

LAS MUSAS ESCUCHAN A
Niurka González



AL INSUFLARLE UN SOPLO DE CUBANÍA A LA FLAUTA TRAVERSA,
ESTA SUERTE DE MUSA HABANERA ASUME EL RIESGO DONDE RADICA
LA MARAVILLA, EL VERDADERO SENTIDO DE LA INTERPRETACIÓN DE
LA MÚSICA EN VIVO Y LO QUE NOS ACERCA AL ARTE.

por **ARGEL CALCINES**

Ya sea como solista bajo la batuta del creador de *La espiral eterna*, o acompañando al famoso juglar por los arrabales de la urbe capitalina, Niurka González parece esforzarse siempre por reivindicar el origen divino del instrumento al que ha dedicado su vida como intérprete y pedagoga. Tal vez fue por una jugarreta del semidiós Pan que perdió su clarinete cuando era una niña en el conservatorio. Pero quiso el destino que, a manera de desagravio, la flauta arrojada con furia por Palas Atenea terminara cayendo en sus manos.

La mitología grecorromana insiste en que la diosa de la sabiduría se arrepintió de haberla inventado, dado que le hinchaba las mejillas al tocarla, deformándole el semblante. Aristóteles considera más acertado afirmar que ese gesto de despecho obedeció a que el estudio de la flauta no tenía ninguna eficiencia pedagógica sobre la inteligencia. Sin embargo, Niurka González pudiera ser una émula de Euterpe, musa de la música y de la poesía lírica, que siempre lleva consigo una flauta doble como símbolo.

Al insuflarle un soplo de cubanía a la flauta travesera, esta suerte de musa habanera es capaz de sorprender a sus homólogas mitológicas. Ella asume el riesgo donde radica la maravilla, el verdadero sentido de la interpretación de la música en vivo y lo que nos acerca al arte: «El sonido de la flauta es aliento, por tanto vida; es la posibilidad de revelar una voz interior... Y al pensar de esta forma, todas esas leyendas alrededor de la flauta se aparecen y contribuyen a enriquecer la creación de esa voz».

¿Cuáles fueron las circunstancias o motivos que te llevaron a dedicarte a la música?

Desde pequeña he sentido fascinación por la música. Recuerdo que mi tío me llevaba al ballet y, además de admirar la función, las maravillosas suites musicales me provocaban una especie de embeleso. También me recuerdo devorando las colecciones de discos de vinilo que había en la familia. La mayoría

eran rusos (por entonces soviéticos); había algunos checos y unos pocos de Deutsche Grammophon, Philips o RCA.

A los seis años y sin tener ninguna tradición musical en mi familia, le dije a mi madre que quería «cantar». Ella contactó con María Álvarez Ríos, a través de mi tío abuelo Enrique Núñez Rodríguez. María, por esa época, dirigía un proyecto musical con niños, llamado Meñique. Luego de una prueba de aptitud, formé parte de esa experiencia colectiva que, además de musical, abarcó lo referente a la escena y también influyó en mi educación general, porque ella era una pedagoga excelente.

Cuando se acercaba la edad reglamentaria para hacer la prueba de ingreso en el conservatorio, María habló con mis padres y les dijo que ella consideraba que sería bueno que me presentara a la oposición. Así fue como entré en el Conservatorio Manuel Sautell, cursando el sexto grado de enseñanza primaria.

Siempre tuve la ilusión de tocar la flauta, pero en las pruebas de aptitud —no en la de musicalidad, sino en una prueba física que se aplica para cada instrumento— la puntuación que tuve no fue suficiente para obtener una plaza en el escalafón. Entonces ingresé a estudiar clarinete.

¿Qué cualidades se necesitan para el dominio de la flauta? ¿Cómo pudiste combinar su estudio paralelamente al del clarinete, hasta lograr graduarte de ambos instrumentos, algo hasta ese momento inédito en Cuba?

La primera cualidad imprescindible para el dominio de la flauta es tener aptitudes musicales; me refiero al sentido de la entonación y del ritmo. Tan importante como la anterior, es la capacidad de concentración y enfoque, condiciones indispensables para avanzar en el aprendizaje. En lo que concierne a la parte física, considero que una condición relacionada con la fisionomía bucal puede impedir la ejecución del instrumento. Podría ser algún defecto de los dientes o un problema con la movilidad de la lengua que impida la



Con apenas 16 años, Niurka González (La Habana, 21 de marzo de 1977) hizo su debut con la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, bajo la dirección del maestro Leo Brouwer. Todavía entonces cursaba estudios en el Conservatorio Amadeo Roldán, que culminó en 1995, graduándose de flauta y clarinete al mismo tiempo. Entre otros lauros, había ganado en 1991 y 1994 el Gran Premio del Concurso Amadeo Roldán.

articulación. Por ejemplo, el frenillo que impide la pronunciación correcta de determinados fonemas que se utilizan en la articulación. También se debe revisar que no existan impedimentos en los brazos, que todos los dedos tengan la movilidad y la longitud apropiadas y, por supuesto, que no haya un mal funcionamiento en el aparato respiratorio.

Como mencioné antes, no entré al conservatorio por flauta, pero obtuve una plaza por clarinete. No fue hasta pasados dos años que comencé con la flauta por la combinación de varias circunstancias, una desafortunada: me robaron el clarinete. Otra: mi deseo siempre presente de tocar la flauta y la generosa actitud de la profesora del conservatorio, Luisa Mercedes Hernández, que accedió a darme clases. De esa forma, luego de ganar en ambos instrumentos el Concurso Amadeo Roldán, fui oficialmente una alumna con doble carrera y la seguí hasta el primer año del Instituto Superior de Arte (ISA), cuando decidí enfocarme en la flauta, aunque ocasionalmente sigo tocando el clarinete.

Son fascinantes las tradiciones y leyendas grecolatinas relacionadas con el origen divino de la flauta. Es significativo cómo al sonido de ese instrumento se le otorgan cualidades mágicas, así como la capacidad

de influir sobre los estados de ánimo y reacciones de personas y animales. Cuando los piratas tirrenos intentaron esclavizar a Dionisio, este acudió a la flauta para convertir a esos piratas en delfines y los remos de su barca en serpientes. Para exacerbar la fertilidad de los campos y los rebaños era empleada la siringa, el instrumento de viento creado por el lujurioso Pan con la mata de cañas en que decidió transformarse la náyade Siringe para que aquel no pudiera poseerla.

Ambos semidioses —Dionisio y Pan—, junto a ninfas y sátiros, son invocados en la novela Dafnis y Cloe, escrita durante la segunda mitad del siglo II d. C. La relación ancestral entre la flauta y el mundo pastoral se manifiesta a través del idilio de ambos protagonistas: el pastor y la también jovencísima pastora que tocan ese instrumento para guiar a cabras y ovejas, cuyo comportamiento varía en dependencia de cuál sea la melodía.

¿Durante tu formación artística a través de los años, cuánto valor has concedido a la incursión en las fuentes literarias y pictóricas relacionadas con la música? ¿Qué otras referencias mitológicas sobre la flauta primitiva, ya sean literarias o iconográficas, te resultan interesantes o útiles por su connotación poética o metafórica?

Las fuentes iconográficas son un recordatorio de la belleza estética de la flauta, porque ella misma es bella como objeto y, a la vez, tiene la peculiaridad de hacer más bello al que la porta. Hacen notoria la hermosura de las manos agarrando el instrumento, ese balance armonioso de brazos y cuerpo. También transmiten el sentido de lo divino de la música y el arte, esa sensación de formar parte de algo que es eterno.

El sonido de la flauta es aliento, por tanto vida; es la posibilidad de revelar una voz interior... Y al pensar de esta forma, todas esas leyendas alrededor de la flauta se aparecen y contribuyen a enriquecer la creación de esa voz. La flauta tiene un sonido tan hermoso que conmueve y trasciende lo físico.

La relación con las fuentes literarias es importante porque los músicos también trabajamos con el lenguaje, cuando estamos interpretando un texto musical. Y así, como cuando leo palabras, voy creando una imagen en mi mente; cuando descifro una

partitura hago lo mismo. La literatura es la forma más económica de viajar y de conocer universos. Y de alguna forma todas esas referencias te habitan y contribuyen al proceso de interpretación de una obra, porque te dan más elementos para recrear y para que emerja tu propio sonido.

Las dos preguntas anteriores nos remiten al más reciente disco del Dúo Ondina, que integras junto a la pianista María del Henar Navarro. Titulado Habana-París, su repertorio incluye piezas de influjo simbolista como La flauta de Pan, de Jules Mouquet, y el Andante pastoral, de Paul Taffanel, entre otras joyas del repertorio francés académico, en su mayoría compuestas especialmente para el Concurso de Premios (Concours de Prix) del Conservatorio Superior de París.

¿Es acaso este fonograma un tributo a tu formación académica en esa institución? ¿Cuánto debes como intérprete y pedagoga a la escuela de flauta traversa francesa?

Definitivamente este fonograma es un tributo a mi formación académica en esa institución, desde mi condición de cubana. Es un acercamiento, partiendo de mi esencia insular, a ese repertorio. Una apropiación que no consiste en modificar el texto musical, sino en acrecentar sus límites y así enfrentarlo con desenfado.

La escuela francesa de flauta es legendaria y ha sido muy influyente en el desarrollo del instrumento a nivel mundial. En Francia se juntaron varios escenarios: estaban los pedagogos, que hicieron un gran trabajo en las aulas, y también estaban los compositores, quienes con sus creaciones universalizaron un lenguaje que se expandió por varios conservatorios europeos y, luego, americanos.

En mi experiencia en el Conservatorio, constaté la responsabilidad y plena conciencia con la que trabajan todos los aspectos del instrumento. Por otra parte tuve la suerte de tener profesores muy generosos, para nada mediocres, que no se guardaban nada para sí. También viví la competencia brutal que existe en una clase de conservatorio, en la que hay un combate silencioso diario.

En mi tiempo en París, obtuve herramientas técnicas que me permitieron pro-

fundizar en la construcción y concepción del sonido que quería para mi flauta. Me hicieron una mejor flautista, lo que me permitió con el tiempo poner esa cualidad al servicio de la música. Este fue todo un proceso. Comprender que mi objetivo no era ser flautista, sino ser músico a través de la flauta, es algo que puede sonar parecido, pero no es lo mismo.

En varias ocasiones, al referirte a los compositores, has afirmado: «Me inspira la música que soy capaz de entender. Necesito encontrarle una lógica a las obras que voy a interpretar para poder desentrañar sus misterios. Por tanto me inspiran los compositores que tienen cosas que decir y que saben cómo decirlas».

¿Podrías desarrollar con algún ejemplo esa necesidad tuya de «entender» como intérprete, en el sentido de cuánto tiene de cognitivo y cuánto de emocional? Ponemos por caso Sonata para flauta sola, de Leo Brouwer, una de las piezas incluidas en tu primer CD en solitario: Flauta virtuosa (2002).

Cuando toco una obra estoy proponiendo una tesis. Cada interpretación es una suerte de investigación, una indagación en el texto musical, y el performance es la presentación. En ese momento, el

En el Pont des Arts, durante su estancia en el Conservatorio Superior de París (CNR), entre 1996 y 1997. Entonces obtuvo el Premier Prix en el concurso de flauta de dicha institución. En 1999 se graduó del Instituto Superior de Arte (ISA) con diploma de oro en la especialidad de Licenciada en Música con perfil en flauta. Desde entonces es profesora de este alto centro de estudios.





A partir de 1996, Niurka González y la pianista María del Henar Navarro formaron el Dúo Ondina. En 2002 grabaron su primer CD: *Flauta virtuosa*, que obtuvo el premio a la mejor ópera prima en el certamen Cubadisco al año siguiente. Su más reciente producción musical es el CD *Habana-París* (2018). En la foto superior, con la Orquesta Sinfónica de Santo Domingo.

intérprete debe convencer al que escucha de que le está proponiendo «su» verdad. Si yo misma, como intérprete, no estoy convencida de lo que estoy planteando, considero que no estoy haciendo bien mi trabajo. Es por eso que prefiero tocar músicas que entienda, lo cual no sucede en todos los casos. Cuando me enfrento con alguna música con la que no me llevo muy bien, trato de sacar lo más que puedo del texto que tengo, y de apoyarme en toda la experiencia que tengo para extraer el mejor resultado, aunque en estos casos lo haga con menos placer.

Pongamos como ejemplo el segundo movimiento de la *Sonata para flauta*

sola, de Leo Brouwer. Es una tonada y tiene que ver con el imaginario que viene del campo, con la influencia española que esto conlleva; en contraposición con el primer movimiento, en el que se puede sentir una evocación de lo africano. Entonces se comienza el trabajo cognitivo, evocando la sonoridad de las tonadas españolas, y se organiza en consecuencia el fraseo. Luego ocurre una segunda parte más contrastante, en compás irregular, también con influencia hispana, pero desde otro estado de ánimo en la expresión, hasta que finalmente se retoma la tonada. También trabajo en el modo de articulación, la dramaturgia armónica de la obra, y la organización de las respiraciones, que dependen de la capacidad física y de la estructura musical de las frases. Asimismo, analizo los riesgos que voy a tomar en la interpretación. Al tocar, mientras más nos alejamos de lo cognitivo y nos acercamos a lo sensorial, tenemos más riesgo como intérpretes, mayores posibilidades de fallar. A mi juicio, es en esa área de riesgo donde radica la maravilla, el verdadero sentido de la interpretación de la música en vivo y lo que nos acerca al arte.

Roberto Ondina, Heriberto Rico, Richard Egües... son algunos legendarios flautistas cubanos del siglo XX que dirigieron sus propias orquestas y contribuyeron al desarrollo e internacionalización de nuestros géneros populares como el danzón y el cha-cha-chá, además de incursionar en el jazz. A grandes rasgos, ¿cuál es el significado de la flauta dentro de la música cubana? ¿Existe algún referente de la enseñanza e interpretación de repertorios clásicos para dicho instrumento en el siglo XIX?

Cuando pienso en la flauta cubana, lo que podría ser una definición de la flauta en Cuba, me traslado directamente al danzón, a la formación orquestal de la charanga, que colocó a la flauta en el paisaje sonoro popular de la Isla. Ahí se creó una forma de tocar, un estilo y una técnica específicos, que han evolucionado junto con la inclusión de este instrumento en otros géneros y formatos musicales. En ese contexto tenemos nombres de intérpretes cubanos que están inscritos en la historia universal de la flauta: los más

conocidos son Richard Egües y Antonio Arcaño, pero la lista de nombres es extensa. Este fenómeno marca, en mi opinión, un momento crucial dentro del desarrollo de la flauta en Cuba.

Paralelamente, en la segunda mitad del siglo XIX, nos encontramos casos como el de Ramón Solís, flautista nacido en Sagua la Grande, que fue aclamado por la crítica de la época en París, Madrid y Estados Unidos por su prodigiosa manera de tocar y por su extraordinario virtuosismo. En la primera mitad del siglo XX, sobresale la figura de Roberto Ondina, quien fuera principal en la Filarmónica de La Habana. Aunque existen referencias del desempeño de estas figuras, considero que está por hacer un estudio profundo sobre esta etapa de la historia de la flauta en Cuba.

Es una regularidad histórica que los músicos cubanos no han tenido ningún problema en interpretar paralelamente repertorios de música erudita y popular, sin menoscabo de esta última cuando es genuina y de calidad. ¿Hasta qué punto esta dualidad interpretativa es provechosa y ha incidido en la propia evolución de la música cubana, así como en su reconocimiento universal? ¿Cuál es tu experiencia en ese sentido?

La música es una sola. Una melodía de Mozart puede tener el mismo poder de fascinación que una de Sindo Garay, y ambas pueden ser igual de horrorosas si no están interpretadas correctamente. La música que se crea en Cuba, sea «popular» o de «concierto», es nuestro patrimonio sonoro y debe tener un lugar en la formación de los instrumentistas. ¿Cómo un flautista cubano no va a estar familiarizado con la sonoridad de la flauta en el danzón o con el lenguaje de una sonata escrita por compositores más académicos? Creo que el buen músico debe ser capaz de abarcar todos los estilos, aunque se especialice en unos más que en otros. Es imprescindible que enfrente su trabajo con responsabilidad, porque el hecho musical influye todo el tiempo en el paisaje sonoro y, de esa forma, tiene una incidencia constante en la cultura del país. Por lo que los conocimientos académicos siempre se pueden poner en función de que suene música bien realizada.



Haber obtenido el Primer Premio del Conservatorio de París en 1997, debió representar un impulso decisivo en tu carrera como solista. Sin embargo, es obvio que no eres dada a la búsqueda de protagonismo, a pesar de otros premios que has conseguido, sino que cultivas el trabajo en equipo con el mismo nivel de entrega y responsabilidad. ¿No te sientes tentada por obtener más reconocimiento o fama internacional?

La verdad es que no me siento tentada. Definitivamente me provoca mucho participar en buenos proyectos, tengan el reconocimiento que tengan; no perder los deseos de indagar, de mejorar siem-

Arriba: junto a su esposo, el cantautor Silvio Rodríguez, en una de las giras por los barrios de La Habana. Debajo: tocando con la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta de Leo Brouwer.



© DANIEL MORDZINSKI

pre, de tomar riesgos y hacer cosas nuevas. Y sobre todo de que ese reconocimiento, más que para afuera, sea hacia dentro de uno mismo. Disfruto mucho escuchar que formo parte de un buen hecho musical. También tener el privilegio de ser parte de la formación de los jóvenes flautistas cubanos. Eso es una maravilla.

Suelen catalogarte como una persona «con un profundo sentido de la autocrítica». ¿En qué momentos específicos se manifiesta con mayor vehemencia ese rasgo de tu personalidad? ¿Cómo te sobrepones al sentimiento de insatisfacción que embarga a un artista consecuente cuando considera fallida su actuación? ¿Cuán importante es para ti percibir o establecer un mecanismo de retroalimentación con el público asistente a tus conciertos?

La consecuencia más visible de mi sentido de autocrítica es que me cuesta mucho tomar la decisión de hacer un disco. Y es que ese hecho significa perpetuar un momento, mas siempre me cuestiono si vale la pena, porque nunca estoy conforme. Siempre creo que se puede llegar más lejos, y esto —que dicho así, puede sonar tan bien— resulta una limitante en cierta medida. Creo que ser inconforme es una posición ante la vida.

En cuanto al sentimiento de insatisfacción tras los conciertos, es porque lógicamente no tenemos la misma disposición todos los días. La cuestión de ser profesional como intérprete consiste en prepararse para un rendimiento de un 120 %. Eso quiere decir que aun cuando bajes un 25 %, estarás en un 95 %. Ahí radica, a mi juicio, el secreto de la calidad.

El público, en tanto receptor, juega un papel fundamental. Es responsabilidad del artista crear una empatía para que los presentes se sientan parte del hecho artístico.

En varias entrevistas has afirmado que el momento que más disfrutas es cuando te «sientas en la casa a estudiar». Sin embargo, parece que también te complace mucho tu labor como pedagoga. ¿Consideras que has formado o podrías formar discípulos? ¿A qué profesores tuyos recuerdas con gratitud?

Soy profesora desde hace veinte años de una de las clases de flauta en el ISA, actual Universidad de las Artes, y la relación que he tenido con esta actividad durante todo este tiempo es muy especial. La docencia constituye una de las partes más estimulantes de mi carrera como músico. Disfruto ense-

ñar porque resulta un aprendizaje constante. Cada alumno es un ser único, que entiende el universo a su manera. El profesor debe descifrar cada día, en cada momento, de qué forma enfocarle los aspectos a trabajar, para que el resultado sea el deseado. Es, por tanto, una labor creativa, cambiante, en la que circula el pensamiento y el conocimiento, en tanto se confrontan experiencias en ambas direcciones.

En cuanto a los profesores que recuerdo con gratitud, mencionaré a Luisa Mercedes Hernández, Halina Kusiak, Jorge Miguel Bueno, Alain Marion y Sophie Cherrier como los nombres fundamentales de la lista. Luego me gustaría decir que agradezco profundamente a todos, absolutamente a todos los profesores que he tenido, aunque de algunos apenas aprendiera lo que no debía hacer. Y aquí subrayo la magna responsabilidad de los maestros: poseen llaves para abrir puertas y ventanas, potenciales universos maravillosos para los alumnos, pero como mismo tienen esa posibilidad de abrir, también pueden hacer lo contrario. Espero haber aprendido a ser de los profesores que abren.

Además de tu labor como intérprete y pedagoga, entre tus intereses también se encuentra la proyección académica y musicológica. Una vez cursada exitosamente la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, ¿cuál consideras fue el principal aporte de tu trabajo de tesis «Siete sonatas cubanas para flauta (1961-2012): pautas para una interpretación históricamente informada»?

Creo que el principal aporte de mi trabajo de tesis de maestría ha sido la adquisición de nuevas herramientas para estructurar mi pensamiento. La capacidad de organizar las ideas de una forma lógica, basada en una metodología científica, ha contribuido no solo a mi desarrollo como pedagoga, sino también a mi eterno aprendizaje como intérprete. Concretamente, la tesis rescató y reunió en ella un corpus documental: las partituras de las siete sonatas estudiadas, que estaban dispersas en archivos personales, tanto de intérpretes como de compositores. A lo anterior se suma la información recopilada sobre los autores, los contextos históricos y culturales, y, por último, el estudio de la experiencia de la interpretación de estas obras desde la perspectiva autoetnográfica. Esta investigación nos deja un volumen de información muy relevante para la ejecución de las obras y, además, unas pautas interpretativas basadas en el concepto de «interpretación históricamente informada».

Atendiendo a que los resultados de ese trabajo académico fueron altamente valorados por su «originalidad» y «rigor científico», ¿has pensado en con-

tinuar estudios de doctorado que profundicen en la aplicación de ese criterio musicológico a la interpretación de los repertorios de compositores contemporáneos, no ya solamente cubanos?

Tengo la intención de continuar una investigación doctoral. Estoy aunando fuerzas y sobre todo planificando disponer de tiempo para ello. Lo ideal sería con esta misma línea de indagación ampliar horizontes hacia otros repertorios. Espero que pueda lograrlo.

Habanera de nacimiento... ¿cuáles son los lugares preferidos de tu ciudad?

La Habana es una ciudad esplendorosa, de ensueño. Particularmente encantadora. Conozco varios de sus municipios porque de niña viví en La Víbora y, luego, en Arroyo Naranjo. Estudiaba en El Veda-do; después en el Conservatorio Amadeo Roldán, en Centro Habana, y luego en Playa, en el ISA. Siempre he admirado su hermosa arquitectura, tanto la de los primeros siglos de creación de la villa, hasta la de los años 50 del siglo XX. La vida que contiene esta urbe es muy diversa y rica.

Particularmente, en los últimos años, disfruto pasear por el Centro Histórico, en la Habana Vieja. Así voy descubriendo cómo poco a poco va creciendo ese proyecto de rehabilitación de la ciudad, que de la mano de ese prócer nuestro, el Dr. Eusebio Leal, aumenta respaldado por un criterio ético y estético impecable.

Paralelamente, en los últimos ocho años he conocido lugares más apartados y precarios de la ciudad, acompañando a Silvio en su gira por los barrios. En esos y otros muchos lugares no tan lejanos, duele esta Habana nuestra que a veces pareciera sufrir la desidia y el desamor de algunos. Claro que sé que hacen falta recursos, pero sobre todo hace falta mucho amor para revivirla, atenderla y mimarla como merece en sus próximos 500 años... y de esa parte somos responsable todos.

¿Qué significa decir «familia» para Niurka González?

Mi familia es el núcleo de energía en mi vida. Desde niña ahí se originó todo y ahora que tengo la mía propia, sigue siendo el centro gestor de todo lo que hago. Uno viene de la familia y va hacia ella; es una suerte de Patria.

ARGEL CALCINES, editor general de Opus Habana.