

Susana Baron Supervielle y sus Canciones de Federico García Lorca. Un abrazo intermitente

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

Eje: Música 'cultura' y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX. Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: canción de cámara argentina - música y poesía - mujeres compositoras*

› **Resumen**

Como una continuación y avance en el estudio de la obra vocal de Susana Baron- Supervielle (1910-2004) desde una perspectiva atenta a la selección de las diversas voces poéticas que dan texto a sus más de cien canciones, este trabajo propone el acercamiento a aquellas compuestas a partir de dieciséis poemas del libro *Canciones* de Federico García Lorca.

Para este caso, se identifican cuatro momentos, a lo largo de casi sesenta años, en los que la voz y la figura del poeta acompañan distintas preocupaciones estéticas de Susana Baron- Supervielle con la misma finalidad: “colocar el poema en el espacio y en el tiempo; darle más amplitud potenciando su meta”. La periodización permite puntualizar y problematizar distintas manifestaciones de la relación texto-música que se analizan en la escritura musical según las características de los poemas elegidos; además se intenta dar cuenta de las motivaciones que sustentan las decisiones creativas en contrapunto con el devenir de la obra del propio Lorca en la cultura contemporánea.

› **Presentación**

En este trabajo me propongo realizar un acercamiento a un corpus de canciones que la compositora argentina Susana Baron-Supervielle (1910-2005) creó a partir de poemas contenidos en el libro *Canciones* (1927) de Federico García Lorca (1898-1936), con el objetivo de analizar algunas modalidades de la relación entre música y poesía. Veinticuatro son los textos seleccionados de este poemario que ya desde el título orienta su lectura en clave musical (Agraz Ortiz, 2016).

La importancia de la música en el desenvolvimiento artístico de Federico García Lorca y en su propia obra teatral y poética es conocida: su vinculación con importantes personalidades musicales de la época, la estrecha relación con Manuel de Falla, la pasión que profesó por el flamenco y la música tradicional

española, la inclusión de estas músicas en sus montajes dramáticos y la frecuencia con la que se lo veía cantar y tocar el piano. Incluso podemos escucharlo como intérprete de piano acompañando a la bailaora y cantante Encarnación López Júlvez, conocida como La Argentinita (1895-1941), gracias al registro fonográfico de *Canciones populares españolas* para el sello La voz de su Amo en 1931 (De la Ossa Martínez, 2014).

La pasión de Susana Baron-Supervielle por la poesía es, aunque –por razones obvias– menos conocida que la de Lorca por la música, un factor determinante para la composición de sus canciones de cámara. Si Lorca “poetiza” los cantos andaluces como señalara su amigo Jorge Guillén, Baron-Supervielle va elaborando en cada nueva puesta en música de un poema un modo de “hacer sonar” lo poético: “adoro la poesía [afirma Susana], cuando le pongo música, voy por un camino que las mancomuna”. (Gsell, 1999). En un trabajo anterior me dediqué a compendiar y situar las más de cien canciones que pude encontrar de Baron-Supervielle haciendo especial hincapié en el acto de selección poética en tanto registro de un itinerario personal de lectura. De modo un poco intuitivo denominé a este recorrido ‘Diario de voces’ por varios motivos. “Diario es el género en el que se registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo”, nos dice Nora Catelli (2007: 45). De esta manera, entiendo que Baron-Supervielle se dedica de modo sucesivo a musicalizar los distintos poemas que van significando su propia experiencia (Dezillio, 2017). Pero si bien el objeto de sus canciones son los poemas, no son solo lecturas sino que son también escuchas las que intenta poner en música; y en este punto mis reflexiones son deudoras de los aportes de Ana Porrúa en lo que se refiere a las implicancias que la escucha tiene en la puesta en voz de la poesía (Porrúa, 2011: 147-206). “La musicalización de un poema tiene que respetar la cadencia, la plástica, la articulación y captar también su sonido. [...] Mi deseo es que el sonido, cualquiera sea el idioma del poema, no se diluya en esa comunión”, explica Baron-Supervielle (Gsell, 1999).

En este diario imaginario cuyas páginas avanzan al ritmo del procesamiento musical que Susana hace de ellas, los poetas son voces implicadas en su trayectoria vital de algún modo: desde evidentes relaciones de parentesco –me refiero a Jules Supervielle (1884-1960) y Silvia Baron-Supervielle (1934), tío y sobrina de Susana respectivamente–; hasta la influencia de los distintos territorios que cruzan su idiosincrasia: los simbolistas franceses que predominan en su primera etapa y que acompañan su formación musical en París, la musicalización de poesía concreta de autores brasileños contemporáneos a su residencia en San Pablo durante los años sesenta, y su último afán con Alejandra Pizarnik desde comienzos de la década del ochenta a su regreso definitivo a la Argentina. Esta selección arma a su vez una constelación lingüística plural: con los poetas y sus voces en distintas lenguas Susana Baron-Supervielle parece dirimir su propia identidad.

› *Intermitencias*

A lo largo de este recorrido personal de lecturas, escuchas y puesta en música, García Lorca tiene una presencia que persiste de modo intermitente, y que en cada nueva aparición condensa, traduce y actualiza una experiencia y una posición de escucha.

Durante casi sesenta años, se identifican varios momentos en los que la voz y la figura del poeta acompañan distintas preocupaciones estéticas de Susana Baron- Supervielle con la misma finalidad: “colocar el poema en el espacio y en el tiempo; darle más amplitud potenciando su meta” (Gsell, 1999). En lo que sigue me dedicaré a delinear los relieves más significativos de estos encuentros.

Del deslumbramiento al abrazo final

La sociabilidad y los hábitos de clase de la familia Supervielle permitieron a Susana codearse con la intelectualidad porteña desde su adolescencia. Sus vínculos con el grupo en torno a la editorial Sur, con Victoria Ocampo a la cabeza, la acercaron a las experiencias de la modernidad literaria y musical, que adoptó como paradigma de consumo cultural y producción musical. Estas probablemente hayan sido las condiciones que le permitieron tratar a Lorca en persona y como muchas jóvenes a la sazón, sentirse enamorada de él, según ella misma cuenta (Pinto 1999), cuando el poeta visitara la Argentina en 1933 en medio del éxito que significó el estreno de *Bodas de sangre* y el posterior montaje de *La zapatera prodigiosa*.¹

De aquel deslumbramiento inicial, Susana conservó el poema *Cazador* y un dibujo que Lorca dejó de puño y letra en un cuaderno de autógrafos de su madre, Ana, y que más tarde ocupó un lugar junto a su piano para siempre... [Figura 1]. En 1998, Baron-Supervielle musicalizó este poema, y otros siete, con el estilo austero y conciso que caracterizará sus últimas composiciones. Todavía en 1999, afirmo con respecto a Lorca:

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

¹ Susana Baron-Supervielle regresaba de París donde había realizado estudios de composición con Nadia Boulanger, y de armonía, contrapunto y fuga con Andrée ‘Vaura’ Vaurabourg (1894-1980), destacada pianista vinculada al grupo de Los Seis. Seguramente entonces, haya escuchado las conferencias que Lorca ofreciera para los socios de Amigos del arte y, posiblemente también, haya disfrutado especialmente “Como canta una ciudad de noviembre a noviembre”, en la que el poeta sorprendió con su desenvolvimiento musical. “Yo no canto como cantante sino como poeta”, se disculpó Lorca en aquella ocasión. A propósito de esta conferencia, en una entrevista con Pablo Suero había afirmado: “ante todo soy músico” (De la Ossa Martínez 2014: 94). Lorca ofreció cuatro conferencias en Amigos del Arte: “Juego y teoría del duende”, el 20 de octubre, al día siguiente “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”; el 31 “Poeta en Nueva York”; y, finalmente, el 8 de noviembre “El canto primitivo andaluz” (Gibson 2011: 555-556).

“Cazador” es una de las últimas *Canciones* de García Lorca que Baron-Supervielle puso en música. En la voz de Nélica Saporiti estos cantos formaron parte del espectáculo *Lorca poeta incorregible* dirigido por Cheté Chavagliato, en homenaje al centenario del nacimiento del poeta.²

Pero este es el final del recorrido que Susana realizó de la mano de Lorca, el último arribo de su práctica compositiva además, pues ya contaba ochenta y nueve años de edad. Curiosamente, ni el programa de mano ni las reseñas del espectáculo refieren la autoría de las canciones, sino únicamente la voz de Nélica Saporiti.

Las Cuatro Canciones (1940)

En 1940 se manifiesta el primer encuentro entre la praxis de ambos artistas con la edición de *Cuatro Canciones de Federico García Lorca* (para canto y piano) [Figura 2]. Dos años antes, en 1938, la editorial Losada había editado en Buenos Aires por primera vez las *Obras Completas* de García Lorca en medio de la conmoción por su asesinato y la agitación intelectual y artística desatada en el ámbito local a causa de la Guerra Civil Española (Corrado, 2010: 299).

Con el único antecedente del ciclo *Mémoires* editado en París por la casa Senart, en el que Baron-Supervielle había puesto en música nueve poemas en francés, *Cuatro canciones* inaugura la edición en Argentina de canciones en español a cargo de la casa Ricordi. La obra que abre el ciclo es la misma que da comienzo al libro: “Canción de las siete doncellas”. Le siguen: “Canción China en Europa”, “Cancioncilla sevillana” y “Paisaje”. Con excepción de “Canción de las siete doncellas” que corresponde a la sección *Teorías* del libro *Canciones*, los otros tres poemas musicalizados integran la tercera sección *Canciones para niños*.³

El tratamiento musical que da Baron-Supervielle a estos poemas es continuo, haciendo de estas cuatro canciones un entero. Mencionaré algunos rasgos del conjunto.

En el aspecto melódico prima la intención de representar el sentido del texto. Es frecuente el movimiento por grado conjunto (“Canción de las siete doncellas”, cc. 3-5, 10-12), reservando a los saltos funciones dramáticas y expresivas (“Canción china en Europa”, cc. 27-30).

La articulación de los versos cantados se da por medio de interludios que presentan nuevo material melódico a cargo del piano solo, que refuerzan el sentido del texto, en algunos casos, con figuras convencionales (“Canción de las siete doncellas”, cc. 33-36); en otros proporcionando atmósferas

² Los otros poemas musicalizados a *capella* son: “Al oído de una muchacha” [*Juegos* (III)]; “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* (III)]; “Despedida” [*Trasmundo* (VI)]; “Narciso” [*Tres retratos con sombra* (VI) III. Debussy]; y “Desposorio” [*Trasmundo* (V)].

³ La organización del libro arroja once secciones, que Menarini define como “micro contextos” poéticos, a partir de los cuales opera la selección, según una precisión temática que funciona como título (Menarini, 1986: 14).

deudoras de un impresionismo debussyano; o con ritmos que sugieren rondas infantiles y que subrayan el carácter lúdico y el tema de la infancia presente en los poemas (“Cancioncilla sevillana”, cc. 35-45).

Si bien las piezas de este ciclo presentan armadura de clave, resulta difícil establecer una tonalidad de principio a fin porque su uso no es estricto ni rígido. Por el contrario, aquellos recursos propios de impresionismo francés metabolizados por las técnicas neoclásicas diluyen sus rasgos más duros. Entre ellos abundan: melodías modales; acompañamientos que traducen estatismo como *ostinati*, arpeggios repetidos que no conducen tensión ni reposo, y pedales; también se encuentran acordes con movimiento paralelo; acordes disminuidos sin función dominante; bitonalidad; disonancias expuestas como la cuarta aumentada, la séptima disminuida; y son constantes las alteraciones accidentales.

El tratamiento textural responde al mismo modelo estilístico, lo que resulta en la preponderancia de la textura a tres voces: la línea melódica del canto, un contra canto en la voz media y un acompañamiento que suele ser un ostinato o la yuxtaposición de arpeggios; los acordes tienen apariciones fugaces y fragmentarias generalmente en la sección de los interludios en la que el piano también asume el canto con una nueva melodía.

En cuanto a la métrica, es muy frecuente el cambio de compás en función de las necesidades e intenciones de la prosodia.

Las Nueve Canciones (1952)

El segundo ciclo titulado *Nueve canciones de Federico García Lorca* (para canto y piano) pone en música la cuarta sección *Andaluzas* de forma completa, y fue editado en 1952 nuevamente por la casa Ricordi [Figura 3]. Si bien este ciclo presenta muchas continuidades estilísticas con el anterior, los evidentes contrastes de forma y tono de los poemas de esta sección generan diferencias en el tratamiento musical de los versos.

En el plano formal, las construcciones simétricas y la presencia de estribillos en los poemas –deudores de la lírica popular– da lugar a frases musicales periódicas y a resoluciones formales más afines a la tradición tonal. De la dispersión y proliferación melódica que caracteriza el primer ciclo, este segundo presenta soluciones formales más compactas, propias del lied romántico: ABA, ABAB. La utilización estricta de un mismo fragmento musical para musicalizar distintas estrofas no aparece en el ciclo anterior. Si bien estas piezas eluden explicitar la tonalidad en la armadura de clave, utilizan más recursos del discurso tonal: progresiones de acordes que conducen a puntos de tensión climática o de reposo, acompañados por contrastes en el registro, articulan la forma. Una mayor presencia tiene la textura de melodía acompañada por acordes tenidos y la regularidad de las frases hace más estable la organización métrica.

En cuanto al tono de los poemas, Piero Menarini en su “Introducción” al estudio crítico de *Canciones* analiza que “luego del mundo de la infancia donde todo es posible, fantástico y vital [presente en la tercera sección *Canciones para niños*, en esta sección *Andaluzas*] se sucede solo imposibilidad, ausencias y muerte” (Menarini, 1986: 23). En este sentido resulta elocuente el tratamiento musical de la interjección “ay”, presente en varios de los poemas: II. “Adelina de paseo” (cc.33-34); VI. “Canción del jinete” (cc.26-32); VII. “Es verdad” (cc.2-3).

Dos años después, en 1954, Baron-Supervielle pone en música dos nuevos poemas siguiendo la línea estilística del segundo ciclo: “A Irene García” de la sección *Juegos* y una nueva *Canción para niños*, “Caracola”. Ambas permanecieron inéditas.

El lagarto está llorando (1970)

En 1970 comienza el viraje que la llevará más tarde a despojar las melodías de todo acompañamiento musical. Este se da a través de otra de las *Canciones para niños*, “El lagarto está llorando” en la que se observa un tratamiento cercano a la sonorización por medio de acordes tenidos que al mismo tiempo Susana estaba experimentando con medios electroacústicos. Esta escritura destraba la unidad texto-música de las canciones anteriores despojando la música de referencialidad y, en su lugar, el acompañamiento constituye un entorno para el desenvolvimiento melódico sin pretensiones de reciprocidad de significación con respecto al texto [Figura 4]. Ahora, a la ausencia de armadura de clave se suma una organización rítmica que prescinde de las barras de compás.

› ***El arribo Las Quince Canciones en la voz de Lucía Maranca (1986)***

En 1981, la publicación en francés de la obra completa de García Lorca y el montaje del texto teatral *Rosita, la soltera* a cargo de la Compañía de Nuria Espert dirigida por Jorge Lavelli en España motivaron a Baron-Supervielle a gestionar el registro sonoro de todo el corpus lorqueano, que concretó en 1986.

Rompiendo con la serialidad previa, un nuevo ordenamiento que alterna como un continuo las *Cuatro canciones*; ocho de las *Nueve canciones* y las tres inéditas reorganiza el corpus con el nombre indicador de *Quince canciones*. Además del acompañamiento del piano, la voz de Lucía Maranca es la que modula la yuxtaposición propuesta por la nueva *dispositio*. El conocimiento entre ambas artistas posiblemente se haya dado a través de Juan Carlos Paz y la Agrupación Nueva Música de la que formaron parte durante décadas. Maranca, cantante y pianista nacida en Florencia, tuvo una destacada trayectoria en el ámbito local como intérprete de música de vanguardia. En este sentido, su voz sella y legitima todo el recorrido que las *Canciones de Federico García Lorca* fueron jalonando en los cuarenta años precedentes. El

registro sonoro del corpus como un todo presenta el pasado con una disposición que ignora y altera la cronología para colocarlo en una temporalidad mayor: la de la cultura.

Bibliografía

- Agraz Ortiz, Alba. 2016. "La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca", en *Revista de Literatura* n° 156, Vol. LXXVIII: 473-497.
- Catelli, Nora. 2007. "El diario íntimo: una posición femenina". En *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*, 45-58. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Corrado, Omar. 2010. "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación". En *Música y Modernidad*, 297-329. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- De la Ossa Martínez, Marco Antonio. 2014. "García Lorca, la música y las Canciones populares españolas", en *Alpha* N° 39: 93-121.
- Dezillio, Romina. 2017. "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: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA. Disponible en:
<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2017/paper/view/1950>
- Gibson, Ian. 2011. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica.
- Gsell, Silvia: "Veintinueve poemas y una sola voz". *La Nación*, 21 de agosto de 1999.
- Menarini, Piero. 1986. "Introducción". En Menarini, Piero (ed). Federico García Lorca. *Canciones y Primeras canciones*, 5-57. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pinto, Felisa: "Retrato de una dama con piano". *Página 12*, 15 de octubre de 1999.
- Porrúa, Ana. 2011. "La puesta en vos de la poesía". En *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, capítulo 4, 147-206. Buenos Aires: Entropía.

Ediciones de música

- Baron Supervielle, Suzanne. 1940. *Cuatro canciones de Federico García Lorca*, para canto y piano. Buenos Aires: Ricordi & C.
- . 1952. *Nueve canciones de Federico García Lorca*, para canto y piano. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Anexo

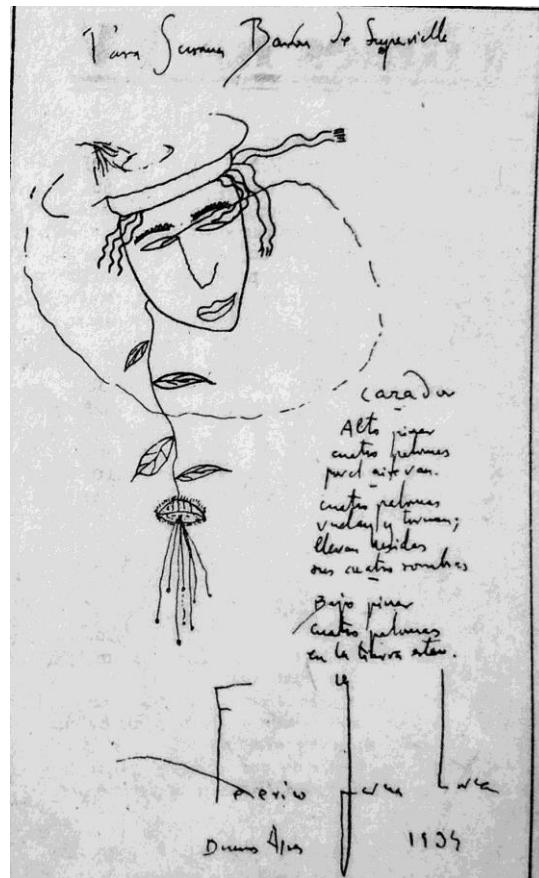


Figura 1



Figura 2

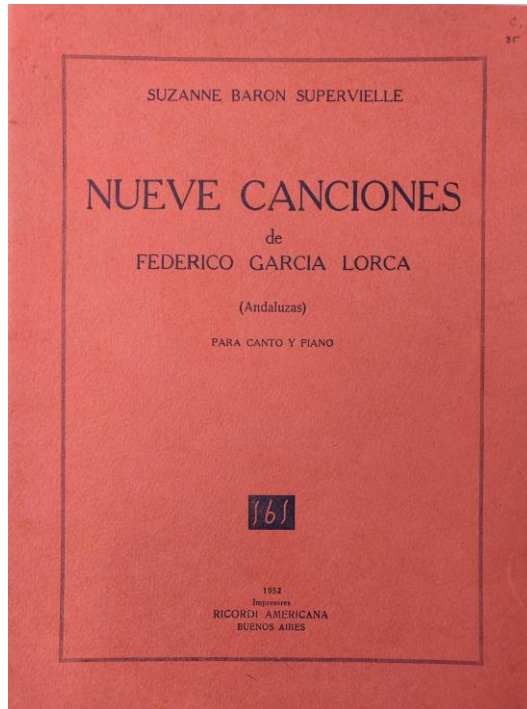


Figura 3

Suzanne Baron Supervielle Revisado 4/85 Federico Garcia Lorca
El lagarto está llorando... *Mucho...*

$\text{♩} = 44$

El la-gar-to está llo-ran-do - la la-gar-ta es.
ta llo-ran-do - El la-gar-to y la la-gar-ta -
con de-lan-ta-li-tos blan-cos - Han por-di-do sin que
-rer su a-mi-llor de des-po-sa-dos

Los adornos en las voces son válidos únicamente para las voces a las cuales se refieren.

Figura 4