

La música electroacústica de Susana Baron-Supervielle: esa vacilación entre el sonido y el sentido

DEZILLIO, Romina / IAE-FFyL-UBA, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” –
romy_dezillio@yahoo.com.ar

Eje: Artes Musicales - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: música electroacústica – mujeres compositoras – voz – poesía*

» **Resumen**

Este trabajo propone una nueva contribución al estudio de la obra musical de Susana Baron-Supervielle (1910-2004), como parte de mi desempeño en el equipo UBACyT *Música 'cultura' y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX*, radicado en el IAE entre 2016 y 2019. Se realiza un acercamiento a su producción musical con medios electroacústicos con la intención de proporcionar nuevas reflexiones acerca de la relación entre música y poesía que articula la mayor parte de su obra.

Como compositora argentina, educada en la cultura francesa y residente en la ciudad de San Pablo, Baron-Supervielle se manifestó siempre seguidora de las vanguardias renovadoras de los lenguajes musicales. En sus prácticas se descubre la capitalización y reelaboración de las propuestas de su triple horizonte cultural articulado entre San Pablo, Buenos Aires y París, a partir del vínculo con sus principales referentes, Hans-Joachim Koellreutter, Juan Carlos Paz y Pierre Schaeffer, respectivamente.

El corpus a presentar se constituye de nueve obras compuestas entre 1974 y 1980, de las cuales se analizan tres. Se observa que las obras prolongan los nexos con la literatura poética a partir de evocaciones en los títulos o el registro de la puesta en voz de poemas y su posterior manipulación electrónica. Al mismo tiempo, como resultado de la captura de sonidos de diversas fuentes y su transformación en objetos sonoros, estas obras permiten ampliar el análisis del repertorio de *lecturas* al de *escuchas*.

La metodología de estudio del corpus combina una aproximación al análisis de los registros fonográficos –a partir de una perspectiva feminista que destaca las particularidades del uso de la propia voz en las obras– con el análisis del contexto mediante fuentes hemerográficas, escritos personales de la compositora y fuentes epistolares.

> **Presentación**

Era, por supuesto, algo nuevo: nadie va a los conciertos del *Domaine Musical*, en París, sin la secreta esperanza de sorprenderse una vez más, de alarmarse con el regocijo de lo insólito. Esa noche, en noviembre de 1965, la audiencia recobró su decaído entusiasmo: sobre el escenario se alzaba un gigantesco gong, rodeado por media docena de solícitos intérpretes; cada uno de ellos esgrimía algún objeto percusivo y contundente [...]. Pero la emoción de la concurrencia subió de tono en cuanto advirtió que el director y principal ejecutante no compartía el proscenio; henchido de inspiración, Karlheinz Stockhausen empuñaba, desde un palco lateral, perillas y controles. [...] Para una dama argentina, sumergida en su platea, fue también la confirmación de su vocación y de su esperanza: ese recital sirvió para que Susana Baron-Supervielle se inclinara, definitivamente, al culto de la música concreta. (*Primera Plana*, 26-07-1966: 85).¹

Revelación

Esta crónica da comienzo a una nota dedicada a Susana Baron-Supervielle (1910-2004) en el semanario *Primera Plana* el 26 de julio de 1966, a propósito de la presentación de dos canciones suyas en un concierto de la Agrupación Nueva Música. Bajo el título “Muera el solfeo” el texto declaraba: “el estreno en la Argentina de *Dos poemas con música*,² para mezzosoprano y piano [...] será por mucho tiempo su última ofrenda a la música ‘tradicional’.” (*Ibidem*).

Con evidente ironía y desde una aparente perspectiva testigo, *Primera Plana* ficcionaliza aquel relato para su selecto público lector, melómano y atento a las últimas tendencias. Se expresa con un estilo propio, literario en su narrativa y profuso en los detalles (Berlochi, 2015: 104-108), mientras la alusión a la vanguardia le permite otros guiños, como el gesto saboteador del título y una irreverencia explícita hacia la tradición en la referencia a categorías como emoción, inspiración, culto u ofrenda. La presentación de Baron-Supervielle también arroja particularidades: Susana es una mujer argentina con la “vocación” de componer, que integra la Agrupación Nueva Música liderada por Juan Carlos Paz “ofrendando” canciones. Lo cierto es que aún dentro de ese reducido grupo, esta mujer compositora ostenta otros privilegios: es una *dama* que asiste a los conciertos del *Domaine Musical* organizados por Pierre Boulez (1925-2016) en París,³ para escuchar lo que probablemente haya sido la primera audición de *Mikrophonie I* (1964) –obra para “gong” [Tamtam], dos micrófonos, dos filtros y potenciómetros– de Stockhausen (1928-2007) (Santander, 2012: 2), pionero de la música electroacústica. En el centro de esa “ceremonia de creación inmediata, azarosa, imprevisible” (*Ibidem*), Susana Barón-Supervielle habría experimentado la revelación que

¹ Véase el film de 1966 disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EhXU7wQCU0Y>

² Los poemas son: I. “Il faut plier la mort” y II. “Elle était morte”, de Silvia Baron-Supervielle (sobrina de la compositora).

³ Sociedad de conciertos fundada por Pierre Boulez con el patrocinio de Jean-Louis Barrault and Madeleine Renaud, que funcionó en París entre 1954 y 1973. El repertorio proponía la yuxtaposición de “grandes maestros” [*old masters*] (Dufay, Bach); clásicos del siglo XX (Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky, Debussy, Bartók, Varèse) y jóvenes compositores (Stockhausen, Nono, Maderna). (Charlton/Trevitt, 1980: 222).

inauguró un período nuevo en su producción compositiva, a partir del que se decidió a instalar "en San Pablo, un laboratorio elemental de música concreta [...] para poder manipular ese material sonoro". (*Primera Plana*, 26-07-1966: 85).

Su fascinación avanza en dos aspectos complementarios de esta técnica: la ampliación de la materia sonora ("los sonidos recogidos de las más diversas fuentes son para el compositor una materia sonora que se puede trabajar como si fuera arcilla") y la potencialidad de la expresión ("transformar, moldear, amasar constantemente esos sonidos hasta arribar a la forma exacta de su intuición"). (*Ibidem*).

Incapaz de elegir entre la música y la poesía, Barón-Supervielle acuñó como propia la frase de Paul Valéry: 'El poema es una vacilación prolongada entre el sonido y el sentido';⁴ y aquí "el poema" podría sustituirse sin tensiones por "la obra musical". Casi la totalidad de su producción musical resulta de la puesta en música de poemas, pero su técnica no es la de sobreponer sonidos al sentido poético sino la de extraer de esa palabra poética la música que prolongue su sentido en una relación vacilante y recíproca.

Ahora bien, quizá convenga recordar cómo llega una compositora argentina a montar un laboratorio de música electroacústica en San Pablo, luego de haber escuchado el estreno de *Mikrophonie I* de Stockhausen en los conciertos organizados por Boulez en París.

Determinación y certeza

La respuesta corta es que Susana Baron-Supervielle nació en 1910 en el seno de una acaudalada familia franco-argentina vinculada a la intelectualidad porteña y fue educada en la cultura y la lengua francesas (Dezillio, 2017b, 2019). "A los ocho años, cuando le preguntaban qué quería ser cuando fuera grande, insistía en que sería compositora", comenta Felisa Pinto en una nota que coincidentemente titula "Retrato de dama con piano" (Pinto, 1999: 6). A comienzos de los años treinta, estudió en París con Nadia Boulanger y Andrée 'Vaura' Vaurabourg (1894-1980), destacada pianista vinculada al grupo de Los Seis. En 1936, luego de casarse con Georges Henri Tresca oriundo de Lyon, el matrimonio estableció su residencia en un morro cerca de la ciudad de San Pablo (*Ibidem*: 7). A partir de ese momento y durante el resto de su vida reforzó su condición de mujer migrante en Brasil con periódicas estancias en Buenos Aires y en París. Como parte de su experiencia vital fue seguidora del grupo Sur, aprovechó el tránsito para estudiar dodecafonismo con H.J. Koellreutter en San Pablo, realizar experiencias junto al Grupo de Investigaciones

⁴ Esta referencia se encuentra, por ejemplo, en la presentación de su persona en gacetillas de concierto.

Musicales,⁵ dirigido por Pierre Schaeffer en París; disfrutar de la difusión de sus obras a cargo de la Difusora de Radio y Televisión Francesa [RTF],⁶ e integrar la Agrupación Nueva Música fundada y liderada por Juan Carlos Paz en Buenos Aires (Dezillio, 2020).

› Voces a la obra

Sabemos que la música electroacústica ha sido desde sus inicios una práctica preeminentemente masculina –restricción extendida a cualquier ejercicio de composición musical–, de modo que en la participación de las mujeres pueden rastrearse estrategias para negociar un espacio propio. Entre ellas, el uso de la propia voz se descubre como una herramienta recurrente dando lugar a lo que Isabel Nogueira caracteriza como “roles híbridos”, en tanto la compositora trabaja con su propia voz como fuente sonora (Nogueira, 2019: 303). Sumado a esto se observa una actitud experimental que desafía los usos culturalmente asumidos para las voces femeninas, es decir el uso más tradicional de la voz cantada (Lane, 2004; Hinkle, 2005).

A continuación, me referiré a tres de las nueve obras⁷ que constituyen el corpus electroacústico de Susana Baron-Supervielle para poner de manifiesto el modo como estas obras trazan nuevos puntos de contacto entre música y poesía e introducir algunas reflexiones acerca del empleo que la compositora hace de su propia voz.

I. *Vida (1974): poesía concreta y Segunda Escuela de Viena*

Es su primera obra electroacústica, fechada en 1974. La genealogía de la composición reconoce su punto de partida en el poema de Jules Supervielle (1884-1960)⁸ “Le chaos et la création”,⁹ primer título que recibe la obra. La denominación posterior responde a la inclusión, como parte de sus materiales, de la puesta en voz de un poema concreto de Augusto de Campos, compuesto a partir de la palabra *vida* y la transposición y reordenación de sus sílabas.¹⁰ Sabemos que es la voz de Susana

⁵ *Groupe de Recherches Musicale*. Por diferencias dentro del GRMC y ante la ida de varios de sus miembros a comienzos de 1958, P. Schaeffer creó este nuevo colectivo.

⁶ *Radiodiffusion-Télévision Française*.

⁷ 1974. *Le chaos et la création/Vida*; 1975. *Encontró*; 1977. *Continuo variante*; 1978. *Melancolía*; 1979. *Marabá*; 1979. *Acuario*; 1980. *Allá*; *Angustia y Espiral*.

⁸ Tío de la compositora.

⁹ El poema forma parte del libro *La Fable du monde*, de 1938, proyecto de Jules Supervielle que se materializa como un “gran poema sobre la creación”, especie de “versión poética del Génesis” (Combe 1995: 106-107).

¹⁰ Vida vida vi
da da
Vi vivi
davi da da
davi davi da

el objeto sonoro incorporado porque en ocasión de una presentación en vivo la compositora develaba: “Espero que el poeta no se desilusione por mi interpretación de su poema”.¹¹

Se dice que Augusto de Campos realizó la primera experiencia sistemática de poesía concreta brasileña, con el conjunto de poemas *Poetamenos* “inspirados por la sugestión de estructuras musicales”,¹² sus “poemas [...] exigían nuevas técnicas de oralización, pues constituían verdaderas partituras de lectura” (De Campos, 1967: 6). En la puesta en voz de este poema se destacan la fragmentación silábica y el tratamiento tímbrico por franjas en distintos registros vocales, en aras de favorecer el montaje espacial de los sonidos. Ambas características pueden considerarse alusivas a la *klangfarbenmelodie* (melodía de timbres) puesta en práctica por Anton Webern,¹³ y característica de las búsquedas de este poeta. Como parte del mismo universo estético, el uso de la voz que hace Baron-Supervielle evoca la tradición del *sprechgesang* y con ello el expresionismo de la Segunda Escuela de Viena.

II. *Marabá (1978): indianismo brasileño e identidad latinoamericana*

Con esta obra, Baron-Supervielle participó de la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, en 1978. “Creo que mi obra *Marabá* es un reflejo, un testigo de un mestizaje complejo de africano y latinoamericano concebido por una mente de formación europea occidental. No fue analizando las diferentes fuentes folclóricas y combinándolas que compuse *Marabá*. Fue todo intuición, vivencia y me parece que comunica un poco de la magia de nuestro continente”, explicaba. (SBS texto manuscrito). La señalada “vivencia” es la experiencia de una escucha transformada en objetos sonoros. El poema que le da el título, *Marabá* (Filho da mistura), de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) –uno de los principales representantes del primer período del romanticismo nacionalista brasileño–, prolonga sus sentidos en los sonidos de la obra. El poema expone un monólogo en el que el yo lírico femenino expresa su dolor ante el doble rechazo, de su tribu y del “hombre blanco”, por su condición mestiza, lo que redundará en un lamento por la ausencia de un sentimiento de pertenencia (Câmara, 2016). Baron-Supervielle no trabaja con el texto en ningún momento, sino que evoca los elementos planteados por su problemática. Así, sobre una base percusiva, se desenvuelve una vocalización que privilegia las zonas graves del registro y el tono

¹¹ Conferencia sobre música concreta, y Concierto de música electroacústica (Conrado Silva; Beatriz Ferreira y SBS). Evento patrocinado por la Alianza Francesa de San Pablo. Museo de Arte de San Pablo (MASP). 1982.

¹² Haroldo de Campos, hermano de Augusto e integrante de este mismo movimiento, explica: “se trata de piezas donde, a ejemplo de la *klangfarbenmelodie* de Anton Webern, una melodía continua, dislocada de un instrumento a otro, que cambia constantemente de color, define los temas por timbres fonéticos diversos, marcados gráficamente por colores diferentes, componiendo, a partir de esos elementos, un ideograma lírico-amoroso” (1967: 6).

¹³ Formulada por Arnold Schoenberg en el *Tratado de armonía* de 1911.

quejumbroso, y avanza de manera improvisatoria, a la manera de una práctica ritual. Además, destaca el uso de una posible lengua indígena, a semejanza del poema, que incorpora palabras de origen tupí guaraní.

III. Acuario (1978): surrealismo francés y lengua materna

Obra compuesta a partir de tres fuentes sonoras: agua; canto de ballenas y voz femenina, en ella destaca el tratamiento aplicado a la voz. Se trata de un parlamento en francés reproducido en reversa, devenir que contraría la discursividad, anula el sentido semántico y privilegia la materialidad del sonido al invertir las características de su acontecer fonético. La obra fue estrenada por la Agrupación Nueva Música y en 1983 participó del I° *Encontro Paulista de Música electroacústica*. En 1985, una nueva instancia de circulación fue la adaptación coreográfica a cargo de Iris Saccheri. En una carta, Saccheri la refiere como *Aquarium...* ¿podemos pensar que el texto recitado son versos de la obra homónima del poeta surrealista Philippe Soupault (1897-1990)? Y, en ese caso, ¿podría ser el avance retrogrado un recurso sonoro, al modo surrealista, para develar sentidos ocultos o aludir a un estado de trance?

› **Lugar de habla, lugar de escucha**¹⁴

La creación con medios electroacústicos fue uno de los modos en que Susana Baron-Supervielle ejerció sus mayores pronunciamientos como compositora, quizá un imperativo de la novedad de medios y lenguaje. Pero también se advierte una afinidad espontánea y genuina hacia el trabajo con la materia sonora a partir de un proceso dialéctico entre intuición y escucha: “- Nunca he compuesto mentalmente. / - Siempre tuve una necesidad innata de captar los sonidos en su plasticidad corporal y ‘saborearlos’. - de ahí mi búsqueda sensorial y exhaustiva a fin de satisfacer mi oído y hacer de él, el vehículo de mi pensamiento musical”.¹⁵

En esta línea y a partir de artículos en prensa periódica, conferencias, comentarios en conciertos, inclusive recortes acerca del tema de autores varios, Susana manifiesta el ejercicio reflexivo crítico de mayor alcance con relación a su obra. Parece haber encontrado allí un espacio seguro para su singularidad, un lugar de habla.

› **Recorridos alternativos**

¹⁴ Tomo estas categorías de Nogueira, 2017.

¹⁵ SBS: “Música concreta”, texto mecanografiado sin referencias.

Recorrer caminos alternativos a la historia consolidada permite, además de extender los alcances de la representatividad del relato histórico, complejizar su linealidad aparente. Estudios previos sobre los comienzos de la música electroacústica en América Latina (Monjeau, 1990; Minsburg, 2010; Cuevas, 2018) coinciden en señalar la visita de Pierre Boulez a Chile y Argentina, en 1954, como un hecho fundacional del género. Se cuenta que, con el propósito de “tomar contacto con compositores locales”, Boulez “asist[ió] a una reunión con todos los miembros de Agrupación Nueva Música” (Minsburg, 2010: 123).

Aunque sabemos que Baron-Supervielle integró la Agrupación Nueva Música, su primera participación se documenta en 1957, por lo que no resulta probable que haya participado de aquellos encuentros en Buenos Aires. En cambio, es posible considerar que experiencias equivalentes hayan tenido lugar en San Pablo. Los estudios sobre música electroacústica hasta el momento han omitido que, en 1954, Pierre Boulez también visitó esa ciudad y que ese mismo año se creó un estudio de música electrónica en la Escola Livre de Música da Pró-Arte de San Pablo, dirigida por H.J Koellreutter (Vinhos, 2013: 31). Susana asistió a la Escola Livre de Música desde 1952 hasta mediados de la década. Entre los acontecimientos que tuvieron lugar en sus aulas se destacan: una conferencia a cargo de Pierre Boulez sobre *Problemas de la música contemporánea y de la música concreta en particular*, en 1954; una serie de cuatro conferencias sobre *Problemas técnicos y estéticos de la música concreta* a cargo de Ernst Mahle y Koellreutter el mismo año (Vinhos, 2013: 31-33), y el anuncio de prácticas de “composición para instrumentos electrónicos” en un programa de las clases impartidas por Koellreutter, difundido en el verano de 1953-54. (*Ibidem*). Resulta probable, entonces, que el interés de Susana por la música electroacústica se haya afirmado al compás de aquella efervescencia vivida en la escuela.

Por último, la realidad de su producción electroacústica se ubica entre 1974 y 1980. Este período acompaña la fundación, en 1971, y el desenvolvimiento de ARTE 11,¹⁶ un estudio privado creado en Buenos Aires por la misma Baron-Supervielle, Luis María Serra y Lionel Filippi “con el propósito de dar a conocer en la Argentina la música electroacústica”.¹⁷

› **Síntesis: música, poesía y tecnología**

¹⁶ Atelier de Realizaciones Técnico Electroacústicas de Buenos Aires.

¹⁷ Programa del 4º Festival Internacional de Música Electroacústica (septiembre-octubre 1976). F. Monjeau sitúa el comienzo de su actividad en 1973 (1990: 51). Según Ricardo dal Farra, el estudio prolongó su actividad hasta 1978 (2006: 129).

Este acercamiento a la música electroacústica de Susana Baron-Supervielle constituye un estadio de síntesis en varios sentidos: por un lado, es un punto de llegada luego de algunos años de estudiar su música para voz con acompañamiento o *a cappella*, como parte de mi desempeño en el equipo “Música 'cultura' y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX”.¹⁸ En la primera aproximación, “1928-1999: Un diario de voces para las canciones de Susana Baron-Supervielle” (2017b), planteé un panorama del itinerario poético que recorre su obra vocal, interpretándolo con la lógica de un diario, una manifestación situada en tiempo y espacio que permite descubrir una trayectoria biográfica. En un trabajo posterior, me dediqué a analizar algunas relaciones entre texto y música particularmente en la puesta en música de dieciséis poemas del libro *Canciones*, de Federico García Lorca (2019). Es necesario destacar que estas investigaciones fueron posibles gracias a la donación del Fondo personal de la compositora al Archivo de Música Académica del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (2017a). Por fuera de los temas de este equipo, profundicé en el estudio de sus composiciones para música instrumental, creadas a lo largo de diez años entre 1947 y 1957, en especial su primera obra dodecafónica *Divertissement sériel* creada durante las clases con Koellreutter. (Dezillio. 2020).

La revisión sucesiva de sus materiales ha permitido transitar y visitar períodos estudiados de la historia de la música argentina, a partir de los registros de una experiencia nueva y otra: la de una mujer compositora con un horizonte cultural en constante movimiento. Se comprueba que el devenir de su trayectoria vital aparece, aunque sinuoso, articulado por una búsqueda de renovación permanente al interior de una ecuación entre dos términos también constantes: música y poesía, sonido y sentido.

Finalmente, la poética misma de la música electroacústica de Susana Baron-Supervielle articula música y literatura en una nueva síntesis que introduce la tecnología. Una nueva síntesis que sigue agregando páginas a su “diario de voces”; transforma, conceptualiza e introduce mediaciones a las relaciones entre texto y música, sin abandonarlas; amplía el repertorio de voces leídas a voces escuchadas, incorporadas como objetos sonoros; y, sobre todo, refuerza su posición creadora incorporando su propia voz.

¹⁸ UBACyT radicado en el IAE entre 2016 y 2019 y dirigido por Mansilla.

Bibliografía

- Berlochi, E. (2015). "Avatares de un período: la revista Primera Plana entre 1966 y 1970. Del apoyo al golpe de Estado a la clausura", en *Cuadernos del Ciesal* 14: 101-130.
- Câmara, Y.M.R.; Câmara, Y. R. (2016). "O nacionalismo brasileiro e o indianismo em forma de poema: a exaltação do eu lírico feminino e do amor rechaçado em Marabá, de Gonçalves Dias", en *Revista Entrelaces* 7: 88-98.
- Charlton, D.; Trevitt, J. (1980). "Paris, VII, 3: After World War II". En Sadie, S. (editor), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol 14, pp. 22-23. London: Macmillan.
- Combe, D. (1995). "Jules Supervielle et L'Épique". En Díaz, J. P. (coordinador), *Coloquio Jules Supervielle*, pp. 103-112. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Cuevas, P. (2018). "Identidad y espacio. Aproximación a un repertorio de música electroacústica de origen latinoamericano", en *Revista Argentina de Musicología* 18: 67-89.
- Dal Farra, R. (2004). Latin American Electroacoustic Music Collection, disponible en <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=544> [Última consulta: 02/03/2020].
- _____. (2006). *Un voyage du son par les fils électroacoustiques. l'art et les nouvelles technologies en Amérique Latine*, disponible en <http://www.archipel.uqam.ca/2062/1/D1367.pdf> [Última consulta: 02/03/2020].
- De Campos, H. (1967). "Poesía concreta brasileña. Datos, testimonios", en *Diagonal Cero* 22: 5-16.
- Dezillio, R. (2017a). "Inventario del Archivo de Susana Baron-Supervielle presente en el Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'". Buenos Aires: inédito.
- _____. (2017b). "1928-1999: Un diario de voces para las canciones de Susana Baron-Supervielle", en *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: IAE, FFyL, UBA. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2017/paper/viewFile/1950/2312> [Última consulta: 20/12/2019].
- _____. (2019). "Susana Baron-Supervielle y sus Canciones de Federico García Lorca. Un abrazo intermitente", en *Actas de las III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: IAE, FFyL, UBA. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/JIAEIII/paper/viewFile/4714/2805> [Última consulta: 20/12/2019].
- _____. (2020). "Divertissement sériel de Susana Baron-Supervielle: episodios de una obra ambulante", en *Revista Musical Chilena*, Vol 75, N° 233. (En prensa).
- Hinkle Smith, E. (2005). "Hear Me Now: the implication and significance of the female composer's voice as sound source in her electroacoustic music", en *eContact!*, 8:2. Disponible en: <http://cec.concordia.ca/econtact/> [Última consulta: 02/03/2020].
- Lane, C. (2004). "Why not our voices?", en *Women and music: a journal of gender and culture*, vol.8. University of Nebraska Press.
- Minsburg, R. (2010). "Apuntes para una historia de la música electroacústica en Argentina". En Susana Espinosa (compiladora), *Escritos sobre audiovisión: tecnologías, lenguajes y producciones*, pp. 119-138. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús.
- Monjeau, F. (1990). "La música electroacústica en Argentina", en *Humboldt* 100: 50-53.
- Nogueira, I. (2017). "Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa

artística e com as epistemologias feministas“, en *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, núm. 2: 1-20.

_____. (2019). “Using our own voices, telling our own herstories. Reflections about sound creation based on voice and technology”. En Sotuyo Blanco, P. (organizador), *Iconografía musical em América Latina: discursos y narrativas entre miradas y escuchas*. Salvador: EDUFBA.

Santander, G. (2012). “MIKROPHONIE I de Karlheinz Stockhausen”, en *Espacio Sonoro* 28. Disponible: <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/09/An%C3%A1lisis-Mikrophonie-I.pdf> [Última consulta: 27/01/2020].

Schaeffer, P. (2003 [1966]). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.

Vinholes, L. C. (2013). “Música eletrônica No Brasil Nos Anos 1950”, en *Música Em Contexto* 5 (1): 27-59. <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/11072> [Última consulta: 20/12/2019].

Fuentes hemerográficas

Pinto, Felisa, “Retrato de dama con piano”, Página 12 (15 de octubre, 1999), p. 6-7.

S/D, “Muera el solfeo”, Primera Plana, 26-07-1966: 85.

SBS, “Ruido y sonido: elementos de una síntesis”, Artinf N° 28, agosto/septiembre 1981: 25.

Otras fuentes

“Susana Baron Supervielle”, gacetilla de presentación.

“Cirrriculum Vitae de Susana Baron-Supervielle”.