

Romina Dezillio

María Isabel Curubeto Godoy:

la emergencia pública de lo olvidado

Este trabajo propone un acercamiento a la compositora argentina María Isabel Curubeto Godoy (1896-1959) de la mano del hallazgo de un corpus documental, que contiene las partituras de casi toda su obra musical. Se parte de la necesidad de un trabajo con fuentes primarias que ponga en cuestión y fundamente el estado del arte sobre el tema. Los lineamientos teórico-metodológicos de la propuesta combinan los procedimientos sistematizados por la musicología histórica con herramientas de análisis provistas por la musicología feminista y la perspectiva de género. Se ofrecen algunos avances en materia biográfica y respecto de la circulación de la música de Curubeto Godoy durante los años 20.

PALABRAS CLAVE: MARÍA ISABEL CURUBETO GODOY, MUJERES COMpositoras, MÚSICA ARGENTINA, BIOGRAFÍA, GÉNERO.

María Isabel Curubeto Godoy: the public emergence of the oblivion

This article proposes a new approach to the Argentine composer María Isabel Curubeto Godoy (1896-1959) enabled by the find of a documentary corpus, which includes scores of most of her musical production. It starts considering the necessity of a work with primary sources that questions and supports the state of art about the subject matter. The suggested theoretical and methodological guidelines combine the procedures systematized by historical musicology with the analytical tools provided by feminist musicology and genre perspective. Some advances concerning Curubeto Godoy's biography and the circulation of her musical work during the 20's are also provided.

KEYWORDS: MARÍA ISABEL CURUBETO GODOY, WOMEN COMPOSERS, ARGENTINE MUSIC, BIOGRAPHY, GENRE.

María Isabel Curubeto Godoy: retorno, identidad y obra en la década del 20¹

María Isabel Curubeto Godoy (1896-1959) es idealmente recordada como *La* compositora sanjuanina de música “cultura” o “académica” de la primera mitad del siglo XX. Niña prodigio del piano, se destacó por la temprana obtención de becas, la formación con importantes maestros en Europa y la escritura de obras de géneros desafiantes y poco esperables para una mujer de la época, entre ellas una ópera estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires.² Estas características de su biografía, generalmente descontextualizadas, alimentaron textos más cercanos al mito que al relato científico, con poco o ningún manejo de fuentes primarias. Por este motivo, un acercamiento renovado a esta compositora requiere la contrastación y reformulación de los relatos con los que la historiografía musical, tanto en San Juan como en Buenos Aires, intentaron abordar “la vida y obra” de esta compositora. Estos trabajos pueden hoy ser puestos en cuestión gracias al hallazgo de un corpus documental de partituras, escritos y documentos personales de María Isabel Curubeto Godoy en custodia de una sobrina nieta.³ La información fáctica provista por estos documentos posibilitó reorientar búsquedas –tras conocer los espacios de acción de María Isabel y sus lazos de sociabilidad con el campo musical–, y situar en tiempo y espacio los momentos más importantes de su carrera.

En lo que sigue, intentaré responder a cuatro preguntas básicas que cuestionan la construcción conocida del objeto y ponen en perspectiva una nueva configuración. Luego, presentaré algunos avances.

1. ¿Por qué revisitar la construcción historiográfica de María Isabel Curubeto Godoy? Implicancias y desafíos de un viaje al pasado

El proyecto Picto “La música en San Juan entre dos centenarios (1910-2010)”, en el que este trabajo se lleva adelante, se propone contribuir a una historia cultural de la música en la provincia, desde una perspectiva regional, valorizando las prácticas y producciones musicales locales, así como la circulación y recepción de géneros nacionales y extranjeros.

En este marco, y sumado al problema general que implica para la historiografía musical la escasez de estudios regionales (construcción que redundaba en visiones parciales y en falsas expectativas de totalidad sobre el devenir de las culturas), María Isabel Curubeto Godoy plantea otra paradoja. El ineludible atractivo del genio singular, –“la ufanía con que [...] place acompañar en público a los que triunfan, como si a su lado fuésemos coronados con sus lauros”–,⁴ ubicó su figura de compositora, especialmente en el tratamiento biográfico, como una indiscutible representante de la provincia. Sin embargo su música, en San Juan, vivió –excepto contadas excepciones– del eco de las metrópolis en las que su desempeño artístico tuvo lugar. Y esto, principalmente, porque su idiosincrasia sanjuanina resulta de los lazos de sangre y de una construcción personal e historiográfica que hizo de San Juan el eje de su movilidad geográfica.

1 El presente trabajo es llevado adelante en el marco del proyecto PICTO N° 124 “La música en San Juan entre dos Centenarios. 1910-2010”, dirigido por la Dra. Graciela Musri, como parte de mi desempeño dentro del grupo colaborador. Acreditado por la ANPCYT y subsidiado por el FONCYT, el proyecto tiene sede en el Gabinete de Estudios Musicales (GEM) de la Universidad Nacional de San Juan. Una versión abreviada de este trabajo, bajo el título “María Isabel Curubeto Godoy en su archivo: La emergencia pública de una intimidad”, fue presentada como ponencia en las III Jornadas del GEM, realizadas en la ciudad de San Juan, entre el 27 y el 29 de mayo de 2013.

2 Sobre su ópera, véase Dezillio (2013b).

3 El archivo personal de la compositora, que cuenta con numerosos documentos familiares, fue hallado en abril de 2012. En dos períodos (abril-junio de 2012 y octubre 2012-enero de 2013) pude llevar adelante el ordenamiento y relevamiento de la totalidad de los documentos, que incluye todas sus partituras manuscritas (ciento veintiuna piezas), partituras familiares, documentos personales, fotografías y recortes periodísticos. Parte del trabajo fue realizado gracias a un contrato de cuatro meses con el Instituto Nacional de Musicología que permitió la digitalización del material, que supera las cinco mil fotografías. Los detalles del proceso y el inventario completo en Dezillio (2013a).

4 Notas de artes. Dos eximias profesoras (1929, octubre 31). *Diario Nuevo*, San Juan, s/p.

La historiografía provincial, con la autoridad y la voz del patriarca que se enorgullece de su descendencia, explicó y significó el desempeño exitoso de María Isabel a partir de dos procesos genealógicos imbricados: la genealogía familiar, que, según se dice, la ligaba en algún punto de su devenir “a los Sarmiento, a los Albarracín, a los Godoy”,⁵ y otra genealogía entroncada con el arte musical desarrollado por mujeres sanjuaninas desde el siglo XIX y que con María Isabel alcanzaría la legitimación de los grandes escenarios de importantes ciudades (Maurín Navarro, 1965, p. 165-167). Por su parte, las historias generales de la música, escritas desde Buenos Aires, respetaron –sin dudar– los relatos biográficos venidos de San Juan. A pesar de haber sido la ciudad portuaria el espacio donde María Isabel pasó la mayor parte de su vida y donde se estrenaron y circularon buena parte de sus obras, ésta tampoco se ocupó de su estudio.

Nos enfrentamos, entonces, a una compositora con un desempeño profesional, una obra numerosa, varios éxitos en su carrera, que enorgulleció a San Juan por su singularidad y pionerismo. Pero ninguno de estos factores alcanzó, hacia adentro de las historias regionales y en el marco de la sociología de la música, el giro epistemológico que implica la pregunta por las subjetividades y, en este caso, la historia de las mujeres compositoras en la Argentina, poco profundizada hasta el momento. Este cambio de perspectiva es el que propongo capaz de reajustar las preguntas y redimensionar las problemáticas. El punto de partida es el problema que plantea la identidad de María Isabel Curubeto Godoy con todas las complejidades del caso: las dudas respecto de su lugar de nacimiento, los escasos años vividos en San Juan, una estadía de quince años en Europa, el desenvolvimiento en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata a su regreso, y la profesionalización en Buenos Aires hasta su muerte en 1959. En el período a estudiar (la década de 1920), los vínculos explícitos con la provincia de San Juan se desconocen, con excepción de una visita realizada en octubre de 1929.⁶

La historia regional obliga a posicionar y contextualizar el lugar desde el que se construye el relato histórico. María Isabel Curubeto Godoy está indiscutiblemente ligada a la cultura musical de San Juan, pero mediada: su biografía aparece dependiente de la de sus antepasados y su obra, diferida en tiempo y espacio. Estudiar los vínculos reales y simbólicos puede develar aspectos de la verdadera significación de esta compositora para la cultura musical de San Juan y, viceversa, valores afectivos que, por tradición familiar, participaron en la construcción de su identidad.

Así, nuevas preguntas comienzan a delimitar un nuevo objeto, si se quiere, prismático, cuya singularidad es el resultado de múltiples desvíos que pueden recomponerse a partir de su vida y su obra. ¿Dónde situar o desde dónde contar la historia de María Isabel Curubeto Godoy? En esta oportunidad, y por primera vez, el hallazgo del fondo documental familiar Curubeto Godoy permite renovar el enfoque, abandonar las formas fijas y trans-históricas en las que se ha presentado su biografía, para pasar del mito al estudio y análisis de las fuentes documentales y testimoniales de primera mano.⁷

⁵ Una sanjuanina ilustre. María Isabel Curubeto Godoy inició desde muy niña su carrera artística (1930, agosto). *Diario La Unión*, Buenos Aires. Detalles de sus familiares músicos y su desempeño en San Juan en Emilio Maurín Navarro (1965), p. 180.

⁶ Patricia Blanco (2008), p. 106.

⁷ La idea que define al *corpus* es la de “fondo archivístico” en tanto “conjunto de documentos, independiente de la forma o del soporte, orgánicamente producido y/o acumulado por una persona física, familia o institución en el transcurso de sus actividades y funciones”. CIA, Conselho Internacional de Arquivos, 2000, p.15. citado en Guerra Cotta, 2011, p. 23.

2. ¿Qué estudiar? Dimensiones y límites del objeto

Este proyecto propone el estudio del desarrollo profesional de María Isabel Curubeto Godoy durante la década del veinte, a su regreso de una estancia de quince años en Europa donde había adquirido y desarrollado las técnicas de la interpretación pianística y la composición. El período circunscripto resulta de una especial riqueza porque permite rastrear las etapas que conformaron el proceso de afianzamiento y legitimación de su carrera como intérprete, docente y compositora de música académica. En cuanto a los espacios de acción, se destaca un importante desenvolvimiento como profesora a cargo de la cátedra de piano en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata,⁸ institución que le encargó la composición de obras, editó una parte de su producción y difundió sus composiciones en celebraciones institucionales.⁹ Buenos Aires, su lugar de residencia, también conoció sus producción musical gracias a la inclusión que de ellas hizo la Sociedad Nacional de Música desde su membresía en 1925, en sus conciertos mensuales, los conciertos organizados por la Asociación Wagneriana,¹⁰ y a través de la presentación de la tragedia griega Fedra en el Teatro Colón en 1925 y 1927, cuya música incidental le pertenece. San Juan se mantuvo atenta y receptiva a su actividad, pero se desconoce cuánto de su música ha circulado en sus escenarios. Sin embargo, la recepción de su actividad en Buenos Aires resultó el vínculo que mantuvo vivo el lazo de identidad y pertenencia con la provincia cuyana.

3. ¿Para qué? Itinerario de intenciones

El primer paso es la profundización y fundamentación del conocimiento de carácter biográfico sobre María Isabel Curubeto Godoy a partir de la documentación presente en el fondo documental familiar. De allí en más, se buscará establecer y explicar los factores que participaron en la construcción de su identidad y el modo en el que incidieron en su producción compositiva, así como evaluar el “culto” que la provincia de San Juan puso en práctica en torno a su figura. Interesa también definir los lazos, a nivel interpersonal e institucional, con el campo musical de la época y reconstruir los procesos que contribuyeron para su desempeño profesional, y –en este sentido– se plantea describir y analizar su desenvolvimiento como profesora titular a cargo de la cátedra de piano de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Al mismo tiempo se pretende la reconstrucción de la circulación de sus obras y su recepción en San Juan y en Buenos Aires.

4. ¿Cómo llegar? Un posible camino teórico metodológico

Los presupuestos teóricos que proponen el principal viraje respecto de la perspectiva con la que he venido abordando la inclusión de María Isabel Curubeto Godoy en la historia de la música, provienen de la teoría feminista, incluidos los estudios de género, y sus aportes a la musicología (Dezillio, 2013a, 2013b, 2012, 2011).

A la hora de revisar la vida de mujeres que han gozado de reconocimiento público, Ruth Solie (1986, 75) advierte sobre la vulnerabilidad de la explicación histórica dada a “la mujer excepcional”. Ubicada en una grieta entre la mujer y el varón, reconocidas como únicas, explica Solie, se las sitúa por encima de su género, esto es, existen para probar que son la excepción a la regla. Esta adjudicación no parece necesaria para el caso de los varones. Un trabajo histórico, entonces, no puede dejar de lado las consideraciones relativas al género. Simultáneamente, un examen detenido sobre el contexto

8 En adelante: ESBA de la UNLP.

9 Este desempeño ha sido estudiado y analizado en Dezillio (2014).

10 Ver: Dillon (2007), p. 97, 112, 118, 152.

social y cultural y los accidentes en su vida pueden acercarnos a las causas que permitieron que se nos hiciera visible, a diferencia de muchas otras en su tiempo. Del mismo modo, se propone considerar los rasgos psicológicos que la empoderaron y analizar los costos que este empoderamiento pudo haber producido a nivel personal. Todas estas consideraciones también redundan en una ampliación, o una reconsideración, del término “excepcional”.

En su estudio sobre Fanny Mendelssohn, Marian Wilson Kimber (2002, 120) advierte acerca de dos principales complicaciones que surgen a la hora de abordar el género histórico: los modelos masculinos que subyacen a la biografía como género, y las dificultades intrínsecas al hecho de querer narrar historias de mujeres, que en la mayoría de los casos implican “vidas semi-privadas”. En este sentido es que propone repensar los modelos biográficos hacia adentro de la teoría feminista, y contesta al imperativo de abandonar el abordaje de casos excepcionales para dedicarse a los colectivos de mujeres, planteado por las historiadoras de los 80. (Zinsser, 2009, 43). Para ello, Wilson Kimber sugiere la necesidad de una biografía feminista que equilibre una comprensión de las limitaciones culturales de la época –para evitar el riesgo de adjudicar frustración por factores que no eran percibidos o por expectativas que no eran las de su tiempo– con el reconocimiento de la agencia femenina individual.

Peggy Rosenthal (1974, 180) en una reseña temprana, invita a una doble mirada que ponga en diálogo la vida de una mujer en particular con la vida de las mujeres en general en un espacio y tiempo dados. Por otro lado, se queja de un énfasis excesivo en la educación y los logros, tendencia que condujo a una sobrevaloración de aquello que las mujeres “recibieron” y “dieron” a la sociedad, en detrimento de un análisis acerca de los momentos transicionales entre sus sentimientos privados hacia sus logros públicos extraordinarios. En este sentido, subraya la importancia de las conexiones entre la vida interior y la vida pública y el estudio de procesos que permitan explicar qué las hizo hacer cosas que no se esperaba de ellas.

Primeros arribos

María Isabel Curubeto Godoy: no nació en San Juan. La movilidad que el desenvolvimiento laboral del padre¹¹ imponía a toda la familia trazó un rumbo sinuoso y complejo para la identidad de María Isabel y se evidencia en el cambiante lugar de nacimiento de los diez hijos del matrimonio Curubeto Godoy.¹² Aunque es recordada como “la” compositora sanjuanina, algunas fuentes y la memoria de sus parientes sitúan su lugar de nacimiento en Mercedes, provincia de Buenos Aires.¹³ Tampoco hay certeza sobre la fecha de nacimiento de María Isabel Curubeto Godoy, y en este caso, más que el descuido historiográfico, podría entenderse como un “artilugio de coquetería” de su parte, en aras de quitarse algunos años. Diversas fuentes proponen los años 1896, 1898 y hasta 1902. Sin embargo, el estudio de los acontecimientos sucedidos durante la primera década de 1900 me ha inclinado por el año 1896. Un marcador importante es el traslado a Europa en 1906 y sus condiciones de posibilidad.

11 Según testimonios familiares Eleodoro Curubeto tenía molinos de harina junto con su hermano, cuyas desinteligencias los llevaron a la quiebra. Es a partir de este momento que Eleodoro comienza a desempeñarse en tareas diplomáticas gracias a sus contactos, especialmente, con Joaquín V. González.

12 Amanda (1891, San Juan-1971, Buenos Aires); Carlos Augusto (1893, San Juan- ¿?); Ma. Florencia (1895, San Juan - 1917, Palermo-Italia); Ma. Isabel (1896, Mercedes- 1959, Buenos Aires); José Manuel Eleodoro (1898, Buenos Aires- ¿?, La Plata); José Hernán (1900, Buenos Aires - ¿?); Blanca Estela (1903-1940); Teresita (1905, La Rioja-1993, Buenos Aires); Horacio Curubeto (¿1908?-1938) y Marcelo Curubeto (1908, Italia-¿?).

13 De las fuentes hemerográficas consultadas hasta el momento, aquellas cercanas a sus comienzos son las que aparecen más ciertas en datos fácticos como fechas y lugares, que se van modificando a medida que pasan los años. Ejemplos de fuentes que la sitúan como nacida en Buenos Aires son: Arte y Teatro. María Isabel Curubeto (1905, julio 17). *La Prensa*, p.7, y Una pequeña pianista (1906, mayo 30). *La Revista Teatral de Buenos Aires*, s/p.

Según se pudo reconstruir a partir del análisis y contrastación de los datos aparecidos en fuentes bibliográficas y hemerográficas, María Isabel comenzó el estudio del piano a los cuatro años de la mano de sus padres en la provincia de La Rioja. En 1902, con seis años de edad, rindió un examen libre en la Academia “Santa Cecilia” de la provincia de Córdoba, dirigida por el oboísta belga José Plasman. Con su interpretación de Chopin, Liszt y Beethoven, la niña sorprendió a los profesores, quienes “resolvieron por unanimidad premiarla con una mención honorífica [como un hecho excepcional] por tratarse de una niña prodigio”.¹⁴ Esta mención preparó su llegada a Buenos Aires donde la oportunidad le ofrecería un encuentro con Giacomo Puccini, cuya expresa distinción favoreció su futuro en Europa. Una breve reseña de la audición ofrecida el 17 de julio de 1905 en el salón de fiestas del edificio del diario La Prensa, donde Puccini estuvo alojado durante su primera visita a Buenos Aires,¹⁵ aseguraba que la niña, que aún no había cumplido los diez años, dominaba el teclado “como una artista consumada”.¹⁶ Puccini reaccionó ofreciéndole una recomendación por escrito que le valdría una beca del gobierno nacional para estudiar en Europa.¹⁷ Al mismo tiempo, se le otorgó el nombramiento de cónsul en Palermo, Sicilia, al padre, para que pudieran llevarla.¹⁸ Antes de partir a Italia, en Buenos Aires tomó clases con el compositor, pianista y educador milanés Edmundo Piazzini, a quien se dice que asombró con su espontaneidad artística.¹⁹

Recién llegada a Europa con toda su familia, María Isabel obtuvo por concurso una beca entre ciento cincuenta aspirantes para estudiar en el Conservatorio Oficial Milanés. Su padre decidió rechazarla y, en su lugar, enviar a la niña a Viena como interna en el colegio de las monjas Ursulinas para que realizara estudios con Theodor Leschetizky. En 1908, se trasladó a un internado similar en Roma, donde tuvo oportunidad de realizar sus primeras composiciones. En el futuro le aguardarían estudios de armonía con Giacomo Settacioli, y de piano y composición con Giuseppe Marcardi y Giovanni Sgambatti. Este último era director de música de cámara de la Real Academia Filarmónica de Roma, entidad que otorgó el título de miembro a Curubeto Godoy en 1916. Durante los años de su vida en Europa (1906-c.1920), María Isabel ofreció conciertos de piano en los conservatorios Reales de Milán, Roma y Nápoles y en importantes salas de conciertos de París, Viena, Florencia y Génova, en los que difundió algunas de sus composiciones.²⁰

El retorno a la Argentina se produjo alrededor de 1920. La familia se instaló en la Capital Federal, frente a la Plaza de Mayo. Eleodoro Curubeto, el padre, continuó desempeñándose como cónsul, esta vez en Carmelo, Uruguay, pero falleció apenas un año después. En 1923, Blanca y María Isabel ingresaron como docentes, de violín y piano respectivamente, en la que sería la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, todavía en formación.²¹ Puede verificarse su desempeño como intérpretes en los “Cursos de Cultura artística” que inauguró la UNLP en

14 Pedro Patti (1946, julio 22). Estrena una ópera en el Colón una mujer argentina, *¡Aquí está!*, Año XI, (1062), p.3

15 Otero y Varacalli Costas (2006).

16 En tal ocasión ejecutó el *Rondo Capriccioso* Op. 14 de F. Mendelssohn y el *Movimiento Perpetuo* Op. 24 de K.M.V. Weber “con absoluta seguridad de la técnica y nítida digitación”. Arte y Teatro. María Isabel Curubeto, (1905, julio 17). *La Prensa*, p.7.

17 Transcripción y traducción de la nota de Puccini en Dezillio (2012), p.113.

18 *Boletín de la Universidad Nacional de La Plata* (Documentos oficiales) (1925, diciembre), IX (8), p. 510. En adelante me referiré a este *Boletín* como BUNLP.

19 Una pequeña pianista (1906, mayo 30). *La Revista Teatral de Buenos Aires*, s/p.

20 BUNLP (1925, diciembre), IX (8), p. 509-515, Juan R. Fernández: Una Gloria Sanjuanina. Citado en: Notas de arte. Dos eximias profesoras (1929, octubre 31), *Diario Nuevo*, San Juan, s/p.

21 El acto de inauguración de la ESBA tiene lugar el 5 de junio de 1924, pero la aprobación del proyecto es de diciembre de 1923. BUNLP, (1924, junio), VIII, (3), p.93-94 y (1923, diciembre), VII, (6), p. 489.

junio de 1923.²² En el espacio de estos cursos, así como en los actos de colocación de grados y otras celebraciones relativas al desenvolvimiento institucional de la ESBA pueden rastrearse, además de su desempeño como profesora titular de la cátedra de piano y como intérprete al piano, la circulación de su producción compositiva.

Vida en obra

El corpus de composiciones de María Isabel Curubeto Godoy correspondiente a la década del 20, constatado hasta el momento, está conformado por dieciséis piezas, todas presentes en el archivo familiar con el que se ha podido trabajar. Cronológicamente, la primera obra es *Souvenir lointain* para piano, fechada en 1919, en Palermo, y editada por Carisch & C. Milano.²³ Puede comprobarse que esta obra junto a una edición de bolsillo con fecha 1921 de otra pieza fueron reimpresas en 1927 por Ricordi como *Dos nocturnos* para piano.²⁴ La edición de Ricordi no presenta modificaciones respecto de las anteriores y es probable que por su forma tripartita (ABA), su relación tonal y su carácter meditativo María Isabel haya decidido reeditar estas obras en conjunto. En ambos destaca el lirismo melódico y se observa una escritura pianística que exige destreza técnica, especialmente en el acompañamiento por el despliegue de arpeggios abiertos que cubren una amplia extensión registral.

El proyecto de “mandar a imprimir obras originales a la casa Ricordi de Buenos Aires” fue impulsado por Carlos López Buchardo, director de la ESBA entre 1924 y 1927, “como una contribución de los profesores de[l] instituto a la cultura artística que la Universidad desarrolla”.²⁵ En el marco de aquel proyecto, la ESBA editó ocho obras más de Curubeto Godoy: *Estudio melódico* para piano (compuesta en Palermo en 1920), *Carnavalesca* para piano (1921), y *En el templo...* para violín y piano (1924); en 1925. *Pasan las máscaras* (1924), y *Tríptico* para violín y piano (1925),²⁶ en 1926; *Dolora...* para piano en 1927, y *Evocando a Beethoven* para orquesta (1927) en 1931. Anterior al propósito anunciado por López Buchardo, aparece *Sèrènade Mignonne* para violín y piano, de 1922, aunque las características de la edición coinciden con las del resto de las obras mencionadas. Esta obra fue interpretada el 7 julio 1923 junto a *Romance*, obra inédita para los mismos instrumentos.²⁷ Dado el carácter alusivo a significados extramusicales de las obras, predominan los *tempi* lentos (*andante cantabile sostenuto, quasi lento, andantino*) en aquellas de índole introspectiva, conmemorativa, de carácter solemne o lamentoso. Del mismo modo, las piezas que describen escenas en movimiento y festivas como *Carnavalesca*, *Pasan las máscaras* o *Sèrènade Mignonne* son las que se presentan en movimiento *vivace* y *allegretto mosso*. Colabora en el mismo sentido el trabajo armónico con la previsible utilización del modo menor para dar cuenta de estados anímicos dolorosos o temas graves. Se observa una recurrencia a la mayorización de la tonalidad con propósitos dramáticos y es frecuente también la utilización colorística de la armonía y evocación de los modos antiguos. La escritura pianística, predominante en el repertorio de este período de Curubeto Godoy, presenta una disposición textural a tres o cuatro voces y elementos virtuosísticos como las

22 BUNLP (1923, julio), VII, N° 2, julio de 1923, p. 174.

23 En la dedicatoria impresa se lee: “A mi caro maestro Giuseppe Mascardi”, y en letra manuscrita se agrega en la portada “A mi querida tía Delia para que no me olvide”.

24 Esta vez dedicadas a “la Sra. Mercedes Nazar Anchorena de Bellocq”, hermana de Benito Nazar Anchorena, quien se desempeñó como Presidente de la UNLP en dos mandatos consecutivos entre 1921 y 1927.

25 BUNLP (1925, junio), IX, (2), p. 98. Con este propósito, la Dirección dispuso “el envío de un ejemplar de cada obra a las Universidades y a las bibliotecas de instituciones artísticas del país, como también ha aceptado la propuesta de los mismos señores para que las difundan entre el público de las naciones europeas, norte y sudamericanas, por intermedio de sus sucursales”. BUNLP (1926, julio), X, (3), p. 127.

26 Los tres números que integran este ciclo son: I. “Llamamiento”; II. “Ensueño” y III. “Plenitud”.

27 BUNLP (1923, julio), VII, (2), p. 174.

mencionadas disposiciones abiertas de las figuras de acompañamientos, melodías octavadas, irregularidades métricas, polirritmia, amplia extensión registral y pasajes con saltos. Estos elementos conjugan a la intérprete virtuosa que fue María Isabel desde su niñez con la compositora, y encontrarán en ella misma a una asidua intérprete de este repertorio.

Resulta interesante observar cómo las dedicatorias remiten, en su mayoría, a sus familiares más cercanos, como es el caso de *En el templo*, dedicada a la memoria de su padre, *Tríptico*, a su hermana mayor Amanda o *Dolora*, a la memoria de su hermana Florencia.²⁸ También se advierte una presencia importante en número de obras para piano y violín, que María Isabel adjudica a su hermana Blanca: “Era una violinista eximia, una artista de gran temperamento y mi mejor intérprete. Ella es la razón de mi abundante música para violín”.²⁹ Es de destacar que se ha podido comprobar la interpretación de la mayoría de estas obras en los actos promovidos por la Universidad Nacional de La Plata y que en casi todos ellos, María Isabel es la intérprete al piano y su hermana Blanca en el violín. Otro aspecto interesante es que he encontrado transcripciones para distintos orgánicos, que circularon por los mismos espacios.³⁰

La Universidad Nacional de La Plata le encargó además dos obras: la primera de ellas fue un homenaje a la memoria de Joaquín V. González y que resultó en el *Poema elegíaco, Oración fúnebre a Joaquín V. González*, para cuarteto de cuerdas y arpa, interpretada por primera vez el 5 de abril de 1924 en el “Acto del funeral cívico a la memoria de J. V. González”, bajo la dirección de Luis Calusio.³¹ Esta obra contó con repetidas interpretaciones, siempre promovidas por la universidad. El otro encargo de la UNLP fue la música orquestal de la tragedia griega *Fedra*, que se estrenó en versión poética en español del Dr. Leopoldo Longhi, en la temporada de 1925 en el Teatro Colón de Buenos Aires.³² La música de esta tragedia le valió a María Isabel, además de su debut en el Teatro Colón, la designación de Miembro de la UNLP y el ingreso a la Sociedad Nacional de Música.

El 1 de octubre de 1927 en la 64ª Audición de la Sociedad Nacional de Música, realizada en el Salón de Fiestas del Colegio Nacional de La Plata, Aldo Romaniello (recientemente egresado de la ESBA), interpretó la *Sonata para piano*, que Curubeto Godoy había compuesto en Palermo en 1920. Pocas semanas después, el 23 de octubre, la orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires, bajo la dirección de Adolfo Morpurgo, presentó *Evocando a Beethoven (caigan mis notas sobre su tumba cual humildes flores)*.³³

Hacia el final de la década se encuentran *Salmo*, fechada en 1928, de la que no se conocen interpretaciones;³⁴ y *Tres cuadros sinfónicos para orquesta*, con fecha 21 de noviembre de 1929.³⁵ Esta obra fue estrenada no mucho tiempo después, el 2 de junio

28 Florencia falleció en Palermo durante la Primera Guerra Mundial cuando las tres hermanas (Amanda, María Isabel y Florencia) se desempeñaban como voluntarias de la Cruz Roja.

29 Julia Ottolenghi (1946, julio 5). Pablo y Virginia: la ópera que por primera vez en el mundo compone una mujer, y esa mujer es argentina, *El Hogar*, p. 62.

30 Son ejemplos: una versión para violonchelo solo, arpa y quinteto de cuerdas de *En el templo*; versiones orquestales de *Pasan las máscaras* y *Plenitud*, tercer número del *Tríptico*, que integraron el programa del acto inaugural de la ESBA el 5 de junio de 1924.

31 *BUNLP* (1924, junio), VIII, (3), p.157.

32 Estas presentaciones fueron parte de un proyecto de la UNLP, bajo la presidencia de Benito Nazar Anchorena, que incluyó la creación de un Instituto de Teatro Griego, la proyección de construir un teatro para realizar las representaciones y el ciclo de representaciones. Aunque el teatro no llegó a construirse, las representaciones tuvieron lugar en el Teatro Colón en las temporadas de 1925 y 1927. Ver Vallejo (1999).

33 Esta pieza parece haber sido compuesta con motivo del homenaje a Beethoven en el Teatro Argentino, en ocasión del centenario de su muerte, que la UNLP ofreció en el marco de uno de sus actos de cultura artística *BUNLP* (1927, diciembre), XII, (9), p.521.

34 Una versión anterior de esta pieza, bajo el título de *Plegaria*, fue interpretada el 14/08/1926 en un acto de cultura artística, en el marco de una conferencia de Julio Navarro Monzó sobre el tema “Arte y misticismo”. *BUNLP* (1926, diciembre), X (8), p. 600-62.

35 Los números que integran esta obra son: I. Serenidad (paisaje), II. Promesas de la Virgen (Letanías), III. El hechizo de la fuente (Danza), inspirados en obras pictóricas de Guillermo Butler, Gramajo Gutiérrez y Thibon de Libian, respectivamente.

de 1930 en el Salón La Argentina de la Asociación Wagneriana, por la Orquesta de Cámara de Profesores de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires, bajo la dirección de Adolfo Morpurgo.³⁶

De 1929 también, es el *Himno al cincuentenario de la Escuela Normal de San Juan*, conmemoración que constituye el único registro hasta el momento del paso de María Isabel Curubeto Godoy por San Juan. Los festejos se desarrollaron en varias reuniones. Entre ellos, un acto cívico religioso en la Catedral celebrado el 19 de octubre, cuyo programa incluyó el *Himno al Maestro* cantado por un grupo de ex-alumnas, letra de Margarita Mugnos de Escudero y música de María Isabel Curubeto Godoy.³⁷ Además, se celebró una velada literario musical en el Teatro Estornell con la participación de Blanca y María Isabel Curubeto Godoy, quienes:

Satisficieron ampliamente la expectativa que su presencia había despertado en la concurrencia. Los números a su cargo, con piano y violín, resultaron admirablemente interpretados. Ambos instrumentos, en manos de las dos distinguidas artistas, proporcionaron al auditorio momentos de verdadera emoción, y las diversas composiciones originadas [sic] en su mayoría de las ejecutantes, dejaron en la concurrencia la sensación de sus conocimientos musicales y la belleza de su espíritu artístico.³⁸

Nuevo punto de partida

El precedente recorrido por la obra compositiva de María Isabel Curubeto Godoy en la década del 20 pretende superar la habitual enumeración de títulos y dar cuenta del desenvolvimiento dinámico, continuo y apasionado de su profesionalización. Puede verse un abandono de la escritura para piano, y violín y piano, por el género orquestal, motivado, quizá, por la disponibilidad de orquestas que los actos de la ESBA le proporcionaron, y la aparente acción cooperativa y participativa de los músicos y directores de orquesta que se desempeñaban como docentes de esa escuela.

Por otra parte, su formación sólida le permitió afrontar los desafíos que marcaron los momentos más importantes de su carrera, como fue el caso de la música de Fedra. Sin embargo, y a pesar de no ser ella una compositora dedicada al género escolar, compuso el *Himno al Cincuentenario de la Escuela Normal de San Juan*, conmemoración que le permitió volver a la provincia. De ese acontecimiento comenta: “Al volver [...] casi no la conocía. Había salido muy pequeña. Pero, de inmediato encontré los brazos abiertos de mis comprovincianas”.³⁹

Existe al mismo tiempo un espacio de su intimidad que circula por sus obras y que va develando un universo poético que cobija presencias, ausencias e itinerarios artísticos que otorgan profundidad y sentido a su obra. Sobre esos pasos continuará mi recorrido.

36 En este mismo salón se ofrecieron en primera audición varias de sus obras: “Llamamiento” (1° número del *Tríptico*), en transcripción para violonchelo y piano, (02-06-1924); *En el templo*, en transcripción para violonchelo, arpa y cuarteto de cuerdas, (30-11-1925) y *Tríptico y Pasan las máscaras*, para violín y piano (30-09-1926). Dillon, (2007), p. 97, 112, 118 y 152.

37 Cincuentenario de la Escuela Normal. Mañana acto cívico-religioso en la Catedral, (1929, octubre 18). *Diario Nuevo*, San Juan, p. 4. (Material gentileza de Graciela Musri).

38 La celebración del Cincuentenario de la Escuela Normal (1929, octubre 20). *Diario Nuevo*, San Juan, p. 4. (Material gentileza de Graciela Musri).

39 María Isabel Curubeto Godoy inició desde muy niña su carrera artística. (1930, agosto 10). *Diario La Unión*, Buenos Aires, s/p.

Bibliografía

- BLANCO, Patricia (2008). *Mujeres, música y memoria en San Juan (1900-1930)*. San Juan: EFFHA.
- DEZILLIO, Romina (2014). "María Isabel Curubeto Godoy: 'sacerdotisa del arte'. Música y misticismo en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en la década del 20". XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología, Mendoza.
- DEZILLIO, Romina (2013a). Fondo documental familiar Curubeto Godoy. Buenos Aires: Inédito.
- DEZILLIO, Romina (2013b). María Isabel Curubeto Godoy y su ópera *Pablo y Virginia*: Una consagración personal, pública y política. Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (p.105-117). Córdoba: Asociación Argentina de Musicología. Disponible en: <http://www.aamusicologia.com.ar> [Última consulta: 09/06/2014].
- DEZILLIO, Romina (2012). Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): Fundamentos, metodología y avances de una investigación, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* (18-27), XXVII, (68). Córdoba: Asociación Argentina de Musicología. Disponible en: http://www.aamusicologia.com.ar/boletines/bol_68.pdf. [Última consulta: 09/06/2014].
- DEZILLIO, Romina (2011) Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismos en Buenos Aires entre 1930 y 1955", Actas de la VIII Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación (70-79). Buenos Aires: UCA. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/entre-voluntad-deseo-mujeres.pdf> [Última consulta: 09/06/2014].
- DILLON, César (2007). *Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002). Historia y cronología*. Buenos Aires: Dunken.
- GUERRA COTTA, André. (2011). Archivología musical. Conceptos, principios, futuro, en M. Fornaro Bordolli (ed.): *Archivos y Música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación permanente, p. 13-36.
- MAURÍN NAVARRO, Emilio (1965). *San Juan en la historia de la música. Los hermanos Arturo y Pablo Beruti. María Isabel Curubeto Godoy*. San Juan: Editorial Sanjuanina.
- MUSRI, Fátima Graciela. (2013) Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música, en *Música. Revista del Instituto Superior de Música* (14), p. 51-72.
- OTERO, Gustavo G. y VARACALLI COSTAS, Daniel (2006). *Puccini en la Argentina: junio-agosto de 1905*. Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura.
- ROSENTHAL, Peggy (1974, October). Feminism and Life in Feminist Biography. *College English*, 36, (2), p. 180-184.
- SOLIE, Ruth. (1986, summer). Clara Schumann: The Artist and the Woman by Nancy B. Reich. *19th-Century Music*, 10, (1), p 74-80.
- VALLEJO, Gustavo (1999). El culto de lo bello. La universidad humanista de la década del '20. En: H. Biagini (comp.). *La Universidad de La Plata y el movimiento estudiantil desde sus orígenes hasta 1930*. La Plata: Edit. de la UNLP, p. 113-152. Disponible en: <http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=90919>. [Fecha de último acceso: 06-06-2014].
- WILSON KIMBER, Marian (2002, Fall). The 'Suppression' of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography. *19th-Century Music*, 26 (2), p.113-129.
- ZINSSER, Judith P. (2009). Feminist Biography: A Contradiction in Terms? *The Eighteenth Century*, 50, (1), p. 43-50.

Romina Dezillio

Licenciada y Profesora en Artes, orientación música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde 2011, está admitida al programa de doctorado de la misma Facultad. Ha integrado proyectos UBACYT y presentado trabajos en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Publicó artículos y reseñas bibliográficas en revistas especializadas, y capítulos de libros.

Es investigadora del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Actualmente, integra –en calidad de investigadora tesista– el proyecto “Maestros y discípulas, maestras y discípulos. La creación musical argentina en torno al Conservatorio Nacional (1924-1955)”, programación científica 2014-2015 de la Universidad Nacional de las Artes y el grupo colaborador del proyecto “La música en San Juan entre dos Centenarios. 1910-2010”, con sede en el Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan. Es Ayudante de Primera en la Cátedra de Historia de la Música Argentina en el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes. Es miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología.