

Roy Eldridge: el trompetista que abrió las puertas al *bebop*

Rafael Narbona
22 abril, 2016

Apodado «Little Jazz», David Roy Eldridge nació en Pittsburgh (Pensilvania) el 30 de enero de 1911. Llegó al mundo once años después que Louis Armstrong y seis años antes que Dizzy Gillespie, convirtiéndose en el puente entre el jazz clásico y el moderno. Su asombroso dominio de la trompeta le permitía combinar el *swing* neoyorquino con un sonido innovador que prefiguraba el ritmo furioso del *bebop*, con su fraseo rápido y sus registros agudos. Desde 1936, y hasta la aparición del *bebop*, fue el trompetista más escuchado, reconocido y emulado, influyendo poderosamente en figuras como Gillespie, Fats Navarro y Howard McGhee. Eldridge nos ha legado una obra donde la trompeta suena como un saxofón, trascendiendo sus propios límites como instrumento. Sus solos febriles y fogosos ayudarían a los músicos posteriores a plantearse el jazz como un lenguaje en permanente evolución y con una libertad creativa absoluta, independiente de cualquier canon.

David Roy Eldridge inició su aprendizaje con su hermano Joe, que era tres años mayor y tocaba el saxo alto. Su primer instrumento fue la batería, pero hacia 1927 se cambió a la trompeta por razones prosaicas: «Tenía doce años y mi hermano Joe comentó que yo nunca sería alto ni fuerte, así que andar arrastrando esos tambores (y por entonces los equipos eran muy grandes) no tenía sentido. Hizo que mis padres me compraran una trompeta para Navidad. Un peluquero llamado P. M. Williams me enseñó. Tocaba en desfiles y cosas por el estilo y se la podía oír a diez manzanas de distancia». Eldridge asegura que su primera influencia importante fue Rex Stewart, que tocaba la corneta con

ellos y que más tarde se integraría en la orquesta de Duke Ellington, caracterizándose por su meticulosidad y perfeccionismo. También le sirvieron de inspiración el cornetista y trompetista blanco Loring «Red» Nichols y el trompetista Theodore «Cuban» Bennett, primo hermano de Benny Carter. Stewart intimó con los hermanos Eldridge y se estableció en su casa durante un tiempo. Roy admiraba su velocidad de ejecución y su potencia tímbrica. Sin embargo, su modelo no eran los trompetistas, sino los saxofonistas, particularmente Coleman Hawkins y Benny Carter. Roy quería que su trompeta sonara como un saxofón. Hawkins había demostrado las posibilidades del saxofón como instrumento solista, con una originalísima pieza llamada *Picasso*, donde había prescindido de cualquier clase de acompañamiento. Eldridge reproduciría el solo de *Picasso* en *The Stampede*, un tema de la *big band* de Fletcher Henderson, revelando su enorme potencial como instrumentista. Eldridge deseaba imprimir a la trompeta la rapidez del saxofón y el clarinete, recreando sus posibilidades armónicas y su amplitud de tesitura.

Al principio, Roy sólo consiguió contratos breves con orquestas que le pagaban muy poco. Su equipaje se reducía a su trompeta y un par de zapatos. Su primer contrato lo firmó con los Nighthawk Syncopators. Su bagaje musical era ínfimo. Al igual que el resto de los músicos de la orquesta, tocaba de oído y su repertorio se reducía a las piezas interpretadas en fiestas y carnavales, donde la remuneración económica era tan pequeña que ni siquiera les permitía pagar la habitación de un hotel. Desalentado por las dificultades, Eldridge regresó a Pittsburgh, donde participó en la creación de una orquesta con el nombre de Roy Elliott and his Palais Royal Orchesta from New York. El repertorio consistía básicamente en una serie de arreglos de los temas de Red Nichols and his Five Pennies. La sonoridad clara y diferente de Nichols fascinaba a Eldridge, lo cual provocaría que más adelante algún músico le preguntara: «Oye, ¿cómo haces para tocar como un trompetista blanco?» Eldridge se encogía de hombros y hacía una mueca, sin proporcionar ninguna pista. Su primer contrato importante sería con los Fletcher Henderson Stompers, dirigidos por Horace Henderson. Después trabajará con Zach White, Speed Webb y la orquesta de Johnny Mills en Milwaukee. En 1930 se traslada a Nueva York para integrarse en la orquesta de Cecil Scott, donde entablará amistad con el gran saxofonista Chu Berry. Fue un encuentro esencial: «Mi hermano Joe y el gran Chu Berry me encerraron en la habitación del hotel y me enseñaron todas las canciones de moda». La ayuda de Joe fue de extraordinario valor, pues enseñó a Roy a leer música y rudimentos de armonía. Gracias a esas lecciones informales, pudo superar su condición de intérprete que toca de oído. Ese avance le brindó la oportunidad de probar suerte en Harlem, donde enseguida se hizo un nombre como trompetista veloz y fantasioso.

Roy no tardó en hacerse un hueco en la orquesta de Elmer Snowden, que tocaba en el Small Paradise. La banda estaba compuesta por Dicky Wells, Sidney Catlett y Otto Hardwick, un saxofonista que mantenía una estrecha amistad con Duke Ellington. Otto fue quien le adjudicó el sobrenombre de *Little Jazz*, alegando que Roy «soplaba todo el tiempo: en las actuaciones, entre pase y pase, en el camino a casa, por la mañana». Con esta orquesta, Roy rodó en 1930 un pequeño cortometraje titulado *Smash Your Baggage*, donde ejecutó el primer solo registrado de su carrera, con el tema *Bugle Call Rag*. Poco después trabajaría para las orquestas de Charlie Johnson y Teddy Hill. Hasta entonces no había escuchado a Louis Armstrong en directo y lo que conocía por los registros sonoros

no le había impresionado demasiado. Sin embargo, en 1932 tuvo la oportunidad de asistir a uno de sus conciertos en el Teatro Lafayette de Nueva York. Su punto de vista cambió radicalmente: «En esa época, yo era un músico joven muy rápido, pero no contaba la menor historia con mi trompeta. Al principio, durante la primera mitad del concierto, no me sentí demasiado impresionado, pensando que, después de todo, Louis no era tan extraordinario. Pero en la segunda parte tocó *Chinatown*. Comenzó a tocar como si iniciase un nuevo libro, construyendo un coro detrás de otro, hasta alcanzar al final una enorme tensión, y terminando con un Sol sostenido. Era un verdadero clímax, justo, limpio, claro. Y allí vi realmente la luz. Louis me mostraba cómo contar una historia. Después no he cesado de amar a Louis». Eldridge llevará a la práctica la lección aprendida. Su velocidad y sus proezas en los sobreagudos ya no se limitarán a explotar la diversificación armónica de un sonido con reminiscencias de saxofón, sino que añadirá una energía nueva, desbordante, con una gran intensidad sostenida por las audacias melódicas y un optimismo incontenible. El crítico de jazz André Hodeir explicará el encuentro de ambos trompetistas con enorme precisión y clarividencia: «Louis es el triunfo del equilibrio y Roy el de la expresión. Es la virtud clásica combinada con la virtud romántica».

Eldridge hizo su primera grabación sonora con la orquesta de Teddy Hill, interpretando *Here Comes Cookie*, acompañado por el trombonista Dickie Wells y el trompetista Bill Coleman. Después de otras grabaciones, se incorpora a la orquesta de Teddy Wilson, que realizaba una gira con Billie Holiday. Participa en *Fine and Mellow*, una grabación para la CBS en 1935. Por esa época, los críticos apuntan que la sombra de Louis Armstrong sobrevuela sus interpretaciones, sin que Roy parezca incomodarse con el comentario. En 1936 graba con la orquesta de Fletcher Henderson un puñado de temas y ejecuta un brillante solo en *You Can Depend on Me*. En 1937 forma al fin su propia orquesta, con su hermano Joe al saxo alto. En Chicago acompañan a la gran Mildred Bailey. Eldridge sigue bajo la influencia de Armstrong, pero con un estilo más fogoso y experimental. En el tema *After You've Gone* se aprecia una fantasía desbordante que le permite improvisar frases insólitas y de gran originalidad. En 1940 graba en compañía de Coleman Hawkins, Benny Carter y Sidney Catlett. Su solo en *I Can't Believe that You're in Love with Me* refleja una madurez e inspiración que lo convierten en referencia indiscutible para una generación de trompetistas. A partir de entonces toca en los locales más prestigiosos de Nueva York: el Savoy Ballroom de Harlem, The Famous Door de la Calle 52 y el Arcadia Ballroom de Broadway. Al llegar a Nueva York ya era muy popular por sus actuaciones en el Three Deuces de Chicago, siete noches por semana entre 1936 y 1938 que se retransmitían por la radio. Dizzy Gillespie evoca esos años con nostalgia y lucidez: «En mi juventud yo no quería tocar más que *swing*. Eldridge era mi ídolo. Mi único fin era tocar como él, pero no he llegado. Entonces intenté otra cosa: eso que se ha llamado *bebop*». La influencia de Eldridge en el nuevo estilo se hace incuestionable durante sus sesiones en el Kelly's Stable de Nueva York, donde tocará -entre otros- con el guitarrista Charlie Christian y el contrabajista Jimmy Blanton.

Entre 1938 y 1941 Eldridge apenas grabó, dedicándose de forma casi exclusiva a los conciertos. En la primavera de 1941 comenzó a trabajar en la orquesta de Gene Krupa, el explosivo baterista blanco. La orquesta se reveló como el espacio ideal para cultivar todos sus registros y definir aún más su estilo. La primera grabación en mayo de 1941 fue memorable. En el tema *Let Me Off Uptown* se

produce un duelo entre su trompeta y la voz de Anita O'Day, que le anima a ejecutar todas sus fantasías. *After You've Gone* y *Rockin' Chair* son dos piezas sumamente elocuentes, pues nos muestra las dos caras de Eldridge como trompetista. En la primera, el fraseo es barroco e imaginativo, con espectaculares sobreagudos y frenéticas avalanchas de notas. En la segunda, prevalece el tono melancólico y nostálgico de las baladas y los *blues*, logrando un sonido profundamente emotivo.

La vida de los artistas negros en bandas de jazz dirigidas por blancos no se libró de las penalidades que imponían las leyes segregacionistas al resto de los afroamericanos. Durante su estancia en la orquesta de Artie Shaw, Billie Holiday no aguantó tan solo las limitaciones que le prohibían el acceso a hoteles, teatros, restaurantes o baños, sino que también soportó insultos y agresiones del público racista blanco. Las ciudades del norte se mostraron tan intolerantes como las del sur, convirtiendo sus giras en verdaderos calvarios. Lena Horne tenía la piel más blanca, pero eso no le eximió de los mismos ultrajes mientras actuaba con la orquesta de Charlie Barnet. Curiosamente, el trompetista blanco Red Rodney se hizo pasar por negro albino durante la gira del quinteto de Charlie Parker por el sur de Estados Unidos y nadie advirtió la impostura.

Durante su estancia en la orquesta de Gene Kurpa entre 1941 y 1943, Eldridge sufrió toda clase de agravios: «Llegábamos a una ciudad y todos los músicos iban al hotel, pero yo no podía alojarme en él. Tenía que guardar mis maletas en el coche y buscar el lugar donde supuestamente habían hecho una reserva a mi nombre. Cuando llegaba y bajaba las maletas, el encargado apenas podía contener la sorpresa al descubrir el color de mi piel. Entonces alegaba que ya no le quedaban habitaciones, pues se había presentado a última hora uno de los clientes habituales, ocupando la última libre. Esta historia se repitió tantas veces, una noche tras otra, que mi cerebro comenzó a resentirse. No me hallaba en condiciones de pensar claramente ni de tocar bien [...]. Me sentía solo y aislado». No tuvo mejor suerte con la orquesta de Artie Shaw, que ya había contratado en el pasado el trompetista negro Hot Lips Page. Shaw siempre se opuso a la segregación racial y apreciaba mucho a Eldridge, pero no siempre pudo frenar las afrentas y discriminaciones: «Estando de gira con Artie Shaw -recordaría años más tarde- acudimos a un local a tocar, pero no quisieron dejarme entrar. Afirmaban que era un baile para blancos, pese a que mi nombre figuraba en el cartel de entrada: Roy "Little Jazz" Eldridge. Les expliqué quién era y al final me dejaron pasar. Cuando toqué las primeras notas, las lágrimas corrían por mis mejillas, pese a mis esfuerzos para contenerlas. Me marché al vestuario y Artie me siguió. Al enterarse de lo que había sucedido, obligó al tipo que no quería dejarme entrar a pedirme excusas e hizo que lo despidieran. Cuando estás en el escenario eres grande, pero en cuanto bajas no eres nada. Y eso no lo compensa la gloria, el dinero o cualquier otra cosa».

Artie Shaw afirmaba que los espectadores blancos se acercaban al trompetista para pedirle autógrafos al final de la actuación, pero, en cambio, los propietarios de los restaurantes no toleraban su presencia, negándose a servirle cuando ocupaba un asiento al lado de sus compañeros. Alguna vez el conflicto se convirtió en una riña y Eldridge acabó en comisaría, acusado de agresión, pues había perdido los estribos y se había peleado a puñetazos, sin preocuparse de la desventaja asociada a su pequeña talla. Roy era orgulloso y competitivo y le gustaba medirse con otros trompetistas en el escenario. De hecho, desafió incluso a Rex Stewart, su héroe musical de adolescencia. Inquieto e

hiperactivo, Eldridge sufrió en muchas ocasiones «pánico escénico», pero aprendió a controlarlo, sin que afectara a su trabajo de forma significativa. Apasionado y visceral, su carácter era tan acusado que el clarinetista Joe Muranyi lo definió como «una especie de Vesubio elevado a la décima potencia».

Durante el resto de la década, Eldridge grabará varios discos con los saxofonistas Coleman Hawkins y Ben Webster, donde el *swing* conserva sus raíces, pero al mismo tiempo se abre hacia un estilo más complejo y vanguardista. No será tan frecuente su colaboración con Benny Carter, pero en 1955 grabará con su quinteto, consiguiendo interpretaciones memorables con los temas *I Remeber You* y *Polite Blues*. En los sesenta, acompañará con regularidad a Ella Fitzgerald y colaborará con la *big band* de Count Basie. Ella Fitzgerald afirmó que Roy «ponía el alma en cada nota» y que gracias a su intensidad el público se liberaba de cualquier inhibición, adentrándose en cuerpo y alma en cada tema. Con un sonido enérgico y vertiginoso, Eldridge se movía con asombrosa fluidez entre los registros graves y agudos, mezclando la intuición y un concepto de la armonía y el tono que se alejaba del estilo suave y lírico de Armstrong. Eldridge atribuía su sensibilidad musical a su madre (Blanche), que tocaba el piano de oído, reproduciendo melodías a veces con una sola escucha. Aunque carecía de una formación académica, Eldridge practicaba ocho o nueve horas al día en su juventud. Al no estudiar en un conservatorio de música, nunca logró leer con fluidez una partitura, pero sus notas –por utilizar las palabras de un crítico– «literalmente volaban».

Dizzy Gillespie participó en numerosas *jam sessions* con Roy Eldridge. Admirador de su estilo, señaló que Eldridge había sido el Mesías de su generación, pero Eldridge nunca aceptó el papel de precursor: «Nunca he sido el puente entre Armstrong y el jazz posterior. De hecho, no comprendo demasiado bien el *bebop*». Eldridge escuchó por primera vez a Gillespie en la orquesta de Lionel Hampton, ejecutando un solo: «Pensé que era yo mismo, pero luego descubrí que era Dizzy». Paradójicamente, el *bebop* sobrepasó a Eldridge, que no consiguió adaptarse a los cambios que él mismo había contribuido a propiciar. Por ese motivo aceptó la invitación de Benny Goodman de acompañarlo a Europa para una gira con una orquesta de nuevos músicos. Al finalizar el ciclo de conciertos, Eldridge decidió quedarse en Europa, donde el racismo no era un problema y el público reconocía sus grandes méritos como trompetista. Hasta 1951 residió en el continente, escribiendo su autobiografía, publicando artículos en la prensa especializada y realizando algunas grabaciones notables como «King David», su otro sobrenombre, acompañado por el genial baterista Kenny Clarke y por la cantante Anita Love. Incluso se atrevió a cantar en francés una de sus propias piezas: *Una Petite Latine*. Eldridge era un cantante aceptable que a veces introducía su voz en mitad de sus temas, canturreando con un tono suave que evocaba un *blues* suavemente melancólico, pero sin el desgarró del *blues* primitivo, con su carga de dolor y desesperanza.

Norman Granz convenció a Eldridge para que regresara a Estados Unidos: «Roy es extremadamente competitivo –señaló–. Es exactamente mi tipo de músico». Incorporado al Jazz At The Philharmonic dirigido por Norman Granz, Eldridge participó en las giras de la orquesta por Europa y Japón. La orquesta intentaba recrear en sus actuaciones el intenso y electrizante ambiente de las *jam sessions*. Durante la actuación, cada músico interpretaba una balada, realizaba un solo e improvisaba. El

broche final consistía en una apoteosis donde todos los instrumentos se enfrentaban entre sí en un frenético duelo. De la vasta producción discográfica grabada en esta época para el sello Verve, merece ser destacada *Dale's Wail*, un vibrante *blues* grabado con Oscar Peterson al órgano, Barney Kesel en la guitarra, Ray Brown al contrabajo y el gran Joe Jones en la batería. Los duelos con Dizzy Gillespie produjeron resultados asombrosos. En la sesión del 29 de octubre de 1954 (publicada como *Roy and Diz*), Gillespie emulaba el estilo de Roy y Eldridge jugaba con fraseos *bebop*. En esas fechas, Roy también hizo grabaciones memorables con Lester Young (prematuramente deteriorado por su alcoholismo y su adicción a la heroína), Teddy Wilson, Johnny Hodges y Jo Jones. La verbosidad de Art Tatum se reveló como un pésimo contrapunto al estilo fantasioso de Roy, que se mostró inhibido y notablemente incómodo en las piezas que tocaron juntos. Por el contrario, su entendimiento con Coleman Hawkins siempre brilló en conciertos y grabaciones de estudio. Durante el festival de Newport de 1960, Eldridge se unió a Charles Mingus, Max Roach, Jo Jones y Coleman Hawkins para lamentar la deriva del jazz hacia formas comerciales y conformistas y para protestar contra los abusos de los organizadores de conciertos, los dueños de los clubes y las compañías discográficas. El crítico de música Nat Hentoff creó entonces la casa independiente Candid para permitir que los jazzistas más innovadores grabaran obras rechazadas por los sellos musicales convencionales. El resultado fue el álbum *Newport Rebels*, que incluía la pieza *Mysterious Blues*, donde se escuchaba a Roy, Jo Jones, Eric Dolphy, Jimmy Knepper y Charles Mingus.

Posteriormente, Roy colaboraría con Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Clark Terry y Oscar Peterson, con resultados desiguales. En 1969 se convierte en el líder de la banda del club de jazz Jimmy Ryan en Manhattan's 54th Street West, donde se tocaba esencialmente *dixieland*, un estilo de jazz clásico con predominio de la improvisación y los instrumentos de metal, pero una vez más Roy añadió su toque personal, con ritmos endiablados que rozaban la disonancia. En 1970 sufrió un derrame cerebral, pero continuó al frente del grupo. Un crítico apuntó que le sorprendía su capacidad para seguir tocando notas altas, si bien le alarmaba advertir que las venas de la frente y las sienes se hinchaban por el esfuerzo. Durante las actuaciones, Eldridge invitaba a subir al escenario a músicos aficionados, combinando el aspecto musical con los *sketches* cómicos. Sin embargo, sus cualidades habían declinado notablemente: sus ascensos a los agudos eran vacilantes, el *swing* ya no brillaba con la misma fuerza y sus dedos resultaban menos ágiles. En 1980 sufrió un ataque al corazón. Sobrevivió, pero no volvería a tocar. El 26 de febrero de 1989 moría en Nueva York con setenta y ocho años, tres semanas después que su esposa.

Roy Eldridge no es una leyenda trágica ni un gran innovador, como Charlie Parker, pero su trompeta abrió el camino al *bebop*, demostrando que el jazz no podía estancarse en sus orígenes, sino que debía evolucionar hacia nuevas formas para no transformarse en una reliquia o en simple música ambiental. En nuestros días, Eldridge se ha convertido en una especie de prueba de fuego para los trompetistas, que exploran sus propios límites, reproduciendo sus piruetas con los pistones. La trompeta de Eldridge engendró las audacias de Dizzy Gillespie, que exploró en las raíces étnicas de la música africana, y empujó a Miles Davis a flirtear con otros géneros, acercando el jazz al rock, la música clásica y las músicas alternativas. Bajito, apasionado, combativo, Roy Eldridge no ha conseguido acceder al panteón de los mitos, pero sin su grandeza tranquila el jazz no habría escalado

las cumbres que le ha permitido continuar respirando, con los pulmones llenos de notas que aún se debaten en la mente de creadores e instrumentistas, esperando la forma que les permita salir al exterior.