

Evocación de Abel Fleury

Quizá en la figura de Abel Fleury (5 de abril de 1903–9 de agosto de 1958) se haya producido una conjunción de circunstancias únicas e irrepetibles.

Fue un guitarrista y compositor nacido y criado en un pueblo emblemático de la pampa como era Dolores, al sur de la provincia de Buenos Aires y a principios del siglo XX. Una ciudad de la pampa igual a todas las demás. Su biógrafo Gaspar Astarita agrega graciosamente: “hasta en eso de creerse diferente”. En ella y tempranamente tuvo Fleury la oportunidad de tomar contacto directo con aquellos tocadores de guitarra de antigua estirpe: guitarreros y payadores. Algunos de estos representantes del antiguo arte de los juglares y trovadores, que cobró nueva vida en las prácticas de estas recónditas regiones del hemisferio sur, fueron Froilán Rojas, Urbano Bravo, Amadeo Molina, Pascual Galeano y Orlando Urraspurú. Pero debido a esos accidentes tan propios de una tierra de marcada presencia cultural cosmopolita, como era la Argentina de principios del siglo XX -donde se había instalado un importante núcleo poblacional emigrado de Europa que convivía con el afincado habitante criollo- sucedió que Fleury pudo conocer en Dolores al maestro Honorio Siccardi (1897–1963), nacido en Buenos Aires, hijo de italianos del norte y formado en Italia, de sólida preparación como compositor (su extenso catálogo incluye música sinfónica, ópera y ballet). Siccardi también formaba parte del polifacético grupo “Renovación” junto a Gilardo Gilardi, José María Castro, Juan José Castro, Jacobo Ficher, Luis Gianneo y Juan Carlos Paz. Radicado en Dolores a partir de 1924 fundó allí el conservatorio Roig-Siccardi donde el joven Fleury pudo acceder a la formación académica.

Abel Fleury se encuadra dentro de aquel particular fenómeno que constituye el llamado “guitarrista-compositor”. Al respecto considero oportuno citar extensamente a Néstor Guestrin, quien expresa en “La guitarra en la música sudamericana”:

“Se dice, y con buena dosis de verdad, que el ámbito de la guitarra es como un submundo dentro del mundo musical. Instrumento particular que genera personalidades particulares, de práctica aislada y solitaria, su intimismo dificulta su integración a la actividad camarística o sinfónica. Unido a ello cierto desdén con que era visto por su inclusión popular, provocaron estas razones una ruptura entre el medio artístico musical y el suyo propio.

Por otra parte, los mecanismos digitales, sus posibilidades sonoras y en general su manejo técnico contienen sutilezas que escapan a quien no se ha adentrado y empapado de sus recursos. En cambio quien los conoce tiene los medios necesarios para intentar explotar con fortuna su universo.

De allí que el compositor profesional, generalmente formado instrumentalmente sobre un teclado, cuando quiere escribir para ella, debe recurrir a un guitarrista para asesoramiento técnico. Inversamente, quien a partir del instrumento se introduce en los vericuetos de la creación, está en una posición privilegiada a ese respecto.

Pero como contrapartida, este último no ha tenido, al menos dentro de la primer mitad del siglo XX, el desenvolvimiento de la habilidad técnica de la composición en la medida de aquél. Es decir, el profesionalismo del oficio de componer requiere una ardua ejercitación y aprendizaje para llegar a un nivel de dominio del material sonoro, de la forma y del desarrollo temático que recién lo logran quienes, con la posibilidad de adquirir esa

capacitación en los centros europeos, hicieron allí su formación. Ese nivel profesional que ellos beneficiosamente importaron, trajo como correlato el problema de adaptarlo a una personalidad local. En síntesis, el compositor profesional tenía los conocimientos y la habilidad necesaria, pero quizá una falencia en la percepción de su propio medio. Inversamente el guitarrista tenía la exacta comunicación e integración al lugar, pero una limitada soltura en el manejo de las leyes y reglas de la composición le impedían un mayor vuelo”.

“Lo cierto es que los guitarristas aventurados a compositores de esta época, primer mitad del siglo XX, no pasaron de la pieza corta, sin mucho desarrollo, y escribieron casi exclusivamente para la guitarra sin intentar tampoco las formas de gran aliento. Y cuando se propusieron esto no tuvieron, en general, un resultado muy feliz.”.

En lo que respecta al planteo estructural, cabe también la reflexión que la gran forma no está de acuerdo a la personal idiosincrasia sudamericana. Una constante en toda la música de esta parte del mundo es precisamente la ausencia de grandes desarrollos o extensas variaciones. Por el contrario lo breve, lo sencillo, lo no ampuloso se oye como más representativo y resulta más natural percibirlo y relacionarlo con un arquetipo propio”.

Si bien no fueron los únicos en nuestro país, estos guitarristas compositores de principios del siglo XX estuvieron representados principalmente por Adolfo Luna (1889–1971), Jorge Gómez Crespo (1900–1971), María Luisa Anido (1907–1996) y el mismo Fleury.

Pero entiendo que este último constituye un caso excepcional por dos razones: su producción parecería estar en la exacta frontera entre la música popular y la académica y también porque creo que no es posible analizarlo ni comprenderlo desde el espacio del nacionalismo musical argentino, como sí es posible hacerlo con los otros mencionados.

El nacionalismo musical en nuestro país se manifestó también como parte constitutiva de aquella arquitectura que significó la construcción de una idea de nacionalidad. Si bien la inmigración desde Europa había sido entusiastamente alentada por las clases dominantes, éstas luego percibieron como potencialmente peligroso el hecho de estarse transformado la Argentina en un centro de confluencia en extremo cosmopolita, con el riesgo que esto pudiera alentar el desarrollo de ideas sociales de avanzada y de neto corte reivindicativo, como eran aquellas que llegaban al Río de la Plata traídas por los inmigrantes europeos. Es decir: una vez establecido exactamente cuál era el territorio y sus fronteras se hacía entonces necesario proveerlo de una historia, una idiosincrasia, un idealizado pasado común, por supuesto anterior a la sobrevenida inmigración. Tal como describe Guestrin, la formación de los primeros compositores se hacía en Europa o bien, posteriormente, sin salir del país pero de acuerdo a la estética musical europea vigente. No podían entonces escapar al desafío y la pretensión de gestar un estilo de música nacional pero de corte académico. Paradigmático resultado de esta búsqueda lo constituye, por ejemplo, la Huella de Julián Aguirre. Como señala Juan Francisco Giacobbe:

“La huella de Julián Aguirre guarda el poder sintético de toda la historia de la huella...”

“Pero por un paradójico milagro del arte, no es una huella”.

Es característica de esta suerte de idealización de un género -que en principio es una danza tradicional argentina- servirse de la modulación por medio de enlaces de acordes como aquellos que Schönberg llama “relacionados con la subdominante menor”, y también su constante apelar a la polirritmia de dos contra tres.

En ese sentido Jorge Gómez Crespo parece constituir el exacto correlato de la obra aguirreana (a la que admiraba) en la guitarra. Adolfo Luna, de prolífica producción (excepcionalmente, no toda para guitarra), va un poco más allá poniéndose a tono con el lenguaje impresionista -con consiguiente uso de la disonancia “colorística” y no en función de las tensiones armónicas- y de complejos sonoros amplios. Si bien no es tarea fácil describir la importante faceta compositiva de María Luisa Anido, creo que su muy refinada producción podría ubicarse en una suerte de intermediación entre los estilos de ambos mencionados.

El caso de Abel Fleury es claramente distinto. Resulta evidente que fue el único, por lo espontáneo, que pudo escapar a la preocupación que acompañaba el compromiso de gestar música académica en la que fuera reconocible el contenido nacional.

Habiendo residido ocasionalmente en su juventud en varias localidades de la provincia de Buenos Aires (Dolores, Tandil, Azul, La Plata, Necochea, Mar del Plata) pasó luego a radicarse en Buenos Aires, merced a los buenos oficios del poeta tandilense Lauro Viana quien lo presenta a Fernando Ochoa, actor y recitador de poesía y teatro criollo. Cuando la radiofonía era el medio de comunicación masiva por excelencia, Ochoa ocupaba importantes espacios en ella.

En elegante estilo retórico, acorde a la época, Lauro Viana provee a Fleury una carta de presentación para ser entregada a Fernando Ochoa donde lo describe en estos términos:

“Aquí va este amigo. Lleva una guitarra ecuménica que se envalentona en acordes con Beethoven, es un galope de aguas claras con Bach, recuerda las nieblas de Grieg o se emponcha de tristezas como de gauchos en un atardecer en un estilo criollo. Una guitarra que de tanto empinarse al cielo ya tiene una estrella en el rosetón de cada clavija”.

Junto a Ochoa, Fleury -devenido en su acompañante en ejecuciones de guitarra en célebres programaciones de las radios “París” y posteriormente “Belgrano” -encontró un modo digno de subsistencia y tuvo acceso a la fama. De hecho, la mayor parte de sus composiciones nacieron como improvisaciones para los recitados de versos criollos de la poesía gauchesca o bien para obras teatrales de idéntica orientación. Luego, algunas de éstas fueron desarrolladas llegando entonces a plasmarse en el papel.

Es curiosa esta involuntaria relación (poco o nada frecuente) entre el guitarrista ejecutante de música académica -también formado en composición con el “vanguardista” Honorio Siccardi- y su otra faceta guitarrística, aquella que llevaba la impronta de Dolores, de guitarreros y payadores. Igualmente curioso e infrecuente es el caso que un representante de los guitarristas-compositores haya podido acceder a la difusión masiva -ya que tal era el poder de la radiofonía- y llegar a ser parte del incipiente mundo de la farándula. Numerosos

datos acerca de su vida y actuación fueron obtenidos de la revista “Radiolandia”, que era en aquel entonces la publicación dedicada a la difusión del quehacer de aquellos personajes que alcanzaban la fama por la difusión masiva.

Todo esto, sumado a su gran afición al ajedrez y su interés por la filosofía, hacían de él un personaje ciertamente particular.

Peculiar fue también su producción compositiva. Si bien poco extensa en número -el catálogo obtenido de la planilla suministrada por SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) consigna 33 originales (existentes) y tres extraviados (la zamba “María del Carmen”, “Genuina milonga” y el estilo “Venganza gaucha”)- manifiesta una personalidad definida que hace difícil (sino imposible) encasillarlo en el academicismo del nacionalismo musical o bien su contraparte: el lenguaje llano de la música popular. Vuelvo a citar a Guestrin quien sobre él escribe:

“Su afán de consubstanciarse con el medio lo impregnan del sabor auténtico pergeñado en las entrañas populares. Heredero de aquellos guitarristas anónimos que surcaban la pampa rioplatense, de la pulpería y la payada, a caballo de una época que quedó atrás, se sumerge en la intimidad telúrica para abreviar su inspiración.

Milongas, chacareras, estilos, cifras, son formas y ritmos sobre los cuales hace su creación, con tal naturalidad que el hombre de campo, el “paisano”, acostumbrado a ellas, las toma como propias”

“Su producción musical es exclusivamente guitarrística y toda tiene un basamento folclórico. Pero no porque haya tomado alguna melodía o ritmo estilizándolo a la manera del compositor erudito, sino partiendo del esquema formal lo respeta sin violentarlo”.

“Guarda fidelidad a esa simplicidad popular sin adentrarse en elaboraciones mayores. Pero tampoco cae en lo remanido, en lo ramplón o en la pura imitación”.

A pesar de ello, creo que el original y hasta audaz tratamiento de la tonalidad aplicado por Fleury a la guitarra podría ser consecuencia de su formación clásica, aspecto a veces un tanto olvidado. Porque si bien las formas musicales que utiliza son las propias del folklore, poco dadas a grandes desarrollos y sin apartarse de las maneras de origen, escribe en tonalidades de muy difícil resolución para la guitarra, por la imposibilidad de contar en ellas con bajos dados por cuerdas al aire. Prueba de ello son las milongas: “Fortín Kakel”, en Fa # menor y “Ausencia”, en Do menor, el triste “Sobretarde”, también en Do menor y el preludio criollo “Relato” en Sol # menor. Si bien es a veces extremadamente sencillo, como en el “Milongueo del ayer”, tratado solamente en dos acordes, otras, concretamente en el malambo “Mudanzas”, apela a una audaz modulación, de Re mayor a Do # mayor y, curiosamente, el resultado sonoro es absolutamente natural y no forzado. Aun para trabajar con poco más de dos acordes en una extensa pieza, como “Real de guitarreros”, sin que decaiga el interés durante la audición, se requiere un manejo del sentido de la proporción que evidencia, también, una notable destreza en la técnica de la variación. En el citado caso desarrollada a partir de un tema breve y sencillo que da la impresión de estarse variando a perpetuidad. Domingo Mercado –maestro formador de una pléyade de guitarristas en la ciudad de La Plata- solía llamar al Real: “La Chaconita”, en obvia alusión a las extensas

variaciones que caracterizan la obra original para violín de Bach en frecuente transcripción para guitarra y también a su gran dificultad de ejecución. A su vez, este “floreos de milonga”, como Fleury lo denominó, evoca aquella tradición de reunir a expertos “guitarreros”, que desarrollaban una variante distinta sobre un mismo tema de milonga, “floreándose”, es decir: con lucimiento. Otro tanto es posible apreciar en la huella “Pago largo”: si bien de menor extensión y dificultad, está constituida por una serie de variaciones sobre el enlace armónico característico de la huella tradicional (en La menor: VI-II-V-I) que incluye el tratamiento contrapuntístico pero sin alterar la esencia del tema original. También parece haber aquí alguna intención programática: Pago largo es un paraje de la provincia de Corrientes donde se libró una de las tantas batallas entre unitarios y federales. Las variaciones parecen sugerir las distintas etapas del combate y el tratamiento textural en contrapunto establecería la diferencia entre los dos bandos. Curiosamente, en las últimas variaciones antes del final el contrapunto se aligera como si ambos bandos tendieran a confundirse alejándose una vez sobrevenido el combate. Entonces vuelve a exponerse la secuencia original de la huella, pero esta vez con curioso rasgueo en sentido inverso al usual (desde la primera a la sexta cuerda), agregando una sugestiva séptima al acorde de dominante y resolviendo éste sobre el I, pero esta vez con tercera “de picardía”, como evocando el “silbo” (expresado así por el mismo Fleury) del viento sobre alambres y postes, alejado el galope de los caballos como sugiriendo el retorno a la soledad de la llanura.

Con respecto a Fleury guitarrista, también hubo en él una conjunción particular: aprendió a tocar con esos sencillos y auténticos artistas de pueblo pero, formación algo autodidacta mediante y también (luego) con las escasas lecciones que recibiera del maestro catalán Domingo Prat (alumno directo de Francisco Tárrega, radicado en la Argentina, también formador de María Luisa Anido), llegó a un nivel de ejecución propio de un concertista. Recibió incluso el reconocimiento de Andrés Segovia, quien lo escuchó tocar en 1928 alentándolo para proseguir una carrera en las grandes salas de conciertos. En prácticamente todos los programas de actuación que tuve oportunidad de ver, pude constatar que Fleury ejecutaba una primera parte de repertorio clásico para guitarra (Tárrega, Albéniz, Moreno Torroba) o clásico universal, constituido por las habituales transcripciones usuales en aquel entonces (Bach, Beethoven, Mendelssohn, entre otros) y luego una segunda exclusivamente dedicada a composiciones propias. Como nexos entre ambas solía haber un recital poético o bien una representación teatral.

Un aspecto poco conocido en la producción de Fleury es el de la creación de varios tangos para voz y acompañamiento de piano, no de guitarra. Algunos de estos son: “Brindis de sangre”, “Filo mellao”, “Romance del 80”. Varios alcanzaron una buena difusión reafirmando la inserción de Fleury dentro del privilegiado círculo de artistas con capacidad de llegar a numeroso como así también variado público.

En este cincuentenario de su fallecimiento, a la temprana edad de 55 años, he querido señalar algunos aspectos no demasiado comentados hasta ahora.

Debo citar con el mayor de mis reconocimientos al periodista Héctor García Martínez, incansable propagador de su obra y actuación, especialmente por haberlo hecho en una época que parecía estar yendo a contramano de la cultura guitarrística imperante. Conocí y

amé a Abel Fleury gracias a la información que de él pude obtener. El único ensayo biográfico sobre Fleury fue escrito por Gaspar Astarita, de la ciudad de Chivilcoy, fallecido en 2003. Fue publicado en Chivilcoy por editorial “Grafer” y no es fácil conseguirlo. Pionero en su difusión fue el maestro Roberto Lara (fallecido en 1988), quien grabó 18 de sus originales. Por mi parte, registré la primera versión de sus 33 obras publicadas.

Me es particularmente grato apreciar que luego fue registrada la integral de Fleury en otras dos ocasiones (Carlos Martínez y Alberto Chaín).

En lo personal, anhelo llegar a una mayor difusión de la obra del “Poeta de la Guitarra”, tal como la lograda por la producción de Agustín Barrios. La riqueza de su lenguaje, su vigencia, tanto así como su inobjetable honestidad, bien la merece.

Sergio Moldavsky

Bibliografía:

“La guitarra en la música sudamericana”, de Néstor Guetrin. Publicación electrónica gratuita disponible en: <http://es.geocities.com/nestorguestrin/sudamer/introd.pdf>.

“Abel Fleury”, de Gaspar Astarita. Editorial Grafer, Chivilcoy.

“Julián Aguirre”, de Francisco Giacobbe. Editorial Ricordi, Buenos Aires.

“Historia de la música en la Argentina”, de Rodolfo Arizaga y Pomeyo Camps. Editorial Ricordi, Buenos Aires.