

#### **Anexo B archivo 4.**

*Transcripción entrevista a Ludsen Martinus, Compositor, director de orquesta y discípulo del maestro German Céspedes*

**MARI.**— A ver, ¿cómo fue esa relación con él? El aprendizaje, ¿y en qué te inspiró?

Él es el maestro Germán Céspedes Díaz. Quisiera saber cómo fue que lo conociste, cómo fue la trayectoria mientras fuiste alumno de él antes de pasar a la Universidad Nacional de Colombia, y bueno, hasta ahí eso, porque son muchas preguntas acerca de...

**LUSEN.**— Buenísimo, súper, súper. Bueno, con el maestro Germán Céspedes nos conocimos porque, pues, yo tenía catorce años, todavía estaba en el colegio, e hicieron un pequeño concierto en un colegio, con una selección muy pequeña de músicos, y, pues, ahí fue la primera vez que lo conocí porque él estaba recién llegado. Recuerdo yo. Eso fue más o menos en el 2013, que él estaba recién llegado a Cartagena y también con él trajo una gran cantidad de maestros diferentes. Maestros de diferentes lados: de Cali, italianos, bueno, en fin. Y, e hicieron un pequeño concierto didáctico y entonces, ahí fue que yo lo vi, ¿sí? Yo supe de su existencia y no fue después sino hasta un año, un año después, que yo había escrito una pieza para orquesta y, pues, como yo sé que es el director de la orquesta, no tenía ni idea de que él era el director del conservatorio, ni nada. Yo fui hasta su oficina, yo fui a buscarlo a su oficina, así con mi uniforme de colegio y todo, yo llevaba las partituras y voy y lo busco, y la secretaria me dice que no está.

Entonces yo insistí unos días después y lo pude conseguir, y empezamos a charlar un poco y le mostré mi obra y, pues, a raíz de eso fue que empezamos a interactuar. Él me prestó varios libros de música de orquestación, la transcripción musical, de la hermana. No eran de él, pero eran de la hermana. Entonces él fue como un primer acercamiento hacia lo que es una formación formal como músico, pero ya más que todo por mi cuenta. Entonces empecé a leer mucho y todo, y el maestro unos meses después decide programar esa obra después de yo haber hecho un montón de revisiones. Él decidió programar la obra. Entonces ese fue el primer estreno que tuve yo. Tenía casi dieciséis años, estaba a punto de cumplir dieciséis años y estaba también a punto de graduarme del bachillerato.

Entonces yo me fui para la Universidad del Norte, de hecho, que fue ahí donde usted y yo nos conocimos, en la Norte. Yo me fui de la Norte ya con una obra estrenada, ¿sí?

Entonces ahí fue que empezamos a tener cierto contacto. Yo también asistí a sus clases de dirección, que eran los viernes a las siete de la mañana, yo me acuerdo. Todavía la siguen dictando y (hay un pequeño bache en la grabación) cuando lograba escaparme del colegio.

**MAR.**— Ah, okey, excelente. O sea, ¿todavía estabas en el colegio cuando empezaste a recibir las clases de dirección con él?

**LUSEN.**— Exacto, sí. Eran nociones muy básicas porque, pues, los que estaban también en esas clases eran de electiva. No era una clase de énfasis de dirección como tal, que todavía no existe, que ojalá exista en algún momento, sería buenísimo, pero, pues, todavía no existe. Entonces había tiempo de dictar clases ya muy básicas de cómo se marca cuatro, cómo se marca dos, todo eso. Todavía no estamos pensando en un gran concepto orquestal, técnicas, ni nada de eso. Pero, pues sí, estaba en ese tipo de formación básica de la dirección y yo, pues, era partícipe. Era bastante interesante, pues yo era el único con uniforme de colegio ahí, y los demás eran ya personas grandes que estaban estudiando su carrera. Era una experiencia bastante nueva para mí.

**MARI.**— Exactamente. Lusen, ¿a qué se debe que en la educación superior existan, por ejemplo, en el Caribe colombiano, en Cartagena, Santa Marta, existan orquestas sinfónicas y no hay en sus componentes de dirección sino, digamos, electivas, materias electivas, tanto en el Magdalena, como que hay dirección coral, como en Bolívar, ¿que en este momento solamente hay dirección como electiva? En cambio, en Barranquilla no hay orquesta sinfónica. No se ha creado la necesidad, sino pequeñas orquestas y núcleos, pero no se consolida una orquesta sinfónica de apoyo estatal ni de apoyo privado por muchas puertas que se toquen, pero la Universidad del Atlántico sí tiene en Bellas Artes la línea de dirección. Es más enfocada a dirección coral, pero también se ve técnicas de dirección orquestal, hay un profesor que da técnicas de dirección orquestal, y bueno, yo estoy al frente de la dirección coral. Entonces a veces no entendemos ese desbalance que hay en la educación superior con respecto a la dirección. Para eso, quisiera preguntarte, Lusen, ¿qué pasa en la educación superior del Caribe colombiano con respecto a, tú que ya estuviste en la Nacional, una universidad del interior, ¿qué pasa que, digamos, no se da esa cátedra todavía, esa cátedra formalizada?

**LUĐSEN.**— Bueno, hay varios factores, pues, habría que también estar en la posición de quienes lideran los procesos educativos a nivel superior para saber qué piensan, pero yo lo que veo es que hay una filosofía general de que el pregrado es para formar a personas que, para que puedan desempeñarse muy bien como músicos de algún instrumento. Ya después, en una maestría, se hace la dirección, porque, me parece que ha sido una conversación que he tenido también con otras personas, y es que hay ese pensamiento de que el pregrado es para estudiar lo fundamental de la música y también para profundizar en un instrumento, ya después en una maestría es donde se especializa la persona en dirección.

Y según también he conversado con personas que están estudiando en Rusia y demás, se dice también que hacer pregrado en dirección es algo extraño, eso es un poco extraño. Sin embargo, se puede hacer, pero teniendo en cuenta que también hay que, al menos en el pregrado, seguir una línea instrumental y enfocarse, porque sí es importante no solo la parte de la dirección sino también profundizar en la música, y qué mejor que dominando un instrumento. ¿Sí? Es importante eso, pero pienso yo que en el Caribe hay la preocupación de que se tenga cierto nivel instrumental y que se tengan ciertos hábitos de estudio todavía, que, pues es algo que cuesta, porque pues son cosas que a veces chocan con nuestra cultura, ¿sí? Son cosas que chocan un poco, pero que muy poco a poco también se van cimentando ciertas bases. Siento que todavía se puede seguir en ese proceso, sin embargo, habría que dar la posibilidad a experimentar qué sucedería si se abre una cátedra de dirección.

También pienso que puede ser, ¿cómo decir? Puede ser que no se haya pensado en explorar esa posibilidad por parte de quienes dirigen los programas de música. De pronto si ellos deciden experimentar a ver qué sucede abriendo un programa (hay un ligero bache) cosas buenas, porque imagínese, no hay orquestas en Barranquilla, pero hay dirección. Pero en Cartagena sí hay muchas orquestas, pero no hay quien las dirija, entonces... Lo chévere de esto es que hay una oferta y una demanda, entonces puede haber una interrelación entre las universidades, eso también veo.

**MARI.**— Exactamente. Bueno, y pedagógicamente, ¿cómo has visto ese proceso del aprendizaje de la dirección en Colombia, ahora que estás en Bogotá, exactamente? No sé si conoces los procesos de la Universidad EAFIT también, y otros procesos orquestales que se

dan tanto en pregrado como en posgrado. ¿Cómo ves la parte pedagógica de la enseñanza y del aprendizaje?

**LUĐSEN.**— Bueno, en Medellín yo siento que es el centro de la dirección en el país ahora, es un lugar donde suceden cosas muy importantes a nivel de dirección. Medellín ha producido una gran cantidad de directores con una base muy sólida. He conocido muchas personas graduadas de EAFIT y de la Universidad de Antioquia, o que trabajan en alguna de las dos universidades ya a nivel profesional o estudiantes muy destacados también, y veo que Medellín es sin duda un lugar de suma importancia para la dirección orquestal.

Y, bueno, decir que esto ocurre (bache) país, es difícil, no sabría cómo es el proceso en Barranquilla, pues yo ya hace mucho tiempo no veo a Barranquilla. Voy a hablar de Bogotá, y es que en Bogotá hay cierta crisis, pienso yo, hay cierta crisis. De hecho, es por eso también que yo me he enfocado más a dirigir, digo, a componer, que, a dirigir, me he enfocado más en eso, porque en Bogotá se torna muy difícil. No hay tantas oportunidades de dirigir ni siquiera dentro de la misma universidad.

Entonces, si bien las cuestiones técnicas se aprenden con reducciones de piano, que el estudiante dirija pianos, siento yo que, si se quiere formar directores a nivel profesional, si se quiere tener los mismos logros que por lo menos he visto que en EAFIT se han alcanzado, es importante que tengamos la confianza o que los docentes tengan la confianza de soltarle al menos la orquesta universitaria a los estudiantes.

¿Qué sucede en mi universidad? Que esto no ocurre, esto es totalmente un tema tabú. El hecho de que tú le digas al director de la orquesta: «Maestro, yo quisiera tener una práctica (bache)». No, no se puede porque hace veinte años a un director le fue muy mal y ya la orquesta no quiere. Entonces, se privan de poder formar directores de alta calidad por circunstancias que son ajenas a nuestra generación y que lamentablemente nos siguen afectando. Sin embargo, nosotros en la Universidad Nacional tenemos este espíritu de querer encontrar el conocimiento y si no lo podemos obtener de la forma convencional, nosotros nos las arreglamos.

¿Qué hacíamos nosotros? Nosotros armábamos orquestas con los mismos estudiantes de la orquesta del conservatorio, obviamente les ofrecíamos créditos, bueno, en fin. Y teníamos nuestra posibilidad de dirigir. No sé si usted ha visto mi Instagram, yo por ahí he

subido videos dirigiendo. Ha sido con músicos que son nuestros amigos, que a veces se convierten en nuestros aliados. Entonces, parte de que no nos den esos espacios en la universidad ha hecho que nosotros mismos los creemos, entonces, no todo es tan malo, pero sí hay muchas cosas por mejorar, al menos en Bogotá, y es la cuestión de permitirle al estudiante dirigir.

Es como si a un violinista no le permitieran hacer escalas en un violín de verdad. ¿Si ves? Es algo tan grave como eso, pero, como a nosotros (bache) buscamos las maneras de una forma muy recursiva. Yo recuerdo que en pandemia algunas veces dirigíamos ensambles muy pequeños de cámara, todos con nuestros tapabocas, grabábamos y por ahí se veía cosas (bache) de los videos, y todo. Cosas así, era muy gracioso, pero a la vez era muy interesante todas estas búsquedas que teníamos nosotros a nivel personal. Yo después me fui decantando un poco más por la composición, pero, pues, así es más o menos como ocurre en esta ciudad el tema de la dirección.

**MARI.**— Exacto. Entonces, ¿crees tú que en vez de formar directores se deben formar líderes musicales en todo sentido, que sepan composición, que sepan bien un instrumento y que sepan dirigir también? Es decir, directores musicales, diría yo.

**LUDSEN.**— Claro, porque cuando el músico necesita un apoyo en cuanto a que no sepa cómo hacer algo, entonces, si el director también ha pasado por esa misma situación, es muy probable que le pueda ser de ayuda, ¿sí? Digamos que, si la persona que directamente estudia dirección sin haber tenido unos fundamentos al menos básicos de instrumento, no estoy diciendo que hay que ser el mejor músico del mundo, no es necesario, no siento que eso sea necesario, pero si al menos haber pasado por alguna formación de algún instrumento, ya sea canto, lo que fuere, sirve mucho y da cierta autoridad que es importante tener, no una autoridad agresiva, pero sí una autoridad artística.

Entonces los músicos siguen más a una persona así. Y siento que es importante. Siento que es importante poder tener mucha curiosidad en todos los aspectos teóricos también, composición, orquestal, saber cómo funciona, ¿sí? Entrar (bache) es sumamente importante.

**MARI.**— Exacto, sí. El conocimiento de todos los instrumentos musicales, por lo menos, la posición fundamental, los sonidos, toques de cuerda, arco, etcétera, e igualmente los triples picados, picados de los vientos, el soplo de la madera, el color, todo eso tiene que

saberlo el director, como un internista, ¿no? Un médico internista, sabe de todo y sabe cuál es el asunto a tratar. Ese es el estudio del director, ¿no?

**LUĐSEN.**— Sí, bueno. Por lo menos en la Nacional qué ocurre, que, pues, tenemos la posibilidad de aprender todas estas cosas. Bueno, a nivel teórico, porque si nos ponemos a tocar un instrumento de cada uno, va a ser imposible porque hay muchos y la vida es muy corta, pero a nivel teórico se enfoca mucho en todo esto aprendido. Sin embargo, también tenemos el compromiso de tocar, bueno, nosotros vemos bastantes semestres de piano complementario, entre comillas, que se convierte casi que en principal.

Entonces, ya habiendo pasado por ese proceso, digamos que ya hay una visión un poco más general de qué es la dirección y, pues, las personas no se lo imaginan, no se imaginan que detrás de eso también, pues, somos músicos y puede que, pues, toquemos diversos instrumentos, toquemos piano, lo que sea, pero, pues, detrás de cada director siempre hay otro músico, un músico más, pero que decide liderar procesos.

**MARI.**— Exactamente. Ludsén, ¿qué recuerdos pedagógicos tienes de Germán Céspedes en sí, con detalles? ¿Qué recuerdos de lo que te enseñó, cómo te estimuló para seguir con la dirección, qué consejos recuerdas de él?

**LUĐSEN.**— Bueno, tengo que ir muy, muy atrás, pero sí recuerdo que cuando yo iba a su oficina a buscarlo era una cuestión bastante divertida porque no se lo podía creer, era muy chistoso. Yo era muy, yo era una persona muy intensa. Sobre todo, porque tenía muchas ganas de aprender de las demás personas. Yo veía en cada maestro alguien que tenía tantas vivencias, tantos aprendizajes, parecían y me siguen pareciendo personas sumamente interesantes.

Entonces, ¿qué enseñanzas recuerdo yo? No fueron enseñanzas directas, pero sí fueron conclusiones que yo empecé a sacar de su ejemplo. Por lo menos, cuando empezamos a hablar, a discutir sobre eso, (bache) en ese momento, con quien había estudiado, pues, orquestación, con quien había estudiado armonía, con quien había estudiado tal cosa, la respuesta era con nadie, con nadie, con nadie, con nadie.

Entonces, cuando él me presta los libros, él me dice: «No, pues es que se nota que no ha estudiado con nadie, pero hay mucho de dónde sacar provecho», y al prestarme él tanto material, tantos libros en físico, yo la primera conclusión que saco de ahí es que a través de

todo el material que él me da, se puede empezar a concretar un conocimiento más formal, sí, ya con la cuestión, incluso de la misma forma, de la misma fundación, perdón, del conservatorio Adolfo Mejía.

Me cuenta que es un hombre que tiene una gran visión, que es un hombre de una gran visión, que quiere hacer que la institución trascienda más allá de lo que había sido antes de su llegada. Entonces, también veo yo una persona que gestiona, que no sólo le preocupa dirigir una orquesta, sino que también le preocupa dejar un legado para Cartagena y para Bellas Artes. Siento que eso es bastante inspirador para mí.

Como le digo, maestra, no fueron enseñanzas directas, así, que yo le diga: «No, te voy a enseñar». No, sino que a través de su, todo, las luchas, porque yo sé que no es fácil, yo sé que no es fácil haber llegado hasta el punto de decir vamos a hacer el Conservatorio Adolfo Mejía, que antes no se llamaba ni siquiera así. Y yo recuerdo, yo recuerdo vagamente que había mucho desorden ahí. Entonces, digamos que es una persona que llegó a ordenar una institución y a darle una visión. Entonces, eso nos sirve mucho de aprendizaje.

**MARI.**— Exacto, sí. Le dio la alta calidad, también, al conservatorio, a la facultad.

**LUSEN.**— Claro, y eso no es fácil. No sé cuáles hayan sido sus métodos, pero los resultados no se cuestionan, ¿sí?

**MARI.**— Trabajo arduo. Trabajo arduo.

**LUSEN.**— Pero es arduo, es arduo. Claro, es arduo llegar a un terreno muy difícil como es el terreno de la costa Caribe colombiana y tratar de hacer todas estas cosas. A mí me parece que es algo de admirar, a mí me parece que es algo de admirar y es un muy buen ejemplo del cual se pueden sacar muchos aprendizajes de lo que realmente es un director de orquesta. Un director de orquesta no simplemente hace así y en el concierto y eso es lo último, realmente eso es lo último, lo principal es lo demás, lo demás que ocurre en privado, lo que ocurre en una oficina con diez personas. Todo eso es dirección también, no es solamente lo musical, ¿sí? Siento que él lo desempeña muy bien y ha sido bastante inspirador también. No creo que solo para mí, no creo que solo para mí, sino para muchas personas.

**MARI.**— ¿Qué recuerdas en el aula de clase? En el aula de clase, el contacto tuyo un viernes en la clase de dirección. ¿Qué recuerdas de él?

**LUDSEN.**— Bueno, yo la primera vez que fui a clase no había nadie, no había nadie. Éramos los dos y él estaba muy molesto porque las personas que estaban inscritas no iban. Entonces yo aproveché ese primer encuentro de sus clases, que yo le había pedido permiso al colegio, le había pedido permiso a él para poder entrar al conservatorio y, pero me encuentro con que no había estudiantes, pero había veinte personas inscritas, veinte o diez, ya no recuerdo porque fue hace tanto tiempo, pero había personas inscritas en un listado en la clase y nadie fue.

Y pasó otra semana y tampoco. Nadie fue. Entonces, empezamos a trabajar con algunos ejemplos de música rusa, de cómo marcar a tres, cómo marcar a cuatro. Teníamos que imaginarnos una orquesta sinfónica y él era el que tocaba la reducción. Él era el que tocaba la reducción, y entonces aprovechó, cuando a la tercera semana, cuando empezaron a llegar estudiantes, los regañó.

Les dijo: «¿Cómo es posible que ustedes que están inscritos no vengan a las clases, pero este joven que se está escapando de su colegio sí viene todos los días a las siete de la mañana los viernes?». Entonces todo el mundo se quedó así... y gracias a eso el salón se empezó a llenar todos los viernes a las siete de la mañana. Todo el mundo empezó a ir, yo creo que se empezó a regar la voz: «El maestro nos regañó y un pelaíto por ahí, no sé qué haya pasado», pero me imagino que de alguna forma mi presencia ahí sirvió para que se despabilaran un poquito más y aprovecharan el espacio de dirigir.

Entonces las clases empezaron a fluir muchísimo más, y era muy interesante, era muy interesante porque había músicos de todos los instrumentos. Yo recuerdo que en ese momento yo estaba aprendiendo a tocar el violín, yo estaba aprendiendo, o sea, tenía muy pocos meses de estar tocando porque yo era saxofonista antes y yo decidí cambiarme, sí, yo era saxofonista y yo duré casi cinco años tocando saxo.

**MARI.**— Te conocí como violista, violista, como violista te conocí, creo. ¿No? ¿No eras violista cuando te vi en la Norte?

**LUDSEN.**— No, no, yo no tocaba viola, yo era violinista. Yo era violinista, lo que pasa es que a mí todo el mundo siempre me quería cambiar pa' viola. «Maestro es que usted tiene las manos grandes», ah, es que yo no sé qué, toque viola. No, no, no.



Y bueno, entonces, era muy interesante eso. Veíamos ejemplos de, con música de Kórsakov, a él le encantan los ejemplos con música rusa, entonces, lo dirigíamos a él, era muy interesante, porque entonces él nos corregía la postura corporal. Teníamos que tener una estructura clara del cuerpo y eso fue algo que yo no sospechaba porque yo pensaba que era simplemente hacer así, marcar cuatro y ya.

Pero hay toda una estructura física, mental que hay que tener en la dirección y fue una búsqueda que yo empecé a desarrollar cuando empecé a asistir a sus clases. Y era algo bastante importante para él en ese momento. Lo poco que recuerdo.

**MARI.**— Okey, excelente. Y Ludsen, ¿qué recuerdas de él, así para tu vida personal, como maestro? ¿Qué recuerdo tienes de algún consejo ya como persona él te hizo, no como maestro ni como director, como gestor, sino personal, algo personal que marcó en ti?

**LUDSEN.**— Bueno, a nivel personal, a nivel personal, bueno, tendría que recordar muy bien, muy bien. Creo que en nuestras conversaciones siempre eran, primero muy breves, primero eran conversaciones muy breves porque hay que tener en cuenta que yo todavía era muy pequeño en ese entonces, entonces era un poco difícil, digamos, poder entablar una conversación con una persona tan ocupada, ¿no?

Era una persona sumamente ocupada y recuerdo que así era, supongo que ahora debe ser más. Pero siempre todo giraba en torno a lo musical, ¿sí? Todo lo que yo fuese a aprender. Incluso fue él quien me conectó con quien fue mi profesor de instrumento de violín en esa institución, que fue Felipe Gallón, y Germán siempre estuvo como muy abierto a apoyarme de ciertas formas, pero como tal, consejos, consejos, así no hubo, pero sí, yo era muy observador. Yo siempre he sido una persona muy observadora y si no hubo algo directo, pues, a través del ejemplo yo siempre trato de aprender lo mejor de las personas.

Eso siempre ha sido parte fundamental de mi vida porque siento que no todas las personas pueden decirlo todo, ¿sí? Pero a través, como lo ejemplifican con la acción, pues, es otra manera de aprender. Siento que todas estas situaciones que yo le he comentado han sido de gran aprendizaje personal, no solo para liderar proyectos, sino para que esa visión de una persona que es sumamente seria en cuanto a las responsabilidades que un oficio de, como director tiene, pues, también sirve para que uno aprenda eso, ¿sí?

Entonces básicamente yo diría que ver en él una persona responsable con su, con la misión de la universidad y con lo que conlleva ser director, pues también sirve para que básicamente uno vaya aprendiendo eso.

**MARI.**— Exacto, sí. Con respecto al maestro Germán como titular de la Orquesta Sinfónica de Bolívar, él trae directores invitados. ¿Por qué crees que te ha invitado a ti a dirigir la orquesta? Sabiendo que generalmente los directores somos un poco celosos con lo que hemos formado, digámoslo así, y muchas veces nuestros invitados tienen que ser de mucha confianza y tenerles mucho cariño y saber que la orquesta va a quedar en muy buenas manos mientras uno la delegue o invite el director. ¿Por qué crees que él te ha invitado a ti a dirigir la orquesta?

**LUYSEN.**— Sí, es muy cierto. Es muy cierto que la gran mayoría de directores son sumamente celosos. Claro. ¿Por qué? Porque uno debe ser muy celoso con todo. Vivimos en una sociedad donde tenemos buenas intenciones, pero no todos tenemos buenas intenciones. ¿Sí? Cada quien dirige con respecto a sus intenciones.

En este caso, ¿qué sucedió? Nosotros tuvimos una conversación unos meses antes sobre si ya me había graduado o no. Creo que la gran mayoría de personas siempre han estado pendientes de ¿cuándo es que Luyesen se va a graduar? ¿Cuándo va a poder graduarse Luyesen de la Universidad Nacional de Colombia? Donde es una universidad muy difícil para graduarse por todo lo que sucede, ¿no? Paros, presupuesto, bueno, en fin.

Entonces, el maestro siempre ha estado muy pendiente de si ya terminé, de cómo voy y tuvimos esa conversación y yo le dije que ya estaba a punto de culminar ese proceso y hablamos del repertorio de mi recital de grado y entonces me pregunta que con qué orquesta lo voy a hacer. Yo todavía no tenía ni idea de cómo lo iba a hacer porque ya sabía que en el conservatorio me iban a decir que no se podía hacer con la orquesta.

Entonces, yo ya tenía en mente que tenía que empezar a hablar uno por uno y preguntarles quién quería tocar y así fue y terminé haciéndolo y resultó una orquesta de sesenta personas. Yo ni me lo podía creer. Sin embargo, en ese momento el maestro me dijo: «Luyesen, ¿y por qué no haces tu repertorio de grado acá y averigua si te lo pueden valer como tu trabajo de grado?».

Entonces averigüé y me dijeron que eso no se puede, que eso es imposible, que tengo que graduarme en Bogotá, que tengo que hacer mi grado en Bogotá, bueno, en fin. Entonces el recital de grado en Cartagena no se pudo hacer. Sin embargo, yo le dije al maestro que yo tenía muchas ganas de volver al menos a dirigir la orquesta del conservatorio, entonces, que no cancelaba la invitación a hacer el repertorio, sin embargo, yo le ofrecí otro repertorio.

Yo le ofrecí un repertorio más en torno a Halloween porque estábamos en octubre, estábamos finalizando octubre, entonces yo le ofrecí un repertorio e hicimos los dos una curaduría de un repertorio bastante bonito con la orquesta, y así fue como él me permitió dirigir porque sí es muy claro que dirigir, y más de invitado, es sumamente complejo, es sumamente complejo, no es algo que ocurre todos los días.

Sin embargo, el haber dirigido esa orquesta hizo que yo primero, otra vez conectara con mi ciudad de una forma mística, no solo como cuando yo voy a veces de paso y, sí, ¿no? Sino como una cuestión más artística. Me encantó mucho ver el crecimiento de los chicos que están ahora, de esta generación de músicos ha crecido muchísimo en comparación a las anteriores. Han evolucionado un montón, la orquesta, hoy el proceso musical siento que cada vez mejora. Obviamente hay muchas cosas que trabajar, pero la orquesta cada vez suena muchísimo mejor. Bueno, esa fue la impresión que yo tuve.

**MARI.**— Okey, qué bien. Ludsen, cuéntame algo, ¿conoces otros directores que haya preparado Germán Céspedes también a cualquier nivel, para todo nivel de orquestas, de jóvenes, de niños, de adultos, digamos, amateur u orquestas, bueno, profesionales es muy difícil tener aquí en el país, pero sí que haya hecho procesos de, digamos, pedagógicos de orquestas sinfónicas, coros, etcétera?

**LUYSEN.**— La verdad, si te soy sincero, no conozco, no he conocido porque yo me fui muy temprano de Cartagena y lamentablemente no he tenido un contacto tan cercano con los estudiantes. Tampoco he tenido ocasión de preguntarle al maestro Germán Céspedes sobre eso, entonces, lamentablemente para esa pregunta no tengo respuesta, porque no tengo información al respecto.

**MARI.**— No tienes colegas en Cartagena que sean directores, o sea...

**LUYSEN.**— Que yo conozca, no. Difícil porque la mayoría eran instrumentistas, eran violinistas, eran de todos los instrumentos, pero no conocí como tal, directores. Tampoco

estuve inscrito en ninguna clase, entonces no tenía muchos conocidos como tal, pero sí, eso sería así porque no, mi estancia fue muy breve como le digo, y no conocí muchos alumnos. Y tampoco les prestaba mucha atención, ¿sabes? Entonces no, no sé.

**MARI.**— Ludsen, yo creo uno de los problemas que se detectan o se ven, porque se pasa en la Universidad del Atlántico también, y en algunas universidades, es ese círculo de práctica que debe tener el director. Es decir, que, digamos, muchos procesos de enseñanza y aprendizaje dentro de la dirección de orquesta en muchos países tienen una orquesta básica para hacer su laboratorio, digámoslo así, dentro de su pénsum, pero nosotros carecemos de ese círculo de práctica.

Generalmente las personas que hemos graduado, por ejemplo, en la Universidad del Atlántico, han tenido que conseguir las orquestas a través, igualmente de amigos, de conseguir recursos ellos mismos para que toquen, para que estén con ellos en su recital de grado. Entonces veo que no es, es difícil tener todavía en las universidades nuestras la cátedra de dirección.

Yo creo que, por eso, digamos, muchos directores más bien, no proponen precisamente en pregrado y a nivel de posgrado hacer, digamos, la enseñanza de los directores, o sea, preparar, hacer directores en formación. Entonces, no sé si ese círculo de práctica es lo que hace esa dificultad, porque digamos, una obra de Wagner no se puede montar. No hablo de un Parsifal, pues, pero sí obras que requieran mucha, una orquesta voluminosa.

Generalmente nuestros estudiantes se gradúan siempre con orquestas barrocas, con orquestas clásicas, de pronto música latinoamericana. ¿Qué crees tú que pasa con el círculo de prácticas de los directores en formación?

**LUYSEN.**— Suceden muchas cosas, lo principal que usted mencionaba es que no hay los recursos humanos para poder desempeñar una buena formación, porque no todo depende del profesor de dirección y del estudiante, sino que también haya las condiciones adecuadas para la formación.

Por lo menos tengo bastantes amigos que se han ido a Viena, ya sea a estudiar de lleno allá o se han ido de intercambio. Entonces, sí plantean que allá existe una orquesta, pero

es una orquesta que es contra (bache) o que un director que sea neófito se para ya a dirigir puede ser un poco desgastante para los músicos, ¿sí?

Entonces es una labor que por lo menos en Viena es paga, es una labor que a los músicos les pagan el hecho de tocar para los directores que están en un nivel de formación temprana, sin embargo, son agrupaciones de algunas personas que conforman una orquesta y esto sirve para que poco a poco se vaya teniendo ese oficio, porque el tema de la dirección no es tanto teórico sino práctico.

Es un oficio como de tocar un instrumento, es un instrumento a gran escala, ¿sí? Yo diría también que es como manejar un camión, ¿sí? Entonces para manejar hay que tener el camión, ¿no? En este caso la orquesta, hay que tener la orquesta y sí, aquí en Colombia es muy difícil, es muy difícil primero porque no hay los espacios para ensayar.

Por lo menos en la Nacional no hay espacio prácticamente para ensayar, o todos los pocos espacios que hay, ya están predestinados para ciertas funciones. Para la dirección es todo un reto, es sumamente complicado, pero eso tiene una ventaja, pienso yo, eso tiene una ventaja y es que ya desde el primer día hasta el último, estamos inmersos en lo que es la realidad del director y es que no siempre se va a, no siempre una orquesta va a estar ahí, dispuesta para que uno dirija.

Sino que, si se quiere dirigir, hay que plantear el proyecto, hay que gestionar y no solamente recursos, sino que hay que saber gestionar personas. Siento que es una prueba de fuego, ¿sí? Siento que es una prueba de fuego para que el director esté preparado para el ámbito de la dirección real, desde la vida real de lo que es la dirección.

Entonces, es muy difícil, pero no siento que sean condiciones tan terribles como para la dirección. En la costa, a mí me parece que se pudiese experimentar un poco con este tema de la dirección, sería buenísimo, vuelvo y repito. Qué tal si experimentamos armando una pequeña cátedra de directores que, pues también se comprometan a, en lo que también (bache) aprendan a dirigir, que aprendan también a profundizar en la música lo más que se pueda, en todos los ámbitos que se puedan, ¿sí? No lo veo terrible, lo veo muy arduo, ¿sí?

\*\*\*

**MARI.**— Muy arduo, sí, exactamente. Ludsén, con respecto a tus obras. Tus obras me parece que son preciosas, son muy auténticas, la última, “Marimonda”, me encantó,

totalmente del contexto. Cuéntame de una, dos o tres de tus obras, no sé, son muchas, pero así las que más te han impactado su estreno.

**LUDBSEN.**— Digamos que componer una obra es una experiencia que yo sé que nunca voy a tener, pero siento que componer una obra es como dar a luz, ¿sí? Es todo un proceso de gestación, y al final, cuando se compone la obra, la experiencia es de un desgaste total del cual uno no quiere saber nada de nadie, ni del mundo, ni nada. Pero a la vez es una gran satisfacción porque has puesto todos tus esfuerzos para que una nueva obra salga, ¿sí? Ya sea orquestal... (bache) puede costar mucho más trabajo porque hay muchos más conocimientos que hay en juego. Realmente, cuando se escribe para orquesta sinfónica, no hay una certeza de cómo va a sonar. No hay una certeza; solamente tienes tus conocimientos a nivel técnico de la orquestación y tienes tus ideas. Entonces, cuando escribes la música para orquesta, hay una gran probabilidad de que mucho de lo que se escribe no funciona, y está el engaño del MIDI, un MIDI muy bonito que uno puede generar para darse una idea. Eso contrasta con la realidad de que muchas de las cosas que uno escribe no funcionan. ¿Cómo se da uno cuenta de que va a funcionar o no va a funcionar? Con prueba y error. Aprovechando cualquier... (bache) quedando a veces como un zapato. Lamentablemente, no hay libros que te enseñen cómo mezclar o cómo generar tus sonidos... (bache) ¿sí?

Con la “” fue una experiencia bastante curiosa porque la “Marimonda” no era pensada para ejemplificar a la marimonda como tal, del carnaval de Barranquilla, sino que fue un concurso de composición en el que yo participé, de la Sinfónica Nacional de Colombia, junto con la Filarmónica Joven de Colombia, y ellos querían una obertura para la gira de Europa que tenían en ese año. Eso fue hace dos años, fue hace dos años. Y yo participé, compuse la obra porque el gerente había dicho en alguna ocasión —escuché hablar en alguna conversación que llegamos a tener— que él quería hacer *Petrushka*, pero quería que *Petrushka* estuviese caracterizado con los personajes del carnaval de Barranquilla, ¿sí? Entonces, *Petrushka* era el marimonda, básicamente, ¿sí? Y los demás personajes del carnaval de Barranquilla, ¿sí? Y entonces, digamos que... (bache) fue pensando en eso, ¿sí? En que la joven iba a ser la marimonda y se iba a caracterizar por temas del carnaval de Barranquilla, y así fue como surgió la obra. Entonces, yo tomé algunos temas de Stravinsky, les di la vuelta, los reinterpreté; también hay citas de algunas de mis obras. Me encanta hacer

citas de algunas de mis obras porque, primero, es ilegal —no me meto en problemas de derechos porque es mi música—, entonces lo puedo hacer. Y, además, siento que eso también le da un conducto... no, eso le da una conducción o cierta interrelación entre las obras.

MARY.— Una huella.

LUYSEN.— Sí, sí, exacto. Es como los personajes de Gabriel García Márquez, que a veces se repiten en algunos libros, ¿sí? Entonces, siento que hacer... (bache) una interrelación. Entonces, en ese caso, fue una experiencia bastante bonita porque no gané el concurso —el concurso, de hecho, quedó desierto—; sin embargo, la obra tuvo mucha salida porque se estrenó en Estados Unidos, se estrenó también en Medellín, bajo la dirección de Juan Pablo Noreña, que es un gran director.

MARY.— Sí, sí, compañero mío.

LUYSEN.— Claro, ¿no? Gran músico. De EAFIT. Creo que en ese entonces todavía trabajaba en la Universidad de Antioquia, y ambas versiones son totalmente diferentes. Es la misma música, obviamente, pero suena totalmente diferente.

Cuando a un compositor le estrenan su obra, el compositor está muchísimo más nervioso que los músicos o que el público. Uno está sumamente nervioso de que la música funcione, más si tú no has podido estar en los ensayos. A mí me iban a invitar a Estados Unidos a mirar los ensayos, pero en ese momento no tenía la visa y no pude. Pero sí, entonces me he perdido de los ensayos de “La Marimonda”, lamentablemente. Ya se ha tocado tres veces; no he podido estar por diversas circunstancias. Pero es una experiencia muy abrumadora el hecho de estrenar una obra y estar en el público, es sumamente aterrador porque no sabes si funciona o no, no sabes qué va a pensar el público, si van a decir “qué obra tan mala” o que digan “no, qué obra tan buena”, porque también puede estar esa posibilidad. Afortunadamente...

MARY.— El público siempre es variado, siempre tiene su apreciación.

LUYSEN.— Sí, el público siempre es muy variado, pero generalmente siento que les ha gustado el trabajo que yo he venido desempeñando. Y siento yo que una de mis metas como compositor es que a la gente le guste. Suena muy simple, pero no lo es. No es tan simple que a la gente le guste lo que uno hace, ¿sí?

MARY.— Inclusive, uno siempre tiene temor, tiene temores de los que saben música y todo eso, inclusive. Pero ese campo ha sido muy aceptado, ha sido... a mí me parece una obra maravillosa, muy bella.

LUDSEN.— Muchísimas gracias, maestra.

MARY.— La champeta, la champeta... hablemos de la champeta. ¿Qué es ese ritmo y cómo llega la champeta a la música sinfónica, para ti?

LUDSEN.— Bueno, ahí hay varias corrientes. La champeta es un género —es un subgénero, de hecho— que parte de unos ritmos que vienen de El Congo, de La República Democrática del Congo. Hay unos géneros... hay un género en particular que inspiró mucho la champeta, que se llama el soukous. El soukous es una palabra que se mezcla con el francés y el idioma —o uno de los idiomas que se habla allá—, que es el lingala, y viene de una palabra que se llama sacudir, ¿sí? Soukous literalmente significa “sacudir”: sacudir las caderas, ¿sí? Sacudir el cuerpo, bailar, ¿sí? Entonces, son unos bailes frenéticos —no tienen ninguna connotación sexual en este caso—. De hecho, cuentan que cuando algunos grupos de soukous han sido invitados a Cartagena a tocar y todo, se quedan sorprendidos porque la connotación del baile acá es netamente sexual y tan común, y no es una música que sea pensada con ese objetivo, porque muchas de esas canciones hablan sobre protesta, sobre las realidades políticas de ese país. Es un país sumamente complicado, es un país en guerra —no tanto como en Colombia, diría que peor aún, peor aún—. Es un país sumamente difícil, sobre todo porque tiene recursos de tierras raras. Las tierras raras traen mucha guerra... (bache).

El soukous vino a Colombia en formato longplay, así grandísimo, y llegó para quedarse, y llegó para ser reinterpretado. Entonces, aquí en Colombia, o en la costa, muchas de las personas de los barrios populares se sintieron sumamente identificadas con este género. Entonces, a las canciones, para poderlas identificar, les ponían nombres según lo que alcanzaban a escuchar. Entonces, hay algunas canciones que en el idioma del país de donde vienen se llaman de una forma, ¿no? Pero en Colombia le pueden decir “el satanás” o “la bollona”, pero esta música no habla nada de bollos, ni del diablo, ni nada, ¿sí?

Y como se necesitaba también un referente en nuestro idioma, en el idioma español, entonces empezó a crearse música muy parecida a esta, con músicos del Caribe.



Compositores de champeta, pues, en su mayoría tienen orígenes de trabajo, ¿no? Muchos desempeñan oficios como el pescador, el que trabaja en las obras de construcción, o lo que sea. También hay delincuentes trabajando en torno a la creación de este estilo, o de este subgénero o este género nuevo: la champeta. Pero la champeta es un cuchillo —es como el mataganzado, prácticamente—, pero es para abrirse camino en el monte, en la alta hierba, ¿no? (bache).

Entonces, una persona champetuda era, pues, una persona de hierba y que tenía... (bache). Y cómo entra esto en el plano... pues, desde que vi un concierto en el 2014, de hecho, tocado por la Sinfónica de Bolívar en el Centro de Convenciones, recuerdo yo, había arreglos de champeta. Había arreglos de los grupos de moda en ese momento —Bazurto All Stars, por ejemplo—, y eran intentos de añadir la champeta al plano sinfónico. Pero no había obras... (bache). No voy a decir que yo soy la única persona que lo ha hecho, ni nada, ni me quiero abanderar como el... (bache), sino que, como Francisco Lequerica, que también ha... (bache) manera de entenderlo. Yo sabía que él existía, él sabía que yo existía, pero hasta ahí. Entonces, fue algo que tenía qué suceder. Algo que tenía qué suceder y sucedió casi que, al mismo tiempo, porque él empezó a desarrollar sus conceptos y yo empecé poco a poco, como persona afro, a instalarlo en mi música... (bache).

Tenía esta identidad y que tenía qué utilizarla, ¿sí? Es una identidad que yo tenía que utilizar en mis obras, y yo me fui interesando mucho por todas estas historias, ¿no? Del Congo, de la champeta, de qué es lo que hace que eso suena a champeta, ¿sí? Entonces, digamos que en mi música yo no busco hacer textualmente la calca de la champeta, pero sí hacerla parte del universo sonoro que me planteo crear. No son propiamente champetas, obviamente, porque para eso se requerirían otro tipo de tímbricas, ¿sí?

Yo he hecho el experimento de poner a escuchar mi música a personas que no son músicos, ¿sí? Entonces, me dicen que suena muy caribe, pero que no saben detectar qué es, y es esa ambigüedad la que a mí me gusta, ¿sí? Porque yo digo: "Ya estoy haciendo lo mío a través de los ritmos cartageneros, de la champeta y todo eso, ¿sí? Pero no es algo que pretenda ser la calca, ¿sí? No quiero calcar, sino que quiero crear un producto diferente". Siento que lo estoy consiguiendo. Obviamente, esto también es un laboratorio. Lo bueno es que es un laboratorio entre mí y mis ideas, ¿sí? Entre mi persona y mis ideas. Entonces, nadie

sabe a ciencia cierta qué ocurre en ese laboratorio, pero sí. Digamos que el producto final es lo que sale a la luz. Todo lo demás son investigaciones, son arreglos también que hago, es salir a la calle, meterme en lugares donde la gente no se mete, mirar, ¿sí? Todo ese tipo de trabajo de campo a mí me encanta, y de eso se trata mi música.

MARY.— Exacto. En las técnicas de dirección, ¿crees que has hecho una adaptación de tu semiótica del cuerpo y de los movimientos para dirigir tu música? ¿O sigues con la escuela rusa y la...? Me imagino que en Bogotá también tuviste escuela rusa con Voronkov, ¿cierto? O, no sé...

LUDSEN.— Sí, tuve...

MARY.— ¿Qué creaste nuevo en tu semiótica del cuerpo en cuanto a la dirección de tu música? De la música nueva.

LUDSEN.— Ese es un tema bastante interesante, porque yo he tenido una... (bache) con todos los procesos de personas que han venido de Rusia —ya sean rusos, ucranianos o personas que se han formado, colombianos que se han formado en la Unión Soviética—. He tenido una experiencia muy interesante con ellos, no solo a nivel de dirección, también a nivel del violín, ¿sí? Yo he tenido ocasión de estudiar algo de violín con el maestro Federico Hoyos, que, pues, es una de las figuras más importantes del violín en Colombia —de la pedagogía del violín, también de la interpretación—, sumamente claros, sumamente esquemáticos para muchas de las problemáticas que podemos tener a nivel técnico, y eso es sumamente fundamental.

Estuve muy poco con Voronkov porque la pandemia fue un obstáculo, pues. Después se fue a año sabático, ahora está de licencia no remunerada. Entonces, no pude prácticamente estar con él; estuvimos un semestre con él. Terminé el pregrado con otro maestro que estudió en Rusia —él estudió en San Petersburgo—. Digamos que estudiar con él, terminar el pregrado con él, fue darme cuenta de tantas posibilidades gestuales que hay para... (bache) algo rígido, o algo: "un, dos, tres, cuatro", sino que también hay toda una gama de expresiones, de... (bache) generar para comunicarse con la orquesta, ¿sí?

Muchas veces creemos que, si no hacemos "un, dos, tres, cuatro"... pero realmente no, porque el músico de orquesta está también resolviendo su parte, también está pendiente de sus partituras, entonces no están todo el tiempo ahí como mirando si uno sí lo hizo bien,

¿sí? Hay muchas cuestiones conceptuales, ¿no? Digamos que yo no he creado nada nuevo para mi gestualidad. Todavía siento que estoy explorando mi gestualidad. La figura del maestro Luis Eduardo Vargas ha sido crucial para ello, porque fue de los que me empezó a decir: "Llevemos esto a un nivel más profesional. Dejemos tanta marcadera y empecemos a dirigir, ¿sí? Empecemos a dirigir".

No he tenido la oportunidad de dirigir tantas obras de mi autoría; he dirigido más obras del repertorio más universal, ¿sí? De hecho, en mi recital de grado alcancé a estrenar mi segundo concertino para violín y orquesta. Fue toda una experiencia poder trabajar mi propia música, porque como compositor he hecho más música de cámara. Entonces, también hay cierto trabajo de dirección, pero no es de mover manos, sino de mover conceptos, ¿sí? De transmitir conceptos a los músicos y que los músicos también te retroalimenten. Pero es una interacción mucho más directa, menos vertical que con... (bache) mi música... (bache).

Si se me da la ocasión de dirigir algo mío, es genial, pero yo trato de evitarlo porque siento que es una oportunidad que muy pocas veces se da, ¿sí? Y, por otro lado, aprender de las otras obras para el crecimiento personal también es muy importante. Entonces, digamos que estoy en esa búsqueda constante de que mi gestualidad no sea simplemente "un, dos, tres, cuatro", sino que también poder transmitir carácter, emociones. Yo soy una persona muy emocional en ese sentido, ¿sí? Soy una persona bastante emocional con lo que tiene que ver con la música, y trato de transmitirlo con los gestos. Trato de transmitir eso con los gestos, obviamente, sobre una base técnica. Hay toda una base técnica detrás —no son, obviamente, movimientos locos ni nada de esto—. Pero sí, también trato de ser, en muchos aspectos, muy discreto con eso y dejar que los músicos simplemente toquen, ¿sí?

Hay que recordar eso, porque cada músico, pues, también tiene sus propios conceptos, tiene también sus ideas, y muchas veces, cuando podemos hacer uso de esas ideas que la otra persona tiene, pues es muy interesante, ¿no? Porque dejar ser al músico también hace que el nivel mejore, que la recepción de las interpretaciones por parte del público sea muchísimo mejor.

MARY.— Excelente. Ay, Ludsén, excelente entrevista. Muchísimas gracias, pues. En otra ocasión te volveré a invitar.

LUDSEN.— No, muchas gracias.

**MARY.**— Estoy muy contenta de verte, de verte creciendo, después de ver al niño de dieciséis años que entró a la Universidad del Norte con la búsqueda de ser compositor, intérprete, director... Y bueno, de todas maneras, me alegra muchísimo que dejes en alto el Caribe colombiano en todas las esferas del mundo. Te felicito por tus obras, son maravillosas. Espero que algún día las podamos estrenar, hacer en Barranquilla también, estrenarlas en nuestra ciudad. Y bueno, bienvenido acá cuando tengamos la oportunidad de que empiece a crecer más la orquesta de estudiantes —que siempre hemos tenido orquesta de estudiantes—, podamos tenerte acá como invitado. Y bueno, por ahora...

**LUDSEN.**— Sería un placer para mí, la verdad.

**MARY.**— De pronto en el aula de clase podemos hacer una invitación también, para unos cuatro alumnos que están en el énfasis nuestro. Son cuatro, nada más. Entonces siempre...

**LUDSEN.** — Son más de los que hay en el conservatorio.

**MARY.** — Exacto, no es una electiva como en el conservatorio, sino aquí es un énfasis.

**LUDSEN.** — ¿Cómo?

**MARY.** — No es una electiva, sino que aquí es un énfasis, pero tampoco es la carrera, es solo un énfasis. Entonces, un énfasis es cinco semestres, no más, de dirección, donde prácticamente uno tiene que correr y hacen un recital de grado, pero no es el recital de un director, pues. Como tú dices, de todas maneras, esto es... la dirección se debe pensar, y la composición —diría yo— se deben pensar más para niveles de posgrado, cuando ya el músico está formado en un pregrado en una parte disciplinaria.

De todas maneras, Ludsen, maravillosa la conversación, porque nos damos cuenta que los directores necesitamos muchas miradas hacia la formación de los estudiantes, en este énfasis o en esta disciplina. Bueno, te agradezco muchísimo por la entrevista. Hasta que nos podamos abrazar, y nos estamos comunicando para hacerte una invitación formal acá a Barranquilla. Te mando un abrazo muy grande. Ludsen, muchísimas gracias.

**LUDSEN.** — Maestra, muchísimas gracias. No, muchísimas gracias a usted.

**MARY.** — Maestro Ludsen, felicitaciones.

**LUDSEN.** — Esa palabra todavía no quiero.

MARY. — ¿Cómo que no?

LUDSEN. — Pero, maestra, muchísimas gracias por la invitación. Claro que sí, yo... (bache) y qué maravilloso que me quieran invitar. Barranquilla siempre ha sido uno de los lugares importantes para mi vida, ¿no? Y qué maravilloso poder conocer la Universidad del Atlántico y conocer qué sucede en la Universidad del Atlántico a nivel musical. Sé que son una universidad muy importante. Tengo conocidos de la Universidad del Atlántico; incluso aquí, en la Nacional, tenemos un pianista —se llama Carlos Pérez—, ¿no sé si lo conoces?

MARY. — Claro que sí.

LUDSEN. — Carlos Pérez, gran tipo, gran pianista, una gran persona también, una persona divertidísima.

MARY. — Alumno de Pedro Mejía. Sí, excelente.

LUDSEN. — ¿De quién?

MARY. — Fue alumno del maestro Pedro Mejía, sí, de aquí de la Universidad del Atlántico, que es doctor en piano.

LUDSEN. — Sí, yo lo conozco. Sí, claro. Gran músico también. Yo quedé encantado.

MARY. — Igualmente, un abrazo muy grande te mando desde Barranquilla. Bueno, que estés muy bien, seguimos en contacto. Hasta luego.

LUDSEN. — Claro que sí.

MARY. — Okey.