
LIBRO

Chet Baker: *Como Si Tuviera Alas. Las Memorias Perdidas*.
(Barcelona: Mondadori, 1999).

**HAY ALGO EXTRAÑO EN SU SITUACIÓN,
MR. BAKER**

Mario Valdovinos

*Éste es el jazz,
el éxtasis
antes del derrumbe...*
(Gonzalo Rojas)

Esa difícil costumbre de que esté muerto
(Julio Cortázar)

El año 1997, la viuda de Chet Baker, Carol Baker, entregó los manuscritos legados por su difunto esposo. Detrás de su publicación y de su traducción al español en 1999 por la editorial Mondadori, a cuya edición pertenecen todas las citas incluidas en este trabajo, hay un acicate publicitario, buscado o no, puesto que se subtitulan “Las memorias perdidas”. Sin embargo, el texto confesional, que sólo se extiende hasta el año 1963, no logra transformarse en un testimonio que, a fin de cuentas, resulte más expresivo que la biografía propuesta por el trompetista al interior de su trayectoria musical. De hecho, Baker no era escritor y cuenta de modo más

MARIO VALDOVINOS. Escritor y profesor de Literatura y Cine en la Universidad Arcis y colegio The Grange.

bien plano etapas de su vida, opiniones sobre otros músicos, desplazamientos geográficos y espirituales, amores y desamores, incidentes con la policía, y compone, como puede, los retazos del sueño que lo animaba. En su descargo podemos señalar que sus escritos están animados por un curioso sentimiento de redención que se desliza de manera sigilosa por entre los episodios de una existencia que él intenta reconstruir impávido. Nos referimos a la pasión y especialmente a los dolores autoinfligidos que parecieran no haber dejado huellas, aunque bastaría leer las más sintéticas de sus notas biográficas para percatarse de que no pocos tramos de su vida, y de la de quienes por una u otra causa lo circundaban, fueron decididamente agónicos, aunque él no dé esa sensación en su texto. No está pidiendo disculpas a nadie, al modo de plantear entre líneas: “perdónenme por mi música los desbordes de mi vida”. Claro que no.

Tal vez *Como Si Tuviera Alas*, el título de su memorial, sea la anticipación del salto que anhelaba dar, algunas décadas después de arder con la trompeta.

La biografía de Chesney Henry Baker comienza el 23 de diciembre de 1929 en Yale, Oklahoma. A partir de ese momento su vida oscilará entre los datos convencionales de un chico de la clase media americana y la existencia de un maldito cuyos días se precipitan, con o sin su entusiasta participación, en el despeñadero. Los efectos de la gran crisis económica del año 29 aún se hacían sentir cuando Chet tenía once años y a esa edad se traslada con la familia a casa de unos tíos residentes en Glendale, un pueblo cercano a Los Ángeles. Al poco tiempo, el padre, guitarrista y cantante, establece con su familia relaciones de cercanía y alejamiento porque es incapaz de sustentarla del todo. La vocación artística de Chet se inicia con el trombón pero pronto se decide por la trompeta. Así lo señala en sus memorias. La desapasionada pluma del músico señala: “Mi padre en principio quería que me dedicase al trombón porque era un gran admirador de Jack Teagarden, pero su decepción disminuyó poco a poco cuando vio mis progresos con la trompeta. Lo que pasaba era que también le gustaba Bix Beiderbecke” (p. 37). La madre paga las primeras lecciones. Como intérprete se forma de manera irregular, toca en la orquesta del *high school* y toma clases esporádicas de teoría, pero por sobre todo educa un oído y una intuición notables que lo llevan, cuando madura como instrumentista, a hacer arreglos orquestales. Ensaya como un maniático la trompeta y se inclina hacia el jazz, escuchando discos de Harry James y Bobby Hackett. En el fondo, la ambrosía que requiere un adolescente sensible. La madre no deja de entristecerse cuando piensa en el futuro.

Y el futuro le daría la razón

El desconcierto habitual después de la graduación en los estudios secundarios lo lleva a enrolarse en el ejército. Lo envían a Berlín en plena Guerra Fría. La ciudad es una ruina y está ocupada por los rusos. Va como mecanógrafo, pero de inmediato se incorpora a la banda que tiene como función recibir a las autoridades militares, a quienes muy poco importa si la banda desafina o no. En la ciudad enciende las horas nocturnas con el calor de su instrumento, engancha algunos amores, acumula luces y sombras, regresa en 1948 y toca en Jam Sessions alrededor de Los Ángeles. De allí arranca el intento por establecer un sonido particular, los críticos lo llamarían más tarde “West Coast”. Toca con Charlie Parker —a la sazón por esos vericuetos— cuando tiene 23 años; a Bird le quedan cerca de mil días para emprender el vuelo final; interpretan Bebop, Parker saxo alto y Chet trompeta, en un diálogo inolvidable.

Es el verano del 52 cuando encuentra bajo su puerta un telegrama enviado por un amigo que anuncia la audición a la que convocaba Bird para escoger un trompetista. Chet llega con atraso y lo recuerda así en sus memorias: “Al entrar en la penumbra del local adiviné a Bird en el escenario, volando en pleno blues” (p. 64). Y más adelante: “Tocamos dos temas. El primero fue “The Song is You”, y luego hicimos un blues escrito por el propio Bird en clave de sol, que se titulaba “Cheryl”. Por suerte, yo lo conocía. Después de Cheryl anunció que la audición había terminado, dio las gracias a todos y dijo que me contrataba para la gira” (p. 65).

Se vuelve un bohemio que fusiona noches y jazz. Han pasado tres años desde su regreso a Estados Unidos, después que el ejército le da la baja por “inadecuado”, cuando desembarca otra vez en el viejo continente y graba “Chet Baker in Paris”. Ya por aquel tiempo la vida peligrosa le envía signos de fácil interpretación: muere por sobredosis de drogas su pianista, Dick Twardzik, pero él no detiene la carrera; se acerca al mundo del hampa en desesperados intentos por conseguir narcóticos. Andy Lambert, un bajista amigo, le abre una puerta que él desesperaba por traspasar. Chet recuerda ese instante decisivo: “Andy también fue el primero que me puso en contacto con la maría, bendito sea; me encantó, y seguí fumando maría durante los ocho años siguientes, hasta que empecé a probar de vez en cuando las drogas duras y al final me enganché al caballo. Me gustaba muchísimo la heroína; la estuve consumiendo de una forma u otra durante los veinte años siguientes (si se incluye la metadona, que no proporciona la menor sensación de euforia a no ser que uno esté limpio del todo)” (p. 38).

Es débil y vulnerable. Lo detienen y pasa jornadas de pesadilla en comisarías junto a delincuentes y viciosos sin pasado ni gloria. Los carceleros ponen en duda su condición de artista; entonces enmudece y trata de dormir, pero la ansiedad es insoportable y la mala reputación avanza con paso decidido. La prensa comienza a ventilar con furia los escándalos de sus arrestos y las grescas en que participa; sus botas de vaquero se enredan en una telaraña y la imagen pública del trompetista establece las bases de la leyenda negra. Al mismo tiempo, como descargo, toca con Gerry Mulligan, saxo barítono, y graba con su cuarteto. Hace arreglos, perfecciona la técnica de su instrumento, es un ineludible discípulo de Miles Davis, y canta. Sobre el trabajo de este último jazzista, opina en sus memorias: “Como casi todos los músicos interesados por el jazz, había oído ‘Birth of the Cool’, cuando salió el año 48, con los arreglos de Gerry Mulligan y las composiciones de Mulligan, John Carisi y Gil Evans, un disco cargado de talentos como Lee Konitz, J. J. Johnson y Max Roach. Todavía hoy en día, casi treinta años después, suelo escucharlo con frecuencia” (p. 68).

La voz de Baker, en el estilo de los viejos *crooners* de las *big bands*, para el gusto de hoy suena tal vez demasiado suave. De temperamento romántico y lánguido, sabe crear intimidad, sin sumergirse en el almíbar. Se escucha lenta y arrastrada aunque no empalagosa y siempre equidistante del coma diabético, debido al fraseo repleto de matices. Como trompetista sigue siendo una fiesta oír su versión instrumental de “Somewhere over the Rainbow” y su vocalización para “My Funny Valentine” y “The Autumn Leaves” y espanta ver la metamorfosis de su rostro en las carátulas de los álbumes que grabó: de príncipe azul a sobreviviente de un campo de prisioneros.

Parábola del jazzista

Se le considera un trompetista en tránsito entre los estilos Bebop y Cool, un intérprete desbordante de sentimientos y emoción cardíaca, que no elude los instantes *hot*. Es probable que dentro de las turbulencias de su carrera los mejores momentos sean los álbumes “Chet Baker and Crew”, 1956, el sonido *cool* de la costa oeste; “Chet Baker/Art Pepper”, este último saxo alto, del mismo año 1956, y “Gerry Mulligan/Chet Baker”, iniciado en 1951 pero terminado recién en 1965 debido a la intensa relación entre ambos músicos, plagada de rupturas y reconciliaciones. En el plano de los temas vocalizados y acompañados de trompeta por Baker, más grupo, destacamos el LP “My Funny Valentine”, grabado entre 1953 y 1956.

Es curioso recordar que en 1953 la revista especializada en música *Down Beat* hizo una encuesta para elegir al mejor trompetista; Chet Baker aparece por encima de Miles Davis y de Dizzy Gillespie, ubicación difícil de aceptar en especial para Miles, quien consigna largamente el hecho en su autobiografía, sin dejar de señalar lo desmesurado de la elección y, de paso, mencionando que cuando tocaron juntos en California, Baker, avergonzado e incómodo, se puso muy nervioso en el momento del encuentro. Quizás la elección recayó en Baker por el impacto fulminante de sus primeras grabaciones con el cuarteto de Gerry Mulligan, a la sazón el grupo de moda, aunque sus proyecciones expresivas como cultor de la trompeta estaban aún en pleno crecimiento.

Los perseguidores

El itinerario de su aniquilación no excluye ninguna de las estaciones de descenso. Baker es un predestinado, elegido por el infortunio, al que se entrega dispuesto a inmolarse. De hecho forma parte de una generación —que, por supuesto, no se reconoce como tal— diezmada por la toxicomanía: “Vi los mejores cerebros de mi generación destruidos por la locura, famélicos, histéricos, desnudos,/ arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en busca de un colérico pinchazo...”, advierte Allen Ginsberg en el poema “Howl” (“Aullido”). La heroína y el hundimiento en la irracionalidad, más las constantes temporadas en el alcoholismo, desembocan en el mundo viscoso de los traficantes, la existencia vil y la construcción de un (anti)heroísmo de la marginalidad, una épica de las orillas. Los jazzistas constituyen una monotonía de francotiradores que disparan a la calle desde las azoteas y los limbos. La realidad llena de apariencias y de trampas los rodea, la fantasía y las representaciones del arte intentan tapar sus agujeros, sus fisuras, o, por lo menos, construir una habitación donde puedan ingresar aquellos que le dan la espalda al mundo y aceptan un reglamento de vida diferente, nunca escrito, que consiste sólo en normas ausentes e impracticables. El espacio resbaladizo de una antropología cuyos cimientos son el deseo y los sueños.

Baker pertenece a un grupo de *jazzmen* blancos, junto a Gerry Mulligan y Stan Getz, ambos saxofonistas, que tocaron y grabaron junto a cuartetos, quintetos y octetos, donde el predominio negro era abrumador. Emergían de la mayoría blanca, dominante en la música y en todos los espacios sociales, como aparecidos, extraños en el mundo de los orígenes africanos y libertarios del jazz. Una música tan rigurosa como anárquica

hecha de espasmos, de gritos, de rapsodias, de baladas, de canciones y de ritmos cuya raíz está en África, pero trasplantada a un orden receloso y agresivo. Aunque, es preciso subrayarlo, los músicos de jazz no hacían sentir a los blancos su condición de advenedizos, integrándolos de modo espontáneo a una hermandad sin fronteras y en modo alguno haciéndoles pagar lo que padecían los negros en una cultura racista.

Los blancos también eran drogadictos, pero la prensa consideraba una banda de viciosos nada más que a los negros. Stan Getz y Chet Baker rompen paulatinamente todos los límites y sólo en ese momento saltan a los titulares de la prensa. Ninguno de ellos hizo la alabanza explícita de las drogas, tampoco teorizaron o indagaron como exploradores —véase en la literatura los casos de Baudelaire y de Thomas de Quincey— sobre sus efectos y consecuencias, ni mucho menos cayeron en la diatriba. Sabían de la presencia de los “Narcos” (agentes de narcóticos) alrededor de ellos, en especial de los músicos de color, y se ocultaban porque un arresto significaba la suspensión de la licencia de trabajo, puesto que la tarjeta del sindicato de artistas quedaba retenida por la policía.

Cada forma musical tiene su propio ámbito. Así, establecer un paralelo entre las raíces del jazz y las del rock resulta impropio. Si bien surgen de un tronco común han seguido rumbos diversos. Disponer los matices frente a los rudimentos, el cromatismo al lado de la monotonía, los instrumentos nobles, con los sintetizadores, la percusión computarizada y las guitarras eléctricas, cara a cara con las leyendas y los mitos originados por el jazz y su instalación en la literatura, oponiéndolos a los mártires del rock victimados por sus excesos y envueltos en las alucinaciones de la música electrónica, es un juego especulativo e improbable. Corre el riesgo de caer en las comillas y autosabotearse mediante la ironía. Baker tiene un cuarto de siglo cuando comienza la fiebre del rock and roll que deriva en una epidemia imposible de erradicar; viene como una marejada avasalladora, de costa a costa, ya nada volverá, en la música y las costumbres, a ser como antes. La inmensa minoría asistente a los clubes nocturnos, donde los espectadores parecen flotar en medio de una atmósfera intimista, no puede compararse con las audiencias multitudinarias del rock que privilegian, por encima de la improvisación y el ritmo, el ruido y el baile. El jazz disminuye su aceleración, hasta quedar diferido en una pausa que tarda más de una década y arremete otra vez con la fusión, jazz+rock; si no puedes vencerlos...; aunque los novísimos creadores asimilan la enseñanza: en la parte artística, no rechazan en sus composiciones el uso de instrumentos de reciente data, alimentados con energía eléctrica, sintetizadores, teclados, y en la vida social, basta de demasías, no a las drogas, si las hay sólo livianas,

humo azul, nada de inyecciones. Jean-Luc Ponty, Jean-Michel Jarre, Andreas Vollenweider, Chick Corea, entre otros, proporcionan el sonido de la nueva era, aunque se detengan los mitos y se estanquen las leyendas.

Resulta paradójico comprobar cómo la herencia narcótica pasa en línea recta a los rockeros. Sin embargo, Chet, blanco y jamesdeanesco, se inclina por la fuerte tradición negra del jazz y si no se abre a asimilar la próxima ola cuyo rumor ya está en el aire, tampoco la niega: Bill Haley, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Buddy Holly, Roy Orbison y aun dos músicos negros virados al rock: Chuck Berry y Little Richard.

Baker alude al rock en sus memorias con calma, sin considerarlo una amenaza extrema. De este modo, en un párrafo en que deplora a la mayoría del público auditor por no saber oír como es debido, en el sentido de seguir a un trompetista y distinguir sus ideas, expresa: “Con la música Dixieland es distinto; es más fácil de seguir. Y el rock es más sencillo aún que el Dixieland, con la salvedad de algunos músicos de rock realmente espléndidos (o bien dedicados a hacer variantes del rock) como son Herbie Hancock, John Scofield, Mike y Randy Brecker, y unos cuantos más” (p. 40).

Todos los jazzistas que revolucionaron la expresión musical con sus propuestas eran perseguidores. Músicos iracundos en busca de lo inefable, de los espejismos tras los cuales corrió Rimbaud (“Yo escribía silencios”, sentenció el vate de Charleville) y de los pasos de James Dean no extinguidos aún en la aurora de Times Square. Deseaban formar un tipo de alquimia compuesta de ingredientes inverosímiles: pesadillas+música+tiempo. Sobre esa materia sitúa los pies, como puede, Charlie Parker, o Johnny Carter, según el relato “El Perseguidor”, de Julio Cortázar, cuando embalado en un frenético solo de saxo, grita: “Esto lo estoy tocando mañana”/ “Esto ya lo toqué mañana, es horrible”. El jazz cura los desbordes de la vida inútil. Los días marchan, como en el poema de Gonzalo Rojas, “Lerdos y envilecidos”; es preciso aligerarlos, consumirlos y masacrarlos, volverlos polvo, polvo blanco, el emblema es no envejecer, vivir desafortadamente y atreverse a dar el salto cuando todavía hay fuerzas para intentarlo.

Pero, ¿hacia dónde?; ¿hacia arriba o hasta el fondo?

Hazme una máscara

La prensa especuló mucho en torno a la muerte de Chet Baker (Amsterdam, 1988). Por supuesto, mientras vivía, destacó en primer término su parte conflictiva, borracheras, riñas, amores turbulentos, y en menor medida fue capaz de evaluar con inteligencia, sensibilidad y profundidad el

aporte musical y vocal del trompetista. En verdad, los años postreros del músico transcurrieron como si Gabriela Mistral le hubiera dedicado el verso: "...malas manos tomaron tu vida..."; aunque cabe preguntarse: ¿Fue víctima de la mafia por deudas de drogas que no pudo pagar a tiempo? ¿Cayó en forma accidental desde la ventana de un hotel cuando iba acelerado en un *trip* sin destino? ¿Se lanzó al vacío presa de una irresistible atracción, hastiado de sí mismo y de la barbarie del mundo? ¿Creyó de verdad poseer alas como lo prefiguró en el título de sus memorias, secretas y perdidas, llamadas *precisamente* "Como si tuviera alas"?

Los inicios de su carrera fueron exitosos. Cuando ingresó al cuarteto de Gerry Mulligan las revistas musicales (*Metronome*, *Down Beat*) realizaron encuestas y fue señalado entre los primeros lugares como trompetista y cantante. Al mismo tiempo, en Chet Baker existía, junto a su trabajo musical, un deseo de autodestrucción, primero el germen y acto seguido el cumplimiento de una ruta sistemática. Con el jazz que interpretaba tuvo una relación caníbal e invasora, una amante absorbente que lo sumergía y extasiaba en un proceso pendular de muerte y resurrección. Su malditismo es una opción anhelada, no llega a él de modo "inocente" como le ocurrió a Charlie Parker, que declaró no "saber" (no hay ironía en el uso de las comillas) que era drogadicto hasta las inmediaciones de sus treinta años. Para Baker es una meta propuesta. De allí el lugar común de los estupeficientes, el alcohol, los arrebatos de desesperación y las constantes ausencias del mundo artístico, unidas a los abruptos e inesperados regresos, solicitados o no, en medio de deportaciones desde Inglaterra a Francia, de París a Italia, para emprender vuelo otra vez a California o Nueva York y, en el intertanto, yacer en calabozos "destas prisiones cargado", como Segismundo.

Sus frecuentes arrestos lo llevan a internarse en el hospital federal de Lexington, donde se somete a un tratamiento de desintoxicación basado en el empleo de metadona, pero reincide y se dirige asiduamente a Harlem tras la seducción de los alucinógenos. En la primavera del año 1959 va por seis meses a la cárcel de Rikers Island. A la salida comienza a usar Jetrium, un fármaco. Confiesa en sus memorias haber llegado a inyectarse de mil a mil doscientos miligramos al día. Se declara "un monstruo de las drogas".

Según Bruno, el musicólogo y biógrafo de Johnny Carter, alter ego de Charlie Parker en la aludida narración de Cortázar, Johnny, que leía en forma espasmódica a Dylan Thomas, murió con un verso del poeta galés en los labios: "Oh, hazme una máscara". Chet Baker no eludió, no pudo eludir, aquello que Neruda, satirizando su propio pasado, el de las "Residencias", llamaba: "Paroxismos zaratustrianos"; en el fondo se trata de un tipo de

creador que busca refugio en los descampados sociales, en la torre de marfil o en el abismo —dos actitudes románticas—, y sobrevive, enlutado y prometeico, en guerra contra la negación de la vida, cuyo desenlace es siempre previsible. Chet es el señor K., detenido sin razones aparentes: “¿Traen orden de cateo?”, preguntó interrumpiendo la interpretación de su trompeta en un cuarto de hotel con sábanas borrascosas, jeringas en el velador y olor a cenizas. “Hay algo extraño en su situación, Mr. Baker”, respondieron los detectives. Él sabía muy bien que todo se desvanece en el momento de la ejecución. Allí está la sogla moviéndose en el patíbulo, brilla la hoja de la guillotina, el verdugo deposita el veneno en la cámara de gas, resplandece el tubo de oxígeno del respirador artificial, las células del hígado se corrompen por el alcohol y los sedimentos de la droga depositada en la sangre circulan sin fin. La heroína y la trompeta son las musas, proporcionan al instante la plenitud y la euforia que hacen tolerable e incluso deseable el despertar, otorgándole a cada día una pasión ausente en las horas de decaimiento, las más.

Sin embargo, el trompetista no quiso aguardar la pena de muerte. A los 59 años su cara de *golden boy* californiano era ya una máscara degradada, en primer lugar por él mismo, y por las humillaciones a que lo sometían los gánsters de pacotilla que lo explotaban y engañaban, cuando le vendían la diosa blanca en callejones repletos de basura y de gatos pordioseros.

Los últimos instantes son confusos. Siempre lo son. Estaba en un hotel de Amsterdam, en medio de una gira artística y de un nuevo regreso al mundo del show. Corre el año 1988. En estado febril por la ausencia de un pinchazo, su mente divagaba y se veía a sí mismo desdoblado y limpio, delante de una ventana rodeada de humo que parecía surgir desde los goznes. La madera y los vidrios eran densos e impenetrables; él extendía con timidez la mano e intentaba alcanzar la manilla, pero tenía los brazos agarratados y le resultaba imposible despegarlos del cuerpo. Tras cada intento sobrevenía un dolor insoportable. La imagen se desvanece y escucha a lo lejos el ruido de la calle. Los árboles de hojas amarillas están inmóviles, no hay nadie en los puentes situados sobre los canales. Las puertas de la percepción que intentó abrir comienzan a cerrarse por la fuerza de las cosas. La base de hormigón del hotel no parece hecha de piedra, quizás porque debajo están la tierra y las raíces y aún es posible que un rayo de sol penetre por las grietas para quedarse sumergido.

Entonces viene el salto. En la trayectoria la figura desmembrada se vuelve una silueta que desciende y rebota sin cesar del suelo a la ventana.

Detrás de los visillos hay dos sombras negras. Lo ven caer y salen. □