

1928-1999: Un diario de voces para las canciones de Susana Baron-Supervielle

DEZILLIO, Romina / INMCV, IAE-FFyL-UBA, DAMus-UNA – romy_dezillio@yahoo.com.ar

Eje: Música “culta” y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: música y literatura - compositoras argentinas - canción de cámara -poesía

› **Resumen**

Susana Baron-Supervielle (1910-2004) musicalizó al menos ciento quince poemas a lo largo de su carrera compositiva, todos para canto y piano, excepto su último ciclo para canto *a cappella*. Su otro género más ensayado fue la música concreta electroacústica. Ambos canales de su pensamiento estético se asientan en la tradición francesa (Pierre Schaeffer, Nadia Boulanger); y, en Buenos Aires, transitan la órbita de Juan Carlos Paz, la Agrupación Nueva Música y el grupo Sur.

Luego del ejercicio breve y fugaz con el nativismo que inicia su repertorio en 1928, Baron-Supervielle compuso su primer ciclo *Mèlodies*, edición parisina de 1934, a partir de fragmentos breves de poesía en francés (Apollinaire, Verlaine, Renard, Marie Laurencin, Jules Supervielle, Valéry). En 1940 le dedica un primer ciclo a Federico García Lorca con *Cuatro canciones*, y un segundo ciclo le pone música a las nueve Andaluzas (*Nueve canciones*) en 1952, ambos editados por Ricordi. Por lo menos una docena de poesías de su tío Jules Supervielle constituyen un retorno en todas las décadas. En 1984 comienza la musicalización de la obra de Alejandra Pizarnik que se extiende hasta la década del 90 y llegan a ser 29 *poemas cantados (a cappella)*.

El propósito de este trabajo es ofrecer un panorama del itinerario poético que recorre la obra vocal de Susana Baron-Supervielle. Este recorrido se interpreta con la lógica de un diario, una manifestación situada en tiempo y espacio que permite descubrir una trayectoria biográfica. Allí, las voces poéticas generan distintas respuestas a la búsqueda de síntesis compositiva entre sonido y poesía, hasta alcanzar los 29 *poemas cantados*, en los que el sonido de la voz y del texto poético se estructuran mutuamente y se funden sin otra presencia que su propia materialidad.

› **Presentación**

La decisión de incluir a Susana Baron-Supervielle dentro del corpus de estudio de compositoras argentinas que profesionalizaron su actividad entre 1930 y 1955 tuvo dos motivaciones: su apego excepcional y sostenido a las tendencias musicales de vanguardia, y el hecho de que en su producción la poesía traza el cauce de la música. Su caso es singular por varias razones: no solo se sitúa al margen de los estereotipos que para las mujeres músicas promovían los nacionalismos musicales; sino que esta decisión de expresarse con los lenguajes musicales ajenos al canon implica el desafío de asumir el tiempo presente de un arte que buscaba trascender sus vínculos con la tradición. Igualmente singular de su expresión es el recorrido que su obra hace por la obra de sus poetas predilectos: desde las dos primeras canciones sobre poemas nativistas en 1928 hasta el existencialismo de la primera persona de Alejandra Pizarnik o Fernando Pessoa, con el que Baron-Supervielle “se conmociona” hacia el final de su vida.¹

Con la voz del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y un catálogo de su obra, como excepcionales antecedentes,² ambos realizados por Silvina Luz Mansilla con fuentes de primera mano, el interés que me provocaba Baron-Supervielle había quedado demorado por la ausencia de fuentes primarias suficientes para profundizar el estudio de su obra. Mi integración al equipo UBACyT “Música 'culta' y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX”, reavivó el ímpetu de búsqueda.³

En la obra de Baron-Supervielle música y literatura mantienen una relación entrañable y duradera. A lo largo de los 94 años que vivió, musicalizó al menos ciento quince poemas, desde sus primeras obras para canto y piano en 1928 hasta sus últimas composiciones en 1999 cuando definitivamente fundió toda su música en el canto. Voz de los poetas cuyo propio canto es la pura y exclusiva sustancia de su música.

“Es que me deslumbran sus ritmos y sus palabras, el sonido de sus palabras. Por eso escribo composiciones a *cappella*, para que nada distraiga de ese milagroso y extraordinario instrumento que es la voz humana” (Pinto, 1999).

Cuando oigo obras cantadas de Beethoven, Mozart o Debussy, es el sonido de la voz lo que me emociona” (Gsell, 1999: 7).

¹ Respecto de su encuentro con la poesía de Alejandra Pizarnik, Baron Supervielle comenta: “Es singular porque soy una persona de carácter alegre, pero esta autora me conmociona. Espero más adelante hacer algo similar con la poesía del portugués Fernando Pessoa y otros” (Gsell, 1999).

² Se cuenta también con otras fuentes secundarias como la voz en la *Enciclopedia de la música argentina* de Rodolfo Arizaga (1971: 57-58) y referencias cruzadas relativas a su participación como miembro de la Agrupación Nueva Música y a su parentesco con Odile Baron-Supervielle, su hermana, escritora y periodista reconocida por las entrevistas que realizó a importantes personas de la cultura local e internacional, entre ellos: J.L. Borges; E. Mallea, V. Ocampo, E. Sábato, Tita Merello, Vinicius de Moraes, Marguerite Duras, André Malraux, Rafael Alberti, Joan Miró, Milan Kundera, J. Lacan...

³ Este proyecto corresponde a la programación 2016-2018 y, dirigido por Silvina Luz Mansilla, tiene su sede en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

› ***El archivo de Susana Baron-Supervielle: un camino sin rastros***

Retomé la búsqueda con tres supuestos que se desprenden de mi experiencia con archivos de compositoras mujeres: uno, cuando la ausencia de fuentes es casi total es porque están todas juntas en algún lugar; dos, los archivos de las mujeres suelen quedar en manos familiares (generalmente también mujeres: hijas, sobrinas, nietas) y más aún cuando se trata de familias grandes y consolidadas por un apellido que hace honor a su tradición como lo es Supervielle; y tres, las compositoras suelen ocuparse ellas mismas de dejar su obra en manos de alguien que la sobreviva. De modo que aunque Baron-Supervielle vivió cuarenta años en Brasil, me aventuré a buscar su archivo con el presentimiento de que habitaba en algún rincón de nuestra ciudad. Y más allá del anecdotario que no viene al caso detallar, lo encontré en el departamento de su recientemente fallecida hermana Odile (1915-2016) en Barrio Norte, donde había sido descubierto por azar en una baulera por una sobrina encargada de desocupar el inmueble para su venta.

La donación fue ingresada al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” en diciembre de 2016. El primer inventario detalla aproximadamente trescientos documentos, que fueron listados de un modo lineal conservando el lugar que traían al momento de ingresar. El fondo incluye: una mayoría de partituras manuscritas y fotocopias de esos manuscritos; recortes y programas de concierto; cartas de importantes personalidades del ambiente musical contemporáneo; y reflexiones de la propia compositora sobre su quehacer musical. Están ausentes las obras instrumentales para conjunto de su período dodecafónico.

› ***La compositora***

Susana Baron-Supervielle nació en Buenos Aires en 1910 y murió en 2004. Además de música vocal compuso obras para piano solo, para conjuntos instrumentales, música para ballet, y obras electroacústicas, algunas de ellas también con texto. Sin embargo, en la musicalización de textos poéticos puede trazarse un recorrido que –interpretado con la metáfora de un diario– permite asomarse a una trayectoria biográfica. Allí, las voces poéticas generan distintas respuestas a la búsqueda de síntesis compositiva entre sonido y poesía, hasta sus composiciones a *cappella*, en las que el sonido de la voz y del texto poético se estructuran mutuamente y se funden sin otra presencia que su propia materialidad.

“Adoro la poesía. Cuando le pongo música, voy por un camino que las mancomuna. Son artes íntimamente relacionadas entre sí. Ambas reflejan la expresión del ideal eco de lo sensible, lo espiritual del ser humano, foro interior de su conciencia. La musicalización de un poema tiene que respetar la cadencia, la plástica, la articulación y captar también su sonido. En resumen, es colocar el poema en el espacio y en el tiempo; darle más amplitud potenciando su meta. [...] Mi deseo es que el sonido, cualquiera sea el idioma del poema, no se diluya en esa comunión” (Gsell, 1999).

› ***Las lenguas en Susana Baron-Supervielle***

El abuelo de Susana Baron-Supervielle era un ex seminarista cuando decidió venir al Río de la Plata hacia 1880 y, según ella misma cuenta, luego de que su barco naufragara frente a las costas de Punta del Este, “nadando se salvó, solo con sus documentos que sostenía en la boca. Se casó después con una uruguaya y fundó un banco y nuestra familia. Qué excentricidad”, concluye Baron-Supervielle (Pinto, 1999: 7).

El carácter tempestuoso del mar, el naufragio, la individualidad del héroe luchando cuerpo a cuerpo con la naturaleza llenan de lirismo el breve relato fundacional de esta familia que cuenta en su genealogía al menos a dos poetas: Jules Supervielle (1884-1960) y Silvia Baron-Supervielle (1934), tío y sobrina de Susana. A partir de aquel momento la familia creció entre Uruguay y Argentina sin abandonar jamás los vínculos con su Francia parental. A estos destinos, Susana agregó el de su marido, con quien se radicó en San Pablo, Brasil, durante cuarenta años. Con este horizonte trilingüe, buscó progresivamente traducir su “goce por las palabras, más aún, el goce por el sonido de las palabras” (Pinto, 1999: 7).

› ***Diario de una biblioteca poética***

Nora Catelli explica que “las funciones de un diario son variadas y muchas veces contradictorias. [...] Su única exigencia formal es la secuencia cronológica de escritura” (2007: 109).⁴ La metáfora del diario que he decidido tomar para este caso, entonces, propone pensar la nómina de poetas musicalizados por Susana Baron-Supervielle como una cronología de lecturas en diálogo con la cultura desde un espacio íntimo del que “se espera el desarrollo de la propia subjetividad” (2007: 49). Lo íntimo entendido como el lugar de paso y la posibilidad de superar o transgredir la oposición entre privado y público, también en términos de Nora Catelli (2007: 10).

Con marcha lenta, acompañando pertinentemente los intereses perseguidos por la artista, los poetas avanzan hacia su repertorio de canciones según van mellando su subjetividad: algunas presencias son fugaces, otras persisten, y otras más retornan después de mucho tiempo.

El recorrido lo inician dos poetas uruguayos nacidos en la década de 1880 y cultores del nativismo: Fernán Silva Valdés con “La guitarra”, y dos estrofas del poema “Ausencia” de Benjamín Fernández y Medina le dan la voz a *Dos melodías criollas*, ciclo que inaugura la cronología de obras para canto y piano de Susana Baron-Supervielle en 1928. Corresponden estas dos obras a su primer período de estudios en Francia con Nadia Boulanger (1887-1979),⁵ con quien Baron Supervielle mantuvo vínculos musicales duraderos, como lo muestran intercambios epistolares de 1962, 1971 y 1975 atesorados por

⁴ Debo mi encuentro con esta bibliografía al profundo y revelador trabajo de Pablo Fessel sobre los Diarios de Gerardo Gandini (Fessel, 2014).

Susana en una carpeta con el rótulo de “Recuerdos”. En esta estadía de dos años en París también realizó estudios de contrapunto con Andrée ‘Vaura’ Vaurabourg (1894-1980), pianista y profesora francesa quien era además la esposa del compositor suizo Arthur Honegger. A su vuelta de París, en torno a 1930, Baron Supervielle continuó estudiando contrapunto con el compositor argentino Gilardo Gilardi, uno de los miembros fundadores del recientemente conformado Grupo Renovación.

De 1932 es su segundo ciclo para voces mixtas y piano, *Tres pequeños coros*. Tres piezas con textos breves: una traducción al francés de un texto congonés, “Chanson du petit elephant”, y dos textos de la autora, uno fonético, “Blue”, y otro en castellano, “Llanto”.⁶ *Mémoires* es un ciclo de nueve canciones editado en París en 1934, en el que conviven los simbolistas franceses Guillaume Apollinaire, Paul Verlaine, Paul Valéry; las breves estampas realistas de Pierre-Jules Renard, tres poemas de su tío Jules Supervielle y la primera presencia de una voz femenina es la de Marie Laurencin: artista plástica y diseñadora teatral vinculada a las vanguardias de principios del siglo XX.⁷

En 1936 Baron-Supervielle se estableció en San Pablo con su marido y no se demoró en comenzar estudios de composición y fuga con Furio Franceschini.⁸ Un par de años antes de partir, conoció a Federico García Lorca durante su visita a Buenos Aires, se enamoró de su personalidad y se apasionó con su poesía; y hasta sus últimos días conservó sobre el piano un dibujo y un poema por él dedicados. Una última musicalización de un poema propio en francés y un nuevo poema de Jules Supervielle, “La mer secrète”, anteceden al primer ciclo de *Cuatro canciones* de Federico García Lorca de 1940.⁹ La década que media hasta la próxima musicalización de las *Nueve canciones* del mismo poeta en 1952,¹⁰ la dedicó a

5 Compositora, pianista, organista, directora de orquesta, y profesora que enseñó a muchos compositores del siglo XX, entre ellos Aaron Copland, Philip Glass, Egeberto Gismonti, Astor Piazzolla.

6 El estreno de ambos ciclos tuvo lugar en 1934 a cargo de Jane Bathori para la Asociación Amigos del Arte, y coincide con el período de mayor apego de la compositora con el Grupo Sur liderado por Victoria Ocampo.

7 El detalle de este ciclo es el siguiente: 1). “A la Sante” [Estrofa V], G. Apollinaire; 2) “Chanson à boire” [aunque la compositora lo atribuye a Raoul Ponchon, el texto corresponde a una estrofa del poema “Conseil falot. À Raoul Ponchon” de Paul Verlaine]; 3) “Le papillon”, P-J Renard; 4). “L’Oiseau”, Marie Laurencin; 5) “Le lac endormi”; 6) “Elle s’avance, elle s’éloigne...”; 7) “Pour endormir la Belle au bois”, estos tres últimos de Jules Supervielle; 8). “Les Grenades”; y 9) “La sylphe” de Paul Valéry. Algunas de estas canciones fueron estrenadas por la autora al piano acompañando a Dora Berdichevsky en 1944 en el Instituto Francés de Estudios Superiores, y otras participaron de una audición de música argentina organizada por Jane Bathori para la Sociedad América Latina de París.

8 A pesar de su residencia en Brasil, viajaba cada año a Buenos Aires y cada dos o tres años realizaba estadias en París.

9 Este primer ciclo se constituye con los siguientes poemas del libro *Canciones (1921-24)* de F. García Lorca: “Canción de las siete doncellas” (Teoría del arco iris); “Canción china en Europa”; “Cancioncilla sevillana”; y “Paisaje” (estas tres últimas de *Canciones para niños*).

dos nuevas estampas de las *Historias naturales* de Jules Renard, “L’escargot” y “La bélette”, y cinco poemas de Jules Supervielle.¹¹

Mientras tanto, a mediados de los años cuarenta, buscando una alternativa al sistema tonal que encontraba limitante, tomó conocimiento del dodecafonismo y el serialismo, al tiempo que descubría las obras de Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg. Esta inquietud la condujo hasta Hans-Joachim Koellreutter, compositor, director y pedagogo exiliado de Alemania y radicado en Brasil desde fines de los años 30. Baron Supervielle tomó clases en la Escola Livre de Música recientemente fundada en San Pablo bajo su dirección y paralelamente profundizó en las mismas tendencias con Juan Carlos Paz en Buenos Aires. Los años 50 los dedica entonces a la composición de música instrumental ejercitando el serialismo, y el primer poema musicalizado con este sistema es *Sonnet* de Jules Supervielle de 1958,¹² estrenado al año siguiente en un concierto de la Agrupación Nueva Música, de la que Susana era miembro desde 1954.¹³

1962 fue el año en que amplió el acompañamiento de las melodías vocales a conjuntos instrumentales. Una nueva versión de *Sonnet* para voz y seis instrumentos y la musicalización de dos poemas para voz y ocho instrumentos: “Repos dans le malheur” del poeta y pintor belga Henri Michaux, viajero que había visitado Buenos Aires y Montevideo en 1935; y “Un homme va et vient”, una vez más Jules Supervielle, recientemente fallecido.

Dos poemas con música, “Il faut plier la mort” y “Elle était norte”, textos de Silvia Baron-Supervielle, fueron compuestos en 1966 y “será por mucho tiempo”, según ella misma explica, “su última ofrenda a la música ‘tradicional’”, luego de inclinarse decididamente por la práctica de la música concreta para la que había montado un laboratorio en San Pablo.¹⁴ A pesar de lo dicho seguirá componiendo canciones, aunque

10 Esta vez se trata de los nueve poemas que constituyen las *Andaluzas*: 1) “Canción del jinete”; 2) “Adelina de paseo”; 3) “Zarzamora con el tronco gris”; 4) “Mi niña se fue al mar”; 5) “Tarde”; 6) “Canción de jinete”; 7) “Es verdad”; 8) “Arbolé arbolé”; 9) “Galán galancillo”.

11 “*Le pluie et les tyrans*” de 1945 y un ciclo denominado *Cuatro poemas de 1950* que incluye: “*La giralda*”; “*Bon voisinage*”; “*Attente*”, “*A la femme*”.

12 Posterior a la primera versión para canto y piano hay una segunda para canto y seis instrumentos de 1962, otra para canto y piano de 1982, una para voz y guitarra de 1990 y la última para voz sola del mismo año.

13 El programa de mano de este estreno fue enviado por su hermana Odile a San Pablo con la firma de sus colegas miembros de Agrupación Nueva Música y en él se destaca el aprecio de Juan Carlos Paz (“*Gracias Suzanne por el suave y dulce lirismo con que nos hizo felices a todos*”) y Francisco Kröpfl (“*Su soneto Susana hace evidente que usted es música*”).

14 “*Un laboratorio elemental, solamente tres grabadores, porque los filtros son muy caros*” (S/D, 1966). A pesar de ser una seguidora de Pierre Schaeffer desde fines de los años 40 y haber participado en el *Groupe de Recherche de Musique Concrète* en París, su dedicación fuerte a la música electroacústica se produce durante la década del 70 con la composición de unas diez obras para cinta magnética.

dará los primeros pasos en una dirección que le es propia. Entre 1968 y 69 recurrirá a dos poemas del poeta y editor francés Pierre Lecuire. “Le pont”, en una versión para canto y piano, y “Poème”, una pieza que Lecuire había dedicado al estado de Minas Gerais tras una visita a Brasil y que se sitúa, en 1969, como la primera pieza de Baron-Supervielle para canto solo, musicalización que será paradigmática de su estilo a partir de los años 80. Probablemente más tarde, se agrega a esta melodía, una banda electroacústica que acompaña al poema. Ese mismo año de 1969 musicaliza el poema concreto “Vida” de Augusto de Campos, también para canto solo y que más tarde será “injertado”, en términos de la compositora, en la obra *Le chaos et la création* para cinta magnética (1974) con poesía de Jules Supervielle.

En los primeros años 70 retorna Jules Supervielle con cinco poemas,¹⁵ y Federico García Lorca con “El lagarto está llorando”. Tras su dedicación a la música electroacústica median seis poemas hasta la irrupción irrefrenable de la voz de Alejandra Pizarnik: “Espero los días que vendrán” de Norberto Liffschitz, “Soneto de evasión” de Helena Muñoz Larreta, “Los delfines” de Silvina Ocampo; dos estrofas de “Farewell” de Pablo Neruda y, desde luego, Jules Supervielle con “L’âme”.

De 1984 data el encuentro con la poesía de Alejandra Pizarnik: hasta 1987 se suceden los *Diez poemas de Alejandra Pizarnik*;¹⁶ de 1993 son las *Nueve instantáneas*,¹⁷ ciclo que se amplía a *Doce instantáneas* con la musicalización de tres nuevos poemas en 1996;¹⁸ y ambos ciclos reunidos y ampliados constituyen los *Veintinueve poemas cantados*¹⁹ de 1999 prologados por “Llama de amor viva” de San Juan de la Cruz, y “Un poète” a modo de epílogo, del persistente Jules Supervielle.²⁰

15 Los poemas son: “Que voulez-vous que je fasse du monde”; “Visages”; “Faire place”; “Dans l’oubli de mon corps”; “Les poisons”.

16 1) “Por un minuto de vida breve”; 2) “Tiempo”; 3) “La última inocencia”; 4) “Quien alumbra”; 5) “Vértigo o contemplación de algo que termina”; 6) “Cuarto solo”; 7) “El ausente”; 8) “Fiesta”; 9) “Sombra de los días a venir”; 10) “Sentido de su ausencia”.

17 1) “Infancia”; 2) “Tu voz”; 3) “Moradas”; 4) “Poema I” (Tú eliges el lugar...); 5) “El ausente”; 6) “has construido tu casa” (16) [Poema II]; 7) “Amantes”; 8) “Nombarte”; 9) “Mendiga de voz”.

18 “Verde paraíso”; “sólo la sed”; “Salta con la camisa en llamas”.

19 Los poemas que amplían este ciclo son: “El poema que no digo”; “Ella se desnuda en el paraíso”; “Amantes (1993) + Vida, mi vida”; “II”; “En tu aniversario”; “La pequeña viajera”; “III (1962) [Caminos del espejo] I-II-III-IV-V”; y “El olvido”. Quedan excluidos solo dos composiciones anteriores: “Cuarto solo” y “El ausente” ambos de 1986.

20 Este ciclo se estrenó el 21 de agosto de 1999 en La Carbonera de San Telmo con puesta en escena de Vivi Tellas y las actuaciones de la mezzosoprano Nérida Saporiti y la bailarina Silvia Gómez Giusto. También cuenta con una grabación comercial en CD: *29 poemas cantados. Composiciones de Susana Baron Supervielle sobre poemas de San Juan de la Cruz, Alejandra Pizarnik y Jules Supervielle. Canto: Nérida Saporiti.*

Entre el primero y el segundo ciclo dedicados a Pizarnik, Baron Supervielle musicalizó “Que tempo” del poeta y periodista brasileño Carlos Drummond de Andrade al año de su muerte, acontecida en 1987; “Emportez-moi” de Henri Michaux (1899-1984) y “J’ai bien le tempo” del poeta y periodista francés Claude Roy (1915-1997). Entre el segundo y el tercero de los ciclos dedicados a Pizarnik, recurre una vez más a *Tres poemas* de Jules Supervielle.²¹

Sin ningún soporte en papel que los documente, se encuentran grabados por Neli Saporiti en una compilación no comercial tres ciclos monográficos para canto solo: siete *Canciones* de Federico García Lorca;²² cuatro poemas de Reiner María Rilke en francés,²³ y seis poemas de Fernando Pessoa,²⁴ que se presumen posteriores a 1999 por declaraciones de la compositora en ocasión del estreno de los *Veintinueve poemas cantados* de ese año (Gsell, 1999 y Pinto, 1999).

› **Rumbos del yo**

Luego de un “desliz” nativista y un primer corpus de simbolistas franceses, el repertorio de voces que conforma este diario permite advertir que Susana Baron-Supervielle se escuchaba mayormente en la voz de sus contemporáneos. Pero no son solo lecturas. Otra experiencia que se registra en este diario imaginado es la pluralidad idiomática y fonética de su entorno social y familiar que insiste a lo largo de toda la cronología.

La decisión de escribir composiciones a *cappella* que totaliza su último período a partir de la llegada de Pizarnik la lleva inclusive a despojar buena parte de sus obras para canto y piano anteriores. De hecho, la relación entre la melodía y el acompañamiento puede seguirse a lo largo a su producción vocal como un progresivo avance hacia la desaparición del segundo: el comienzo con las *Dos melodías criollas*, en las que combina melodías modales (frigias en ambos casos) con acompañamientos tonales que imitan el rasgueo de la guitarra, da paso a una densificación de la armonía y la superposición de acordes diferentes con notas comunes a la Debussy. Una escritura pianística más virtuosística que metaboliza el desarrollo

21 Estos son: “Un poète”; “Ma Chambre”; y “Saisir” [quand tout me quitte].

22 Según el orden de la grabación los poemas son: “Cazador” (Teorías); “Al oído de una muchacha” (Juegos); “Un brazo de la noche” (Nocturnos de la ventana II); “Alta va la luna” (Nocturnos de la ventana I); “El niño perdió la voz” (Trasmundo); “Despedida” (Trasmundo); “Narciso” (Amor); “Desposorio” (Trasmundo)

23 “On orange et on compose” [La rose]; “Les roses” [Été : être pour quelques jours...]; “Berceuse”; “Puisque tout passé” [La mélodie passagère].

24 “Meu sentimento”; “Divido”; “Ja estoy tranquilo”; “Bem sei”; “Basta pensar en sentir”; “Sou um fugitivo”.

alcanzado en sus obras para piano solo se observa en las *Méodies* y en los dos primeros ciclos de *Canciones* de Lorca en los que además se incluyen tópicos de la música española con una escritura que homenaja a Manuel de Falla. Sus composiciones seriales apuntan a la creación de bloques de sonoridades con registración fija que sostienen el desenvolvimiento de la melodía. De allí en más el piano reduce su aparición a una función de puntuación a la que será cada vez más fácil pedirle silencio.

El encuentro con Pizarnik es paradigmático de un cambio en el acto de poner en música un poema: situarlo en tiempo y espacio, darle un cuerpo y una memoria, un presente al que lo asaltan otras épocas. En la voz de Pizarnik, Baron-Supervielle ensaya el repliegue de ambas formas de lenguaje sobre sí mismas: el sonido de las palabras se torna música, la música es *en* el poema. Y este canto sin acompañamiento será su punto de llegada, luego de una primera versión de los *Diez poemas* para canto y piano, y se establecerá como el estilo con el que abordará la creación de todas sus obras a partir de 1984 y hasta, por lo menos, 1999. Un estilo que podríamos pensar como “tardío” en términos de Edward Said (2009: 17): creaciones despojadas, “irreconciliadas” con la tradición armónica, un esfuerzo de deconstrucción para alcanzar la melodía esencial. En el encuentro con Pizarnik se inicia una nueva relación con el silencio y en esa tensión entre “lo articulado y lo silenciado” que habita el sonido de las palabras del poema (Said, 2009: 17), Baron-Supervielle traduce la verdad que Pizarnik condensa en los versos de “Verde paraíso”: *Extraña que fui/ cuando vecina de lejanas luces/ atesoraba palabras muy puras/ para crear nuevos silencios.*

Por último quisiera mencionar que esta metáfora de un “diario de voces” que propongo para pensar la poética que Baron-Supervielle va constituyendo a lo largo de su obra vocal, y cuya secuencia cronológica se articula, en buena medida, en diálogo con los poetas y las técnicas compositivas contemporáneos a ella, es la que permite y justifica el espesor heurístico de este trabajo.

Los aspectos musicales apenas esbozados permiten advertir la riqueza de este corpus y constituyen el punto de partida para el estudio de un vínculo posible entre la música y algunos de los más importantes poetas del siglo XX.

Bibliografía

- Arizaga, R. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes.
- Catelli, N. (2007). *La era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Dezillio, R. (2017). "Inventario del Archivo personal de Susana Baron-Supervielle". Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", inédito.
- _____ (2017). "Voces para las canciones de Susana Baron-Supervielle". Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Cuadro inédito.
- Fessel, P. (2014). "Una retórica de la inmediatez: los *Diarios* de Gerardo Gandini". En *Resonancias*, n°35, 135-156.
- Mansilla, S. (1999). "Baron Supervielle, Susana". En Casares Rodicio, E. (director), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. II. Madrid: SGAE, pp. 244-245.
- _____ (1991). "Catálogo de la obra de Susana Baron Supervielle". Buenos Aires: inédito.
- Said, E. (2009). *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Buenos Aires: Debate.

Hemerografía

- Silvia Gsell: "Veintinueve poemas cantados y una sola voz", *La Nación* (21/08/1999).
- Felisa Pinto: "Retrato de dama con piano", *Página 12* (15/10/1999)
- S/D: "Muera el solfeo", *Primera Plana* (26/07/1966).