrumento musical sino como tejedor de vínculos. Pudieron fagotear en momentos y sentirse de otras maneras, lejos de las *pautas rígidas* instauradas en cada uno y más cerca del fagotear.

Un resultado abierto

En la investigación surgieron cuatro momentos que me ayudaron a recorrer esta búsqueda por encontrame fagot. El primero de ellos fue descubrir tres *pautas rígidas* que me marcaron el lugar de ser fagotista y músico. Este momento fue crucial dentro de la investigación, ya que definió mi recorrido en el trabajo. Aquí pude darme cuenta de que mi cuerpo estaba en búsqueda del *genio artista,* de la competencia y de negarse cuerpo. Con esto pude redireccionar mi camino y trazar una nueva ruta por medio de las *pautas de improvisación,* con las que podría darme a encontrar espacios de flexibilidad que pudieran quebrar las estructuras rígidas de la formación.

Esta reflexión me llevó a transitar por mi historia dentro de la educación musical y a evidenciar ciertos comportamientos que me alejaban de la relación con el instrumento. Reflexioné sobre la notación musical y los lugares rígidos donde muchas veces sentía estar. Analicé cómo progresivamente me convertía en una estatua dentro de la escuela musical. Recordé cómo fue mi tránsito por la improvisación libre y las formas de notación no convencional, dándome cuenta con esto que podía encontrarme un lugar dentro de la disciplina musical. Todos esos recuerdos y esas experiencias me ayudaron a desviarme del camino que llevaba por las *pautas rígidas* que cargaba. Y fue ese mismo recuerdo de la experiencia el que me trazó el mapa que anduve durante este proceso con las *pautas de improvisación*. Si no hubiera entrado a la escuela musical no hubiera tocado nunca fagot. Sin el estudio de la notación convencional y el disciplinamiento musical no conocería repertorios, músicas y demás lugares que me llevaron a entablar un primer lugar de relación con el fagot. De no haber entrado al *EMCA* a improvisar y a escribir con notaciones no convencionales seguramente jamás podría haber escrito y realizado una *pauta de improvisación* en este proceso, incluso dudo haber entrado a la *Maestría en Estudios Artísticos*. Todos estos procesos se vincularon a este momento donde puedo flexibilizar mis prácticas para redireccionar mi camino.

El segundo momento clave en la investigación fue la fusión del fagot y el fagotista, re-configurándome en el espacio de la *pauta de improvisación* como cuerpo/fagot. En este

punto encuentro un resultado palpable del trabajo, ya que me separo de mis *pautas rígidas* como fagotista y decido pautarme desde el cuerpo/fagot. Cuerpo que desea sonar y resonar con los otros, sin lugares para competir, alabar, santificar, idolatrar, comparar, etc. Lo que pretendo con esta fusión es poder sentir desde otros lugares para poder relacionarme con el fagot y con los demás fuera de las *pautas rígidas* que marcaron mi educación musical.

El cuerpo/fagot se sale de lo que en música definimos como instrumentista: fagotista, trompetista, saxofonista, etc. Esta fusión de cuerpo y fagot no se da de manera gratuita en el trabajo. Este cuerpo/fagot me ayudó a pensar fuera de los lugares en donde siempre había estado, la disciplina musical. Me permitió explorar otras formas de enunciar mis prácticas y de enunciarme a mí mismo dentro de mis prácticas. Gracias a la maestría y al proceso de este proyecto pude desligarme y desligar al fagot de lo disciplinar, algo impensable para mí, ya que he estado casi toda mi vida en un conservatorio y he vivido en relación a la música. Fusionar el cuerpo/fagot es una forma de oxigenar mi vida con el fagot, la música y el arte.

Siguiendo con el recuento, la clave afectiva se convierte en el tercer momento importante de la investigación. Cambiar de clave de musical a clave afectiva es crucial para el proyecto, ya que este cambio es una manifestación que pide el trabajo y de la cual nace la proyección del mismo a abrirse en afecto ante el mundo. Esta nueva forma de ver el mundo, desde el lugar afectivo, se relaciona con el punto anterior del cuerpo/fagot, ya que se determina no continuar desde las pautas musicales e institucionales, sino construir nuevas formas de pautar, desde el afecto y desde el entenderme fuera de mi profesión como fagotista. Con esta nueva forma de ver el fagot, las pautas y la vida, se teje en el proyecto un camino que facilita una apertura para encontrarme fagot.

Por otro lado la clave afectiva genera dentro de las pautas espacios que potencian las relaciones y los vínculos de los cuerpos que acontecen en la *pauta de improvisación.* En este sentido la clave afectiva y el cuerpo/fagot son los pilares fundamentales que construyen ecologías dentro de las *pautas de improvisación,* en la que los cuerpos arrojados a la pauta pueden sentir, hacer, ser, sonar, resonar y devenir con el fagot; pueden fagotear. La clave afectiva me ayuda a re-configurarme por medio de mis modos de ver el mundo, dándome la

posibilidad de cambiar el cómo me relaciono con el fagot y con los demás. Este cambio de visión se convierte en un elemento transformador del proyecto que me abre múltiples posibilidades de existir en el mundo.

El último momento clave en el recorrido de este proyecto fue la *pauta de improvisación* como ruta metodológica. Esta forma de entender el proyecto me ayudó a construir las discusiones y las preguntas que nacían alrededor del camino. La pauta tejió el trabajo y lo potenció para que no se quedara en un simple deseo por movilizarme, ya que ellas movilizaron todo mi cuerpo y mi pensamiento.

Complementando lo anterior, las *pautas de improvisación,* escaladas en fagoacción, me llevaron a pensar con lo sensorial, con el sentir y con los conceptos del proyecto, ayudándome a encontrar reflexiones en el trabajo, imposibles de hallar sin la flexibilidad que permite esta propuesta metodológica. De esta forma las pautas resonaron con mi formación dentro de la improvisación libre, las notaciones no convencionales y la experimentación, logrando un vínculo en mi forma de relacionarme con el sonido y extender ésta a unas formas de relacionarme con el fagot y con los demás cuerpos.

Todos estos momentos me ayudaron a entenderme como un cuerpo que se abre a nuevas formas de relación y se permite sentir de diferentes formas. Me ayudaron a pensar en relación, desde la formación de nuevas ecologías emergentes, que me fortalecen y me dan el impulso para seguir investigando con el fagot, haciendo con el fagot y pensando con el fagot. Gracias a esta investigación encontré una forma distinta de existir con el instrumento que ha marcado mi vida.

Después de transitar por estos momentos cruciales del recorrido del proyecto, me detengo a reflexionar sobre el punto central que me planteé en la investigación, el cual se teje alrededor de encontrar relaciones que expandan el sentir y el entendimiento de mi existencia con el fagot. Para resolver esto retomo el primer momento del trabajo donde indagué sobre las *pautas rígidas* que me llevaron a darme cuenta de la forma en que me relacionaba con el fagot y a cómo ésta relación podía ser reconfigurada. De ahí retomo el cuarto momento donde

encontré la *pauta de improvisación* como esa ruta para descolocar las *pautas rígidas* que me marcaron y dar una apertura a una nueva forma de relación, a través de la performance, lo indeterminado, el sonido y la resonancia.

Siguiendo con lo expuesto anteriormente, reflexiono con el cuerpo/fagot, como segundo momento, y la clave afectiva, como el tercer momento, los cuales me ayudan a encontrar un cambio en mi relación con el fagot, de musical y utilitaria a afectiva y relacional. Una relación que está dispuesta y en apertura al vínculo. Pasé de tener una conexión rígida con el fagot a una flexible. Ya no entiendo el fagot solo como un instrumento con el que puedo hacer música. Gracias al proyecto entiendo que puedo ser fagot, hacer, sentir, sonar, resonar y devenir fagot; puedo fagotear y encontrame fagot en nuevas formas de relación y por ende de existencia en el mundo. Con estas nuevas rutas relacionales puedo ser con el instrumento musical y con los demás en unas pautas más flexibles, en unas *pautas de improvisación*, y no en *pautas rígidas*, "sagradas", conservadoras y en cierto grado limitadas que evidencié en mi formación como fagotista.

Los caminos que transité en las *pautas de improvisación* se accionaron desde el pensar en clave afectiva y en el hacer y sentir ecológico. Estos dos puntos se tejieron en la fagoacción de las escalas pautadas que pudieron evidenciar en el transcurso del texto. Las pautas fueron cambiando dependiendo lo que se estaba pensando, sintiendo o haciendo dentro del proyecto. Por esta razón se escalaron y se repitieron de diferentes formas. Mostrando que, a través de las acciones que se plantearon dentro de las *pautas de improvisación,* se puede encontrar diferentes formas de entenderse con el fagot.

En una *pauta de improvisación* puedo ser el fagotista más rígido y en otra un ser que comparte el movimiento de su cuerpo con el fagot. En una escala puedo tocar el fagot con todo mi cuerpo y en la otra puedo tocar con el fagot los cuerpos que están a mi alrededor. Con esta reflexión podemos decir que el resultado del proyecto está en las relaciones cambiantes que se dieron en la *pauta de improvisación.* Relaciones dentro de una ecología en clave afectiva. Relaciones flexibles. Relaciones que acontecen en la *pauta de improvisación* y a las diferentes escalas de fagoacción que con ellas se puede explorar. Esta apertura a nuevas

relaciones con el fagot me genera nuevas formas de entenderme fagot dentro del mundo. No solo interpreto con el fagot. No solo toco un repertorio con el fagot. Ahora siento, pienso, hago, y soy con el fagot.

Al final de esta búsqueda nacen preguntas como: ¿Cómo seguir reconfigurando *pautas rígidas* que me han marcado diferentes espacios de la vida profesional y cotidiana? y ¿Qué puede seguir haciendo un cuerpo/fagot, la clave afectiva y las *pautas de improvisación*? Estas dudas seguramente no se resolverán rápidamente. Cada una tomará una ruta y un nuevo aprendizaje. Como enuncié desde un inicio, se pretende un resultado abierto. Con esto quiero pensar que el proyecto no quedará solo en este texto. Aunque, si por alguna razón el proyecto no sigue adelante, me quedo con la satisfacción de haber tomado la decisión de investigar lo que se hizo en este trabajo. Me alegra haber salido en búsqueda de mi-fagot y haberme encontrado en el camino.

Referencias

Acosta, R. (2014). Recordar, pensar, imaginar. *Inicios de la improvisación libre en Colombia. Ensayo publicado en Creación Improvisación. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas*.

Artestudio - Fábrica de creación contemporánea en Bogotá. Artestudio. (2021). Retrieved 25 July 2021, from https://artestudio-bog.com/.

Attali, J. (1985). Ruido: La economía política de la música (Vol. 16). Prensa de la Universidad de Manchester.

Ballén, S. C. (2015). Modos de relación sintiente Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, *10*(1), 131-152.

Basualdo, C. (2021). *En términos de desempeño* . Intermsofperformance.site. Consultado el 23 de agosto de 2021 en http://intermsofperformance.site/keywords/score/carlos-basualdo.

Bohlman, P. V., & Bergeron, K. (Eds.). (1996). *Disciplining Music: Musicology and its canons*. University of Chicago Press.

Burcet, M. I. (2017). Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. Revista Internacional de Educación Musical, 5(1), 129-138.

Burcet, M. I. (2018). Notación musical: ¿código o sistema de representación?: implicancias psicológicas y educativas.

Butler, J. (1993). Críticamente queer. *GLQ: Revista de estudios sobre lesbianas y homosexuales* , *1* (1), 17-32.

Brindle, RS (1975). La nueva música: la vanguardia desde 1945 (No. Sirsi) i9780193154247).

Cage, J. (1975). El futuro de la música. Nombres, (1).

Caillois, R. (1986). *Los juegos y los hombres: La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castillo García, F. J. (2013). El aporte de los universales a la historiografía de la música.

Castro-Gómez, S. (2013). Desafíos de la inter y la transdisciplinariedad para la Universidad en Colombia. *Trans-pasando Fronteras*, (3), 33-45.

Cobussen, M. (2021). *Disciplinar la música* . Sonidos de pensamiento. Consultado el 23 de agosto de 2021 en https://cobussen.com/teaching/undisciplining-music/.

Copland, A. (1992). Cómo escuchar la música.

Corral, M. B. (2013). Grafismos en la música: origen y desarrollo de las partituras gráficas. Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical, (24), 2.

Corral, M. B. (2014). Partituras Gráficas Circulares: Entre Tiempo y Espacio. BRAC: Barcelona, Recerca, Art, Creació, 2(3), 277-300.

Corral, M. B. (2019). Sinestesias en la notación gráfica: lenguajes visuales para la representación del sonido. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 14(1), 45-64.

Descartes, R. (2010). Discurso del método (García, M. traducción). *Madrid: Colección Austral.(Trabajo original publicado en 1637)*

Haraway, D. (2008). When Species Meet (Minnesota, University of Minnesota Press).

Hernández, A. (2021). Toques no-conocidos. Manuscrito no publicado. UDFJC.

Herrera, D. R. H. (2008). Corporeidad y motricidad. Una forma de mirar los saberes del cuerpo. Educação & Sociedade, 29(102), 119-136.

Huizinga, J. (2001). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.

Hunter, L. (2019, enero-diciembre). Política afectiva en Las sillas de Álvaro Hernández. Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 6(6), 16-37 / ISSN 2390-0288.

Hunter , L. ., Hernández , Álvaro I. ., & Cajigas-Rotundo, J. C. . (2019). Ecologías Afectivas: Performatividad y Corporalizaciones Sociosituadas. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, *6*(6), 11–15. https://doi.org/10.14483/25909398.15106.

Imschoot, M. (2021). *archivos activos | ¿Qué es la publicación de partituras* ? Olga0.oralsite.be. Consultado el 23 de agosto de 2021 en http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What%27s_the_Score_Publication/

Lengronne, L. C. F. Procesos educativos e improvisación libre: una paradoja productiva.

Lerman, L. y Borstel, J. (2003). Proceso de respuesta crítico. *Takoma Park, MD: Dance Exchange*.

Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica l* (Vol. 1). Siglo xxi.

Mockus, M. (2011). *Sounding out: Pauline Oliveros and lesbian musicality*. Routledge.

O'Connor, K. (2019, enero-diciembre). Scores as Practice: Scoring as Method. Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 6(6), 108-121 / ISSN 2390-0288.

Ochoa Escobar, J. S. (2012). La" práctica común" como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia.

Oliveros, P. (1974). *Meditaciones sónicas* . Baltimore, MD: Publicaciones de Smith.

Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. Trans. Revista Transcultural de Música, (9), 0

Pissinis, J. F., & Martínez, I. C. (2018). Educación musical universitaria inclusiva: principales problemas para su análisis. In Jornadas de Investigación en Música JIMUS 2018 (La Plata, 15 y 16 de noviembre).

Pozo, J. I., Bautista, A., & Torrado, J. A. (2008). El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiando las concepciones y las prácticas. Cultura y Educación, 20(1), 5-15.

Roldán, E. E., Villegas, L. P., García, J. A. B., & Castilla, R. M. (2010). LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE MÚSICA. REVISIÓN HISTÓRICA Y SOCIOCULTURAL. ARTE Y CIENCIA: CREACIÓN Y RESPONSABILIDAD I, 117.

Salcido, M. (2018). Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos.

Spinoza, B. (2000). Ética demostrada según el orden geométrico. *Editorial Trotta*.

Stewart, K. (2019, enero-diciembre). El mundo que se hizo visible a través de lo afecto. Revista Corpo-gra as: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 6(6), 167-175 / ISSN 2390-0288.

Túñez, M., Guzmán, M. N., Ferrero, L., & Shifres, F. (2019). Técnica instrumental: Entramados ocultos en su concepción. In *IX Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)(La Plata, 22 y 23 de agosto de 2019)*.

Yepes Muñoz, R. D. (2018). Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo.

Anexos

Anexo 1

Protocolo pautado, pauta de protocolo (24 de junio)

Bienvenidxs a este espacio de improvisación con pautas, de pautas de improvisación. El día de hoy trabajaremos dos puntos o fagoacciones importantes para el trabajo de grado "*Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot*", proyecto que está realizando el estudiante Hernán Guzmán, adscrito en la la línea de Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades, de la Maestría de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Escucha del Manifiesto

Para la primera parte de esta sesión les pedimos escuchar, por medio de su dispositivo electrónico y utilizando audífonos, el siguiente audio:

Manifiesto del Cuerpo/fagot

Movilización

Después de escuchar el audio del manifiesto los invitamos al **tercer piso de Artestudio** para iniciar el desarrollo de las pautas.

Para la sesión de hoy haremos las fagoacciones del **Cuerpo/Fagot** y de **lo sonoro**, cada una con sus escalas de pautas correspondientes. Les pedimos que, en cada una de las pautas que se encuentren en las escalas, se tomen el tiempo para abrir el archivo y leer las partituras con calma, después de esto Hernán los guiará en el espacio pautado para el desarrollo de cada una de las acciones.

Mientras se cambia de pauta a pauta o de escala a escala:

Cuando terminemos cada una de las pautas se dará un espacio para que escriban en las *notas adhesivas,* que se les pasaron cuando ingresaron a Artestudio, las siguientes apreciaciones o preguntas dependiendo los distintos colores:

En las *notas adhesivas* de color **amarillo**, escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro

nombre y, después, responderemos todas o algunas de las siguientes preguntas: ¿Qué significa para usted lo que ha visto? ¿Que ha sido memorable? ¿Qué ha sido sorpresivo, evocativo, memorable? ¿Qué lo ha retado o qué lo ha afectado? ¿Qué ha sentido diferente, con relación a otras pautas, si lo hay? Recuerde que por *notas adhesivas* se debe colocar una pauta, si no le alcanza una nota para escribir su apreciación puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

En las *adhesivas* de color **verde,** escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, responderemos todas o algunas de las preguntas que nos realice el investigador al final de la sesión. Recuerde que por *posticks o notas adhesivas* se debe responder una pregunta, si no le alcanza un *nota* para escribir su apreciación o respuesta puede utilizar otro y marcarlo con su nombre.

En las*notas adhesivas* de color **rosado,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, escribiremos preguntas que queramos hacerle al investigador, al final de las sesión: Recuerde que por *notas adhesivas* se debe colocar una pauta, si no le alcanza un *postick* para escribir sus preguntas puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

En las *notas adhesivas* de color **naranja,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, escribiremos comentarios generales que queramos hacerle al investigador, al final de las sesión. Recuerde que por *notas adhesivas* se debe colocar una pauta, si no le alcanza una nota para escribir sus comentarios puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

Fagoacciones y escalas de pautas que se verán el día de hoy:



Escala 1:

El día

Me congelo

Estatua

Escala 2:

Ya no hay dos, hay uno

Solo-solo-Juntos

(Ver el video anexo en la pauta con audífonos antes de escuchar la pauta en vivo)

¿Qué puede hacer un cuerpo fagot?



Escala 1:

Encuentro y separación

Proceso

¿Por qué fagotista?

Bucle

Escala 2:

Seguir, escuchar y resonar cuerpo

Proceso

Escuchar al fagot

Círculos

Escala 3:

Sonido-Música-Música-Sonido
(Ver el video anexo en la pauta con audífonos antes de escuchar la pauta en vivo)

Resonando

Repetir hasta no poder más

Círculos

Cuando finalicen las pautas

Al finalizar la última pauta de improvisación de la **escala 3 de fagoaccionando lo sonoro** daremos un descanso de diez minutos y después nos reuniremos en un círculo dentro del espacio donde realizamos las pautas de improvisación. En dicho círculo compartiremos

algunas de las anotaciones que hicimos en las notas adhesivas y el investigador nos hará algunas preguntas puntuales, así como cada uno podrá compartir sus preguntas.

Protocolo pautado, pauta de protocolo (30 de junio)

Bienvenidxs a este espacio de improvisación con pautas, de pautas de improvisación. El día de hoy trabajaremos dos puntos o fagoacciones importantes para el trabajo de grado "*Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot*", proyecto que está realizando el estudiante Hernán Guzmán, adscrito en la la línea de Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades, de la Maestría de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Escucha del Manifiesto y de Fagotear: lo que queremos buscar

Para la primera parte de esta sesión les pedimos escuchar, por medio de su dispositivo electrónico y utilizando audífonos, el siguiente audio:

Manifiesto del Cuerpo/fagot

Fagotear: lo que queremos buscar

Movilización

Después de escuchar el audio del manifiesto y Fagotear: lo que queremos buscar, los invitamos al **segundo piso de Artestudio** para iniciar el desarrollo de las pautas.

Para la sesión de hoy haremos las fagoacciones de lo **Olfativo, la Salivación** y **la clave afectiva**, cada una con sus escalas de pautas correspondientes. Les pedimos que, en cada una de las pautas que se encuentren en las escalas, se tomen el tiempo para abrir el archivo y leer las partituras con calma, después de esto Hernán los guiará en el espacio pautado para el desarrollo de cada una de las acciones.

Mientras se cambia de pauta a pauta o de escala a escala:

Cuando terminemos cada una de las pautas se dará un espacio para que escriban en las *notas adhesivas,* que se les pasaron cuando ingresaron a Artestudio, las siguientes apreciaciones o preguntas dependiendo los distintos colores:

En las *notas adhesivas* de color **amarillo,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro

nombre y, después, responderemos todas o algunas de las siguientes preguntas: ¿Qué significa para usted lo que ha visto? ¿Que ha sido memorable? ¿Qué ha sido sorpresivo, evocativo, memorable? ¿Qué lo ha retado o qué lo ha afectado? ¿Qué ha sentido diferente, con relación a otras pautas, si lo hay? Recuerde que por *nota adhesiva* se debe colocar una pauta, si no le alcanza una nota para escribir su apreciación puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

En las *notas adhesivas* de color **verde,** escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, responderemos todas o algunas de las preguntas que nos realice el investigador al final de la sesión. Recuerde que por *nota adhesiva* se debe responder una pregunta, si no le alcanza una nota para escribir su apreciación o respuesta puede utilizar otro y marcarlo con su nombre.

En las *notas adhesivas* de color **rosado,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, escribiremos preguntas que queramos hacerle al investigador, al final de las sesión: Recuerde que por *nota adhesiva* se debe colocar una pauta, si no le alcanza una nota para escribir sus preguntas puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

En las *notas adhesivas* de color **naranja,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, escribiremos comentarios generales que queramos hacerle al investigador, al final de las sesión. Recuerde que por *nota adhesiva* se debe colocar una pauta, si no le alcanza una nota para escribir sus comentarios puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

Fagoacciones y escalas de pautas que se verán el día de hoy:

Fagoaccionando lo Olfativo



Escala 1:

Movimiento

Respiran

Campana

Escala 2:

Movimiento

Toca

Repetir hasta no poder más

Fagoaccionando la Salivación



Escala 1:

Saborear-degustar-deleitar

Campana

Caña

Escala 2:

Saborear-degustar-deleitar

Toca-escucha

Encuentro y separación

Pausa

Al finalizar la última pauta de improvisación de la **escala 2 de fagoaccionando la salivación,** daremos un descanso de quince minutos y después continuaremos con las pautas de fogoccionando la clave afectiva.

Fagoaccionando la Clave Afectiva



Escala 1:

Repetir hasta no poder más

Proceso

Fuerza ejercida-Fuerza recibida- Fuerza afectada

Escala 2:

Toca-Escucha

Respiran

Movimiento

Escala 3:

Ya no hay dos, hay uno

Proceso

Encuentro y separación

Cuando finalicen las pautas

Al finalizar la última pauta de improvisación de la **escala 3 de fagoaccionando la Clave afectiva,** daremos un descanso de cinco minutos y después nos reuniremos en un círculo

dentro del espacio donde realizamos la pautas de improvisación. En dicho círculo compartiremos algunas de las anotaciones que hicimos en las notas adhesivas y el investigador nos hará algunas preguntas puntuales, así como cada uno podrá compartir sus preguntas.

Protocolo pautado, pauta de protocolo (08 de julio)

Bienvenidxs a este espacio de improvisación con pautas, de pautas de improvisación. El día de hoy trabajaremos dos puntos o fagoacciones importantes para el trabajo de grado "*Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot*", proyecto que está realizando el estudiante Hernán Guzmán, adscrito en la la línea de Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades, de la Maestría de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Escucha del Manifiesto

Para la primera parte de esta sesión les pedimos escuchar, por medio de su dispositivo electrónico y utilizando audífonos, el siguiente audio:

Manifiesto del Cuerpo/fagot

Fagotear: lo que queremos buscar

Movilización

Después de escuchar el audio del manifiesto los invitamos al **primer piso de Artestudio** para iniciar el desarrollo de las pautas.

Para la sesión de hoy haremos las fagoacciones de lo **Visual**, cada una con sus escalas de pautas correspondientes. Les pedimos que, en cada una de las pautas que se encuentren en las escalas, se tomen el tiempo para abrir el archivo y leer las partituras con calma, después de esto Hernán los guiará en el espacio pautado para el desarrollo de cada una de las acciones.

Mientras se cambia de pauta a pauta o de escala a escala:

Cuando terminemos cada una de las pautas se dará un espacio para que escriban en las *notas adhesivas,* que se les pasaron cuando ingresaron a Artestudio, las siguientes apreciaciones o preguntas dependiendo los distintos colores:

 En las *notas adhesivas* de color **amarilllo,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, responderemos todas o algunas de las siguientes preguntas: ¿Qué significa para usted lo que ha visto? ¿Que ha sido memorable? ¿Qué ha sido sorpresivo, evocativo, memorable? ¿Qué lo ha retado o qué lo ha afectado? ¿Qué ha sentido diferente, con relación a otras pautas, si lo hay? Recuerde que por *nota adhesiva* se debe colocar una pauta, si no le alcanza una nota para escribir su apreciación puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

En las *notas adhesivas* de color **verde,** escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, responderemos todas o algunas de las preguntas que nos realice el investigador al final de la sesión. Recuerde que por *nota adhesiva* se debe responder una pregunta, si no le alcanza una nota para escribir su apreciación o respuesta puede utilizar otro y marcarlo con su nombre.

En las *notas adhesivas* de color **rosado,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, escribiremos preguntas que queramos hacerle al investigador, al final de las sesión: Recuerde que por *nota adhesiva* se debe colocar una pauta, si no le alcanza una nota para escribir sus preguntas puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

En las *notas adhesivas* de color **naranja,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, escribiremos comentarios generales que queramos hacerle al investigador, al final de las sesión. Recuerde que por *nota adhesiva* se debe colocar una pauta, si no le alcanza una nota para escribir sus comentarios puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

Fagoacciones y escalas de pautas que se verán el día de hoy:

Fagoaccionando lo visual



Escala 1:

Estatua

Resonando

Movimiento

Escala 2:

Fuerza ejercida - Fuerza recibida

Resonando

Seguir, escuchar y resonando cuerpo

Escala 3:

Estatua

Tubo

Toca

Escala 4:

El día

Tubo

Seguir, escuchar y resonar cuerpo

Escala 5:

El día

Me congelo

Bucle

Escala 6:

Ya no hay dos, hay uno

Me congelo

Toca

Escala 7:

Encuentro y separación

Círculos

Bucle

Escala 8:

Ya no hay dos, hay uno

Círculos

¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?

Cuando finalicen las pautas

Al finalizar la última pauta de improvisación de la **escala 8 de fagoaccionando lo visual,** daremos un descanso de diez minutos y después nos reuniremos en un círculo dentro del espacio donde realizamos la pautas de improvisación. En dicho círculo compartiremos algunas de las anotaciones que hicimos en las notas adhesivas y el investigador nos hará algunas preguntas puntuales, así como cada uno podrá compartir sus preguntas.

Protocolo pautado, pauta de protocolo (13 de julio)

Bienvenidxs a este espacio de improvisación con pautas, de pautas de improvisación. El día de hoy trabajaremos dos puntos o fagoacciones importantes para el trabajo de grado "*Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot*", proyecto que está realizando el estudiante Hernán Guzmán, adscrito en la la línea de Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades, de la Maestría de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Escucha del Manifiesto

Para la primera parte de esta sesión les pedimos escuchar, por medio de su dispositivo electrónico y utilizando audífonos, el siguiente audio:

Manifiesto del Cuerpo/fagot

Fagotear: lo que queremos buscar

Movilización

Después de escuchar el audio del manifiesto los invitamos al **primer piso de Artestudio** para iniciar el desarrollo de las pautas.

Para la sesión de hoy haremos las fagoacciones de lo **Táctil, lo Ecológico y la pauta de improvisación**, cada una con sus escalas de pautas correspondientes. Les pedimos que, en cada una de las pautas que se encuentren en las escalas, se tomen el tiempo para abrir el archivo y leer las partituras con calma, después de esto Hernán los guiará en el espacio pautado para el desarrollo de cada una de las acciones.

Mientras se cambia de pauta a pauta o de escala a escala:

Cuando terminemos cada una de las pautas se dará un espacio para que escriban en los *posticks o notas adhesivas,* que se les pasaron cuando ingresaron a Artestudio, las siguientes apreciaciones o preguntas dependiendo los distintos colores:

En las *notas adhesivas* de color **amarilllo,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, responderemos todas o algunas de las siguientes preguntas: ¿Qué significa para usted lo que ha visto? ¿Que ha sido memorable? ¿Qué ha sido sorpresivo, evocativo, memorable? ¿Qué lo ha retado o qué lo ha afectado? ¿Qué ha sentido diferente, con relación a otras pautas, si lo hay? Recuerde que por *nota adhesiva* se debe colocar una

pauta, si no le alcanza una nota para escribir su apreciación puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

En las *notas adhesivas* de color **verde,** escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, responderemos todas o algunas de las preguntas que nos realice el investigador al final de la sesión. Recuerde que por *nota adhesiva* se debe responder una pregunta, si no le alcanza una *nota* para escribir su apreciación o respuesta puede utilizar otro y marcarlo con su nombre.

En las *notas adhesivas* de color **rosado,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, escribiremos preguntas que queramos hacerle al investigador, al final de las sesión: Recuerde que por *nota adhesiva* se debe colocar una pauta, si no le alcanza una nota para escribir sus preguntas puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

En las *notas adhesivas* de color **naranja,** escribiremos el nombre de la pauta de la que vamos a escribir, luego escribiremos nuestro nombre o las inicales de nuestro nombre y, después, escribiremos comentarios generales que queramos hacerle al investigador, al final de las sesión. Recuerde que por *nota adhesiva* se debe colocar una pauta, si no le alcanza una *nota* para escribir sus comentarios puede utilizar otro y marcarlo con el nombre de la pauta y sus iniciales.

Fagoacciones y escalas de pautas que se verán el día de hoy:

Fagoaccionando lo Táctil



Escala 1:

Armar - Desarmar

Solo-Solo-Juntos

Toca

Escala 2:

Armar - Desarmar

Campana

Encuentro y separación

Escala 3:

Me congelo

Toca - Escucha

Encuentro y separación

Escala 4:

Me congelo

Movimiento

Repetir hasta ya no poder más

Fagoaccionando lo ecológico



Escala 1:

Escuchar al fagot

Círculos

Encuentro y separación

Toca

Escala 2:

Escuchar al fagot

Respiran

Encuentro y separación

Toca-Escucha

Fagoacciones y escalas de pautas que se verán el día de hoy:

Fagoccionando las Pautas de improvisación



Escala 1:

Círculos

Respiran

Toca-Escucha

Escala 2:

Círculos

Campana

Caña

Cuando finalicen las pautas

Al finalizar la última pauta de improvisación de la **escala 2 de fagoaccionando las pautas de improvisación,** daremos un descanso de diez minutos y después nos reuniremos en un círculo dentro del espacio donde realizamos la pautas de improvisación. En dicho círculo

compartiremos algunas de las anotaciones que hicimos en las notas adhesivas y el investigador nos hará algunas preguntas puntuales, así como cada uno podrá compartir sus preguntas.

Anexo 2

Comunicación general (24 de junio)

Hora de llegada a Artestudio:

3:00 p.m. para las personas que quieran ayudar a montar el sonido y las cámaras. Jesús y Catalina son los únicos que deberían llegar a esa hora obligatoriamente, porque ellos son los que harán el registro.

3:30 p.m. o 4:00 p.m. arrancamos con las pautas.

Llegamos al espacio y hacemos lo siguiente:

1. Llegamos y nos desinfectamos.
2. Descargamos el QR con el protocolo, donde encontrarán las pautas en diferentes links. Ese QR se les compartirá en la entrada.
3. Lo primero que vamos a hacer es escuchar el manifiesto del cuerpo/fagot, mientras terminan de llegar todos y se terminan de cuadrar detalles en el espacio.
4. Antes de entrar al espacio se les dará una hoja con el consentimiento informado, la cual tienen que llenar y firmar.
5. Subimos al tercer piso, donde se van a desarrollar todas las pautas.
6. Hacemos las pautas.
7. Cuando terminan todas las pautas hacemos un círculo e inician las preguntas y todo lo que se expone en el protocolo. (Leer el protocolo).

¿Qué vamos a hacer con cada pauta?

Fagoaccionando el cuerpo/fagot
Escala 1:

El día

Se ponen los audios y se toca y se lee encima de lo que se está escuchando. Jesús me puede ir procesando lo que suceda con reverberaciones, delays, etc. Se acaba la pauta cuando se termine la grabación.

Utilizar este audio en estéreo: https://drive.google.com/file/d/1yDoyeweouFoNsmUNeAHkD7REtpmVyjQO/view?usp=sharing

Me congelo
Se coloca un atril en medio del espacio y se pondrá un método de fagot. Se toca y se hace la pauta. El público podrá acercarse y hablarle al fagotista. La pauta termina cuando Hernán se aleja del atril.

Estatua
Tal cual como aparece escrita.

Escala 2:

Ya no hay dos, hay uno
Se deja el micrófono en la mitad del espacio. En el atril solo se pone la hoja de la pauta. El fagotista lee con su instrumento y toca con su instrumento en ciertos momentos, mientras tanto va dando vueltas en círculos. Jesús puede procesar lo que suceda con reverberaciones, delays, etc. El público también se puede acercar al micrófono, leer, y ser procesados por Jesús. La pauta termina cuando Hernán se va del espacio con el fagot.

Solo-solo-Juntos
Se da el tiempo para que el público vea y escuche el video. Luego se empieza a caminar por el espacio. Se lleva el fagot armado o desarmado y a medida que se camine en el espacio se van pasando el fagot o las partes del fagot. Se puede hacer sonar cañas, que llevaré, etc. La pauta se acaba cuando Hernán tenga el fagot y no lo comparta más con el público.

¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?
Se deja el micrófono en la mitad del espacio. Cada uno de los integrantes puede acercarse al micrófono y responder ¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot? Jesús puede procesar lo que suceda con reverberaciones, delays, etc. La pauta se acaba cuando Hernán quita el micrófono.

Fagoaccionando lo sonoro
Escala 1:

Encuentro y separación
Todxs caminando por el espacio. Hay una silla en una esquina del espacio. Hernán va tocando con el fagot y la idea es encontrarse con los asistentes e imitar el sonido que ellos estén emitiendo en el espacio. Todos van a estar sonando. Se acaba cuando Hernán deja de tocar y se siente.

Proceso

Se va a grabar un audio solo el fagot. Luego Hernán va a grabar unas palabras. Jesús procesa y pone el audio procesado en los parlantes. La pauta acaba cuando se acaba el audio que pone Jesús en los parlantes. Mientras Jesús procesa, Hernán va tocando.

¿Por qué fagotista?
Se deja el micrófono en la mitad del espacio y Hernán va a tocar con el fagot. La idea es respirar con el fagot, tocar notas largas, etc. Jesús puede procesar lo que está haciendo Hernán con Reverberaciones y Delays, no más. Lo mejor es que sea muy sutil todo lo que se haga. La pauta termina cuando Hernán se aleja del micrófono. Los espectadores pueden acercarse, tocarlo, etc.

Bucle
Se pone este audio: https://drive.google.com/file/d/1IM9c-Zihl1-m1Kc2EVE3Wx_ntGKQY_lK/view?usp=sharing
Se va caminando por el espacio con el instrumento y el público. Jesús termina la pauta cuando limite los 10 minutos. La idea es terminar con la grabación en un *fade out.*

Escala 2:

Seguir, escuchar y resonar cuerpo
Todos los cuerpos caminando en un círculo, tratando de pegarse mucho unos con otros. Los cuerpos imitan el sonido del fagot con su voz.La pauta termina cuando Hernán deja de tocar y se aleja del círculo.

Proceso
Jesús reproduce el audio procesado en la pauta anterior por los parlantes. La idea es que los asistentes se acerquen y nos digan que significa su instrumento musical o el objeto con el que se relaciona. La pauta acaba cuando se acaba el audio que pone Jesús en los parlantes.

Escuchar al fagot
Se coloca al fagot en la mitad y todos los micrófonos que se encuentren se direccionan hacia él. Se amplifica y se deja salir todo el sonido por los parlantes. La pauta termina cuando Hernán coge el fagot.

Círculos
Se hace un círculo y se va transitando por los caminos que la pauta nos propone.Todos los sonidos deben ser imitaciones del sonido que proponga el fagot, siendo transformados por las pautas que se direccionan en cada lugar del círculo. La pauta termina cuando Hernán sale del espacio.

Escala 3:

Sonido-Música-Música-Sonido
Se da el tiempo para que el público vea y escuche el video, luego se empieza a caminar por el espacio. Hernpan va a tocar una melodía muy conocida y la irá llevando a solo sonido. La

idea es que los asistentes hagan lo mismo con su voz. La pauta se acaba cuando Hernán salga del espacio.

Resonando
Hernán va tocando por el espacio. Se mueve mientras toca, resuena mientras toca. Se pone un micrófono en la mitad amplificando el espacio con un poco de reverberación. La pauta acaba cuando Hernán salga del espacio.

Repetir hasta no poder más
Hernán se hace contra la pared y empieza a tocar una sola nota hasta que no pueda más. La pauta se acaba hasta cuando Hernán baje el fagot.

Círculos
Se hace un círculo y se va transitando por los caminos que la pauta nos propone.Todos los sonidos que se realicen van a ser de libre escogencia por los participantes, siendo transformados por las pautas que se direccionan en cada lugar del círculo. La pauta termina cuando Hernán sale del espacio. Hernán puede coger el fagot en ciertos momentos. El fagot estará en la mitad del círculo.

Comunicación general (30 de junio)

Hora de llegada a Artestudio:

2:45 p.m. para las personas que quieran ayudar a montar el sonido y las cámaras. Jesús y Catalina son los únicos que deberían llegar a esa hora obligatoriamente, porque ellos son los que harán el registro.

3:00 p.m. o 3:30 p.m. arrancamos con las pautas.

Llegamos al espacio y hacemos lo siguiente:

1. Llegamos y nos desinfectamos.
2. Descargamos el QR con el protocolo, donde encontrarán las pautas en diferentes links. Ese QR se les compartirá en la entrada.
3. Lo primero que vamos a hacer es escuchar el manifiesto del cuerpo/fagot y la pauta Fagotear: lo que queremos buscar, mientras terminan de llegar todos y se terminan de cuadrar detalles en el espacio.
4. Antes de entrar al espacio se les dará una hoja con el consentimiento informado, la cual tienen que llenar y firmar.
5. Subimos al tercer piso, donde se van a desarrollar todas las pautas.
6. Hacemos las pautas.
7. Cuando terminan todas las pautas hacemos un círculo e inician las preguntas y todo lo que se expone en el protocolo. (Leer el protocolo).

IMPORTANTE: Los parlantes deben estar en los pasillos, no en el cuarto de las duchas.

¿Qué vamos a hacer con cada pauta?

Fagoaccionando lo Olfativo

Escala 1:

Movimiento
El fagotista hace la pauta moviéndose y tocando el fagot. Los asistentes pueden acercarse a Hernán. La pauta termina cuando Hernán deje de tocar. (Vestido y sin moverse de la pared de las duchas)

Respiran
Todos los asistentes salen al pasillo del segundo piso y hacen la pauta. Hernán marca la respiración con el fagot, para esto se amplificará las respiraciones del fagotista. Jesús manejará solo reverberaciones muy cortas. La pauta termina cuando Hernán se separa del micrófono.

Campana
Se desarma la campana del cuerpo y se hace un pequeño "solo" con la campana direccionado al micrófono, Jesús va procesando y grabando los materiales que quiera. Luego de que el fagotista haga su "solo", le dará la campana a uno de los asistentes, quien puede hacer lo que quiera con la campana. La idea es que se pasen la campana del fagot, hasta que termine de nuevo en las manos de Hernán. Cuando la campana esté de nuevo en las manos del fagotista la pauta termina.

Escala 2:

Movimiento
El fagotista hace la pauta moviéndose y tocando el fagot. Los asistentes pueden acercarse a Hernán. La pauta termina cuando Hernán deje de tocar. (Sin zapatos y sin camisa y sin moverse de la pared de las escaleras).

Toca
Se hace la pauta tal cual. Hacer esta pauta cerca a las escaleras. Los asistentes pueden acercarse al fagotista.

Repetir hasta no poder más
El fagotista camina por el pasillo mientras hace la pauta. Tratar de capturar el registro de video desde el primer piso.

Fagoaccionando la Salivación

Escala 1:

Saborear-degustar-deleitar
Cada uno de los asistentes cogen una parte del fagot, que estará desarmado, y se acercarán al micrófono haciendo sonoridades. Cuando terminen les van pasando cada parte a Hernán. Jesús puede procesar lo que suceda. La pauta acaba cuando el fagot está totalmente armado en manos de Hernán.

Campana
Se desarma la campana del cuerpo y se hace un pequeño "solo" con la campana direccionado al micrófono, Jesús va procesando y grabando los materiales que quiera. Luego de que el fagotista haga su "solo", le dará la campana a uno de los asistentes, quien puede hacer lo que quiera con la campana. La idea es que se pasen la campana del fagot, hasta que termine de nuevo en las manos de Hernán. Cuando la campana esté de nuevo en las manos del fagotista la pauta termina.

Caña
El micrófono está en una esquina de las duchas. Se les da una caña a cada uno de los asistentes y se les permite hacer lo que quiera con ellas, con tal que produzca un sonido. Todos sentados en el espacio, si quieren reproducir un sonido particular de la caña deben acercarse al micrófono donde Jesús procesa su sonido. La pauta termina cuando Hernán retira el micrófono.

Escala 2:

Saborear-degustar-deleitar
OJO LIMPIAR ANTES DE HACER ESTA PAUTA. Hernán inicia tocando y los asistentes van desarmando el fagot. Cuando cada uno de los asistentes tengan una parte del fagot, se acercarán al micrófono haciendo sonoridades. Cuando terminen van armando el fagot y lo dejan en su base. Jesús puede procesar lo que suceda.

Toca-escucha
Hernán sentados alrededor del fagot, que va a estar desarmado (Sin el tudel y sin la caña) **OJO LIMPIAR ANTES DE HACER ESTA PAUTA.** Hace la pauta solo.. Se apunta el micrófono donde están los cuerpos, se amplifica y se procesa los sonidos que están sonando en ese momento. Los asistentes se encuentran cerca, pueden tocar a Hernán pero no al fagot. La pauta termina cuando Hernán se aleje del fagot.

Encuentro y separación
Todxs caminando por los pasillos y las escaleras. Hernán va tocando con el fagot y la idea es encontrarse con los asistentes e imitar el sonido que ellos estén emitiendo en el espacio. Todos van a estar sonando. Se acaba cuando Hernán deja de tocar y baja las escaleras al primer piso.

Fagoaccionando la Clave Afectiva

Escala 1:

Repetir hasta no poder más
El fagotista sube y baja, hasta la mitad, las escaleras tanto que suben al tercer piso, como las que bajan al primero mientras hace la pauta. Tratar de capturar el registro de video desde el primer piso.

Proceso
Jesús reproduce el audio procesado en la pauta anterior, la última del día 24, por los parlantes. El fagotista sale a los pasillos tocando mientras los asistentes pasan al micrófono y reproducen sonidos que respondan la pregunta de la pauta. La pauta acaba cuando se acaba el audio que pone Jesús en los parlantes.

Fuerza ejercida-Fuerza recibida- Fuerza afectada
Mínimo dos asistentes en una parte del pasillo, mínimo dos asistentes en otra parte del pasillo. El fagotista está dentro del cuarto donde iniciará a tocar mientras los dos grupos hacen fuerza para tumbar uno y otro. El fagotista puede impulsar un grupo dirigiéndose a sonar por su lado. La pauta finaliza cuando el fagotista sale al primer piso.

Escala 2:

Toca-Escucha
Todos los asistentes y Hernán sentados alrededor del fagot, que va a estar desarmado (Sin el tudel y sin la caña) **OJO LIMPIAR ANTES DE HACER ESTA PAUTA.** Se tocan entre cada uno. Se apunta el micrófono donde están los cuerpos, se amplifica y se procesa los sonidos que están sonando en ese momento. La pauta termina cuando Hernán se aleje del fagot.

Respiran
Todos los asistentes marcan la respiración y la pauta alrededor del micrófono, moviéndose por el espacio de las duchas, para esto se amplificará las respiraciones y todos los sonidos que emiten los asistentes en el cuarto. Jesús manejará solo reverberaciones muy cortas. Hernán estará caminando por los pasillos y será guiado por las respiraciones de los asistentes mientras respira con el fagot. La pauta termina cuando todos los asistentes salgan del cuarto.

Movimiento
El fagotista hace la pauta moviéndose y tocando el fagot. Los asistentes pueden acercarse a Hernán. La pauta termina cuando Hernán deje de tocar. (Sin zapatos, sin camisa, sin pantalón y sin moverse de la pared de los pasillos).

Escala 3:

Ya no hay dos, hay uno
Se deja el micrófono en la escalera que sube al tercer piso. En el atril solo se pone la hoja de la pauta. El fagotista toca con su instrumento en ciertos momentos, mientras tanto va

caminando por el pasillo y por el segundo piso en general. Jesús puede procesar lo que suceda con reverberaciones, delays, etc. El público también se puede acercar al micrófono, leer, y ser procesados por Jesús. La pauta termina cuando Hernán se va del espacio con el fagot.

Proceso
Jesús reproduce el audio procesado en la pauta anterior, la última del día 24, por los parlantes. Hernán y los asistentes, dentro del cuarto, pasan al micrófono y nos comparten lo que significa su instrumento para ellos, solo utilizando una palabra por intervención. La pauta acaba cuando se acaba el audio que pone Jesús en los parlantes.

Encuentro y separación
Todos caminando por el cuarto, muy pegados. Hernán va tocando con el fagot, por el pasillo. La idea es cruzarse con los asistentes por las puertas de acceso al cuarto y que los asistentes imiten el sonido que está haciendo el fagot en ese momento. Se acaba cuando Hernán entra al cuarto y se une a los asistentes con su sonido.

Comunicación general (08 de julio)

Hora de llegada a Artestudio:

2:40 p.m. para las personas que quieran ayudar a montar el sonido y las cámaras. Jesús y Catalina son los únicos que deberían llegar a esa hora obligatoriamente, porque ellos son los que harán el registro.

3:00 p.m. o 3:30 p.m. arrancamos con las pautas.

Llegamos al espacio y hacemos lo siguiente:

1. Llegamos y nos desinfectamos.
2. Descargamos el QR con el protocolo, donde encontrarán las pautas en diferentes links. Ese QR se les compartirá en la entrada.
3. Lo primero que vamos a hacer es escuchar el manifiesto del cuerpo/fagot y la pauta Fagotear: lo que queremos buscar, mientras terminan de llegar todos y se terminan de cuadrar detalles en el espacio.
4. Antes de entrar al espacio se les dará una hoja con el consentimiento informado, la cual tienen que llenar y firmar.
5. Subimos al tercer piso, donde se van a desarrollar todas las pautas.
6. Hacemos las pautas.
7. Cuando terminen todas las pautas hacemos un círculo e inician las preguntas y todo lo que se expone en el protocolo. (Leer el protocolo).

¿Qué vamos a hacer con cada pauta?

Vamos a ubicarnos en el primer piso de Artestudio. La mayoría de las pautas se harán en el espejo del primer piso.

Fagoaccionando lo visual

Escala 1:

Estatua
Frente al espejo se hace la pauta.

Resonando
Se arranca desde la puerta del patio y solo se resuena el paso de los espejos.

Movimiento
Se hace la pauta frente al espejo. Se invita a los participantes a dibujar lo que vean que está haciendo el fagotista.

Escala 2:

Fuerza ejercida - Fuerza recibida
Todos los participantes están haciendo fuerza contra la pared (Al frente del espejo). La idea es que el fagotista esté tocando y los impulse con el sonido. Los participantes van haciendo fuerza contra la pared hasta cuando se caen al suelo. La pauta termina cuando el último participante se caiga.

Resonando
Se hace la pauta arrancando desde los lavamanos y se hace por todo el primer piso hasta llegar a los espejos. Los participantes deben estar mirando solo al espejo.

Seguir, escuchar y resonando cuerpo
Hernán va tocando y los participantes imitan el sonido. Todos miran directamente al espejo y caminan sin dejar de ver el espejo. La pauta termina cuando Hernán salga del espacio.

Escala 3:

Estatua
Se hace la pauta de espaldas al espejo.

Tubo
Se va al tercer piso. Los participantes se dirigen hacia el tubo y se mueven alrededor siguiendo siempre el sonido del fagot. Uno de los participantes no estará en el tubo, ya que mientras sus compañeros están en el tubo él dibujara los movimientos de sus compañeros. La pauta termina cuando Hernán salga del espacio.

Toca
Hernán hace la pauta de frente al espejo. Los participantes solo pueden ver al espejo.

Escala 4:

El día
Utilizar este audio en estéreo: https://drive.google.com/file/d/1yDoyeweouFoNsmUNeAHkD7REtpmVyjQO/view?usp=sharing

Se pone el audio y Hernán hace la pauta mirándose al espejo. Los participantes pueden relacionarse con él. La pauta termina cuando termina el audio.

Tubo
Se coloca el dibujo realizado por uno de los participantes en el atril al frente del espejo. Los participantes tratarán de imitar sus propios movimientos, ya en el primer piso al frente del espejo, esto mientras el fagotista toca.

Seguir, escuchar y resonar cuerpo
Un participante inicia a hacer un sonido y se lo pasa con la mirada a otro participante, el cual va a modificar ese sonido partiendo del recibido y lo pasará, con la mirada a otro participante. Todos van a estar caminando alrededor del espacio esperando que se le pase el sonido con la mirada. La pauta termina cuando Hernán salga del espacio.

Escala 5:

El día
Utilizar este audio en estéreo: https://drive.google.com/file/d/1yDoyeweouFoNsmUNeAHkD7REtpmVyjQO/view?usp=sharing

Se pone el audio y Hernán hace la pauta con los ojos tapados. Los participantes solo pueden ver el espejo. La pauta termina cuando termina el audio.

Me congelo
Se coloca un atril al frente del espejo. Se pondrá un método de fagot en el atril. Se toca y se hace la pauta. El público podrá acercarse y hablarle al fagotista. La pauta termina cuando Hernán se aleja del atril.

Bucle
Se pone este audio: https://drive.google.com/file/d/1IM9c-Zihl1-m1Kc2EVE3Wx_ntGKQY_lK/view?usp=sharing
Se va caminando por el espacio con el instrumento y el público, siempre mirando al espejo. Se podrá hacer sonidos y realizar movimientos de acuerdo al sonido. Si alguien quiere imitar algún movimiento o sonido de su compañero deberá dejar de ver al espejo y hacer contacto visual con la persona, después de esto deberá llevar su mirada de nuevo al espejo. Jesús

termina la pauta cuando limite los 5 minutos. La idea es terminar con la grabación en un *fade out.*

Escala 6:

Ya no hay dos, hay uno
Hernán estará tocando fuera del espacio del espejo. Se deja el micrófono al lado del espejo En el atril solo se pone la hoja de la pauta. Los participantes pueden leer siempre dirigiendo la mirada al espejo. Si no están en el micrófono van caminando por el espacio y van imitando los sonidos del fagot, teniendo contacto visual con los participantes y Hernán. Jesús puede procesar lo que suceda con reverberaciones, delays, etc. La pauta termina cuando Hernán deja de tocar.

Me congelo
Se coloca un atril de lado del espejo, y eventualmente uno de los participantes podrá llevarlo de espaldas del espejo. Se pondrá un método de fagot en el atril. Se toca y se hace la pauta. El público podrá acercarse y hablarle al fagotista, pero solo podrá dirigir la mirada al espejo. La pauta termina cuando Hernán se aleja del atril.

Toca
Hernán hace la pauta de lado al espejo. Los participantes solo pueden ver al espejo y eventualmente ir de a uno a tocar el fagot y volver a su espacio.

Escala 7:

Encuentro y separación
El fagot estará en la mitad del espacio. Todos estarán caminando al lado del espejo en cualquier dirección. Cuando alguien se anime a realizar un sonido coge el instrumento y podrá pasarle el sonido y el instrumento por medio del contacto visual y el roce del cuerpo del fagot y de su propio cuerpo por el cuerpo del participante a que le pasará el sonido y el instrumento. La pauta termina cuando Hernán salga del espacio.

Círculos
Se deja el atril con la pauta pegado al espejo. Se hace un círculo y se va transitando por los caminos que la pauta nos propone.Todos los sonidos deben ser producidos por cada uno de los participantes, los cuales pueden imitar el sonido de su compañero siempre y cuando haya contacto visual entre ambos. Los sonidos, a su vez, serán transformados por las pautas que se direccionan en cada lugar del círculo. La pauta termina cuando Hernán sale del espacio.

Bucle
Se pone este audio: https://drive.google.com/file/d/1IM9c-Zihl1-m1Kc2EVE3Wx_ntGKQY_lK/view?usp=sharing
Se va caminando por el espacio con el instrumento y el público, siempre de espaldas al espejo. Se podrá hacer sonidos y realizar movimientos de acuerdo al sonido. Si alguien quiere imitar algún movimiento o sonido de su compañero deberá hacer contacto visual con la

persona. Jesús termina la pauta cuando limite los 5 minutos. La idea es terminar con la grabación en un *fade out.*

Escala 8:

Ya no hay dos, hay uno
Se deja el micrófono al frente del espejo En el atril solo se pone la hoja de la pauta. Los participantes y Hernán pueden leer siempre mirando al espejo. Si no están en el micrófono van caminando por el espacio y van realizando sonidos y teniendo contacto visual con los participantes. Jesús puede procesar lo que suceda con reverberaciones, delays, etc. La pauta termina cuando Hernán se va del espacio con el fagot.

Círculos
Se deja el atril con la pauta pegado al espejo. Se hace un círculo y se va transitando por los caminos que la pauta nos propone.Todos los sonidos deben ser imitaciones del sonido que proponga el fagot, siendo transformados por las pautas que se direccionan en cada lugar del círculo. La pauta termina cuando Hernán sale del espacio.

¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot?
Se deja el micrófono al frente del espejo. Cada uno de los integrantes puede acercarse al micrófono y responder ¿Qué puede hacer un cuerpo/fagot? Jesús puede procesar lo que suceda con reverberaciones, delays, etc. Los participantes solo podrán mirar hacia el espejo. La pauta se acaba cuando Hernán quita el micrófono.

Comunicación general (13 de julio)

Hora de llegada a Artestudio:

2:40 p.m. para las personas que quieran ayudar a montar el sonido y las cámaras. Jesús y Catalina son los únicos que deberían llegar a esa hora obligatoriamente, porque ellos son los que harán el registro.

3:00 p.m. o 3:30 p.m. arrancamos con las pautas.

Llegamos al espacio y hacemos lo siguiente:

1. Llegamos y nos desinfectamos.
2. Descargamos el QR con el protocolo, donde encontrarán las pautas en diferentes links. Ese QR se les compartirá en la entrada.
3. Lo primero que vamos a hacer es escuchar el manifiesto del cuerpo/fagot y la pauta Fagotear: lo que queremos buscar, mientras terminan de llegar todos y se terminan de cuadrar detalles en el espacio.
4. Antes de entrar al espacio se les dará una hoja con el consentimiento informado, la cual tienen que llenar y firmar.
5. Subimos al tercer piso, donde se van a desarrollar todas las pautas.

6. Hacemos las pautas.
7. Cuando terminan todas las pautas hacemos un círculo e inician las preguntas y todo lo que se expone en el protocolo. (Leer el protocolo).

¿Qué vamos a hacer con cada pauta?

Vamos a ubicarnos en el primer piso de Artestudio. La mayoría de las pautas se harán en el primer piso en el espacio más grande del primer piso.

Fagoaccionando lo Táctil

Escala 1:

Armar - Desarmar
Hernán va armando y desarmando el fagot. Se coloca en el micrófono amplificando los sonidos que pasen. La pauta termina cuando Hernán pone el fagot armado en la base.

Solo-Solo-Juntos
Se da el tiempo para que el público vea y escuche el video. Luego se empieza a caminar por el espacio. Se lleva el fagot armado y a medida que se camine en el espacio se van pasando el fagot. Los participantes podrán detenerse y tocar el fagot por todas sus partes y luego seguir caminando para darle el instrumento a otro participante, La pauta se acaba cuando Hernán tenga el fagot y no lo comparta más con el público.

Toca
Se hace la pauta tal cual. Hacer esta pauta cerca al escalón que da hacia el pasillo. Los asistentes pueden acercarse al fagotista.

Escala 2:

Armar - Desarmar
Hernán va armando y desarmando el fagot. Se coloca en el micrófono amplificando los sonidos que pasen. Los participantes pueden retirar a la persona que esté haciendo el armado y el desarmado del instrumento y podrá hacer dos veces, máximo, el proceso. Después de terminar se retira o espera que algún participante lo retire. La pauta termina cuando Hernán pone el fagot armado en la base.

Campana
Se desarma la campana del cuerpo y se hace un pequeño “solo” con la campana direccionado al micrófono, Jesús va procesando y grabando los materiales que quiera. Luego de que el fagotista haga su “solo”, le dará la campana a uno de los asistentes, quien puede hacer lo que quiera con la campana. La idea es que se pasen la campana del fagot, hasta que termine de nuevo en las manos de Hernán. Cuando la campana esté de nuevo en las manos del fagotista la pauta termina.

Encuentro y separación

Todos caminando por el espacio. Hernán va tocando con el fagot y la idea es encontrarse con los asistentes e imitar el sonido, siempre y cuando toquen a Hernán o al fagot. Si no tocan a Hernán no podrán imitar su sonido. Todos van a estar sonando. La pauta se acaba cuando Hernán deja de tocar.

Escala 3:

Me congelo
Se coloca un atril en la mitad del espacio. Se pondrá un método de fagot en el atril. Se toca y se hace la pauta. Los participantes podrán acercarse, hablar y tocar a Hernán. La pauta termina cuando Hernán se aleja del atril.

Toca - Escucha
Todos los asistentes y Hernán sentados alrededor del fagot con los ojos cerrados. El fagot va a estar desarmado (Sin el tudel y sin la caña) **OJO LIMPIAR ANTES DE HACER ESTA PAUTA.** Se tocan entre cada uno. Se apunta el micrófono donde están los cuerpos, se amplifica y se procesa los sonidos que están sonando en ese momento. La pauta termina cuando Hernán se aleje del fagot.

Encuentro y separación
Todos caminando por el espacio, con los ojos vendados. Hernán va tocando con el fagot y la idea es encontrarse con los asistentes e imitar el sonido, siempre y cuando toquen a Hernán o al fagot. Si no tocan a Hernán no podrán imitar su sonido. Todos van a estar sonando y tocándose. La pauta se acaba cuando Hernán deja de tocar.

Escala 4:

Me congelo
Se coloca un atril en la mitad del espacio. Se pondrá un método de fagot en el atril. Se toca y se hace la pauta. Los participantes podrán acercarse, hablar y tocar a Hernán. Hernán también podrá tocar a los participantes con el fagot mientras esté haciendo la pauta. La pauta termina cuando Hernán se aleja del atril.

Movimiento
El fagotista hace la pauta moviéndose y tocando el fagot. Los asistentes se acercan a Hernán y lo tocan, también pueden tocar el fagot. (Hernán estara sin camisa, ni pantalón y sin zapatos)

Repetir hasta ya no poder más
Se hace la pauta. Tratar de durar mucho más de lo que se ha durado hasta el momento. Los participantes esta vez sí podrán acercarse y tocar a Hernán.

Fagoaccionando lo ecológico

Escala 1:

Escuchar al fagot
Todos los micrófonos alrededor del fagot. Se amplifica el micrófono y se escucha alrededor del fagot, muy cerca todos los asistentes.

Círculos
Se hace un círculo y se va transitando por los caminos que la pauta nos propone.Todos los sonidos deben ser imitaciones del sonido que proponga el fagot, siendo transformados por las pautas que se direccionan en cada lugar del círculo. La pauta termina cuando Hernán sale del espacio.

Encuentro y separación
Todos caminando por el espacio, con los ojos vendados. Hernán va tocando con el fagot fuera del espacio. Los asistentes imitan el sonido del fagot y van a modificar el sonido que están haciendo. Todos van a estar sonando y tocándose. La pauta se acaba cuando Hernán deja de tocar.

Toca
Se hace la pauta tal cual con todos los asistentes tocando el fagot y tocando los cuerpos. Hacer esta pauta cerca a las escaleras. Los asistentes pueden acercarse al fagotista.

Escala 2:

Escuchar al fagot
Todos los micrófonos alrededor del fagot. Se amplifica el micrófono y se escucha alrededor del fagot, muy cerca todos los asistentes. Todos tratan de imitar los sonidos que salgan del fagot mientras están en un círculo muy cerca alrededor del instrumento.

Respiran
Se realiza un círculo con todos los asistentes y se empieza a respirar y a imitar la respiración de cada uno.

Encuentro y separación
Todos caminando por el espacio, con los ojos vendados. Hernán va tocando con el fagot y la idea es encontrarse con los asistentes e imitar el sonido. Todos van a estar sonando y tocándose. La pauta se acaba cuando Hernán deja de tocar.

Toca-Escucha
Todos los asistentes y Hernán sentados alrededor del fagot con los ojos cerrados, menos un participante. El fagot va a estar desarmado (Sin el tudel y sin la caña) **OJO LIMPIAR ANTES DE HACER ESTA PAUTA.** Se tocan entre cada uno. Se apunta el micrófono donde están los cuerpos, se amplifica y se procesa los sonidos que están sonando en ese momento. El participante que no tenga los ojos tapados podrá caminar alrededor de sus compañeros, tocarlos y tocar las partes del fogón cerca de ellos. La pauta termina cuando el participante que no tenga los ojos cerrados aleje el micrófono del espacio.

Fagoaccionando las Pautas de improvisación

Escala 1:

Círculos
Se hace un círculo y se va transitando por los caminos que la pauta nos propone.Todos los sonidos deben ser imitaciones del sonido que proponga el fagot, siendo transformados por las pautas que se direccionan en cada lugar del círculo. La pauta termina cuando Hernán sale del espacio.

Respiran
Todos los asistentes marcan la respiración y la pauta alrededor del micrófono, moviéndose por el espacio, para esto se amplificará las respiraciones y todos los sonidos que emiten los asistentes en el cuarto. Jesús manejará solo reverberaciones muy cortas. Hernán estará caminando por el pasillo y será guiado por las respiraciones de los asistentes mientras respira con el fagot. La pauta termina cuando todos los asistentes salgan del espacio.

Toca-Escucha
Hernán sentados alrededor del fagot, que va a estar desarmado (Sin el tudel y sin la caña) **OJO LIMPIAR ANTES DE HACER ESTA PAUTA.** Hace la pauta solo.. Se apunta el micrófono donde están los cuerpos, se amplifica y se procesa los sonidos que están sonando en ese momento. Los asistentes se encuentran cerca, pueden tocar a Hernán pero no al fagot. La pauta termina cuando Hernán se aleje del fagot.

Escala 2:

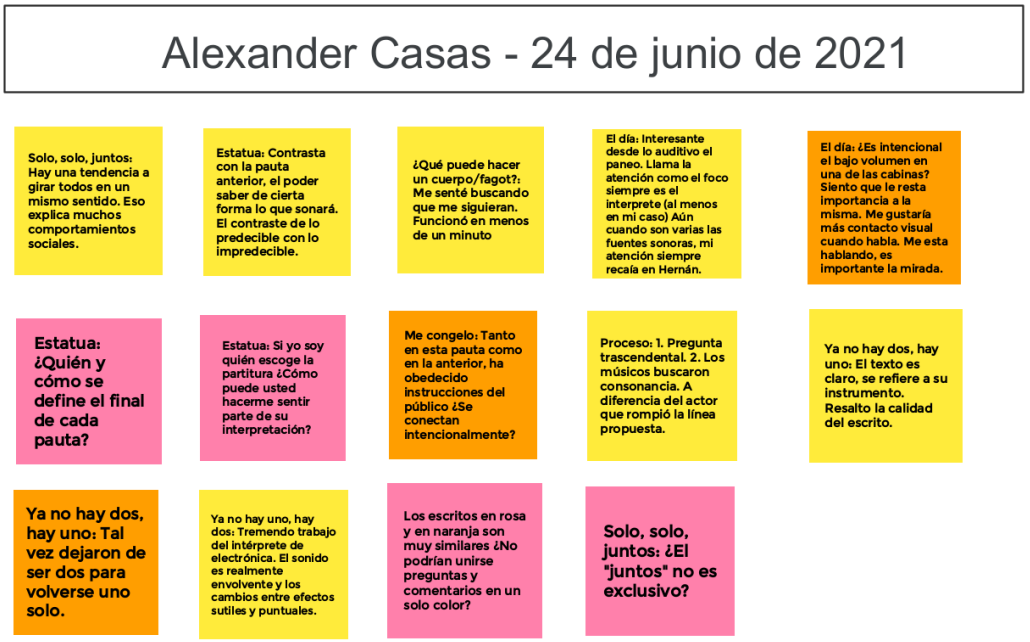
Círculos
Se hace un círculo y se va transitando por los caminos que la pauta nos propone.Todos los sonidos que se realicen van a ser de libre escogencia por los participantes, siendo transformados por las pautas que se direccionan en cada lugar del círculo. La pauta termina cuando Hernán sale del espacio. Hernán puede coger el fagot en ciertos momentos. El fagot estará en la mitad del círculo.

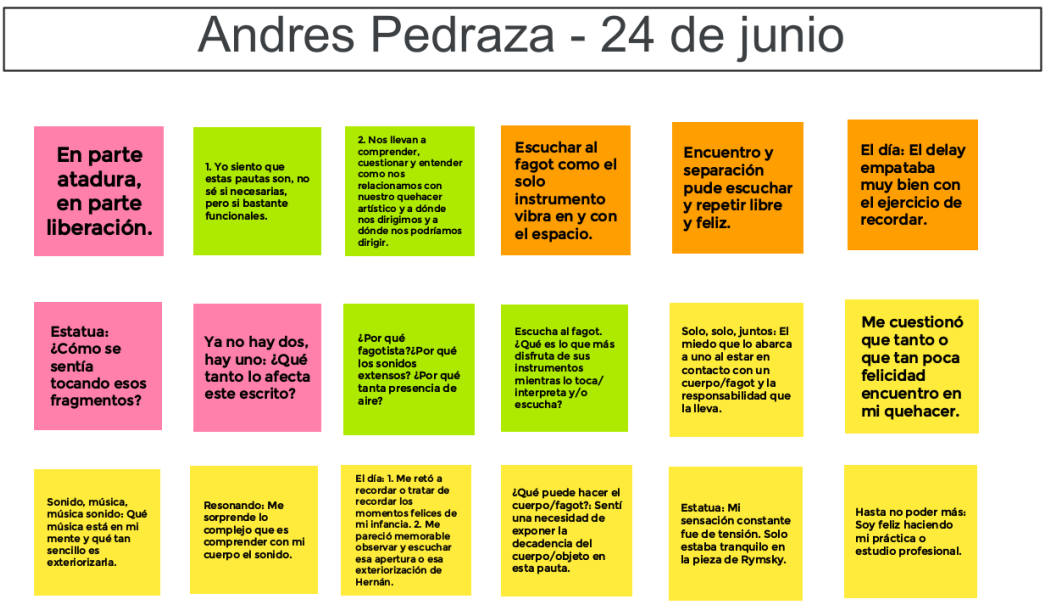
Campana
Se desarma la campana del cuerpo y se hace un pequeño “solo” con la campana direccionado al micrófono, Jesús va procesando y grabando los materiales que quiera. Luego de que el fagotista haga su “solo”, le dará la campana a uno de los asistentes, quien puede hacer lo que quiera con la campana. La idea es que se pasen la campana del fagot, hasta que termine de nuevo en las manos de Hernán. Cuando la campana esté de nuevo en las manos del fagotista la pauta termina.

Caña
El micrófono está en una esquina del espacio. Se abre una caja con muchas cañas y se les brinda un espacio a los participantes permitiéndole hacer lo que quiera con ellas, con tal que produzca un sonido. Todos sentados en el espacio, si quieren reproducir un sonido particular

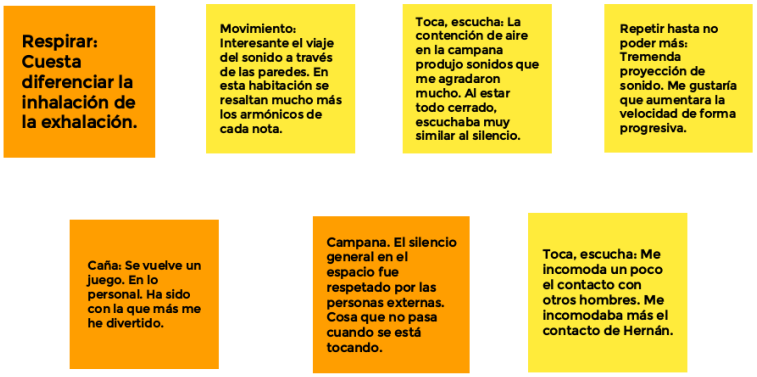
de la caña deben acercarse al micrófono donde Jesús procesa su sonido. La pauta termina cuando Hernán retira el micrófono.

Anexo 3





Alexander Casas - 30 de junio de 2021



Felipe Hernández - 30 de junio de 2021



Felipe Hernández - 08 de Julio de 2021



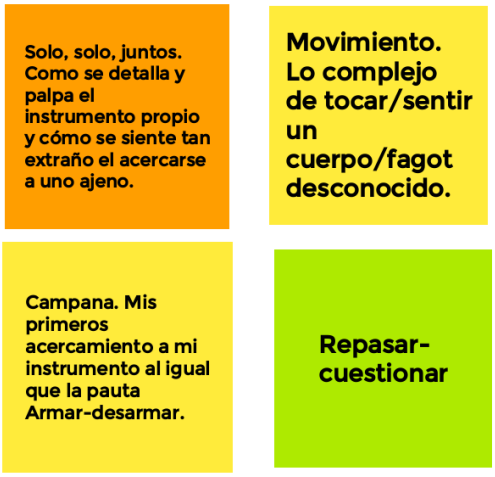
Andres Pedraza - 08 de Julio de 2021



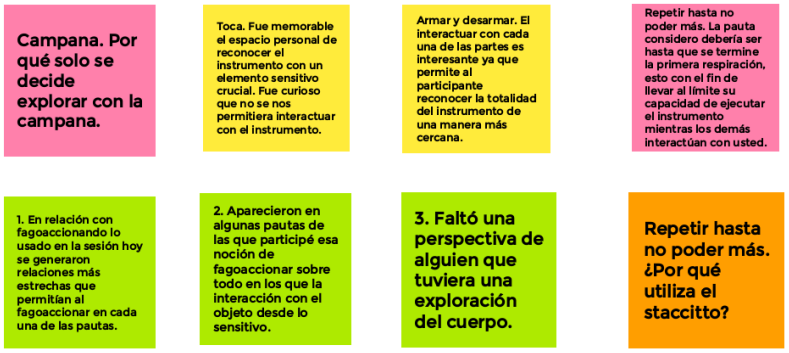
Jhonatan Contreras - 08 de Julio de 2021



Andres Pedraza - 13 de Julio de 2021



Jhonatan Contreras - 13 de Julio de 2021



Anexo 4

Círculo de conversación de la tercera sesión de pautas (08 de julio)

La fagoacción de lo visual

Hernán: Círculo cerrado de la tercera sesión de pautas sobre la Fagoacción de lo visual. Estamos en Arte Estudio, terminamos de hacer las pautas y nos acompaña Jhonatan Contreras (fagotista) y Felipe Hernández (actor y director). La idea es que con las notas adhesivas brindadas al inicio del protocolo, las notas adhesivas amarillas con el objetivo de que planteen que les evocó cada una de las pautas o en general, seguiremos con las preguntas de las notas adhesivas verdes y rosados, así como comentarios pequeños de las notas adhesivas naranjas; recordamos que esto es una metodología de Liz Lerman llamada *respuesta crítica,* para socializar las pautas del día de hoy.

Iniciaremos con la lectura de las notas adhesivas amarillos, empezamos con Andrés Pedraza que no pudo asistir a la última parte y entregó sus notas antes. La primera de ellas es sobre la pauta "movimiento" en la cual dice: "Disfruté más las pausas, fui feliz en corto tiempo". Sobre la pauta "toca" dice:"Nunca he detallado mi instrumento o mi cuerpo, no lo conozco".

No sé si alguno quiere decir qué les evocó la pauta en específico o algún comentario en general de lo que han escrito en sus notas adhesivas amarillas, creo que con dos es suficiente.

Jhonatan: yo quiero hablar sobre la pauta de "Estatua" que me evocó a mis espacios personales de estudio con el instrumento y me hizo extrañar esa sensación de emoción al estudiar.

Felipe: a mi me hace pensar en el músico vivo, romper el músico y romper el instrumento en sentido poético con el resonar o sonar, en la inspiración y la graficación del sonido; es lo que más destaco de hoy. La mirada y el sonido como el reflejo del cuerpo; el cuerpo y el fagot indefenso, me pareció que el cuerpo y el instrumento eran frágiles y nunca había percibido el instrumento de esa forma con el sonido de nostalgia.

Hernán: en la nota adhesiva verde, teniendo en cuenta que hay una visión distinta en cada una de las pautas, trabajando particularmente con la visualidad con el sonido, el instrumento y la pedagogía. Formularé una pregunta, para que respondan en una notas adhesiva de color verde. La pregunta es es ¿Cómo ven ustedes a través de las pautas le cuerpo/fagot que se expuso hoy con la visualización del cuerpo, el sonido, los espacios? ¿Qué vieron a través de las pautas en el cuerpo/fagot?

Felipe: veo un cuerpo frágil, un cuerpo narrativo, una transformación musical y una transformación del intérprete, veo riesgo en esa relación cuerpo/fagot.

Hernán: mientras Jhonatan termina la idea iniciemos con las preguntas de las notas adhesivas de color rosado.

Felipe: ¿Por qué el cuerpo desnudo? Y ¿Has pensado en hacer un monólogo del fagot? Yo siento que el niño es un monólogo, más al campo teatral es un relato de monólogo, a mí me

gustaría escuchar con espectador la voz del fagot, teniendo en cuenta la relación de poder con el fagot, lo que tú sientes por él, este ejercicio de la falsa entrevista ¿Qué pasaría si el fagot hablara ¿Qué diría de ti? No sé si es muy volado pensar en esto pero sí es pensar en ¿Cómo tú hablas de él para que no sea una relación de poder y posición? Aunque seas tú mismo dándole voz a él. Además, ¿Por qué en bola? Cada que te veo en calzoncillos me lo pregunto, entiendo que hoy había una fragilidad y yo decía que interesante ver al músico despojado de su traje, como el superhéroe sin capa; la ropa por lo general te protege de un montón de cosas pero ¿Qué quieres con eso?

Hernán: esto suena a una pregunta que me han hecho anteriormente en las pautas de "Olfato" y "Salivación", lo que conecta a las pautas que interpretó sin ropa es aquella necesidad de sentir el fagot rozar mi cuerpo. Por lo general siempre está en contacto con la camisa o el pantalón pero no con la piel.

Felipe: Llévalo al límite, esto sonará un poco chistoso pero no entiendo ¿Por qué nos invitas a estar contigo en ese momento? Yo siento que debería ser un momento íntimo no público, se siente como una orgía, como si usted le prestara la novia a todos sus amigos, es raro. Esa contraposición me parece rara.

Hernán: en la pauta de "Toca" se realizó la pauta sin su intervención, solo me alcanzaban a rozar pero no al fagot, esa es una opción. La segunda opción es para experimentar y conocer como ustedes tocan el fagot. No es como prestar la novia porque el fagot es para todos.

Felipe: si hay contacto de otras personas con el fagot, me parece muy poderoso porque frente a esto debería haber un ritual, tu ritual de contacto con él que esta muy bien y que se hace de forma trasgresora y contemporánea, me parece un poco raro que nos invites porque entiendo que quieras tener contacto con tu instrumento en la piel, eso me parece como un solo, el momento más íntimo y me parece un poco homosexual, me parece muy chévere porque la hegemonía del género en los músicos es oro aunque hayan mucho músicos gays por lo general son serios excepto por los cantantes de ópera. No estoy diciendo que sea homosexual pero es interesante ver como la figura de lo falocéntrico se rompe, además que solo hemos participado hombres en los talleres, se da una lectura de sexualizar el instrumento, dicen que el fagot es macho.

Hernán: Así es, dicen que los instrumentos tienen género lo que me parece muy curioso.

Felipe: si puedes hablar en tu tesis sobre la desexualización, no sé si sea a propósito o sin intención pero te sale natural, como en la pauta en la que Alex y yo nos tocamos las manos y que para él fue muy difícil pero como tu pregunta no es sobre el género sino sobre el instrumento, no te importa eso.

Hernán: precisamente como no es sobre el género no hay implicaciones conceptuales sobre el género, no es hacer esto íntimo con el instrumento porque es un vínculo falocéntrico sino que es un vínculo amoroso escalando la relación, se trata de escalas, que he realizado solo y en público; como mi relación con mi fagot puede encontrar relación con otros cuerpos ¿Cómo puede buscar la vinculación de tocar con mi fagot y sentir con mi fagot con otros cuerpos? Lo que tú dices de escuchar al fagot lo hicimos con un ejercicio en "Coloquio II" con Judith

donde ella me entrevistó y entrevistó al fagot, planteando la pregunta ¿Qué opina el fagot de Hernán? Y yo creo que hay una relación entre los instrumentistas con el instrumento y una conexión por lo general cuando las llaves se corroen dependiendo el ph del instrumentista entonces esa particularidad de la personalidad o la cantidad de fuerza que se ejerce al tocar impacta en el instrumento; si yo toco el fagot de una persona más delicada que yo será muy diferente su textura por eso es por lo que existe una relación tan estrecha.

Felipe: así como el instrumento sufre cuando una persona no sabe tocarlo, yo creo que es interesante que pienses en esa escena sobre qué piensa ese objeto. Ahora entiendo por qué te quitas la ropa.

Hernán: en pautas pasadas como el "olfativo" y la "salivación" o la clave efectiva solo habías un vestuario porque no quería transmitir eso sino centrarme en los sentidos, en lo que se huele etc.

Felipe: a mí no me molesta lo de los vestuarios ya que cansaría al ojo, existe algo visual dentro de esto pero no veía el por qué ahora entiendo que te quitas la ropa para tener una conexión con tu instrumento. Considero que debes hacer un apartado con el contacto.

Hernán: Listo, ahora vamos con Jhonatan.

Jhonatan: a mi me parece interesante la propuesta visual sobre la conexión del cuerpo y el objeto.

Hernán: pero esa no es la pregunta.

Jhonatan: en este caso el fagot y el intérprete tienen una conexión más estrecha, es como si el fagot fuera una extensión del cuerpo como usted lo plantea en las pautas. Al ser yo un fagotista y ver como usted presenta el instrumento en su estado más íntimo me parece muy interesante.

Hernán: la parte sobre el fagot como una extensión del cuerpo y no es tanto una extensión sino que es un vínculo de afecto o afectación que tiene el instrumento con el intérprete como ese vínculo amoroso entre los dos.

Ahora seguimos con las preguntas de las notas adhesivas rosadas.

Jhonatan: a mí me pareció extraño ya que venía predispuesto a otro tipo de repertorios occidentales del fagot entonces quería preguntarle ¿Por qué escogió esos fragmentos para la ejecución de las pautas?

Hernán: bueno pues se deben escoger fragmentos u obras más representativas del instrumento en la tradición de enseñanza del instrumento, que son trabajados en el campo universitario o de estudio del instrumento y que el intérprete debe tocar perfecto porque si no lo hace lo reprueban o no lo aplauden, esos son choques contra la institución y contra lo que han enseñado tradicionalmente porque es rígido como en estatua que el cuerpo está totalmente quieto así como en "Estatua" o en "Me congelo" a menos que den la orden de moverse. Así es como percibo a los instrumentistas en formación y siguen dentro del vínculo

de la institución alrededor del repertorio que es lo que ata al fagotista y le da rigidez ya que no hay posibilidad de salida con esta carga.

Podemos finalizar con los comentarios de las notas naranjas, leeré uno de Andrés que dice "Si no solo nos impacta o toca con el sonido, la experiencia con el sonido y movimiento fue más cercana, más fuerte" esto fue un comentario sobre "Resonando" ya que yo lo impulse, lo toque con la campana del fagot.

Felipe: tienes el cuerpo más suelto Hernán, tienes propuestas y búsquedas distintas desde la primera sesión, veo más búsquedas en lo sensorial, desde el instrumento, lo corporal y la relación con el otro. Tu cuerpo se ha transformado en las sesiones, empezaste en un escenario de timidez y vas explorando y evolucionando cada vez más.

Jhonatan: me pareció interesante que en ciertas pautas como el "espectro sonoro" nos invitaba a participar más activamente, yo intenté soltarme en lo podía pero a veces perdía la conexión y dependía de la pauta la forma en la que me soltaba.

Hernán: si eso sucede porque no todas las pautas son iguales y no todas transmiten lo mismo

Muchas gracias por venir hoy por acompañarme, esperamos hacer otra sesión y finalizar. Hasta luego.

Círculo de conversación de la tercera sesión de pautas (13 de julio)

La fagoacción de lo táctil, lo ecológico y la pauta de improvisación

Hernán: Buenas noches para todos. Esta es la cuarta y última sesión de estas sesiones de improvisación y fagoacciones. Hoy fagoaccionamos lo táctil, lo ecológico y las pautas de improvisación como parte final de este trabajo exploratorio. La idea es trabajar por medio de las notas adhesivas entregadas en el inicio con las notas adhesivas amarillas escribiendo lo que las pautas evocaban, las notas adhesivas verdes para responder unas preguntas que haré a continuación, las notas adhesivas rosadas para preguntas y las notas adhesivas naranjas para los comentarios en general. Recordemos que esta metodología de las respuestas críticas es desarrollada por el coreógrafo e investigador Lernman y de allí salió esta mesa redonda para discutir las pautas.

Quisiera agradecerles a todos por su participación en estas cuatro sesiones aunque no todos asistieron a todas las pautas; Felipe sí participó en todas, Jonathan en las dos últimas y Andrés faltó a la sesión del 30 de junio.

Podrían empezar a leer las notas adhesivas amarillas, sobre lo que les evocó cada una de las pautas

Andrés: lo que me llamó en la pauta de campana fueron mis primeros acercamientos al instrumento igual que en la pauta de armar y desarmar cuando tenía esa necesidad y esa incertidumbre de conocer cómo se mueve cada llave o cómo se posiciona cada cosa, me evocó ese recuerdo.

Jonathan: particularmente en la pauta toca me llamó la atención el acercamiento que tiene el cuerpo con el fagot y con el cuerpo mismo, esa relación que personalmente me transmitió esa

cercanía que tienen ustedes dos, en la pauta de armar y desarmar me pasó algo similar a Andrés ya que me recordó las primeras etapas de formación musical explorando el instrumento y ciertos parámetros de lo que es armar y desarmar particularmente.

Felipe: a mi lo que me llamó de las pautas de hoy fue lo íntimo, en cómo un actor y un músico construyen la intimidad pero con el ejercicio de fagotear se convierte en público invitando a romper la relación entre el instrumento y el instrumentista.

Hernán: bueno entonces seguimos con las notas adhesivas verdes e iniciaré con 3 preguntas. La primera ¿Encontraron en estas 4 sesiones la fagoacción, si sintieron que fagoaccionaron en los espacios pautados con el fagot, el cuerpo/fagot y con los espacios sensibles que se plantearon? La segunda ¿Qué opinan del fagotear, el ser y el devenir con el fagot y con el cuerpo/ fagot; especialmente hoy que se trató lo ecológico y la improvisación sintieron que hubo esa sensación de sentirse con el fagot? Y la tercera respecto a las cuatro sesiones ¿Que sintieron que faltó, que sobró y que fue preciso de cada una de las pautas para el fagoaccionar?

Escuchemos las respuestas de la primera pregunta

Jonathan: yo quiero hacer una relación entre lo que se trabajó en sesiones pasados fagoaccionando lo visual y hoy con lo sensitivo, fue una experiencia bastante chévere y la manera en la que me involucre a la fagoacción en cada una de las pautas fue en la manera más íntima del instrumento, se lograron hacer diversas fagoacciones en las pautas.

Andrés: para mi la más compleja de las sesiones fue en la que se trabajó lo visual con el espejo y fue en la que más desconectado me sentí, no sentí casi fagoacción y fue complejo relacionarme con eso. Personalmente no me gusta detallarme en ningún sentido, respecto a la de hoy en la parte del tacto fue muy interesante cuando se bloqueaba la parte visual ya que fue en lo que más pude ser y sentir.

Felipe: estoy de acuerdo con el tema del espejo, fue la parte más compleja, por la ubicación y el elemento complica el fagoaccionar y creo que la que más me movilizó fue la primera en el tema de encontrarse a sí mismo con las pautas por el elemento sorpresivo como la invitación sucediendo cosas improvisadas que ya en la cuarta sesión se sabe a dónde se va.

Hernán: listo, vamos con la segunda pregunta

Felipe: yo siento que si se da ese fagotear en la medida en que se rompe esa relación entre el instrumento y el músico y se rompen esas formas y esos ejercicios muy académicos, como yo no soy músico me parece curioso y veo la transformación que se ve desde el espectador entre el fagot y el fagotista.

Andrés: yo en algunos momentos traté de ser fagot pero si logre ver romper estructuras y organizarse de formas distintas y saxofonié con la memoria en casi todas las pautas sobre todo en la primera sesión me preguntaba qué estaba haciendo con mi saxofón y cómo experimento con mi instrumento.

Jonathan: creo que se generaron esos vínculos estrechos y fagotee en la cercanía y en el tacto y esa intimidad con el instrumento, creo que genero en mi ciertos vínculos que no estaban tan cercanos y esa intimidad que usted nos mostró con su instrumento me permitieron fagotear y ser más sensible.

Hernán: pasamos a la tercera pregunta.

Andrés: yo siento que normalmente el inicio y el final es lo más importante y en esa primera sesión de pronto por la falta de contacto con más músicos si fue muy complejo y me faltó algo que no sé describir pero faltó como una inducción porque las pautas estaban y asimilamos lo que estaba en el papel pero no se conectaba; ya si se va a la última sesión ya era ese previo conocimiento lo que daba la facilidad de conectarse con cada pauta y relacionarse mejor con los que estaban cerca y lejos.

Felipe: yo creo que faltaron más personas y más disciplinas, siento que hubiera enriquecido mejor el proceso; porque siento que amplía la visión y el cómo interactuar con la pauta. Yo no estoy seguro si tanta repetición funcione y sé que es intencional pero no sé si funciona sin conocer el final, me pregunto mucho el ¿por qué repetir? Y me sobran los cambios de vestuario y quiero entender después el por qué.

Jonathan: concuerdo con lo que dice Felipe porque faltan personas de otras disciplinas, hicimos exploraciones de cuerpo y hubiera sido muy interesante que esas exploraciones la hubiesen hecho bailarines, como esa fagoacción. Sentía que no había mucha relación entre el nombre de la pauta y lo que se hacía, en la de repetir hasta no poder más siento que no había relación con la propuesta.

Hernán: ¿Y qué creyeron que fue preciso en los procesos?

Jonathan: para mi fue la intimidad y la relación que usted empezó a plantear, mostrando esa cercanía y como se fue desdibujando poco a poco, porque los músicos nos dejamos opacar mucho por el instrumento y lo que pretendemos plantear con nuestro discurso musical y esto me cambió el chip.

Andrés: para mi fue muy agradable la exteriorización de los textos y la forma de exploración que propone experimentar. Me pareció crucial el ejercicio de hoy en los que se bloquean ciertos sentidos para amplificar otros, no se estudia el bloque como tal sino que se entiende por aparte.

Felipe: relevante del proceso el descolocar, el dislocar esas formas de habitar la música y como espectador poder participar y alejarse de la observación sino que participar y entender el lugar del músico y del instrumento y ese lazo emocional que se construye en ustedes

Andrés: sí totalmente, la trascendencia de esa relación entre intérprete e instrumento.

Hernán: vamos con las preguntas de las notas adhesivas de color rosado.

Andrés: hoy no tengo preguntas

Jonathan: ¿Por qué decidió usted la exploración solo con la campana?

Hernán: porque la campana es la parte más fuerte del fagot, la más resistente entonces si se experimentaba con ella no pasaba nada pero si les pasaba la bota se puede dañar más fácil y no quería cohibirlos con la parte del instrumento. Esto abrió el paso para que pudieran tener más fuerza y más seguridad en la pauta de toca cuando experimentaban con las otras partes del fagot.

Andrés: yo si quisiera saber en la cocina del explorador si ¿crees que se responden tus preguntas investigativas con estos cuerpos que vinieron a fagoaccionar en este espacio en concreto?

Hernán: sí, se buscaba en principio encontrarme con el fagot y mi relación con el fagot y siento que aquí se logró ese nuevo lugar que ya no está dentro de las pautas de la institución musical sino fuera de ellas, entendiendo al fagot no solo como un instrumento sino como un objeto que está generando nuevos espacios afectando y siendo afectado, me ayudaron a comprenderlo desde un punto más amplio y no solo mi experiencia personal en mi habitación. Se puede plantear y entender el instrumento desde otros lugares y por ustedes también respondí si puedo encontrar la relación de mi instrumento con el cuerpo/fagot, sentirlo como un cuerpo que los lleva a nuevos a espacios y que los puede transportar a ciertos momentos, desinhibirse y sentirse parte de él, lo que un fagotista no hace casi nunca.

La importancia de los espectadores como partícipes del espacio y de la forma en la que usan el fagot con su cuerpo y con sus experiencias tomando el fagot con otros usos como amplificador de su voz o como una extensión de su cuerpo.

Por último, que comentarios generales tienen.

Felipe. Agradecerte por permitirnos hacer parte de esa exploración del proyecto de grado de la maestría y abrir ese espectro de la performatividad no solo en el escenario sino en lo musical y en el espacio generando varias dinámicas y entornos de exploración a través del fagoaccionar y como te movilizas en tu quehacer artístico y como te sales del uso convencional del instrumento y sirve como una invitación al artista de romper lo que sabemos hacer.

Andrés: yo creo que el agradecimiento más grande que podría hacer a este espacio es que me llevó a cuestionar cosas que nunca había pensado y a repensar otras; a observar mi quehacer de una forma muy distinta incluso ahora que ya estoy terminando mi formación y que debo darme el espacio a mi mismo de explorar nuevas cosas.

Jonathan: no está de más el agradecimiento a la invitación por estos espacios, a pesar de que sólo participé en dos sesiones fueron bastante enriquecedoras respecto a hacer cosas diferentes con mi instrumento y me permitió generar cierto tipo de acercamientos a lo que la tradición occidental nos propone y nos instaura.

Hernán: Muchas gracias a todos, muchas gracias a la maestría de estudios artísticos y a Jesús Buendía y Catalina Forero por la ayuda en el registro de las pautas, a Arte Estudio por brindarnos este espacio en estas cuatro sesiones al Maestro Ricardo Rozo y al Maestro Andrés Cárdenas. Gracias a todos.

Anexo 5

Proyecto de Investigación-Creación Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot

Maestría en Estudios Artísticos

Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Bogotá – Colombia

Yo, Sergio Felipe Hernandez R. identificado (a) con cédula de ciudadanía No. 1143943095 de la ciudad de Cali, autorizo el uso de imágenes y grabaciones de voz resultado de esta sesión de trabajo realizada por el estudiante, de la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Hernan Dario Guzmán Calderón con cédula de ciudadanía No. 1.110.5741.145 de Ibagué, para nutrir el análisis en el desarrollo de su proyecto de tesis titulado "Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot".

Declaro conocer que estos materiales podrán ser objeto de publicaciones científicas o de difusión especializada. Entiendo que la información recolectada en esta sesión podrá ser guardada y procesada por el proyecto, en caso de que así se requiriese, para los productos académicos asociados a dichas formas de difusión científica como la publicación de la tesis, o documentos de investigación, libros, informes académicos, que emerjan en el curso del proyecto.

Firma Participante:

Felipe Hernandez R.C.C.

Nombres y Apellidos: Sergio Felipe Hernandez

Documento de Identidad: 1143 943095

Fecha y Lugar: 13 - Julio / 2021

Correo electrónico: felipenao2016@gmail.com

Proyecto de Investigación-Creación Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot

Maestría en Estudios Artísticos

Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Bogotá – Colombia

Yo, Andrés Felipe Pedraza Camargo identificado (a) con cédula de ciudadanía No. 1'069.305.099 de la ciudad de Guasca, autorizo el uso de imágenes y grabaciones de voz resultado de esta sesión de trabajo realizada por el estudiante, de la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Hernan Dario Guzmán Calderón con cédula de ciudadanía No. 1.110.5741.145 de Ibagué, para nutrir el análisis en el desarrollo de su proyecto de tesis titulado "Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot".

Declaro conocer que estos materiales podrán ser objeto de publicaciones científicas o de difusión especializada. Entiendo que la información recolectada en esta sesión podrá ser guardada y procesada por el proyecto, en caso de que así se requiriese, para los productos académicos asociados a dichas formas de difusión científica como la publicación de la tesis, o documentos de investigación, libros, informes académicos, que emerjan en el curso del proyecto.

Firma Participante:

Andrés P.

Nombres y Apellidos: Andrés Felipe Pedraza C.
Documento de Identidad: 1'069.305.099
Fecha y Lugar: 24/06/2021
Correo electrónico: andrespedrazacamargo@gmail.com

Proyecto de Investigación-Creación Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot

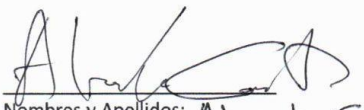
Maestría en Estudios Artísticos

Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Bogotá – Colombia

Yo, Alexander Casas Rodriguez identificado (a) con cédula de ciudadanía No. 1022418956 de la ciudad de Bogotá, autorizo el uso de imágenes y grabaciones de voz resultado de esta sesión de trabajo realizada por el estudiante, de la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Hernan Dario Guzmán Calderón con cédula de ciudadanía No. 1.110.5741.145 de Ibagué, para nutrir el análisis en el desarrollo de su proyecto de tesis titulado "Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot".

Declaro conocer que estos materiales podrán ser objeto de publicaciones científicas o de difusión especializada. Entiendo que la información recolectada en esta sesión podrá ser guardada y procesada por el proyecto, en caso de que así se requiriese, para los productos académicos asociados a dichas formas de difusión científica como la publicación de la tesis, o documentos de investigación, libros, informes académicos, que emerjan en el curso del proyecto.

Firma Participante:



Nombres y Apellidos: Alexander Casas
Documento de Identidad: 1022418956
Fecha y Lugar: 24 Junio - 2021 Bogotá
Correo electrónico: alexandersxcasas@Gmail.com

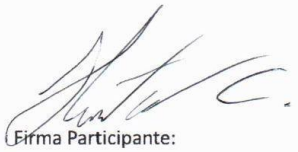
Proyecto de Investigación-Creación Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot

Maestría en Estudios Artísticos

Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Bogotá – Colombia

Yo, Jhonatan Stivens Contreras Carreño identificado (a) con cédula de ciudadanía No. 1012442607 de la ciudad de Bogotá, autorizo el uso de imágenes y grabaciones de voz resultado de esta sesión de trabajo realizada por el estudiante, de la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Hernan Dario Guzmán Calderón con cédula de ciudadanía No. 1.110.5741.145 de Ibagué, para nutrir el análisis en el desarrollo de su proyecto de tesis titulado "Sonando en clave afectiva: Pautas para encontrarme fagot".

Declaro conocer que estos materiales podrán ser objeto de publicaciones científicas o de difusión especializada. Entiendo que la información recolectada en esta sesión podrá ser guardada y procesada por el proyecto, en caso de que así se requiriese, para los productos académicos asociados a dichas formas de difusión científica como la publicación de la tesis, o documentos de investigación, libros, informes académicos, que emerjan en el curso del proyecto.



Firma Participante:

Nombres y Apellidos: Jhonatan Stivens Contreras Carreño
Documento de Identidad: 1012442607
Fecha y Lugar: 23/07/2021
Correo electrónico: Jhonatancontreras432@Gmail.com