

Retratos
desde
el
Limbo

Vicente Ménsua

FATS



NAVARRO

En algún rincón de nuestro particular limbo nos podemos encontrar a cualquier hora del día o de la noche –ventajas de habitar en semejante lugar–, a un chico gordito de mirada inocente, voz melíflua, casi afeminada, y cabellos rizados. Los que con él viven hablan con entusiasmo de su facilidad para la sonrisa y su capacidad de comunicar alegría. El más sonriente de los hombres, según la cantante Carmen McRae, es allí un personaje muy popular, justa compensación a una azarosa y desgraciada vida terrenal. ¿Pero realmente, alguien tuvo tiempo de enterarse de quién era Theodore Fats Navarro? Sin duda, de entre los “desconocidos” del mundo del jazz, éste lo es de tal manera, que hasta las comillas hay que quitarle. Y es que Fats Navarro es, simple y definitivamente, un desconocido.

EL ITINERARIO. Navarro nació en Key West, Florida, un 24 de septiembre de 1923, en una familia de clase media baja, en la que su padre, de profesión barbero, era muy aficionado a la música. A los cinco años, siguiendo una práctica bastante habitual que roza el sadismo, lo sentaron delante de un piano. Pero, como es lógico, no comenzó realmente a aprovechar sus estudios musicales más que a partir de los 13 años. La trompeta y el saxo tenor eran por entonces sus instrumentos. Su debú profesional fue a los 16 años, en la orquesta de Walter Johnson, precisamente como saxofonista tenor. A los 18, ya como trompetista, figuró en la orquesta de Sol Albright, que tocaba en el área de Orlando. Su inquietud musical, sus ansias por dominar el instrumento con el que se expresaba (la trompeta), le hacen abandonar a Albright en Cincinnati al enterarse de la existencia en esta ciudad de un buen profesor. El testimonio de Idrees Sulieman nos confirma el enorme interés de Fats por el perfeccionismo instrumental: “A Fats le gustaba ensayar siempre; en el hotel, durante el día, se sentaba en la cama, ponía la sordina y trabajaba sin cesar” (1). En estos comienzos Fats tenía en un pedestal a su primo, Charlie Shavers, el cual era lo que se dice un virtuoso: “más que como jazzman lo admiro como trompetista”, decía. Posteriormente se incorpora a la orquesta de Snookum Russell, en donde tocaba un entonces desconocido Jay Jay Johnson. El testimonio de JJ., nos hace conocer sus gustos musicales de entonces. “Escuchábamos a Lester Young y Roy Eldridge, ¡eran nuestros dioses!” (2). Afirmación que viene a confirmar algo que es bien sabido: la importancia de Lester y Eldridge en el proceso del paso del clasicismo de la *swing era*, a la alterada novedad del bop. Bisagras sin igual, ambos músicos son piezas únicas en la historia de esta música, y su valor personal como solistas, que es enorme, es superado por la transcendencia de su aportación al desarrollo del jazz.

En 1943 se incorpora al grupo de Andy Kirk con el que permaneció unos dos años y medio. La estancia con Kirk fue decisiva en su devenir como jazzman. Uno de sus compañeros de sección fue Howard McGhee. Cinco años mayor que él, McGhee se convirtió en tutor y maestro, abriéndole los ojos al naciente y brillante universo del bop.

En 1945 entró a formar parte de la orquesta de Billy Eckstine para reemplazar a Dizzy Gillespie, figura indiscutible del incipiente estilo como trompetista, y modelo social a imitar. Dizzy fue, más que ningún otro músico, el estandarte del movimiento bop. Pues bien, “Una o dos semanas después de la entrada de Fats ya nadie se acordaba de Dizzy”, recordaría años después Eckstine. Merece la pena detenerse unos instantes en lo que representó esta orquesta a mediados de esa década, concretamente desde 1944 hasta 1948. Su líder Billy Eckstine, nacido en Pittsburgh, Pennsylvania, un 8 de julio de 1914, era un trompetista y cantante casi desconocido hasta que Budd Johnson le hizo entrar en la orquesta de Earl Hines. Allí *Mister B*, que era como se conocía a Eckstine, se convirtió en una figura bastante popular. En la banda de Hines tuvo ocasión de conocer a Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Sarah Vaughan. Hacia 1944 se independizó y, ayudado otra vez por Johnson, organizó su propia orquesta con la que alcanzaría una gran notoriedad en el mundo del jazz. Eckstine encargó a Johnson

reclutar a los componentes de la banda entre los jóvenes boppers. De esta manera, la Billy Eckstine Big Band se convirtió en el mayor semillero del movimiento bop: Sarah Vaughan, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Charlie Parker, Wardell Gray, Dexter Gordon, Gene Ammons, Leo Parker, Sonny Stitt, Art Blakey... son, junto con Navarro, algunos de los muchos músicos que pasaron por la banda. La dirección musical la compartían el inevitable Johnson y Dizzy, y los arreglos corrían a cargo de ambos y de un joven pianista y arreglista llamado Tadd Dameron. Dameron, nacido en Cleveland, Ohio, en 1917, aparte de ser compositor y arreglista de excepción, tendrá una notable influencia en la carrera de Navarro. Si bien es cierto que como pianista no tendrá demasiada relevancia, algunos de sus temas como *Lady Bird*, *The Squirrel*, *Symphonette*, *Hot House*, *Our Delight*, *Good Bait*, *If You Could See Me Now* y *Cool Breeze*, son, juntamente con algunos de Parker, los de mayor interés del movimiento bop. Como arreglista, su consideración debe rayar a una altura similar. Los arreglos de algunos de los temas anteriormente citados, realizados para la orquesta de Dizzy Gillespie, quedarán para siempre como prototipos del movimiento bop; o si se prefiere, deben figurar como los primeros que rompen con el esquema tradicional de arreglo de la *swing era*: la llamada-respuesta, diálogo entre secciones, riffs, etc., y deja paso a un esquema mucho más variado y rompedor. De hecho, los arreglos bop tienden a ser una transposición a varias voces de las frases tipo bop.

Al dejar a Eckstine año y medio después, Fats trabajó como *freelance* en las calles de Manhattan. La calle 52 fue su hogar hasta su prematura muerte. Pero antes y hasta su encuentro con Tadd Dameron, comenzó a grabar con numerosos grupos ocasionales que se formaban a finales de los años cuarenta. En la 52 por aquellos años, Navarro era, juntamente con Miles y Red Rodney, un blanco en un mundo negro, y Kenny Dorham, el trompetista más solicitado. Con Dameron el grupo fue estable y hay que

**este
OTOÑO,
en
Madrid,
inauguramos**

**ESCUELA
DE NUEVOS
MÚSICOS**

Corregidor Diego de Valderrábanos, 55
Tel. 328 24 39
MORATALAZ



considerarlo, junto con el quinteto de Parker/Davis, como el más interesante que diera el movimiento. Poco más pudo hacer Navarro. La droga y una tuberculosis sobrevenida por esta causa, lo llevaron a la tumba un 7 de julio de 1950, con tan sólo 26 años de edad. El testimonio de algunos músicos sobre el estado final de Navarro es sobrecogedor. Sus 159 kg de peso se convertirían en unos pocos meses en algo más de 50, lo que no le impediría tocar con el quinteto de Parker en el Birdland justo siete días antes de morir, sesión que queda recogida unas líneas más adelante.

De esta última época de Fats hay un buen testimonio en la autobiografía de Miles Davis (3). Dicho testimonio es, de hecho, una especie de retrato robot del mundo del jazz de aquellos años. La historia relatada por Miles fue, por desgracia, de una desesperante normalidad en el mundo del jazz, y más concretamente entre los boppers. "Fats Navarro era un *junkie* terrible, daba lástima (...), antes de meterse en lo de la droga era un gordito jovial (...), un tío maravilloso, un gran trompetista, lo adoraba, salíamos a veces y nos chutábamos con Benny Harris, otro trompetista (...), una vez drogados discutíamos de música, de los viejos tiempos del Minton's, de la época cuando él (Fats) era alguien (...)".

UN MELODISTA DE EXCEPCION. El Fats Navarro que sustituye a Gillespie en la orquesta de Eckstine es ya un instrumentista de bastante peso. El hecho de entrar en la orquesta reemplazando a Dizzy le cargaba de una gran responsabilidad con sólo 21 años. Ya se ha dicho anteriormente que esta difícil sustitución fue coronada con éxito. Gillespie, en aquellos primeros años del bop, era un discípulo natural de Eldridge, que más que emitir notas, las escupía desde su trompeta como si de una metralleta se tratara. En esa capacidad nada tuvo que envidiar a su fogoso maestro: la línea melódica de ambos se veía alterada por una frecuente e inesperada alteración de la altura de las notas. Además el discurso de Dizzy, como el de Parker, añade una constante variación sobre el *tempo* de la línea melódica, creando una inusitada y hasta desconcertante riqueza rítmica a su discurso. Eran, en definitiva, los elementos típicos del bop, un movimiento esencialmente barroco.

Al principio Navarro se vio obligado a tocar los mismos solos que tenía asignados Dizzy, casi nota por nota. Poco a poco, si creemos en el testimonio de Eckstine, transformó dichos solos en algo propio. La escucha de algunos de ellos nos facilita sobremanera la comprensión de este hecho. Ya hemos visto cual era la base del estilo de Gillespie: el temperamento explosivo de Roy Eldridge vestido con armonías modernas y un sentido rítmico que, si me permiten calificaré, en la acepción propia, como bacilante.

A Fats Navarro lo descubrimos en la banda de Eckstine (4) como un trompetista más sosegado y elegante, que sabe enfatizar la frase en donde conviene, con un tono más controlado, sonoridad más cálida y rítmicamente algo más conservador. Los solos de Navarro con Eckstine nos muestran a un instrumentista maduro que elabora una línea melódica realmente brillante.

Navarro es, en 1945/46, un músico que ha asimilado la lección bop; más aún, la ha hecho suya imprimiéndole su personalidad. El bop de Navarro no es en absoluto un bop temperado como pudiera parecer, es simplemente un bop clásico, yo diría una especie de bop ideal. Porque Navarro fue capaz de tocar tan rápido y fuerte como Gillespie, pero al contrario que éste, tuvo la elegancia y, sobre todo, el punto de equilibrio que le faltó a Dizzy.

Fats tuvo ocasión de medirse con algunos de sus contemporáneos, concretamente con su tutor Howard McGhee (Tulsa, Oklahoma, 1918), y también con Kenny Dorham (Fairfield, Texas, 1924). Sin embargo, no lo haría con "el otro", o sea Miles Davis (Alton, Illinois, 1926), al menos no han quedado muestras discográficas válidas, aunque tocaran juntos en numerosas ocasiones. Lástima porque hubiéramos tenido la ocasión de



Charlie Rouse, Ernie Henry, Tadd Dameron y Fats Navarro (Nueva York, 1948).



comparar a los dos trompetistas de esa generación que me parecen más creativos. Sus confrontaciones con *Maggie*, como era conocido McGhee, y con Dorham, se cuentan entre las obras maestras del bop (5). A pesar de que *Maggie* fue uno de sus maestros, sus diferencias eran muy marcadas, como sucedió anteriormente con Dizzy. La línea melódica de *Maggie* parece un manojo de nervios si la comparamos con la solemne simplicidad de la de Fats. Pero no es ésta la única diferencia que podemos encontrar en el diseño melódico de ambos trompetistas: El juego de Fats estaba desprovisto de cualquier efecto grandilocuente, y aún de cualquier efecto por simple que pudiera parecer. Por ejemplo, las repentinas subidas al agudo de *Maggie* o Dizzy para coronar una frase, brillan por su ausencia en Fats, o apenas tienen relevancia, apareciendo como simples acentuaciones o adornos. Lo que en *Maggie* o Dizzy es elemento fundamental expresivo, en Fats es un simple apoyo.

La riqueza de la línea melódica de Navarro se basa, y perdonen el aparente absurdo, en la invención melódica. Fats es un gran melodista en el sentido clásico. Como lo fueron Armstrong o Lester, como lo era Parker y lo serían Davis o Coltrane. Dicho lo cual, ¿hace falta añadir que estamos ante el mejor melodista bop junto con Parker? Y decir esto no es cualquier cosa ya que la propia estructura y elementos bop hacían poco fácil la improvisación melódica.

Sus confrontaciones con Dorham (5 y 6) no son de tanto interés. Su escucha hace difícil la distinción de quién es quién en los solos. Ello no debe extrañarnos y mucho menos desmoralizarnos si en un hipotético *Blindfold Test* nos quedáramos sin capacidad para distinguir a uno del otro. La razón hay que buscarla en una extraña facultad que adornó a este excelente trompetista: su capacidad de transmutación. Me explico, ¿recuerdan aquella divertida película de Woody Allen titulada *Zelig*? El tal *Zelig* tenía la facultad de asemejarse personal y hasta físicamente, a las personas que le rodeaban. Bien, pues el caso de Dorham es algo similar. Sustituye a Navarro en la banda de Eckstine: Resultado, toca muy parecido a Fats. Hace lo propio con Miles en el quinteto de Parker: es a veces difícil distinguirlo de su antecesor. Años después sustituye a un trompetista de otra generación, Clifford Brown, en el quinteto de Max Roach; el resultado ya lo pueden imaginar y está bien a la escucha. Pero no acaba ahí la cosa. En los sesenta, como *freelance* en el sello Blue Note, llega a tal punto su capacidad camaleónica que en algún disco su trompetismo no tiene demasiadas diferencias con el de los discípulos de *Brownie*... Para mí este sorprendente músico, uno de mis favoritos, dio lo mejor de sí en los *Messengers* de Blakey y con Andrew Hill en aquel magnífico álbum titulado *Point Of Departure*. A pesar de ello, si prestamos nuestra atención a las confrontaciones Navarro-Dorham, se puede adivinar el sonido de Fats por aquellas características que ya hemos mencionado más arriba y que resumiría como un extraordinario equilibrio no exento de brío.

EL QUINTETO DE DAMERON: EL OTRO BOP. Ya nos hemos referido a Tadd Dameron en repetidas ocasiones para significarlo como compositor y arreglista de gran importancia. Ahora habrá que hacer mención a su carácter aglutinador de talentos. Pienso que tras la escucha de sus grupos con Navarro hemos de concluir necesariamente que merecen situarse en la historia de esta época del jazz, a la misma altura de los que protagonizaron Charlie Parker y Miles Davis entre 1947 y 1948. La estructura de estos grupos era variable, con la obvia inamovilidad de la trompeta de Fats y de la sección rítmica encabezada por Tadd. Por otra parte, la temática, más que con Parker/Davis, estaba basada en temas típicos del período, sin hacer demasiado uso de estándares como era el caso del otro grupo mencionado. Es en todo caso admirable la conjunción y fuerza con que se expresó este grupo en su corto período de vida. Los testimonios sonoros que nos legaron, muchos de ellos captados en vivo,

son una escucha indispensable para conocer el ambiente que se respiraba en la calle 52 a finales de la década de los cuarenta. El grupo, un quinteto generalmente, aumentado a sexteto e incluso septeto, se completaba, además de Dameron y Navarro y la sección rítmica, con Charlie Rouse, Allen Eager, Wardell Gray, o Dexter Gordon al saxo tenor, con la ocasional adición de Ernie Henry o Rudy Williams al alto. Especialmente interesante me parece el disco titulado *Our Delight* (*), desarrollado con una temática casi exclusivamente dameroniana. El quinteto/sexteto se expresa sobre esta base, móvil e insinuante, con toda la fuerza expresiva que se pueda imaginar. La sesión, o sesiones, no estoy muy seguro de que estos cortes provengan de un único día, muestra a un grupo de músicos que estaban perfectamente identificados entre sí y con la música que realizaban. Los únicos imprevistos tienen su origen en lo que los diversos músicos aportan en sus intervenciones solísticas. El resto es una música perfectamente organizada. Una especie de clasicismo bop, algo que salvando las distancias se puede comparar a lo que representaron los grupos formados por Teddy Wilson a finales de la década anterior.

Se habla del concierto de Massey Hall de Toronto como apoteósica conclusión del período bop interpretado por algunos de sus principales protagonistas. Puede que sea así. Pero de lo que no hay duda es de que los grupos de Dameron/Navarro representaron el máximo exponente, la culminación, la perfección de toda una época del jazz.

Hay quien propone que el bop pone su punto y final en las grabaciones del quinteto de Brown/Roach. Ello puede ser cierto si consideramos esas grabaciones más como principio de una época que como conclusión de otra. En 1953/55 el bop estaba muerto, o no tenía vida útil, desde hacía, como poco, cinco años.

La posición de Clifford Brown, principal discípulo de Navarro, no deja de tener interés en esta historia.

Músico mimado por crítica y público, a mi criterio ha sido sobrevalorado de manera tradicional e indiscutida. Aunque quizá no corresponda a este breve estudio, analizando a fondo la música de Fats Navarro y comparándola con la de Brown, uno llega a conclusiones que podrían ser las siguientes. ¿Fue realmente Brown un músico tan creativo? ¿Se puede considerar a Brown algo más que un alumno brillante de Fats Navarro? ¿Aportó algo más que gotas de virtuosismo perfeccionista a la trompeta de los años cincuenta? ¿No es cierto que la línea melódica de Brown está cargada de clichés (proprios, eso sí) como la de pocos músicos en la historia del jazz? Sugiero al lector que analice a fondo cualesquiera de los discos más celebrados de Brown y haga el esfuerzo de compararlos con los igual conceptuados de Navarro. Seguramente llegará a conclusiones parecidas a las que he apuntado anteriormente. Brown viste la melodía, Navarro la recrea. Eso es todo.

Citado anteriormente, *Live At Birdland* es un disco obligatorio. Grabado de una manera aproximativa, se escucha francamente mal, es otra apoteosis bop algo menos anacrónica que las anteriores. El plantel de músicos es extraordinario, un quinteto ideal. ¡Lástima que Fats Navarro, a una semana de su prematura muerte, no acaba de estar a la altura de las circunstancias! Su falta de *punch* es evidente a lo largo de los casi setenta y cinco minutos que quedaron recogidos para la posteridad. Sus fallos en la dicción también. Sin embargo, la claridad de ideas es evidente (sin hablar de una presencia de ánimo yo diría que sobrehumana). Escuchar *The Street Beat* es suficiente para confirmar todo lo anterior. La sesión nos ofrece un Parker que sin ser genial, está bastante bien, y sobre todo, un Bud Powell de lujo, el de los mejores días, cosa a la que no siempre se tiene acceso.

Finalmente desear, de verdad, que estas líneas sirvan para el fin al que están destinadas, o sea, ayudar a descubrir músicos que, sabe Dios por qué, permanecen en el olvido más lacerante. Este, sin duda, es el número uno. ■

NOTAS

- (1) Ira Gitler. *Swing To Bop*. (Oxford University Press. Nueva York).
- (2) Texto que acompañaba al doble elepé *Early Bones*. (Prestige).
- (3) Miles Davis *L'autobiographie*. (Presses de la Renaissance).
- (4) Billy Ekstine. *Swing Band Bop*. (Spotlite).
- (5) Fats Navarro. *The Fabulous Fats Navarro*. Vol. 1 y 2. (Blue Note).
- (6) Fats Navarro. *Nostalgia* (Savoy. SV-0123) / Fats Navarro. *Memorial* (Savoy. SV-0181).
- (7) Fats Navarro. *Our Delight*. (Rockin Chair - Fresh Sound). Este compacto sustituye a un antiguo elepé doble de origen Prestige, menos un título que se omite.
- (8) Charlie Parker. *Live At Birdland 1950*. (Cool & Blue / Fresh Sound).