

Anexo B archivo 1.

Transcripción entrevista a Germán Alberto Céspedes Díaz

GERMÁN.— Irina, quien me marcó mucho la vida, fue gracias a ella... Bueno, después, ya en cuarto año, me acuerdo, me alimentó esta locura buscar repertorio latinoamericano, y fue cuando empezamos a escarbar entre las bibliotecas musicales. No había mucho, pero conseguimos a VillaLobos. Y ya después, ingresé al conservatorio en el 91, me presenté a dirección coral, y en el 93 —aunque no terminé la maestría en dirección coral— hice el examen con Gennady Rozhdestvensky. Él me regaló este programa y me escribió: «*Que viva la dirección. Del profesor a su estudiante*». Gennady Rozhdestvensky, mi querido y archiquerido maestro de dirección sinfónica. Con él continué la maestría y después el doctorado.

Digamos que eso es ya como la etapa, una etapa media y final, pero todos mis principios musicales y, digamos, las raíces musicales provienen, sin duda alguna, de Irina Riéshikova.

Pero algunos de sus hijos adoptivos musicales piensan distinto. Nosotros solíamos reunirnos virtualmente para el aniversario de su muerte, pero dejamos de hacerlo porque yo prácticamente dije que no llevaría las cosas hasta pelear. Entre esos casos, una compañera mía —bueno, es una historia larguísima, no es francesa, realmente es iraní, pero su familia migró a Francia y hablaba perfectamente francés, pues creció allí—, después se volvió monja ortodoxa y trabaja... y claro, la Iglesia ortodoxa hoy es la ultraderecha en Rusia, y obviamente ellos defienden todo lo relacionado con el imperio ruso. Eso me sucedió.

Pero sí, claramente, tengo una gran cantidad de libros de esa época, incluso mi amor por Brahms. Adoro, entre los compositores corales, la música de Brahms porque Irina la hacía. Mi forma de escuchar música —me di cuenta—, sosteniendo la nariz con el índice y el mentón con el pulgar, se lo aprendí a ella. Hoy, eso se volvió parte de mi gestualidad normal.

MARI.— Y hablando de la semiótica...

GERMÁN.— Hablando de la semiótica, eso se lo aprendí a Irina.

MARI.— Hablando de la semiótica, maestro, en las clases usted diserta sobre la hermenéutica, la semiótica. Ya, las clases que usted imparte hablan del gesto. ¿Qué tanto

habla del gesto, de la dirección, de ese gesto que usted aprendió de sus maestros? ¿Lo tiene todavía, lo aplica? ¿Está certamente seguro de que esos son los gestos precisos para seguir, digamos, agrandando la escuela que usted obtuvo?

GERMÁN.— Bueno, Irina se formó con Claudio (apellido ruso que no entiendo, que significa "pájaro"). Él fue su profesor en el conservatorio, y ella tenía un apego muy fuerte hacia él. Pero como también fue estudiante de Nadia Boulanger en París, digamos que es una escuela coral con un arraigo muy fuerte en la dirección coral ortodoxa. De hecho, ella fundó la cátedra en los años 91-92, después de la separación de la Unión Soviética, cuando hubo cierta apertura religiosa. Nació entonces la cátedra de dirección coral en la Academia Religiosa de Moscú.

¿Por qué lo menciono? Porque es una escuela basada en las formas más arcaicas de dirección.— el *arsis* y *tesis*, la dirección de neumas. Hoy, en la Iglesia ortodoxa, siguen dirigiendo *kirieleisión* —*kirie* es la única palabra griega que usan; lo demás es eslavo antiguo, no latín—. La escuela rusa de dirección de esa época, finales del XIX y principios del XX, parte de esos principios.

Con el tiempo, empecé a enseñar dirección. Mi primera experiencia como profesor fue con un coro gregoriano. Por eso tengo esta fotografía: llevamos al Papa el coro gregoriano en el 93, e interpretamos la misa de *Ángelus* completa con los seminaristas. En ese momento, ya era estudiante de dirección en el conservatorio, pero no con Irina; ella fue de mi licenciatura.

Pero, sin duda alguna, digamos, ciertos dogmas de la dirección, de la posición, de la antropometría. Yo parto mucho de la antropometría. Para mí es fundamental, digamos, en la enseñanza de la dirección, partir de que cada estudiante tiene sus propias proporciones; sigamos su propia aura, su zona aural, y la energía es distinta en cada persona; entonces, yo lo equiparo mucho. Las primeras clases de dirección utilizo siempre **el círculo de Da Vinci**, del cuerpo antropométrico, dónde nace, y les hablo mucho de las proporciones.

Es más, en la primera clase siempre hacemos unos esquemas sobre un cartel. En la pared pego un cartel a la altura del ombligo, y les hago unas mediciones de los hombros, de la cadera, de la apertura de los brazos, a partir de los cuales nosotros trazamos como una

zona, digamos, unos planos de dirección; entonces, sobre ejes: eje X, eje Y, y una profundidad Z.

Siempre me ha parecido lógico, y ahí tengo, de pronto, la influencia de la física, el que me gustara tanto la física, y lo cruzo con esta técnica de dirección. Ella jamás me habló de esos planos y de antropometría, pero sí de la profundidad, de la amplitud vertical y de cómo la escuela de violín, la escuela de piano tenía como sus principios y sus cánones. Eso se lo heredé a ella y, con el tiempo, lo he flexibilizado mucho, por supuesto, sobre todo porque yo tengo que reconocer que acá, en este momento, **no estamos formando directores sinfónicos, ni siquiera corales**, sino directores musicales que necesitan herramientas versátiles y, digamos, muy prácticas.

No obstante, en ese libro que estoy cocinando en mi cabeza, de que algún día tengo que escribir, antes de que cuelgue los guantes, voy a hablar, por supuesto, de eso, de la antropometría. O sea, es mi enfoque, mi visión de la dirección. Y ahí es donde la semiótica empieza a jugar un papel que proviene justamente de esas zonas de energía.

Entonces, digamos, un plano bajo tiene mucho más peso que un plano alto. Y un gesto, el mismo gesto hecho a la altura de la cadera, del ombligo o a la altura del hombro o de los ojos, tiene un significado muy distinto, exactamente el mismo gesto. Entonces, de todo eso, por supuesto, **hablo en las clases de dirección**.

De hecho, yo adopté, no sé si bien o mal, unos nombres para los ejercicios muy lúdicos, en donde les hablo de la “casita” y les dibujo la casita con los pisos. Entonces, les dibujo allí la casa, un edificio, una torre, una casa soviética, donde están los pisos: el tercero, el cuarto, el quinto, el sexto. Vamos a ir al tercero, entonces, tra, tra, tra, para explicar la amplitud vertical.

Y vamos a manejar esto, entonces: el tercer piso, después el quinto y luego vamos al primero y hacemos este tipo de ejercicios para manejar amplitud vertical. Obviamente, con elementos como, por ejemplo, un gesto como este, ¿cierto? Se me ocurre y le digo: mira, esto es el "pulla el burro". Y entonces, sí, así, muy costeño: "Pulla el burro, hermano, a ver".

Este movimiento, por ejemplo, para una transición de 4 a 2, si no estoy mal. Este, pero ¿por qué así? ¿Cómo lo hace? ¿Cierto? Y con toda la onomatopeya y la cosa. Un ejercicio, bueno, y así, como ese, muchos otros nombres. El "trencito" es un ejercicio que se

me ocurrió alguna vez para explicar las transiciones agógicas métricas. Entonces, les pongo en el celular una grabación que tiene un metrónomo ascendente y la idea es la siguiente, te explico cómo funciona el ejercicio del trencito.

No sé si este ejercicio existe en otras partes, pero ese se me ocurrió. De pronto se le había ocurrido a otra persona antes. Entonces: un, dos, corcheas, y así, hasta que llega a 500, pasando por todos los esquemas de dirección, ¿cierto? Ascendente y luego empieza a bajar otra vez hasta 80. De 80, metrónomo 80 bits a 500 bits.

Y es una forma, como no tenemos una orquesta, un coro disponible en la clase, es un ejercicio que les exige muchísima concentración. Les digo, incluso: "Váyase usted, mientras vaya en el Transcaribe o en el Transmilenio, donde vaya, póngase los audífonos y hágalo". Y no tiene que moverse mucho porque, de pronto, se lo llevan al manicomio, ¿cierto? Solo imagínese los movimientos, la transición del esquema sin perder nunca el pulso, la conexión con el pulso.

Y la anticipación, porque, pues, definitivamente, el arte de la dirección es el arte de la anticipación y de la triangulación. Ah, y de la física también saco la triangulación, el concepto de triangulación, como astrolabios para la navegación. En la dirección, la distribución del tiempo no es otra cosa que triangulación, ¿cierto? (Habla de la dirección comparada con la física).

Y como la dirección no es otra cosa que el entramado de puntos que es una codificación de una información, realmente, de carácter muy concreto. ¿Qué es triangulación? Cualquier tipo de levare, un levare invertido, por ejemplo. El levare invertido se lo aprendí a Kataev, un director que tuve en la maestría.

Las personas que más me marcaron en la técnica, incluso, yo diría que fue Kataev, en cierta medida, más que Rozhdestvensky. Lo que pasa es que Rozhdestvensky, cuando fui admitido en su clase, obviamente, eso... Yo me acuerdo que nos pegamos una rasca con Carlos Alvarado, un director que está en Australia, porque, ser admitido por Rozhdestvensky era lo máximo que le podía pasar a uno estudiando dirección en la Unión Soviética.

Pero después sufrimos de la ausencia del poder y de la grandeza. Era un maestro que se la pasaba aquí, allá, que dirigía acá, pasaba por Suecia, después se iba a la BBC. Fue varios

años director de la BBC. Estaba en España, era muy amigo de Mariner, entonces, era el director del concurso de Cadaqués, de dirección. En fin, se la pasaba por el...

Y con quien nos podíamos ver, de suerte, cada dos meses y no había una continuidad de clase. Bueno, muéstrame, qué tienes. Entonces, era más como el reporte: qué has hecho, qué hiciste tú. En cambio, el que estaba allí, un gran director, digamos, no tan conocido como Rozhdestvensky, pero muy querido, era Kataev, con quien hicimos el taller de ópera y de él cito una serie de truquitos de una gestualidad manual que tenía impresionante, de unos dedos que hablaban, hablaban y hablaban, todo en semiótica.

Bueno, Rozhdestvensky también es de una particularidad histriónica. No sé si tú alguna vez, o conoces has escuchado hablar del maestro Gennady Rozhdestvensky. Te voy a dar un video, voy a seleccionar un par de videos para mostrarte de qué estoy hablando, porque esto es mejor verlo que escucharlo, o sea, contado. Su técnica era muy, pero muy particular. Además, era un gran pianista, virtuoso y lector impresionante. Pero, digamos, que todos estos truquitos de filigrana, de técnica, se los aprendí más a Kataev, por ejemplo, eso de los levares invertidos. Levare invertido después lo vine a ver con Helmut Ring, el director de la academia de Bach, Bachakademie Stuttgart, Alemania.

El maestro Helmut Ring hizo... Yo estuve en Stuttgart, en Moscú y en San Petersburgo. Alguna vez, incluso, él vino a Caracas, en el esplendor, digamos, de la primera ola, pues, cuando no se había politizado tanto el sistema. Vino a Caracas a hacer talleres allá con la Bachakademie. Sus talleres eran supremamente prácticos, su técnica sencilla, pero muy precisa, fue muy impresionante para mí.

Bueno, ya otros directores... Tuve la dicha de ver a Ilya Musin, pero una dicha aciaga, porque Ilya Musin es el patriarca de la dirección de San Petersburgo, el maestro de muchos directores. Creo que Petrenko, el actual director de la Filarmónica de Berlín, si no estoy mal, pasó por la cátedra de Ilya Musin, pero Ilya Musin odiaba la escuela moscovita.

"¿Quién le enseñó? Usted, usted no sabe nada". Quedaba uno... Yo entraba a la clase de música, era mudo. Ahí sí, como el cantor de la iglesia, mudo, porque cualquier cosa que uno dijera podía ser usada en su contra. De Ilya Musin tengo un poco de libros de técnicas de dirección.

O sea, a lo que voy es que la dirección, sin duda alguna, la escuela rusa considera muy importante la técnica, o sea, así como la escuela pianística, ¿no? Hay ejercicios. Gennady Rozhdestvensky tiene un libro que se llama La aplicatura del director, hágame el favor, en el que comenta muchas obras del repertorio universal sobre ese tipo de cosas: "Acá, en este el gesto es más seguro, es mejor partir tarde", etcétera, etcétera, el de hacer este tipo de levare.

Digamos que él no enseñaba y no le gustaba que imitaran su gestualidad, que es muy particular, extremadamente. Un estudiante nuestro, un estudiante, compañero mío de la clase de Rozhdestvensky, tenía una facilidad para imitarlo, casi que, digamos, teatral, o sea, como mágica.

Yo escuché a Rozhdestvensky pisotear, o sea, destruir, y de una forma cruel y despiadada, a este pobre. ¿Cómo se llamaba? O se llama, yo creo que está vivo, pero después de eso dijo: «O me suicido o dejo la dirección». A ese grado de tensión se vivía en la clase cuando entraba él, que casi no utilizaba el cuello, no porque estuviera paralizado, sino porque todo era gestualidad, todo era... Hablando del gesto y la semiótica.

Él llegaba y miraba, así, como si tuviera un radar, y se sentaba en una poltrona especial que nadie podía tocar, era solamente para él, para el maestro Gennady. Hacía un gesto, como un rey. Le traían la partitura, que casi ni usaba, porque todo de memoria.

MARI: Maestro, y usted, ¿dónde ha dictado cursos fuera del aula, aquí, de clase?

GERMÁN: Yo he sido tallerista en varias. A ver, vamos por... Bueno, primeras clases de dirección las hice en Moscú. Luego, en Latinoamérica me han invitado en Trujillo, en Perú; en Lima. Aquí en Colombia, bueno, Bogotá, Cali, Ibagué.

Un curso muy interesante de varios años es el que hemos hecho en Buenos Aires con la Fundación El Sonido y El Tiempo. También estuve en Neuquén, al sur, en la Patagonia, y en Salta. Bueno, en Salta sí fue un concierto que fui a dirigir allá, no hice taller.

Luego, donde ha sido permanente, hicimos como cuatro o cinco veces. Se interrumpieron con la pandemia y, bueno, ahora después quedaron un poco como golpeados, la fundación, pero hemos hablado, incluso con la directora de ahora. Se acercaron, los acerqué a la Universidad Nacional de las Artes, el Departamento de Artes Musicales de la

Universidad de las Artes. Ellos estaban interesados en que renováramos esos talleres. Fue muy interesante.

Algunos egresados de allá vinieron al Seminario Iberoamericano de Dirección Sinfónica que organizamos en Ibagué. En Puerto Rico también dicté clases de dirección en el conservatorio, y antes de eso había hecho unos talleres. En Acapulco, en Costa Rica, ese con mi amigo Edwin Mora. Estuvimos haciendo un taller muy interesante con violín y dirección.

Bueno, lo último en Estados Unidos, en el 2020, en Jackson, Misisipi. Pero el más, para mí, la residencia más interesante, más bonita, más significativa ha sido la de Buenos Aires, por la forma como transcurre el taller. Allí, por ejemplo, tuve un taller compartido con una persona que invitó a las clínicas sobre Guastavino. Yo no, ¡uy!, la música yo no la conocía.

MARI: ¿La sinfónica?

GERMÁN: No, de coral. Es que esos talleres han sido corales o sinfónicos. No siempre, a veces, cuando hay la posibilidad, depende del acceso que tengamos a un ensamble.

O sea, la idea es no trabajar solamente con pianos, sino hacer música. Entonces, si está disponible un coro, pues hacemos taller coral. Si está disponible un ensamble, no es una orquesta, pero, bueno, hemos llegado a tener una orquesta. Hicimos una vez el tercero de Beethoven, precisamente en do menor, en, ¿cómo se llamaba eso? Una ciudad cercana a... Se me olvidó, a Buenos Aires.

Pero hemos tenido disponibles orquestas, entonces lo hacemos orquestal. Pero sí ha sido muy, o sea, es como, guardando las proporciones, mi... donde puedo plasmar todo.

MARI: Y para terminar, maestro, ¿usted cree que las políticas públicas de nuestro país apuntan a apoyar en que se creen más orquestas y que los egresados de dirección puedan acceder más también a proyectos que puedan perdurar? O, ¿cómo ve?

GERMÁN: Bueno, mi relación con el Ministerio de Cultura en este momento no es muy objetiva, porque está salpicada, obviamente, por un aprecio incondicional, visceral y un cariño, digamos, hacia el maestro, la figura paterna del maestro Zorro. O sea, es mi mentor, así como Irina en Rusia, mi mentor acá fue Zorro.

Sin embargo, recién nombrado como viceministro en el 2022, tuvimos unas largas y amenas conversaciones en el balcón del apartamento en Bocagrande, de su hermana, donde se queda. Y en un viaje que hice a Tierra Bomba tuvimos oportunidad de hablar largo. En esos viajes, él me expuso su visión del programa Sonidos para la Construcción de Paz.

Luego fui también testigo de la forma, a veces, digamos, que triste y aciaga, y, cómo decirlo, como se fue casi que lapidado y su proyecto recibido con un montón de objeciones y críticas, y de algunas, me parece que, de fondo; otras, absolutamente descontextualizadas.

Yo pienso que la educación musical en Colombia atraviesa por un proceso de contextualización en el que a veces se confunden las cosas. O sea, una cosa es formar a un director, incluso, por ejemplo, acaban de crear una maestría en Argentina, en dirección sinfónica latinoamericana. Yo le decía a la decana, a mi amiga Cristina Vásquez: "Ven, no estoy seguro, yo mismo no termino de entender si es correcto o no hacer eso".

Yo sé que hay maestrías en literatura latinoamericana, hace rato, me imagino, ¿cierto? En historia del arte latinoamericano, pero nunca jamás había escuchado de una maestría en dirección sinfónica latinoamericana. Me parece que Sonidos para Construcción de Paz está siendo víctima un poco, y buenas intenciones están pasando cuenta de cobro del proceso de colonización de la música, así como Abreu.

Abreu recibió unos dardos impresionantes y me acuerdo en Argentina, porque tenía unos detractores terribles, porque por qué los chicos tienen que... Por qué la transformación social pasa por Mahler y Tchaikovsky y no pasa por la música, espectacular música que tiene Venezuela, por ejemplo, Carreño, entre otros actores.

Y ese debate, pues, yo no sé, a mí me parece que eso erosiona y la verdad que es poca la utilidad que tiene, pero es una situación que vivimos. Es una realidad que vivimos. Yo les digo: "Yo no estoy pretendiendo que ustedes dirijan Tchaikovsky si no quieren".

Cuando lo escuchan y lo pongo, claro, hay gente que jamás en su vida lo ha escuchado. Es una música realmente muy bella, pero no se trata, y no estoy diciendo acá que sea más bella que la música que a ti te gusta, que tú amas o que tú tocas en tu trabajo o qué.

Entonces, por eso yo prefiero creer que el abordaje se tiene que hacer es desde una neutralidad y un respeto incondicional por las músicas, pero también por un respeto por la disciplina del conocimiento de la música, y lo mismo pasa en la dirección. Entonces, me

Ilegan directores de banda haciendo unas cosas absolutamente ilógicas, disparates terribles, que si yo los evalúo a través del filtro de Irina... Esto es completamente...

Pero yo trato de sacudirme, digamos, de liberarme de eso y pensar en que cómo puedo hacer para que las cosas las hagan bien, en forma, sin desnaturalizar la esencia de la música. Entonces, yo creo que el reto en este momento no es que, bueno, ojalá podamos educar a los niños en formatos sinfónicos y lo estamos buscando y, para eso, las clínicas kids, ¿cierto?

Pero, definitivamente, estamos, por ejemplo, lo que buscamos con Victoriano es que esas orquestas y, desde los niños, los aprendizajes se hagan sobre lenguajes musicales cercanos a ellos. Entonces, sí, yo creo que la dirección tiene mucho futuro si nosotros hacemos que los directores entiendan ese equilibrio que tiene que existir.

Veo que, por ejemplo, bueno, digamos, casos como Lina. Lina, la que yo creo que te conté, ella estudió conmigo, fui su profesor de técnicas de ensayo, la que está ahora como asistente de Dudamel en Los Ángeles. Yo, o sea, una carrera como esa en Colombia, en este momento, es muy complicada y, digamos, el país, pues, ha tenido esa fuga de talentos.

¿Cómo hacer para contextualizar el talento de estos jóvenes y traerlo acá y que sea útil y sea aprovechable y que sea, al contrario, autopoietico¹, que alimente y retroalimente y genere otros desarrollos nuevos? Me parece que el camino, definitivamente, está en ese equilibrio.

Entonces, se necesitan sistemas, se necesitan metodologías probadas y aprobadas, como las de Irina, frente... aplicadas, digamos, a contextos culturales muy diferentes, ¿sí? O sea, es como que, vuelve y juega, la parte matemática, la parte física de la música no conoce de géneros ni conoce de culturas, es absoluta.

Y esa parte es la que precisamente nos puede ayudar a contextualizar nuestra escuela de dirección para hacerla sostenible, y necesaria, y pertinente, y requerida. Eso es lo que pienso.

MARI: Muchas gracias, maestro, por esta entrevista, y bueno, seguimos avanzando entonces.

¹ Autopoietico: sistema que es capaz de producir y mantener sus propios componentes, lo que le permite existir y funcionar como una entidad autónoma.

GERMÁN: Voy a buscarte los videos que te prometí de Gennadi Rozhdestvensky, para que entiendas esas locuras.