



RETRATO UN T

A 70 años de su nacimiento y algo más de una década de su muerte, el trompetista y cantante Chet Baker sigue tocando en decenas de discos que lo han instalado definitivamente en el corazón del jazz. Uno de los fundadores del cool y del sonido de la Costa Oeste, Baker atravesó las peores tormentas del drogadicto en extraño contraste con la claridad y refinamiento de su música. Figura bella y maldita, objeto de adoración para oyentes de distintas generaciones, Chet fue el símbolo romántico de toda una época.



DE ROMPETISTA PUDOROSO

Por Sergio A. Pujol

“Usted es una artista, ¿no es verdad?, señor Dédalus –dijo el decano levantando la cara y guiñando los ojos descoloridos-. El fin del artista es la creación de lo bello. Qué sea lo bello, eso ya es otra cuestión”.

James Joyce
(Retrato del artista adolescente)

I.- En la galería del jazz, Chet Baker figura con dos rostros bien diferentes. El primero, que sedujo a los mejores fotógrafos de su tiempo (empezando por William Claxton, quien le dedicó varias sesiones) y alentó sin mayores resultados una carrera cinematográfica tras el modelo de James Dean, es el de un joven americano de facciones geométricas y bien peinado, aunque un jopo retobado indica, hacia el porvenir, la existencia de un temperamento rebelde.

El otro retrato corresponde al de un hombre mayor, visiblemente mal envejecido, con arrugadas de indio sioux reseca al sol y, eso sí, la misma elegancia desaliñada y *beatnik* de los comienzos (salvo cuando se calzaba ese sombrero de cowboy fuera de moda). Son dos imágenes muy fuertes: sabemos qué hubo entre ambas. Sabemos, porque la crónica bakeriana ha sido abundante (y redundante, es cierto), que con la muerte del músico, a las 3:00 a.m del viernes 13 de mayo de 1988, se clausuró el último “mito viviente” de una época en la que el jazz era marginal como la droga, entusiasta como el alcohol, solitario como la vida en toda gran ciudad.

Baker epítome de una época; Baker enigmático como su muerte; Baker como ese chico americano que podría haber sido un confortable *square* y, en cambio, eligió la ruta siempre sinuosa- detalles más, detalles menos- del jazz: el relato de esa vida y esa música sigue generando interés a la vuelta del siglo.

La edición en 1997 de *As Though I Had Wings*, modesto y demorado libro de memorias (ahora editado en español por Mondadori), mantiene encendido un interés devoto –y a veces morboso, sin que la culpa atormente demasiado a los profetas bakerianos- por un músico que, sin ser un innovador, fabricó un sello, una marca inalterable, casi ajena (aunque esto fue el efecto de compensaciones) a esa vida difícil.

II.- ¿Quién o qué cosa nos dice que esos dos retratos de un tal Chet Baker remiten al mismo referente? Muy fácil: la música, su música. ¿Qué tienen en común ese joven en pose, con la mirada clavada en un sitio que sólo el fotógrafo conoce, y el otro, el Baker castigado por el tiempo, imagen perturbadora de lo que puede sucederle a un chico lindo si se porta mal? La música, eso tienen en común. Pero no se trata de una respuesta de sentido común. En realidad, el gran tema de este trompetista que aún hoy polariza a los críticos fue la perseverancia en un sonido y una idea musicales.

La historia del jazz tiene algunos ribetes ejemplares. Vidas que permiten imaginar tipologías. Están los músicos precoces que luego decayeron para nunca volver a levantarse. Están los músicos exploradores, aquellos que después de buscar y fracasar varias veces, finalmente encontraron ese tono, ese fraseo, esa penetración rítmica que los hizo grandes para siempre. Y no han faltado los genios atormentados, tan veloces en su música como en sus vidas, signados por la muerte joven.

Chet Baker no encaja en ninguna de estas clasificaciones. Fuera de toda serie, su gran hazaña fue la epifanía artística a los 20 o 22 años, y luego mantener los logros mediante una tozudez notable. Si se confrontan las primeras grabaciones con las últimas, esas de la larga etapa europea, se observa una continuidad que, al margen de algunas pequeñas mutaciones en el fraseo y la intervállica, hace dudosa toda lectura psicologista o meramente biográfica del estilo Baker. En todo caso, la lupa de la biografía debe ser bien calibrada: ante un músico que supo hacer de la fragilidad una voz muy precisa, es ocioso buscar los pinchazos de la droga en los vaivenes discográficos. Justamente en eso reside la clave del carisma de Baker: una belleza platónica en medio del derrumbe.

A diferencia de lo que sucedió con Billie Holiday, en Chet Baker no hubo decadencia de los atributos musicales, no se reeditó esa caída romántica que nos hace creer que cuanto más reventado el músico más auténtica y descarnada es su expresión. Es cierto que Baker –cuya estatura artística nunca fue tan elevada como la de *Lady Day*- tuvo varias caídas y resurrecciones, pero en la saga discográfica esos hiatos son casi imperceptibles. Como si su música fuera el único espacio incontaminado, Baker, pudoroso, siguió tocando con el rostro de sus primeros retratos. A su manera, logró detener el tiempo.

UN TROMPETISTA PUDOROSO

III.- Eran de Oklahoma y amaban la música. El padre había sido guitarrista y banjoísta en los alegres veinte. La madre se hacía ilusiones sobre el futuro musical de su hijo. Demostraron su confianza regalándole un trombón, a una edad en la que la mayoría de los niños jugaba al policía y el ladrón. El pequeño Chet, con voz firme, solicitó un cambio: prefería una trompeta. Concedido, dijeron los padres: aquella no fue una infancia difícil, aunque las dificultades económicas tocaban a todos. Poco después, con la música de Harry James en su cabeza y la voz de Jack Teagarden en la victrola de su padre, Chet vivió la aventura californiana de los Baker. Una típica escena de la Gran Depresión. Vivir cerca del Pacífico no estaba nada mal, pero Chet buscaba otra cosa. Antes de cumplir los 18 años, quiso ser marino. La Armada lo mandó a Berlín, en pleno inicio de la guerra fría. En la ciudad dividida, Chet también se escindió: una parte de él quería lucir las estrellas de la patria en el pecho; la otra, más constante y decidida, soñaba con el jazz que venía escuchando desde la cuna, pero sobre todo con ese otro jazz, moderno y neurótico, que algunos oficiales sintonizaban en las noches alemanas y atesoraban en los *V-Discs* de Woody Herman y Stan Kenton.



Cuando dejó el ejército para dedicarse de lleno a la música, Chet ya era un admirador del bebop pero, sobre todo, de ese ex trompetista de Charlie Parker llamado Miles Davis. El disco *The Birth of the Cool* fue para Chet, como para tantos músicos de aquella generación, un manifiesto cifrado en los arreglos de Gil Evans y Gerry Mulligan, y un modelo de solista encarnado en Miles Davis. Si bien quiso estudiar música seriamente, a Chet le pasó lo que a Erroll Garner: una notable predisposición auditiva hizo que todo entrenamiento formal fuera (o pareciera ser) innecesario. Su paso por El Camino College, hacia 1948, lo puso en contacto con los problemas de la teoría musical y la armonía, pero le dejaron un cierto regusto amargo: ese *no poder leer* correctamente una partitura no pasaría inadvertido en su vida. No para él, al menos.

Ya antes, en sus primeras lecciones de trompeta, Chet había padecido la paradójica marginación del que tiene “demasiado oído”. Diría más tarde: “Mi problema como estudiante de música era que dependía enteramente de mi oído, lo que le traía un sinnúmero de molestias al director Mr. Kay. Aprendí todas las marchas de Sousa de oído, y por eso pude tocar en la banda de la escuela a la que asistía”.

Por aquellos años, Baker conoció al pianista Jimmy Rowles, “el músico que más canciones conocía en todo el mundo”.

Del gran Rowles, Chet aprendió el valor de los silencios y la simpleza en la construcción de un solo. “Me parecía que por entonces la mayoría de la gente se impresionaba sólo con tres cosas: cuánto de rápido, de agudo y de voluminoso podía ser tu estilo en la trompeta. Aquello me exasperaba, aunque con los años supe que sólo un dos por ciento de un auditorio sabe escuchar realmente. Y cuando digo escuchar me refiero a seguir a un trompetista a través de sus ideas, y poder entender sus ideas en relación a los cambios, si es que los cambios son realmente modernos”.

El eje del jazz estaba entre Los Angeles y San Francisco, y Chet estaba allí, en el momento indicado, mientras los personajes de Jack Kerouac atravesaban el país de costa a costa. En los clubes de San Francisco, a la sombra de Dexter Gordon, Paul Desmond y otros maestros, Baker logró unir la virtud de sus oídos con la técnica instrumental. Así, de pronto y para sorpresa de los que lo conocían, nació el músico. O mejor dicho: nació un estilo, y todos le prestaron atención. Hasta Charlie Parker quiso tenerlo una temporada en el Tiffany Club de Los Angeles. Qué tiempos aquellos, pensaría Chet en el futuro.

IV.- Si se exceptúan algunas tomas aisladas, la discografía de Chet Baker empezó en 1952, el día que Gerry Mulligan lo llamó para integrar un conjunto, si no revolucionario, cuanto menos inquietante. El cuarteto sin piano (*pianoless quartet*, exclamarían los críticos desde aquel día) reunió el ideal perfeccionista del cool con ese swing que, sobre todo Mulligan, habían sabido macerar los

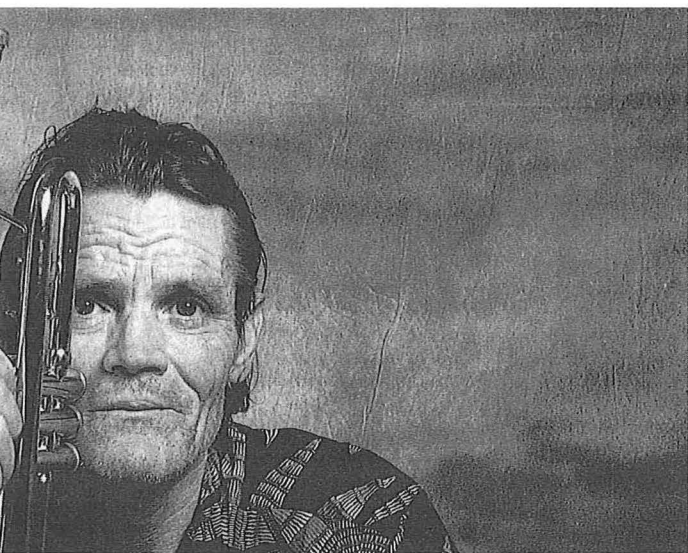
mejores muchachos de la Costa Oeste. Y estaba el contrapunto, el viejo y bendito

contrapunto. Originalmente con Bob Whitlock en contrabajo y Chico Hamilton en batería, el cuarteto sustentó su toque en ese juego elegante y pícaro de la pequeña trompeta y el gran saxo barítono. Los roles no iban a ser fijos. Si en *Lines for Lyon* (1) la línea grave la dibujaba el barítono, en *The Lady Is a Tramp* (2) el bajo caminante, a modo de pasacalle, salía de los labios de Baker, y era Mulligan, siempre ágil, quién trazaba la melodía. No hubo duelo por el vacío del piano. Aquella música tenía una textura liviana como una pluma.

Trabajar con Mulligan nunca fue sencillo. La relación se quebró en algún punto, aunque los amigos nunca se desvincularon del todo. Baker tocó en el noneto de Gerry del 53, y se volvieron a cruzar en 1957. Mucho después, cuando el Baker viejo intentaba volver sobre los pasos del Baker joven, un Carnegie Hall emocionado asistió a la ceremonia del reencuentro. Era el año 1974 y la dupla apeló a la nostalgia. No sonaron mal, pero aquel público debió extrañar los primeros discos, cuando todo era nuevo y fresco.

V.- La exigencia formal del cuarteto fue para Chet un excelente entrenamiento, además de una vidriera prestigiosa. Con producción de Richard Bock y elencos variados en los que solía figurar el pianista Russ Freeman y solistas de la envergadura de Bud Shank y Bob Brookmeyer, entre otros integrantes de la tribu cool, Chet Baker fue un músico prolífico, capaz de atiborrar él solo las tiendas de discos con placas del sello Pacific Jazz. En una modalidad apacible y de un sentimentalismo atemperado, siempre en formatos reducidos, aquella música basada en baladas y más baladas —a lo sumo algún *tempo* medio interrumpía brevemente el soliloquio bakeriano— ganó fama y oyentes como pocas. Los lectores de *Down Beat* y *Metronome* votaron a favor de Baker, primero como *new star* y luego como valor ya establecido.

Entre 1953 y 1958, mientras el mundo empezaba a bailar con el rock and roll y del macarthismo se pasaba a la coexistencia pacífica, Baker se convirtió en una efigie de la música norteamericana. Todos querían tocar con él. Ya alejado de la influencia de Davis, la referencia con su antiguo modelo siguió siendo inevitable, al





Kirsten Malone
(Archivo Fundación Ebbe Traberg)

menos para algunos. Y entre ellos estuvo el propio Davis, claramente disgustado por las facilidades que ese joven carilindo –y obviamente blanco- estaba recibiendo de un mundo encandilado. “Lo que más me molestaba –confesaría Miles en sus memorias- era que todos los críticos se habían puesto a hablar de Chet Baker como si fuera Jesucristo redivivo. Y él sonaba simplemente como yo; peor que yo, incluso, pese a que yo era un terrible yonqui. A veces me pregunto si verdaderamente habría podido tocar mejor que yo y que Dizzy y que Clifford Brown”.

VI.- Miles tenía razón: Chet no hubiera podido tocar como ellos, los grandes trompetistas de los 40 y 50. Pero su talento para definir un espacio sonoro y expresarse dentro de ciertos límites era tan noble y auténtico como el de los maestros negros. Después de todo, el jazz nunca fue una música unidireccional. Con una gama de tonos intermedios, ausencia casi total de vibrato y una inteligente disposición de los silencios, Baker soplabá con una delicadeza inaudita, si vale el oxímoron.

Si bien aparentaban cierto conformismo melódico, las líneas de Baker tenían, en su contención, una clara impronta jazzística: sutiles retardos, inicios avanzados y una intuición armónica de alto vuelo. Basta con escuchar sus cierres de frase o sus adornos –tan mesurados, tan clásicos- para entender el placer que deben haber experimentados sus acompañantes al seguir esos cambios y, como decía el propio Baker, las ideas en relación a esos cambios. Entre sus más fieles escoltas estuvo Russ Freeman, el pianista mejor compenetrado con ese arte de la

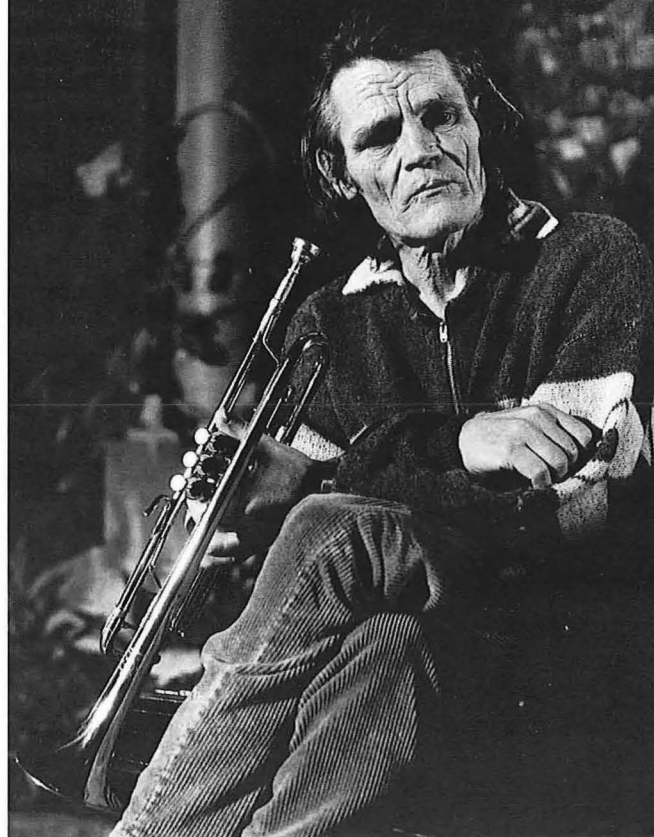
contención y el decoro expresivo. Y también hubo guitarristas, un gremio con el que Baker siempre simpatizó. Allí están los registros con David Wheat, Kenny Burrell, René Thomas, Philip Catherine... Es cierto: qué especial aquella química de Chet, su trompeta, su voz, una guitarra de fondo. Vale la pena rastrear esas huellas en nuestra discoteca.

A propósito de grabaciones y discotecas: hoy que todo se reedita, Baker sigue siendo un campeón de las reediciones, tan voraces y desordenadas como siempre. Si bien están las integrales *The Complete Pacific Jazz Studio Recordings of the Chet Baker Quartet with Russ Freeman* (3) y *The Complete Pacific Jazz Live Recordings of the Chet Baker Quartet with Russ Freeman* (4) –maratón que para algunos puede resultar un tanto empalagoso-, la música de aquellos años nos llega a borbotones, en placas en las que se cruzan reiteraciones con “originales”.

Tal vez lo mejor de aquellos años sea *The Best of Chet Baker Sings* (Pacific Jazz), las grabaciones francesas para el sello Barclay –algunas incorporadas a la selección que sacó Verve en su serie Jazz Round Midnight- y *Embraceable You* (Pacific Jazz), un compilado de registros inéditos tomados en Nueva York, en 1957.

VII.- No es casual que Baker haya sido tan buen trompetista como cantante. No era una novedad eso de cantar como se toca y viceversa, pero Chet llevó esta transferencia hasta sus máximas consecuencias. Y en ese punto podría decirse que fue un legítimo innovador. La emisión de aire, el control sobre las alturas, la colocación precisa y desapasionada de cada nota articulada con un legato nunca exagerado establecieron un nuevo parámetro para los cantantes. Como bien ha señalado Will Friedwald, el canto de Baker funciona en distintos niveles. En el primero, todo parece teñido de inocencia: la voz de un corderito que se atreve, no se sabe muy bien cómo, a cantar en un mundo de lobos. Pero luego, volviendo a escuchar esas interpretaciones de *But not for Me*, *The Thrill Is Gone* o *Just Friends*, se descubre una cierta ironía. No llega a ser corrosiva ni mucho menos. Pero la emoción de los viejos temas es ahora de otra índole. Y finalmente, en un tercer nivel de comprensión, uno termina convencido de que aquello era inocencia, sin tantas vueltas. Chet cantaba como si esas canciones hubieran estado enterradas o fugadas por muchos años. En su operación de rescate, desconocía –o parecía desconocer, que para el caso es lo

UN TROMPETISTA PUDOROSO



Kirsten Malone
(Archivo Fundación Ebbe Traberg)

mismo- todas las versiones precedentes, todas las horas gramofónicas invertidas en ese material.

Sin apelar a la cita (tampoco la convocaba como trompetista), Baker cifró su osadía de cantante en un singular pacto con sus oyentes. Estos sabían que él no era –no quería ser– un cantante profesional, y en este arte desviado o paralelo se construyó un sitio único, sin antecedentes ni alumnos. Lo que tal vez empezó como un divertimento, terminaría siendo un elemento estrictamente musical, capaz de generar emociones por los medios más genuinos. Ornette Coleman, tan diferente a Baker, lo sintetizó con agudeza: “¿Han escuchado alguna vez a alguien que sin poder cantar lo haga emocionándose?”

VIII.- No se trató de un vicio precoz, como en la mayoría de los músicos negros. La heroína –que alguna vez trató de olvidar, sin éxito, consumiendo metadona– llegó a la vida de Baker de modo circunstancial, después de la música, y esa sombra lo perseguiría hasta su última noche, en una ventana de Amsterdam. Entre mediados de los 50 y comienzos de los 60, Chet se acostumbró a volar a París –allí lo esperaba Liliane, una de las tantas bellezas de su vida– y así fue haciéndose, casi sin darse cuenta, un expatriado. Algunos dirían que huía de la droga, pero las crónicas de los viajes por Europa nunca fueron apacibles. Examinado en los pasos de frontera con la meticulosidad reservada para los delincuentes, detenido algunos meses en una cárcel de Roma, asediado por la prensa europea en los momentos más enrevesados, Chet prefirió la errancia europea a cierto provincianismo norteamericano por simples razones del corazón. Le gustaba atravesar países como si fueran pequeños estados de su país natal. Así se sentía libre y universal. Le gustaba desplazarse sin otro equipaje que su trompeta Conn y un bolso de mano. Le gustaban, en fin, esos ambientes más íntimos del jazz europeo, donde, paradójicamente, todo eran un tanto

embrionario. Sus músicos fueron, desde entonces, sus amigos, los que lo alojaban por largas o brevísimas temporadas según un calendario abierto, sólo pendiente de los *dealers* y los clubes de jazz.

Es posible que su amor por los viajes se haya incrementado después de su alejamiento de la música, durante la segunda mitad de los 60. Golpeado en las calles de San Francisco por una pandilla que se llevó parte de su dentadura, Chet tardó en reponerse y volvió, con puente dental sustituto y la ayuda de Dizzy Gillespie, cuando muchos creían que ya había muerto o que vivía internado en alguna clínica de rehabilitación. Desde aquel regreso –heroico, si se piensa en la veloz recuperación de su técnica musical– Chet ya no tuvo sueños americanos. Se había convertido en un europeo. La discografía europea de Chet Baker es tan incommensurable como la americana, pero una buena forma de entrar a ella es por los discos italianos, esas largas sesiones en los estudios de la RCA de Roma, cuando Bobby Jaspar era el saxo tenor y Amadeo Tommasi el pianista. Cerca del último acto, también Italia: con el pianista Enrico Pieranunzi (5), por ejemplo, y esa pléyade de admiradores peninsulares que lo venerarían hasta el final. Nada de sobreagudos, nada de notas a media válvula, nada de gestos viriles. Tampoco le gustaban las sordinas: pensaba que enturbian los tonos graves. Para Baker,

la vida solo tenía sentido si su trompeta y su voz podían preservar aquellas señales del bautismo, aquella temprana revelación de la belleza, o al menos de una cierta idea de la belleza. Hoy que tantas cosas cambian sin mayor sentido, la música de Chet es tan bella como siempre. Es por eso que el culto sobrevive.

Notas.-

- (1) y (2) **1952:** *The Complete Pacific Jazz and Capitol Recordings of the Gerry Mulligan Quartet with Chet Baker* (Mosaic Records)
- (3) **1953:** *The Complete Pacific Jazz Studio Recordings of the Chet Baker Quartet with Russ Freeman* (Mosaic Records)
- (4) **1954:** *The Complete Pacific Jazz Live Recordings of the Chet Baker Quartet with Russ Freeman* (Mosaic Records)
- (5) **1988:** *Funk in Deep Freezed* (Philology)
The Heart of the Ballad (Philology)
Chet Baker Meets Space Jazz Trio (Philology)