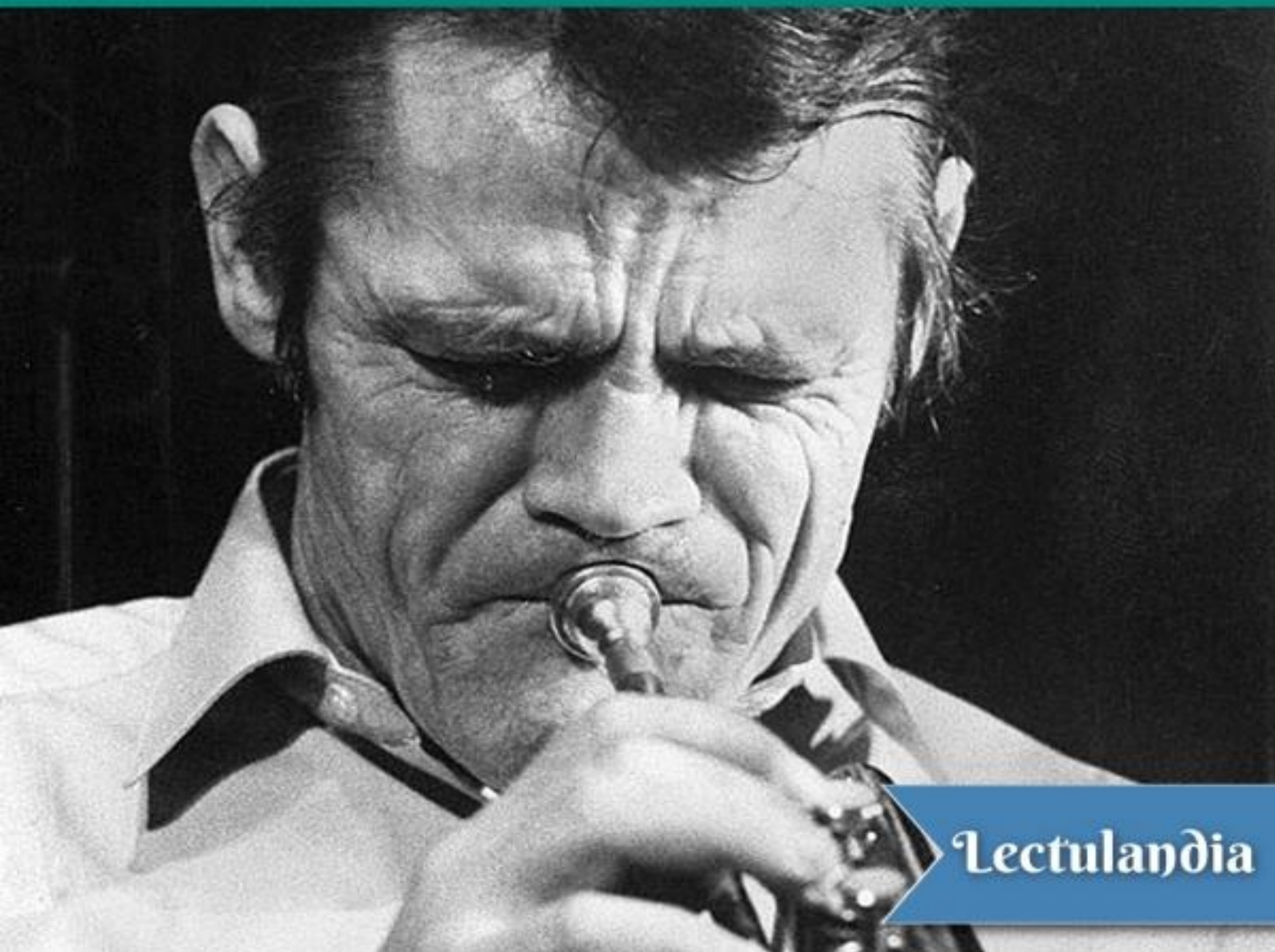
James Gavin

Deep in a dream

La larga noche de Chet Baker



Lectulandia

La gran biografía de Chet Baker, el legendario trompetista y cantante de jazz.

Desde 1950, cuando un atractivo joven de Oklahoma apareció en la Costa Oeste como nuevo príncipe del cool jazz, hasta su violenta muerte en Amsterdam relacionada con las drogas, la vida de Chet Baker lo convirtió en un mito.

En esta biografía, que incluye cientos de entrevistas y fuentes inéditas, James Gavin hace un recorrido por la vida del trompetista. La historia de Chet Baker es desmenuzada desde su atormentada y traumática infancia: Gavin explora el nacimiento de esa melancólica forma de tocar la trompeta, su voz frágil, y el aura que lo llevó a la fama. Sexy, angelical, rebelde y querido, Chet Baker se convirtió en el James Dean del jazz. Su misteriosa figura volvió locos a mujeres y hombres. Sin embargo, su verdadero amor, además de la música, fue la droga.

James Gavin

Deep in a dream

La larga noche de Chet Baker

ePub r1.0
Titivillus 20.06.2021

Título original: *Deep in a Dream*
James Gavin, 2002
Traducción: Juan Manuel Ibeas

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Para Cindy Bitterman, William Claxton y Robin Swados.
Si no fuese por vosotros, esto no habría sucedido

—Vamos a ponernos en marcha y no vamos a parar hasta que lleguemos allí.
—¿Adónde vamos, tío?
—No lo sé, pero vamos a ir.

JACK KEROUAC
En el camino

PRÓLOGO

Sábado, 21 de mayo de 1988
Inglewood, California

Había varios entierros en las onduladas colinas del cementerio de Inglewood Park, en un barrio residencial para negros a las afueras de Los Ángeles. Unos toldos blancos protegían del sol a los asistentes, pero no podían cortar el paso al rugido de los aviones que aterrizaban y despegaban en el cercano aeropuerto internacional de Los Ángeles. En todo el cementerio, el mal olor de los tubos de escape de los reactores tapaba el aroma de la hierba recién segada.

Dos días antes, un vuelo de pasajeros procedente de Holanda había traído el cuerpo ya descompuesto de un trompetista al que se recordaba como uno de los hombres más atractivos de los años cincuenta. Chet Baker había fallecido en Amsterdam el viernes 13, en circunstancias misteriosas pero relacionadas con las drogas. Ahora, tras haber pasado años en Europa, estaba de regreso en el sur de California, donde había conocido por primera vez la gloria, para ser enterrado junto a su padre. Baker, nacido en una granja de Oklahoma, había llenado de fantasías la cabeza de la gente desde el día en que nació. Todo en él estaba abierto a la especulación: su toque cool de trompeta, tan vulnerable pero tan distanciado; su enigmática media sonrisa; la androginia de su dulce voz al cantar; un rostro que era a la vez infantil y siniestro. La melodía que surgía de su instrumento había hecho que sus fans italianos llamaran a Baker *l'angelo* («el ángel») y *tromba d'oro* («trompeta de oro»). Marc Danval, un escritor belga, dijo que su música era «uno de los lamentos más hermosos del siglo XX»,[1] y lo comparó con Baudelaire, Rilke y Edgar Allan Poe. En

Europa, incluso su larga adicción a la heroína actuó a su favor, haciéndole parecer aún más frágil y adorable.

Pero en Estados Unidos su muerte no despertó muchas simpatías. La necrológica del *New York Times*, que atribuía a Baker una edad equivocada (cincuenta y nueve años en lugar de cincuenta y ocho), lo presentaba como un sensiblero marchito, cuya «fenomenal suerte» se había «echado a perder» por culpa de las drogas.[2] «Algunos críticos dijeron que tal vez se le había sobreestimado al principio», comentaba el periódico acerca de un músico considerado en otro tiempo la Gran Esperanza Blanca de los trompetistas de jazz. A pesar de los anuncios publicados en *Los Angeles Times* y en *Hollywood Reporter*, solo unas treinta y cinco personas asistieron al entierro. «Fue triste, no fue una celebración —dijo el clarinetista Bernie Fleischer, compañero de Baker en la banda del instituto—. Pero nadie esperaba que Chet fuera a durar tanto, la verdad.»

Pocos de los allí reunidos sabían gran cosa sobre su vida en el extranjero; y ahora, mientras miraban el ataúd cerrado, estaban aún más intrigados por su muerte. Aproximadamente a las 3.10 de la madrugada, la policía holandesa había retirado su cadáver de una acera, bajo la ventana de su habitación de hotel, en un tercer piso, cerca de la Estación Central de Amsterdam. A unos pasos estaba la Zeedijk, una tortuosa callejuela famosa por el trapicheo de drogas, el más descarado de toda Holanda. Los agentes dejaron el cuerpo anónimo en el depósito de cadáveres, suponiendo que habían encontrado un drogadicto más que había tenido mala suerte. Al día siguiente, Peter Huijts, el *road manager* holandés de Baker, identificó el cadáver. La muerte se atribuyó a suicidio o accidente causado por la droga.

Pero abundaban las evidencias contradictorias. La ventana de su habitación del hotel solo se abría unos treinta centímetros, lo que hacía imposible que hubiera caído involuntariamente. Había parafernalia de drogadicto por toda la habitación y, sin embargo, un portavoz de la policía declaró que en la sangre de Baker no se habían encontrado rastros de heroína. Durante los meses anteriores, Baker había dicho a varias personas que alguien iba a por él. Su viuda inglesa, Carol, que vivía en Oklahoma con sus tres hijos, compartía esta misma idea: «No fue suicidio; fue una mala faena», insistía.[3] El pianista Frank Strazzeri, que había tocado poco antes con Baker, llevó más allá las sospechas: «Miro el ataúd y me digo: ¿Qué demonios pasó, tío? ¿Qué hiciste? Serás idiota, tío, le birlaste la pasta a otro fulano. Y por fin te mataron».[4]

Era muy propio de Baker hacer que todo el mundo se planteara preguntas, incluso después de muerto. Fue un hombre de tan pocas palabras —y notas— que cada una de ellas parecía misteriosa y cargada de significado. El escritor británico Colin Butler había observado una cualidad similar en Jeri Southern, una melancólica cantante-pianista de los años cincuenta cuyas neurosis la habían llevado a una crisis nerviosa y a negarse a volver a cantar. «Era como si hubiera mirado el corazón de algún sueño americano y hubiera visto los contornos de una pesadilla de la que jamás se debía hablar», escribió Butler.[5] Baker había vivido dentro de algún tormento propio que no tenía nombre, y de él había sacado una música tan exquisitamente triste, tan lírica, que la gente se aferró a él durante años, empeñada en descubrir su secreto. Para Hito Kawashima, un joven trompetista japonés, Baker era como Buda: «Me enseñó cosas de la vida misma, y yo le considero el "maestro de la vida", por decirlo de algún modo». La cantante Ruth Young, que fue amante de Baker durante diez años, estaba tan fascinada por su «Picasso», como ella le llamaba, que pasó droga por las fronteras para él, e incluso una vez, en Europa, le ayudó a sacar un cadáver de un piso y a deshacerse de él.

Baker había provocado una simpatía similar en el fotógrafo Bruce Weber, que pagó el entierro. Se dice que entre 1986 y 1989 Weber gastó un millón de dólares de su propio dinero en realizar el documental *Let's Get Lost*, una fantasía orgásmica acerca de un hombre cuya imagen de los años cincuenta había contribuido a inspirar los anuncios homoeróticos de Weber para la ropa interior de Calvin Klein. Su cámara se recreaba con igual arrebato en el Baker de finales de los ochenta, una figura a la que los críticos de cine llamaron «cadáver que canta» (J. Hoberman, *Village Voice*),[6] «cabra marchita» (Julie Salamon, *Wall Street Journal*),[7] «reliquia demacrada, desdentada y balbuceante, al borde de la muerte cerebral» (Charles Champlin, *Los Angeles Times*),[8] «heroinómano indigno de confianza que se hace el tonto» (Lee Jeske, *New York Post*),[9] «chupasangre» y «espectro estragado por las drogas» (Chip Stern, *Rolling Stone*).[10] Todo esto sobre un hombre cuyos solos estuvieron considerados como modelos de expresión sincera, tan elegantes como poemas.

Cada una de las personas que asistieron al entierro sentía su propia fascinación por Baker. A eso de las dos de la tarde, los asistentes a la ceremonia empezaron a llegar al cementerio. Pasaron ante el ataúd, que estaba colocado en un soporte junto a la tumba, y se sentaron en unas sillas plegables. Todo había sido organizado por Emie Amemiya, la joven que había coordinado el rodaje de *Let's Get Lost*. Allí, en el cementerio, Amemiya vio

por primera y única vez a la segunda esposa del trompetista, Halema Alli, que se había negado a participar en la película. En 1956, Alli había posado tímidamente —junto a un Baker con el torso desnudo—, para un retrato fríamente erótico realizado por el fotógrafo William Claxton. Cuatro años después fue a parar a una cárcel italiana, gimiendo de angustia mientras esperaba que la juzgaran como cómplice del mayor proceso por drogas contra su marido. Diane Vavra, que fue amante de Baker durante años, asistió al entierro, pero se quedó detrás de la gente, lo más lejos posible de la primera fila, donde se sentaban Carol, los tres hijos de Baker y Vera, su madre. La obsesión mutua de Baker y Vavra había sido tan furiosa e intensa que ella la describía como «una enfermedad». El trompetista no podía vivir sin ella, pero al final sus malos tratos habían hecho que en febrero de ese mismo año ella huyera para salvar la vida.

Ahora ya podía volver sin miedo, o eso había creído. Desde antes de que empezara el servicio religioso, parecía que Baker todavía estuviese entre ellos, sembrando los mismos celos y la misma paranoia que había provocado en vida. La hija de Baker, Melissa, empezó a increpar a Vavra con su acento montañés:

«¡No nos gustas! ¡No te queremos aquí! ¡Queremos que te vayas!». Vavra recuerda haber visto que «una sonrisa verdaderamente maligna» cruzaba el rostro de Carol a cada invectiva. Muchos se preguntaban por qué Carol había aguantado veintiocho años con Baker, a pesar de sus continuas ausencias, su violencia, sus indisimuladas relaciones con otras mujeres y su negligencia económica. «Le quería», explicó ella. Años después de su muerte, los royalties de las reediciones en CD le dieron a Carol más dinero que el que el mismo Chet había ganado en toda su vida con sus álbumes. Pero ella siguió vendiendo camisetas de Chet Baker, discos compactos de fabricación casera y fotos a través de la página web de la familia, aparentemente empeñada en ganar hasta el último céntimo, y más, del dinero que él le había negado.

La imprecación de Melissa escandalizó a Ed Hancock, amigo de la infancia de Baker. Se acercó a ella, le puso las manos en los hombros y dijo: «Ahora no».[11] Nerviosa, Amemiya hizo la señal para que comenzaran los elogios. Bernie Fleischer rememoró al Baker adolescente: «¡Era increíble cómo tocaba! Yo tenía que esforzarme muchísimo, pero para él era tan fácil como cantar para un pájaro». Peter Huijts citó unas palabras que supuestamente le había dicho Charlie Parker —el padre del bebop, que había tenido a Baker en su banda en 1952— a Dizzy Gillespie: «Andaos con cuidado, que hay un chaval blanco que os va a devorar». Hubo homenajes del

bajista Hersh Hamel, otro antiguo amigo de Baker; de Russ Freeman, que había tocado el piano en su famoso cuarteto de mediados de los cincuenta, y de Frank Strazzeri, su acompañante en *Let's Get Lost*. Después se adelantó Chris Tedesco, un joven trompetista de la Costa Oeste que veneraba a Baker, y conteniendo las lágrimas tocó una versión de «My Funny Valentine», el célebre tema de Baker. Cuando quebró una nota, tal como había hecho Baker en su primera grabación de la canción en 1952, Fleischer sintió un escalofrío, como si el espíritu de su viejo amigo estuviera asistiendo al acto.

Amemiya fue testigo de un momento aún más extraño. Había llevado un gran ramo de rosas blancas para repartir entre los asistentes, y había colocado el florero en el suelo, delante de Carol y Melissa. Lo que ocurrió no se puede achacar al sol, que brillaba pero no de modo abrasador; de pronto, según cuenta Amemiya, el florero se hizo pedazos, esparciendo flores y trozos de cristal a sus pies.

Al terminar el entierro, Melissa depositó una rosa sobre el ataúd de su padre y después se unió a los demás asistentes, que iban retirándose. Diane Vavra caminaba detrás de ella. Melissa se volvió y rugió: «Te patearía el culo ahora mismo, pero no voy vestida para eso». Años después, Vavra procuraba tomarse con filosofía aquel «espantoso» día. «No es más que una niña —dijo de Melissa, que tenía casi veintidós años cuando Baker murió—. Su padre no la trató muy bien. Nunca estaba en casa.»

Tedesco fue uno de los últimos en alejarse de la tumba. Se detuvo ante el ataúd, que todavía estaba por encima del suelo, y dejó sobre la tapa una nota escrita en papel de partitura: «Querido Chet, tú fuiste el primer trompetista de jazz que yo oí y estudié. Cambiaste mi vida muchas veces con tus solos y tu canto. Adiós».

A pesar de los horrores que pudieran haber afrontado en su relación con Baker, la mayoría de los asistentes al entierro compartía los sentimientos de Tedesco. En opinión de Amemiya:

«Se diga lo que se diga, Chettie tenía tanto talento y era tan mágico que lo que te daba ya no te lo podía quitar nunca». Pero Gudrun Endress, una locutora y editora alemana que había tratado a Baker durante años, veía las cosas con menos romanticismo: «Chet puede hacer daño a la gente incluso después de muerto —advirtió—. Acordaos de eso».

1

La Navidad de 1929 llegó pocas semanas después de que se hundiera el mercado de valores. Pero en aquel diciembre, Vera Baker, de diecinueve años, recibió el regalo de sus sueños. En su casita de Oklahoma, contemplaba al bebé que tenía en brazos, un ángel con piel de alabastro y ojos avellanados. Cuando el niño le sonreía, todo era mágico. Estaba segura de que aquel niño la elevaría por encima de las frías realidades de su matrimonio con un alcohólico que casi siempre estaba sin trabajo. Más aún: le daría sentido a su vida, aportando toda la ternura y emoción que le faltaban. El niño se llamaba Chesney, como su padre. Pero con sus mofletes y su pelo oscuro parecía una diminuta réplica de su madre. Desde el momento en que nació, «Chettie», como ella lo llamaba, fue el centro del universo de Vera.

Su obsesión por él, y la reacción del padre ante dicha obsesión, ejercieron sobre Chet Baker un efecto más perverso de lo que él mismo reconoció jamás; es posible que ni siquiera él lo entendiera. Años después, le dijo a Lisa Galt Bond, que colaboró con él en unas memorias inconclusas: «Tuve una infancia feliz, sin problemas».[12] Esa tendencia a mantener cosas ocultas la llevaba dentro desde muy pequeño. En 1954, durante la primera gira nacional del Chet Baker Quartet, llevó a su novia francesa, Liliane Cukier, a casa de sus padres. Liliane observó a los Baker durante tres semanas. «Era una familia en la que nadie levantaba la voz, nadie decía nunca lo que tenía en el corazón o en la cabeza. Todos procuraban mantener la compostura», comentó.

Cukier recordaba a Chesney y Vera como «campesinos de Oklahoma, blancos corrientes del interior profundo». A partir de 1946, Chesney condujo un taxi, el único empleo que le duró más de dos años. Durante algún tiempo, en los años veinte, había vivido su sueño tocando la guitarra y el banjo de un lado para otro. Trabajaba sobre todo en bandas de hillbilly, pero, según su hijo, Chesney tenía dotes para el jazz. Podía silbar las frases de su ídolo, el magistral trombonista tejano Jack Teagarden, mientras improvisaba con la guitarra.

Entonces llegó la Depresión y nació su hijo, y él se vio obligado a dejar la música y aceptar una serie de trabajos aburridos, de pura supervivencia. Casi nunca hablaba de su frustración, pero se le notaba en la cara: a los treinta y tantos años parecía viejo y macilento, con patas de gallo que se extendían por las mejillas, apuntando hacia una boca que rara vez sonreía. Se peinaba el pelo pajizo hacia atrás, dejando al descubierto una frente surcada de profundas arrugas. Este aspecto prematuramente avejentado fue heredado por su hijo, cuya decadencia facial en años posteriores se solía atribuir al abuso de las drogas. Pero Chesney envejeció de un modo mucho menos llamativo. Bernie Fleischer lo recordaba como un hombre «de aspecto muy blando», que pasaba desapercibido. «Era una de esas figuras sombrías que siempre están como ausentes.» En los años cuarenta, Chesney salía de vez en cuando a la superficie para presumir, ante los amigos músicos de su hijo, de la noche en que el gran Teagarden había ido a su casa para tocar con él. Algunos de ellos sospecharon más adelante que aquella fabulosa reunión nunca había tenido lugar.

El licor ayudaba a Chesney a dulcificar la verdad, incluidos los recuerdos de una infancia triste. Su familia se había trasladado de Illinois —donde él había nacido el 24 de enero de 1906— a Snyder (Oklahoma). La vida en Snyder parecía una maldición, y no solo por los tornados y los incendios que sufría el pueblecito, sino también por las desavenencias domésticas. Años después, Vera explicó que el padre de Chesney, George Baker, había abandonado a su madre, Alice, y a sus cinco hijos por otra mujer. Con el tiempo, Alice se casó con el «abuelo Beardsley» (así le llamaba la familia), un granjero con una pierna mala y un carácter peor. Por lo visto, el abuelo Beardsley odió a su hijastro nada más verlo; Chesney le contó a Vera que el viejo le pegaba con un bastón y le atormentaba para que se marchara de casa y no volviera. Alice procuraba proteger a su hijo, pero Chesney huyó antes de cumplir los dieciocho. Durante el resto de su vida odió a su padre y a su padrastro. Ni siquiera dio muestras de simpatía cuando este último, al sufrir un derrame cerebral, necesitó dos bastones para andar; gruñendo le dijo a Vera que no cruzaría la calle para ver a su padrastro ni aunque el viejo estuviera en su lecho de muerte.

En su adolescencia, Chesney encontró su primer consuelo en el incipiente arte del jazz. El jazz, una música improvisada nacida del gospel, los espirituales, los blues y el ragtime, consistía en dejar volar la imaginación y moldear las inspiraciones del instante en declaraciones personales, salidas del corazón. Chesney necesitaba una vía de escape, y el jazz parecía el vehículo

perfecto para ello. Además de Teagarden, cuya habilidad para tocar el trombón con infinita inventiva fue definitoria para esta forma musical, había otra estrella que fascinaba a Chesney: Bix Beiderbecke, un cornetista de ricas tonalidades, ejecución escueta y una intensidad poco frecuente en el jazz de los primeros tiempos, que tendía a sonar como música para fiestas.

Chesney aprendió de forma autodidacta a tocar el banjo, un instrumento popular en el jazz tradicional, y de este modo se buscó su propio modo de salir de Snyder. El todavía minúsculo circuito de jazz parecía fuera de su alcance, de modo que se unió a una serie de bandas de country and western que actuaban en bailes por todo Oklahoma y otros estados del Medio Oeste. Era una vida precaria, pero él nunca había disfrutado tanto; vivía cada día para la música, y después se relajaba bebiendo y fumando hierba, como sus ídolos.

En 1928, Chesney pasó por Yale (Oklahoma), un pueblecito petrolero situado entre Tulsa y Oklahoma City. Yale era tan marginal que durante muchos años la mayor parte de los libros de historia del estado ni siquiera lo mencionaban. El único hijo famoso de Yale fue Jim Thorpe, el indio americano cuyos triunfos en fútbol y atletismo en las Olimpiadas de 1912 le valieron el apelativo de «el mejor atleta del mundo»[13] e inspiraron una película de Hollywood, *Jim Thorpe, el declive de un campeón*, protagonizada por Burt Lancaster. Durante los años veinte, la mayoría de los otros dos mil seiscientos habitantes de Yale trabajaban en los campos petrolíferos, en las refinerías o en granjas.

Uno de estos últimos era Salomon Wesley Moser, nacido en Iowa. En 1889 había participado en la legendaria Carrera de Oklahoma, en la que los colonos blancos cargaron a caballo para expulsar a los indios de las tierras fértiles y reclamarlas para ellos. Moser se hizo con unas treinta hectáreas y puso en marcha una granja. Aproximadamente por aquella época conoció a Randi, una joven ciega procedente de Noruega, y se casó con ella. La pareja tuvo siete hijos, que trabajaban en la granja. La penúltima, Vera Pauline, nació allí en mayo de 1910. Vera creció hasta convertirse en una adolescente nada atractiva. Era bajita y robusta, con una ratonil melena castaña que solía llevar suelta, con la raya en medio. Los ojos, hundidos en las órbitas, estaban rodeados de finas arrugas, formadas durante años de exposición al sol y al viento seco de Oklahoma.

A los dieciocho años, Vera fue a un baile de sábado por la noche en un granero donde los jóvenes de Yale se reunían para buscar pareja. Ella y el guitarrista de la banda, Chesney Baker, cruzaron miradas. «¡Era tan

guapo…!», recordaba Vera. Tras un breve noviazgo, se casaron ante un juez de paz y encontraron una casa confortable en el 326 de la calle Sur B de Yale. Pero los sueños de felicidad matrimonial que Vera hubiera podido abrigar se vinieron abajo cuando Chesney se escabulló de la luna de miel para salir de gira, dejándola a ella en Yale. Como no quería vivir sola, volvió a la granja de sus padres, donde esperó casi un año a que su marido regresara.

Esta separación terminó bruscamente en octubre de 1929, cuando el hundimiento del mercado de valores acabó con el presupuesto de la gente para diversiones, y también con la incipiente carrera de Chesney. Poco antes de Navidad, llegó a casa sin un céntimo y sin perspectivas, y encontró a su mujer embarazada de siete meses, lo cual no hizo más que agravar sus problemas. El lunes 23 de diciembre, Vera dio a luz a Chesney Henry Baker, Jr. De pronto, las desilusiones de su matrimonio perdieron importancia. Vera remodeló su vida en torno a Chettie. Se compró una cámara Brownie y empezó a fotografiar obsesivamente a su precioso hijo, como si quisiera apoderarse de todos sus movimientos. Documentó su infancia en un álbum de fotos titulado *The Dear Baby* («El querido nene»). Bajo el encabezamiento «Los juguetes favoritos del nene», aparecía la extraña combinación de una muñeca y un camión de hojalata, una premonición de la ambigüedad sexual que iba a ser uno de los rasgos característicos de su hijo. Cuando Chettie balbuceó «Te quero», ella lo apuntó pulcramente bajo el título «Algunas de las primeras frases del nene».

La pasión de Vera por su hijo recién nacido no podía eliminar el miedo al sombrío futuro. Se preguntaba angustiada cómo iban a sobrevivir sin ingresos. Cuando Chesney por fin encontró trabajo, era algo lamentablemente distinto de los rasgueos de guitarra que le gustaban: aplastar calderas viejas con un martillo de herrero en un campo petrolífero, por veinticinco centavos la hora. Pero incluso este trabajo desapareció a medida que las refinerías de Yale iban cayendo una tras otra, víctimas de la Depresión. No parecía haber esperanzas, y cuando Chettie tenía más o menos un año, sus padres se marcharon con él a Oklahoma City, la capital del estado. Por pura casualidad, la ciudad se había librado de los peores efectos de la crisis: hacía pocos meses que se había perforado allí un pozo de petróleo que había dado lugar a una próspera industria petrolera. Se emprendieron varios proyectos de obras públicas, de los que salieron el Centro de Artes de Oklahoma y la Orquesta Sinfónica de Oklahoma City. Toda esta actividad cultural hizo que Chesney pensara que podría volver a tocar.

Él y Vera alquilaron una casita en el centro, en una calle llena de tiendas y fábricas. Comparada con Yale, Oklahoma City parecía una metrópoli de las grandes. Los peatones contemplaban admirados los primeros «rascacielos» del estado, de doce pisos de altura; la gente entraba y salía en tropel del edificio del First National Bank, del hotel Biltmore, de la YWCA y otros modernos edificios. Los trenes de vapor expulsaban blancas nubes de humo al avanzar resoplando por las líneas ferroviarias Rock Island y Frisco, que pasaban por el centro de la ciudad. La efervescencia de la ciudad llenó de esperanza a los Baker. Vera encontró trabajo en una fábrica de helados y Chesney entró en una banda en la emisora de radio WKY, que iniciaba las emisiones diarias a las seis de la mañana con media hora de música hillbilly. Dos violinistas, un batería y el guitarrista Chesney se apelotonaban alrededor de un micrófono de pie, con pantalones vaqueros y chalecos, marcando el ritmo con sus botas de cowboy mientras tocaban. A menudo Chesney se llevaba allí a su hijo, y después cuidaba de él en casa hasta que Vera regresaba a casa con varios envases de helado. Los fines de semana, la banda se reunía en la casa y tocaba durante toda la noche. Para Chesney, su vida volvía a estar completa.

Según Vera, en la radio solo se emitía una hora al día de jazz y swing. Durante ese tiempo, según contaba en *Let's Get Lost*, Chettie se subía a un taburete y la escuchaba con la ardiente concentración que tiempo después caracterizaría su modo de tocar. A veces, Vera embellecía los recuerdos, asegurando que, a los dos años, su hijo saltaba muchas veces del taburete y tocaba solos con la trompeta; lo cierto es que no tocó un instrumento de viento hasta diez años después. Pero ya estaba absorbiendo la música, y en 1980 le dijo a Lisa Galt Bond que había aprendido la primera canción, «Sleepytime Gal», de su padre, antes de cumplir los dos años.

Chet también reveló que la música no fue la única cosa que le descubrio su padre. En un artículo aparecido en una revista de los años sesenta, «The Trumpet and the Spike: A Confession by Chet Baker», recordaba que una noche, estando en la cama de madrugada, oyó que su padre charlaba con sus amigos al otro lado de la puerta cerrada del cuarto de estar. Curioso, el niño se acercó a mirar por el ojo de la cerradura. Su descripción de la escena era casi surrealista: «Mi viejo y sus amigos estaban recostados en sus asientos con los ojos cerrados. Pensé que se habían quedado dormidos y que estaban soñando cosas extrañas y maravillosas. La habitación estaba llena de humo blanco, y su olor picante me llegaba a través de la puerta y me mareaba».[14] Recordaba que uno de los hombres no fumaba; estaba sentado con la boca muy abierta,

inhalando el humo que flotaba en el aire. «Estaban casi en éxtasis —decía Baker—. No dije nada a mi padre ni a mi madre, porque tenía la sensación de que aquellas reuniones eran algo secreto, prohibido. Después de aquella primera noche, espié muchas veces más a mi padre y a sus amigos por el ojo de la cerradura, cada vez más impresionado y más asustado.»[15]

Cuando se supo que era heroinómano, circularon rumores de que Baker solía fumar marihuana con sus padres. «No sé cómo se inventó y se divulgó ese rumor —le dijo Baker, indignado al periodista Jerome Reece en 1983, tras años de convertir su vida en una fantasía para los periodistas—. Mi padre fumaba con otros músicos en casa unas cuantas veces a la semana, pero yo era muy pequeño entonces. Qué historia más ridícula. Mi madre era muy estricta y estaba en contra de todo eso.»[16]

Durante el resto de su vida, Baker defendió obstinadamente a su padre, aunque tenía razones para no hacerlo. Su relación dio un giro desagradable cuando Chesney perdió su empleo en la radio. No volvió a tocar profesionalmente. Fracasado como músico y cada vez más como proveedor del hogar, empezó a beber en exceso. Chesney se quedaba sentado en casa con la radio encendida, oyendo a otros tocar la música que él ya no tocaba. Su frustración iba en aumento hasta que explotaba. La víctima más habitual era su hijo. Chesney empezó a levantarle la mano a Chettie y a utilizar el cinturón cada vez que el niño hacía mucho ruido o no se terminaba la comida. «Su padre le pegaba unas palizas tremendas», contó Sandy Jones, una mujer con la que el trompetista compartió heroína, sexo y algunas curiosas revelaciones en 1970.

Baker casi nunca le hablaba a nadie de aquellas palizas de la infancia. La propia Ruth Young, que le arrancó las confidencias más íntimas, solo tenía vagas nociones de la relación infantil del músico con su padre. «Chet siempre quería intimar con su padre, pero le tenía miedo —dijo. Y añadió—: Estaban separados por las riendas de la madre.» Hasta que Chesney murió en 1967, Baker no dejó de buscar la aprobación de su padre; dado que en aquel momento su propia carrera parecía acabada, se identificaba aún más con el dolor del viejo al tener que renunciar a la música.

Diane Vavra tuvo un atisbo de la violencia de Chesney en 1986, cuando Baker la llevó a Oklahoma a visitar a su madre. En un momento en que se quedó a solas con Vera, Diane le confió que Baker le pegaba. Vera mostró simpatía: «Querida, ¿por qué sigues con un hombre que te pega? —preguntó —. Deja que te cuente una historia». Y le contó que un día, recién casados, ella y Chesney iban en el coche, con él al volante. Chesney empezó a acusarla

de coquetear con otro hombre y se fue poniendo cada vez más furioso. Cuanto más se irritaba, más alocadamente conducía, hasta que tomó mal una curva y el coche volcó, quedando de costado. «Después de aquello —dijo Vera—, nunca volví a sentir lo mismo por él.»

Vera no había podido imaginar que esta tendencia violenta que el abuelo Beardsley había transmitido a su marido se manifestaría también en su hijo, pero con el tiempo lo comprobó en carne propia. Vavra recordaba haber oído a Baker gruñir, a principios de los años setenta, que acababa de pegar a su propia madre. Esta confesión se refleja estremecedoramente en *Let's Get Lost*, cuando Vera comenta que Chettie era «exactamente igual que su padre».

Incluso en los malos tiempos, Vera guardaba las apariencias. A pesar de que ahora trabajaba a jornada completa como vendedora en F. W. Woolworth, mantenía su hogar inmaculado y bien ordenado. A los amigos de su hijo les parecía serena y maternal, con una sonrisa bobalicona. Casi todos la describían como «dulce», aunque a Bernie Fleischer, que la conoció en los años cuarenta, le parecía «una señora pequeñita y delgada, muy machacada y hecha polvo».

Su hijito seguía siendo su salvación. Todas las mañanas, antes de enviarlo al jardín de infancia y marcharse ella al trabajo, lo vestía de punta en blanco con ropa que había comprado con su descuento de empleada, y que incluía un traje de marinero con un gran y puntiagudo cuello blanco. Le hacía quedarse quieto mientras ella le peinaba el pelo hacia atrás con agonía y le ataba los cordones de los zapatos. El niño, pequeño para su edad, parecía un muñequito cuando iba a pie hacia el colegio siguiendo las vías del tren.

Los álbumes familiares seguían llenándose de fotos: Chettie montado en su bicicleta, Chettie jugando a la pelota, Chettie con su perro, Chettie en el patio de atrás o en el porche. A los siete u ocho años era un niño notablemente guapo: ya liberado de las redondeces infantiles, mostraba unos pómulos marcados, un cutis impecable y un espeso cabello rubio oscuro. Ya sabía posar para la cámara: cómo volver la cabeza para que la iluminación le favoreciese, cómo adoptar una postura relajada pero controlada. En la foto de la bicicleta, Baker parecía fuerte y seguro de sí mismo: los hombros erguidos, los ojos mirando fríamente a la lejanía. Incluso cuando miraba directamente a la cámara, el niño parecía distante, inalcanzable.

Por supuesto, Vera le recordaba constantemente lo guapo que era. A algunas personas les parecía raro que solo hubiera tenido un hijo, ya que, en aquella época tan poco adelantada en cuanto a control de natalidad, muchas mujeres se quedaban embarazadas un año tras otro. Pero dada su gélida

relación con su marido, es probable que su vida sexual hubiera declinado. En cualquier caso, Vera explicaba sonriendo que con Chettie le bastaba. No tenía ninguna duda de que él la prefería a ella antes que a su padre. «Creo que estaba más próximo a mí», declaró en *Let's Get Lost*. Ya adulto, Baker recordaba lo incómodo que se sintió cuando Vera lo rodeó con los brazos y le dijo que tenía que quedarse siempre con ella. «"Sí, madre, estaré siempre cerca de ti", respondí. Ahora la comprendo. Yo representaba para ella, entre tanta miseria y sufrimiento, la única razón para vivir.»[17] Pero Vera parecía no darse cuenta de que su fijación con Chettie iba abriendo una brecha cada vez más grande entre ella y su marido, de que su hijo acabaría por odiar sus agobiantes atenciones y de que estaba fomentando en él una personalidad narcisista y egocéntrica que le acompañaría toda la vida.

Pero Vera tenía preocupaciones más urgentes. La familia sobrevivía a duras penas con su escaso salario y los esporádicos de Chesney, de modo que la hermana de Chesney, Agnes, y su marido, Jim, invitaron a los Baker a mudarse a una habitación de su casa de las afueras de Oklahoma City. Tiempo después, Chettie dijo que su tía y su tío eran las personas más agradables que había conocido. Durante la Primera Guerra Mundial, Jim había sido soldado en Bélgica y había sufrido lesiones pulmonares permanentes por inhalar el gas mostaza arrojado por los alemanes. Necesitaba aire puro y, por medio de la WPA, había encontrado un trabajo de jardinero y cuidador en el departamento de parques de Oklahoma. Además, su paso por la guerra lo había dejado estéril, de modo que, como pareja sin hijos, estaban encantados de ayudar a criar a un chico tan guapo, educado y lleno de energía como Chettie.

La WPA contrató a Chesney como inspector de horarios, lo que significaba controlar las horas trabajadas por los operarios para determinar la cuantía de las pagas. La Depresión no había terminado, ni mucho menos —Chettie oía a Jim hablar de gente que iba a los parques y comía hierba y hojas de los árboles—, pero con tres adultos trabajando en la casa, la familia se libró de sus peores efectos. Aun así, con Chesney, Vera y Chettie hacinados en una sola habitación, la situación se volvió tan claustrofóbica que durante varios veranos hubo que mandar al niño a la granja de los Moser. Vera solía ir a reunirse con él en algún momento, alegrándose sin duda de alejarse por algún tiempo de Chesney y estar a solas con su hijo. Sesenta años después, recordaba con qué orgullo lo miraba rondar por el gran establo lleno de caballos y cerdos, subirse a los melocotoneros, vagar por la orilla de un

arroyo que pasaba por la granja y jugar en los melonares. «¡Lo que corría aquel chico! —decía, maravillada—. Yo no podía seguirle.»

Pero el niño mostraba también cierta tendencia al aislamiento, sobre todo cuando su padre empezó a enviarlo a Snyder en verano. Teniendo en cuenta lo que Chesney odiaba a su padrastro, parece una crueldad por su parte que expusiera a su hijo —puede que a propósito— a la tiranía del anciano. Para entonces, un ataque de apoplejía había dejado casi inválido al abuelo Beardsley, que ya no tenía paciencia para aguantar a un niño revoltoso. Chettie se pasaba todo el tiempo que podía fuera de casa, recorriendo la ladera en busca de lagartos.

Al volver a Oklahoma para reanudar la enseñanza elemental, Chettie tenía que enfrentarse de nuevo con la tensa relación de sus padres. Noche tras noche veía a su padre volver a casa borracho y entablar «terribles discusiones» con su madre.[18] El niño cada vez aguantaba menos estar en casa. Antes, Chesney solía tocar la guitarra en casa para divertirse, pero ahora el instrumento permanecía abandonado. «Jamás reconocería que fue un fracaso como músico, y siempre culpó a la Depresión de 1929», dijo Baker en un raro momento de franqueza respecto a su padre.[19] Con el amor entre Chesney y Vera muerto desde hacía tanto tiempo, su hijo desarrolló una idea distorsionada de lo que podían ser las relaciones entre hombres y mujeres, sobre todo en el aspecto físico.

Pero su confusión se volvió aún mayor en 1939, cuando la familia dejó a Agnes y Jim y se mudó a un apartamento encima de un restaurante, en el centro de Oklahoma City. Años después, le contó a Lisa Galt Bond un incidente que le trastornó mucho. Un sábado por la tarde, estando en el balcón trasero, Chettie, que tenía nueve años, oyó una especie de gemidos que procedían de abajo. Curioso, se colgó de la barandilla y miró por una grieta de la pared del restaurante. Vio una mujer desnuda, abierta de brazos y piernas, con uno de los dos jóvenes propietarios del restaurante encima de ella. El niño observó perplejo cómo el hombre embestía con furia a la mujer, hasta que su cuerpo quedó flácido. Después se levantó y se limpió los genitales, y los de la mujer, con servilletas de papel. En aquel momento, Chettie se soltó de la barandilla y cayó al suelo, dándose un fuerte golpe. Con el corazón a punto de estallar, salió corriendo y se escondió en un solar hasta que consideró seguro volver a casa.

Baker recordaba aquella primera visión del sexo con una mezcla de lascivia y disgusto, y el episodio dejó huella en él. Hasta muy avanzada su vida adulta, «hacía el amor» tan tosca y mecánicamente como el hombre del

restaurante. Era una decepcionante contrapartida de las sensibles baladas que cantaba.

Chesney padre había perdido todo sentido de la vida amorosa, si es que alguna vez lo tuvo. Su vida era un fracaso en casi todos los aspectos, y poco después de trasladarse a Oklahoma City volvió a quedarse sin trabajo. Reaccionó haciendo lo que después haría su hijo cuando la presión aumentaba demasiado: se subió a su coche y huyó, dejando a su familia en Oklahoma. Esta vez ya no regresó. Fue a parar a Glendale, un suburbio de Los Ángeles en el extremo sur del valle de San Fernando. Chesney consiguió un trabajo en la Lockheed, una importante fábrica de componentes para reactores, como inspector de piezas. Alquiló una casa pequeña, donde vivió solo durante unos meses, y después llamó a su familia para que se mudasen allí.

En 1940, Vera y Chettie emprendieron un viaje de 2.300 kilómetros en autobús, que duró casi dos días. Tomaron el camino directo por la «calle Mayor de América», la Ruta 66, la carretera que va de un extremo a otro de Estados Unidos. Como fulgurante estrella del jazz, Baker iba a viajar cientos de veces por esa carretera. Bobby Troup, un pianista y compositor de jazz de la Costa Oeste, hizo que pareciera el paraíso de los bohemios errantes cuando compuso en 1946 el éxito «(Get Your Kicks on) Route 66». Años antes del *En el camino* de Jack Kerouac, Troup cantó las maravillas que pueden ocurrir cuando un espíritu libre se echa a la carretera.

En el autobús que se dirigía hacia el oeste por la Ruta 66, madre e hijo atravesaron los pastos y praderas de Texas, y respiraron el aire del árido desierto de Nuevo México y Arizona. Pasaron zumbando por poblaciones de las que Vera apenas había oído hablar: Amarillo, Santa Rosa, Albuquerque, Flagstaff, Needles… Por fin llegaron a Glendale. Chettie miró por la ventanilla los viñedos y naranjales, las colinas boscosas y las montañas azuladas que rodeaban la ciudad por tres lados, y las relucientes aceras de cemento y las soleadas calles flanqueadas por eucaliptos, palmeras y pimenteros. El aire estaba cargado de calma, que se mezclaba con las dulces fragancias de la vegetación en flor. Después del alboroto de Oklahoma, él y Vera pensaron que habían encontrado el paraíso.

El nuevo hogar familiar se alzaba en un tranquilo barrio residencial rodeado de colinas y cañones. Chesney iba a la Lockheed todos los días en su recién adquirido Buick de 1936, mientras Vera cogía el autobús hasta el centro de Los Ángeles, donde estaba la sucursal de W. T. Grant, la tienda de todo a cinco y diez centavos en la que ahora trabajaba. Como dependienta, Vera era un modelo de eficiencia maternal, con el pelo corto y peinado hacia

atrás y una rebequita sobre los hombros. Resplandecía cuando alguien le preguntaba por su hijo, que parecía un niño de ensueño: sacaba buenas notas, no daba problemas y caía bien a sus profesores. Con el traslado de Oklahoma a California, Chettie incluso adelantó un curso.

Pero ojalá no hubiese sido así. Seguía siendo pequeño, y entre compañeros mayores que él parecía aún más canijo. Empezaron a burlarse de él, provocándole una rabia que nunca había manifestado antes. La humillación impulsó a Chettie a demostrar que era más rápido y mejor que todos ellos. Iba al colegio patinando, y después de las clases acudía a la YMCA, donde se convirtió en un apasionado de los deportes. Ya fuese nadando, jugando al baloncesto o corriendo en la pista, cumplía sin esfuerzo cualquier exigencia física. Al trompetista Jack Sheldon, que se hizo amigo suyo en los años cuarenta, le asombraba el vigor de Baker. Sheldon era un magnífico deportista, sobre todo en natación y buceo, pero no podía competir con Baker. «Era tan especial… —contaba Sheldon—. Recuerdo que una vez jugamos al tenis. Yo era muy buen tenista. Él me dijo que nunca había jugado, y me costó ganarle.»

La destreza de Chettie no se limitaba a los deportes. Desde que había aprendido «Sleepytime Gal» siendo muy pequeño, no se había interesado mucho por la música, pero en el sótano de la YMCA encontró un viejo piano de pared y empezó a tocar melodías de oído. En casa cantaba acompañando a la radio. Aún no le había cambiado la voz, y sonaba tan aguda y neutra como la de un niño de coro. A Vera le parecía irresistiblemente bella, y eso le dio una excusa más para exhibirlo. En 1942 empezó a «arrastrarlo» (así lo expresó él tiempo después)[20] al Clifton’s, un restaurante popular que estaba cerca de la tienda de W. T. Grant y organizaba actuaciones de artistas infantiles. Compitiendo con incipientes acordeonistas, bailarines de claqué y gente que cantaba a la tirolesa —todos a remolque de sus embelesadas madres —, Chettie cantó a los doce años algunas canciones de amor bastante maduras. Vera le había enseñado sus canciones favoritas de las listas de éxitos: la seductora «You’d Be So Nice to Come Home To» de Cole Porter; «I Had the Craziest Dream», donde una mujer suspira por un amante principesco, y que fue dada a conocer por la cantante Helen Forrest con la orquesta de Harry James, y «That Old Black Magic», un éxito que habla del «picor» de la atracción sexual, popularizado por la cantante adolescente Margaret Whiting. «Es posible que allí hubiera algún tipo de rollo edípico — dijo Diane Vavra—, porque su madre le enseñaba todas aquellas letras, que eran muy eróticas.» Baker parecía desvalido y afeminado cuando las cantaba;

años después, le confesó al pianista Jimmy Rowles que algunos niños se reían de él, llamándole «mariquita» y diciendo que cantaba como una niña. Las burlas le ponían furioso, pero, como era de esperar, Vera idealizó estos concursos asegurando que Chettie siempre quedaba el primero. Baker decía que no ganó ninguno, aunque una vez quedó segundo, por detrás de una pequeña bailarina que caía con las piernas abiertas.

A Chesney no le gustaba mucho eso de tener un hijo «guapo» que cantaba con voz femenina, y tomó medidas para cambiar al chico y hacer que tuviese un aspecto más viril. En 1943, al volver a casa desde la fábrica, paró en una tienda de empeños. Pensando en Jack Teagarden, compró un trombón y se lo regaló a su hijo. Fue una elección poco atinada: con la vara estirada, el instrumento era casi tan largo como Chettie, que no podía manejarlo de ningún modo. De mala gana, Chesney lo cambió por una trompeta. La llevó a casa y la dejó allí sin más, sin tan siquiera entregársela al muchacho. Durante el resto de su vida, Vera aseguró que su hijo solo tardó dos semanas en aprender a tocar el relampagueante solo de Harry James en «Two O'Clock Jump». Casi todos los músicos aprenden su oficio combinando la práctica con el estudio de los intríngulis de la técnica y la teoría, pero Chet Baker no abordaba así ni la música ni la vida. «Tienen que darse cuenta de que Chet no era muy inteligente —decía Ruth Young—. Él no sabía nunca lo que estaba haciendo, a ese nivel. Simplemente lo hacía.»

Apenas había mostrado todo aquel potencial para la música cuando ocurrió el desastre. Jugando en la calle después de clase con unos vecinos, uno de ellos tiró una piedra a una farola. La piedra rebotó y le dio a Chettie en la boca, rompiéndole el primer incisivo izquierdo. Chesney se enfureció, gritando que el chico ya no podría volver a tocar. Chettie no entendía a qué venía tanto alboroto. Ignoraba que sin un incisivo era casi imposible controlar el flujo de aire que se sopla en un instrumento de viento. Practicó con tal tenacidad que convirtió el hueco dental en parte de su técnica. El diente perdido limitaba su amplitud de registro, pero eso a él no le importaba; decidió que las notas altas eran solo para exhibicionistas, y a partir de los veinte años eso dejó de interesarle. Vera lo llevó al dentista para que le hicieran un diente de quita y pon, pero casi nunca se lo ponía. Lo que hacía era ocultar el hueco manteniendo los labios cerrados en público, y ese fue el origen de su media sonrisa como de Mona Lisa, que le hacía parecer tan inescrutable.

En el instituto de Glendale, el joven Chet se apuntó a un curso de formación instrumental básica, pero allí se aburría. Dominaba todos los

ejercicios en un momento, y no tenía paciencia para estudiar un libro de texto. Le parecía una pérdida de tiempo aprenderse los puntitos y rayitas curvas de una partitura. ¿Por qué molestarse si podía aprenderse una canción oyéndola una o dos veces? Tocando en la orquesta de baile del instituto, se aprendió de oído las marchas de Sousa, y después fingía leer las partituras. En casa aprendía melodías populares oyéndolas en la radio o en los discos de 78 rpm de Vera. Su músico favorito era el trompetista Harry James, cuya orquesta de baile había saltado a lo alto de las listas con una antigua balada sentimental de 1913, «You Made Me Love You». James tocaba la trompeta con un tono meloso, adornando las canciones con un exceso de florituras que casi todos los incipientes beboppers consideraban cursi. Pero a Baker le encantaba el sonido fuerte y brillante de James, y estudió sus solos hasta que pudo repetirlos casi exactamente.

Baker perdió la virginidad a los quince años con las exaltadas expresiones de amor de James resonándole en los oídos. La experiencia, según se la describió a Lisa Galt Bond, fue aún más vulgar que su primer atisbo voyeurístico del sexo en Oklahoma City. Baker se había hecho amigo de Bennett y Leo Little, dos hermanos que vivían con su madre en un hotel-residencia en el centro de Glendale. Según Baker, la señora Little trabajaba todo el día en Thrifty Drugs y sus hijos se quedaban solos después de las clases, repartiendo el tiempo libre entre una casa en un árbol y un pozo que habían cavado detrás del hotel. Baker recordaba que se escondía con ellos en uno de estos dos sitios y que allí hablaban ingenuamente sobre cómo sería mantener relaciones sexuales con una chica.

Pronto lo averiguaron. Un día, Baker llamó a la puerta del apartamento de los Little y encontró a Leo y a Bennett con una chica de quince años llamada Barbara, que declaró estar dispuesta a hacérselo con los tres chicos. Temiendo que la señora Little llegara a casa y los pillara, Baker y los hermanos llevaron a Barbara a la casa del árbol, que estaba oculta detrás de dos vallas publicitarias. La chica se tumbó y Baker —el más guapo de los tres— fue el primero. Era evidente que Barbara no era virgen. Sin nada bajo el vestido, se levantó la falda y le guio para que la penetrara mientras Leo y Bennett miraban. Baker estaba tan nervioso que llegó al clímax en cuestión de segundos. En lugar de placer, sintió asco y una gran inquietud, y salió corriendo, pensando «Nunca más, nunca más».[21] El recuerdo (aunque podía ser apócrifo) traumatizó de tal modo a Baker que, según decía, durante algún tiempo no quiso ni acercarse a ninguna chica. En 1980 describió aquella

iniciación al acto sexual como «mi primer coño»,[22] una expresión que dejaba patente su actitud general hacia el sexo.

El final de la Segunda Guerra Mundial en agosto de 1945 trajo consigo prosperidad económica y abundancia de oportunidades de trabajo para los soldados que regresaban, pero no para Chesney Baker. Tras enzarzarse a golpes con su jefe en la Lockheed, se encontró una vez más sin trabajo. Tenía ya casi cuarenta años y era mucho menos contratable que los jóvenes exsoldados, sobre todo con su historial laboral, que le marcaba como problemático. Durante los meses que pasó buscando empleo en vano, hubo que estirar al límite el salario de Vera en la tienda de oportunidades.

Los Baker fueron salvados por dos viejos amigos de Oklahoma, Bob y Tillie Coulter, que permitieron que la familia se instalara en su casa de Hermosa Beach (California), una población costera situada junto a la más populosa Redondo Beach. Repitiendo su experiencia con Jim y Agnes, los Baker dejaron su casa y ocuparon una habitación en la de los Coulter. Con su impecable historial laboral, Vera consiguió el traslado a la sucursal de W. T. Grant en la vecina localidad de Inglewood. A falta de otras opciones, Chesney empezó a conducir un taxi.

Aquella habitación de la casa de los Coulter se convirtió en una olla a presión. Encerrada en un espacio tan reducido con su resentido y depresivo esposo, Vera se obsesionó aún más con su hijo, que a sus dieciséis años empezaba a rebelarse. Intentando desesperadamente alejarse de ella, aceptó un empleo de colocador de bolos en una bolera, adonde iba directamente al salir de clase para trabajar hasta medianoche. Sus notas bajaron: lo único que le importaba ya del instituto era tocar en la orquesta. A esto añadió dos nuevas pasiones: la playa y los coches. En compañía del hijo de los Coulter, Brad, que ahora era su mejor amigo, Baker empezó a competir en carreras con el Buick de su padre; como aún no tenía permiso de conducir, sus padres se pusieron furiosos. Pero Jack Sheldon estaba deslumbrado: «Conducía como un piloto de carreras, muy rápido, y se metía en sitios por donde yo jamás conduciría».

Un aspecto tortuoso de Baker empezó a manifestarse cuando se convirtió en un experto en robar gasolina. Insertaba un extremo de un tubo de goma en el depósito del coche de algún desconocido, aspiraba por el otro extremo para crear un vacío e introducía el combustible en su propio depósito. A veces inhalaba gasolina: su primera experiencia en colocones. Baker recordaba los fines de semana que pasaba buceando y haciendo surf y montañismo con Brad en Palos Verdes, cuyos acantilados se alzan sobre la bahía sur de Los

Ángeles. Decía que allí encontraron una cueva donde se refugiaban por la noche: hacían una hoguera y dormían sobre mantas mientras oían el sonido de las olas al romper.

Los chicos se lo estaban pasando en grande, pero a Vera le entró el pánico. Al ver que su hijo se estaba convirtiendo en un delincuente juvenil, se preguntó, angustiada, en qué podría haberse equivocado ella. Pero Chettie, como su padre, anhelaba una vía de escape. La encontró al ver un cartel de reclutamiento con el Tío Sam señalándole con el dedo e invitándole a «alistarse en el ejército y ver mundo». En un impulso, decidió hacer precisamente eso.

La apesadumbrada Vera tuvo que aceptar que no había otra solución. El 5 de noviembre de 1946, pocas semanas antes de que su hijo cumpliera la edad legal de diecisiete años, lo alistó en el ejército por un período de dieciocho meses. En su última noche en casa, Baker (que ya tenía permiso de conducir) tomó prestado el coche de su padre para salir con una chica llamada Gloria. Al final de la velada, encontró un sitio escondido para aparcar cerca de la casa de ella y le sugirio pasar al asiento de atrás, donde hicieron el amor apresuradamente. Baker recordaba que, al terminar, la chica salió disparada del coche, explicándole que tenía que lavarse enseguida para no quedarse embarazada.

Este episodio fue solo un poco más digno que el de Barbara, pero a Chettie le parecía que el sexo en un coche era mucho más interesante. Con el tiempo, su recuerdo de esa cita adquirio un brillo onírico: decía que Gloria le había dado una foto suya, le había besado y había salido corriendo del coche, con la luz de la luna reflejándose en su cabello dorado. Del mismo modo que había aprendido a seducir al objetivo de la cámara para que lo retratara de un modo irreal, aprendió a embellecer la verdad hasta convertirla en una intriga romántica de cuento de hadas. Aquella noche, Baker volvió a casa y se metió en la cama, ansioso de iniciar una vida de hombre independiente.

2

Pocos días después de alistarse, Baker bajó de un tren en Fort Lewis, una inmensa base militar en el estado de Washington, para comenzar los dos meses de instrucción básica. Él y un grupo de jóvenes de aspecto igualmente bisoño se pusieron en fila para que les vacunasen. Todavía doloridos, se echaron a la espalda unas mochilas de treinta kilos y salieron hacia el bosque para hacer marchas, cavar hoyos de protección y hacer ejercicios de puntería con el rifle. Todas las mañanas hacían una serie de flexiones y abdominales ideada para convertirlos en defensores de la patria fuertes como rocas.

El esfuerzo parecía un poco absurdo. La Segunda Guerra Mundial había terminado trece meses antes, dejando a Estados Unidos como primera potencia mundial, con un prometedor futuro de bienestar económico y seguridad nacional. El gobierno juró proteger esa imagen del país contra nuevos posibles ataques japoneses o alemanes: siguió reclutando soldados mientras perfeccionaba y probaba la bomba atómica que había devastado Hiroshima y Nagasaki al final de la guerra. La imagen de una nube mortal en forma de seta gris, exhibida una y otra vez en los noticiarios de los cines y más tarde en la televisión, difundía un estremecedor mensaje no intencionado: que América podía incinerarse a sí misma por accidente, con solo tocar un botón. Muy pronto, la generación beat argumentaría que era de idiotas hacer planes para un futuro que podía no llegar: era mejor apurar cada momento como si fuera el último. A finales de los años cincuenta, Chet Baker vivía esa filosofía más peligrosamente que casi todos los beatniks.



Lago Wannsee, Berlín (Alemania), 1947. Foto de Howard Glitt

Pero en Fort Lewis la rebelión ni siquiera se planteaba; casi todos los reclutas se limitaban a dejar pasar el tiempo mientras intentaban decidir qué hacer con sus vidas. Recién pasado el Año Nuevo de 1947, Baker y un compañero de barracón, Dick Douglas, fueron en autobús al campamento Kilmer, en New Jersey, donde iban a embarcar rumbo a Alemania. En lo más crudo del invierno, cientos de asustados muchachos subían en fila la pasarela de un enorme buque. Pasaron frente a la estatua de la Libertad y salieron a mar abierto. Durante diez días, según Baker, vivieron «como sardinas en lata».[23] Algunos vomitaban a causa del mareo y el miedo; otros intentaban

emborracharse con loción Aqua Velva para después del afeitado. Cuando el barco atracó en el puerto alemán de Bremerhaven, tuvieron que abrirse paso a través de la nieve hasta el tablón de anuncios donde se indicaba el destino de cada hombre. Baker sufrio una desilusión: él y Douglas estaban destinados a Berlín, pero el elevado coeficiente intelectual de Douglas le había hecho merecedor de un puesto de gestión en el Western Theater, el centro de operaciones militares. A Baker, cuyas últimas notas habían sido mediocres, se le asignó un aburrido trabajo de mecanógrafo.

A la mañana siguiente, un tren los llevó a Berlín, donde contemplaron la capital del Tercer Reich casi totalmente reducida a escombros por los rusos como respuesta a la invasión alemana de la Unión Soviética. Las fuerzas americanas y soviéticas habían dividido la ciudad, ocupando los edificios de viviendas que quedaban en pie. Mujeres rusas arrastraban los pies por las zonas bombardeadas, recogiendo ladrillos y retirando escombros a paletadas. Baker nunca olvidó las imágenes de desesperanza y destrucción; hacían que el futuro pareciera muy sombrío.

Salió a dar una vuelta por Onkel Tom, el distrito no destruido del noroeste de Berlín donde estaban acuarteladas las tropas americanas. Se le levantó el ánimo cuando oyó una orquesta que tocaba en la planta baja de un edificio de apartamentos. Al abrir la puerta, se encontró con la 298th Army Band, una banda militar de cincuenta y seis miembros, que terminaba su ensayo vespertino. Le suplicó al sargento primero que le permitiera ingresar en ella. A la mañana siguiente, Baker se presentó a una prueba con la trompeta Martin que se había llevado desde América y consiguió el último asiento en la sección de trompetas.

En su primer ensayo le entregaron partituras de marchas que él no sabía leer. Conocía algunas canciones, como «When Johnny Comes Marching Home», y disimuló como pudo en las otras. Durante la ejecución inicial de cada pieza, fingía tocar mientras escuchaba atentamente a los otros trompetistas. La segunda vez tocaba la marcha casi a la perfección. Se aprendió de oído el repertorio de la banda tan deprisa que perdió el interés. Además, la banda no tenía mucho que hacer, aparte de recibir a algún dignatario que llegara de visita. Algunos de los músicos dedicaban el tiempo libre a practicar, pero Baker no le veía sentido a esforzarse en algo que a él le resultaba tan fácil. Lo que hizo fue presentarse a una prueba para la orquesta de baile del ejército, que era más pequeña y en la que sí tenía ganas de tocar. El director y primer saxo alto, Howard Glitt, quedó asombrado por el sonido fuerte y atrevido que le sacaba a su trompeta aquel muchacho de diecisiete

años, que ya tocaba solos con la seguridad de una estrella. Glitt estaba convencido de haber encontrado un prodigio, de esos capaces de tocar cualquier cosa a la primera.

Pero a Baker tampoco la orquesta de baile le proporcionaba un gran estímulo, así que se entretenía acompañando a Dick Douglas, que se estaba convirtiendo rápidamente en su ídolo. Años después, en sus escritos autobiográficos, Baker recordaba su admiración al ver cómo el arrogante Douglas se subía a unas barras paralelas y hacía una vertical perfecta. Después, Douglas se iba contoneándose a su oficina, donde tenía dos secretarias alemanas, un mueble-bar, varias cajas de aguardiente, un sofá, un proyector de cine y unas cuantas películas pornográficas francesas que utilizaba para seducir enfermeras. «Un tío como los que a mí me gustan», decía Baker.[24] Un día, cuando un tipo más alto y corpulento lo empujó al salir del comedor, Douglas se enfadó y lo dejó inconsciente de un puñetazo. Baker quedó aún más impresionado al descubrir que Douglas, que tenía un importante cargo de administrador, hacía impunemente lucrativos negocios en el mercado negro, vendiendo bajo cuerda café, jabón, cigarrillos y otros artículos racionados. Douglas era espontáneamente viril, físicamente superior, y no le tenía miedo a nadie. A Baker, que había sido golpeado por su padre y sobreprotegido por su madre, la masculinidad serena de su compañero le parecía envidiable. El trompetista se pasaba horas haciendo gimnasia en su habitación para llegar a ser tan fuerte como Douglas.

Al llegar el verano, Baker, Douglas y un par de amigos tomaron un tren hasta el lago Wannsee, al suroeste de Berlín, y alquilaron un barco de vela. Douglas llevó su radio de transistores, que captaba con interferencias las emisiones del Servicio de Radio de las Fuerzas Armadas (AFRS). Baker oyó una nueva ola de jazz que sonaba mucho más interesante que Harry James. El más controvertido de los nuevos directores de bandas era Stan Kenton, un joven e intelectual maestro de la Costa Oeste que parecía considerarse a sí mismo el Toscanini del jazz. Kenton tocaba su buena cuota de novedades facilonas («His Feet Too Big for De Bed», «And the Bull Walked Around, Olay») para complacer a su casa discográfica, la Capitol. Sin duda, tenía que compensarla por las malas ventas de piezas pseudosinfónicas como el «Concierto para acabar con todos los conciertos». Kenton se sentaba al piano y tecleaba grandiosos acompañamientos, levantándose de vez en cuando y agitando sus largos brazos para dirigir. Por pomposo que pueda parecer esto, su banda estaba repleta de fuerza bruta: las trompetas vociferaban en el

registro alto; los trombones atronaban en el bajo; los saxofones añadían un escalofrío que hacía que la música pareciera una ráfaga invernal.

Los compañeros de Baker en la orquesta de baile del ejército estaban deslumbrados por Kenton, que anunciaba grandes y apasionantes cambios en el jazz. *Down Beat* y *Metronome*, las principales revistas de jazz de la época, publicaban reportajes sobre todos los músicos de Kenton que se iban convirtiendo en celebridades por derecho propio: los trompetistas Shorty Rogers y Al Porcino, los saxofonistas Art Pepper y Bob Cooper, el trombonista Kai Winding, el batería Shelly Manne, el arreglista Pete Rugolo. Baker estaba siempre sintonizado con la AFRS para oír otros sonidos de vanguardia: los de la banda dirigida por Woody Herman, cuyos arreglistas, Ralph Burns y Neal Hefti, empleaban armonías complejas y colores tonales para crear una ambiciosa variedad de jazz de concierto.

Un músico fascinaba y desconcertaba a Baker por encima de todos los demás: Dizzy Gillespie, un trompetista negro residente en Manhattan que estaba contribuyendo a desencadenar lo que Phil Leshin, un joven bajista del mundillo, llamaba «una revolución completa: social, personal y, desde luego, musical». Gillespie y un pequeño núcleo de instrumentistas de Nueva York —el saxo alto Charlie Parker, los pianistas Bud Powell y Al Haig, los baterías Kenny Clarke y Max Roach— estaban tomando el sencillo lenguaje armónico y melódico del swing y volviéndolo del revés con acordes disonantes, solos cargados de cromatismo y ritmos tan enrevesados que la cabeza te daba vueltas. Aquella música se llamaba bebop, y muy pocos tenían oído para entenderla, no hablemos ya de tocarla. «Si eras un músico joven de entonces y querías tocas jazz, de pronto se te abrían los oídos a una manera totalmente nueva de hacerlo», decía Leshin. En piezas estándar como «What Is This Thing Called Love?» y «I Got Rhythm», los beboppers quitaban la melodía y «seguían los cambios», improvisando tan desenfrenadamente sobre la base de los acordes que solo los oídos más finos podían identificar las canciones. Baker nunca había oído un trompetista como Gillespie, que se deslizaba por fraseos de corcheas y semicorcheas con un sonido fino y acerado que iba subiendo hasta una gama alta estridente. Las notas volaban que era una locura; como sus pares, Gillespie parecía conectar con alguna conciencia superior en cuanto se llevaba la trompeta a los labios.

Aquella música intimidaba incluso a Louis Armstrong, el padre del jazz, que la criticaba duramente en *Down Beat*. Gillespie hacía que el bop pareciera aún más excéntrico al adoptar una extravagante pinta de bohemio francés —gafas con montura de concha, perilla, boina— que muchos beboppers

copiaron. La jerga de los negros se convirtió en su lenguaje en clave, tanto si eran negros como si eran blancos.

Su estilo de vida, que incluía el consumo temerario de drogas duras, se burlaba de todos los valores —dinero, seguridad, planificación del futuro— que obsesionaban a la América recién acabada la Segunda Guerra Mundial. Los beboppers pasaban hambre por su arte y se preciaban de no ser comerciales. En el artículo «Recuerdos del bop en Nueva York, 1945-1950», publicado en 1963 en su revista underground *Kulchur*, el poeta y aficionado al bop Gilbert Sorrentino recordaba cómo se recreaba en esta sensación de distanciamiento:

> El bebop nos aisló por completo, para nuestra inmensa satisfacción. Era vituperado aún más vehementemente que la «música de negros», pero hasta a un sordo le resultaba evidente que [a aquella música] le importaba un pepino lo que opinaran de ella… Era absolutamente no popular, probablemente más que en ninguna otra época de su historia, incluido el presente. Y sus adeptos formaban una secta que, puede que más que ninguna otra fuerza en la vida intelectual de nuestros tiempos, unió a jóvenes que estaban hartos de lo espurio.[25]

El bop no tenía nada que ver con el modo lírico de tocar que iba a hacer famoso a Chet Baker. Pero él se lanzó de cabeza a la cultura que lo rodeaba: el abrasador impulso de seguir en movimiento, el placer de escandalizar a la gente y, más adelante, la compulsión de autodestruirse. Admiraba el modo en que Gillespie había rechazado todos los convencionalismos sobre el modo de tocar la trompeta para crear su propia y sofisticada voz. Baker estudió los solos de Gillespie que oía en la AFRS, intentando seguir aquellos extraños fraseos. «Todo cambió para mí —le dijo años después al periodista Les Tomkins—. Me fui alejando cada vez más del estilo “dulce” de Harry James y empecé a intentar frasear de un modo que yo llamaría, a falta de una palabra mejor, más “enrollado”.»[26]

Pero ni las marchas de Sousa ni las melodías de la orquesta de baile militar le daban muchas ocasiones de sonar «enrollado». En aquellos tiempos, casi todos consideraban a Baker un inocentón. No fumaba ni bebía, hablaba con el acento nasal de la gente del campo y aparentaba estar más cerca de los doce años que de los diecisiete. Casi todos le llamaban Chettie; hasta 1952, cuando se unió al cuarteto de Gerry Mulligan, no adoptó el más viril «Chet». El pianista y arreglista Bob Freedman, que conoció a Baker cuando ambos

eran soldados, lo recordaba como «nada amenazante, ni en su aspecto, ni en sus modales. Tenía cara de pánfilo».

En su cartera llevaba una foto de Gloria, su chica de Glendale, y otra de su padre y su madre. Pero procuraba no mostrar esta faceta vulnerable de su personalidad, tal vez porque pensaba que no iba a parecer muy cool si lo veían suspirando por una chica o por las comodidades del hogar. Baker pagó con cigarrillos racionados a un artista alemán para que pintase retratos al óleo a partir de las dos fotos, y después escondió los lienzos debajo de su litera. Sus compañeros del ejército y de la banda no recordaban que escribiera nunca a sus padres, pero cuando ellos no estaban presentes, Baker le enviaba a Vera numerosas cartas en las que incluía fotos donde se le veía muy elegante con sus pantalones caqui, su chaqueta militar verde oliva con cinturón y su gorra de tela. Ella enseñaba con orgullo las fotos a sus compañeros de trabajo en W. T. Grant's, como prueba de lo bueno y leal que era su hijo.

De todos modos, Baker no tenía que esforzarse mucho para guardar secretos, porque se pasó solo gran parte del verano de 1947. Mientras sus amigos iban en busca de prostitutas al sector de Berlín ocupado por Francia, él navegaba por el lago Wannsee en una pequeña barca a motor y soñaba despierto con su mujer ideal.

Aquellas apacibles excursiones al lago inspiraron una de sus historias favoritas acerca de su juventud, y una de las más reveladoras. Contaba que una tarde, navegando a la deriva en el lago, el cielo se oscureció y empezaron a oírse truenos. Volvió a la playa y allí vio a la chica de sus sueños, una belleza rubia de veintidós años, caminando por la orilla con la falda recogida. Chet le preguntó si quería dar una vuelta en la barca. Según una de las versiones, ella respondió «Me encantaría» en perfecto inglés,[27] y dijo que se llamaba Gisella. Según otra versión, la chica solo hablaba alemán, y él se expresó por señas para invitarla a la barca. Mientras rugía la tormenta, los dos navegaron hasta una cabaña abandonada, se metieron dentro e hicieron el amor durante horas.

Durante el resto de su vida, Chet recordó a Gisella como el amor de su juventud. Pero aquel idilio de cuento de hadas estaba condenado al fracaso. La joven vivía con su familia, y no les sobraba el dinero; Baker contaba que no tardó en descubrir que ella y sus hermanas eran prácticamente prostitutas, que entablaban relación con los soldados a cambio de dinero, regalos y una hipotética propuesta de matrimonio por parte de un soldado americano solvente. «En realidad, yo no le importaba —dijo Baker en 1963—. Era simplemente lo mejor que tenía en ese momento.»[28] Cuando Gisella supo

que él no cumplía los requisitos, se enfrio. Una noche, cuando Baker acudió a su casa, sus padres le dieron la falsa noticia de que se había casado con un oficial ruso. Lo cierto, según Baker le contó amargamente a Lisa Galt Bond hacia 1980, era que Gisella se había casado con un soldado americano, compañero de Chet, un trompetista malísimo de la misma banda militar.

Independientemente de lo que haya de cierto en este episodio, su tema —que la mujer a la que él había entregado su corazón había resultado ser una mentirosa y una impostora— arruinó para siempre su actitud hacia el amor. En sus futuras relaciones oscilaría siempre entre la necesidad de cuidado maternal y la desconfianza paranoica, siempre viéndose a sí mismo como una víctima. Reveló su doble criterio en 1948, después de que una apendectomía de emergencia pusiera fin a su primer período en el ejército. Baker volvió a casa y fue a buscar a Gloria, solo para descubrir que ella no le había esperado. Se había casado y había engordado: era muy diferente de la resplandeciente diosa que él recordaba. Otra mujer que le dejaba tirado. Qué tendría que ver que él hubiera tenido una aventura que, mientras duró, hizo que se olvidara completamente de ella. Le dio a Gloria el cuadro de Alemania y, según decía, nunca volvió a pensar en ella… excepto en todas las ocasiones, durante los cuarenta años siguientes, en las que volvía a contar esta desgraciada historia.

En enero de 1948, Baker volvió a mudarse a casa de sus padres, que ahora tenían una propia en Hermosa Beach. La vida se había estabilizado para la pareja: Vera había sido ascendida a supervisora de planta en W. T. Grant’s y Chesney seguía con su trabajo de taxista, tal vez porque no tenía compañeros o supervisores con los que pudiera chocar. Los Baker habían ahorrado lo suficiente para pagar un adelanto de una modesta casa de dos dormitorios en el 1011 de la calle Dieciséis; estaba en lo alto de una colina desde la que se veían la carretera de la costa del Pacífico y la playa. En días despejados, podían divisar desde su minúsculo patio delantero la concurrida isla Catalina.

En cuanto volvió a casa, Baker se vio metido de nuevo en la atmósfera asfixiante que le había impulsado a marcharse. «No quería estar allí», cuenta el bajista Hersch Hamel, amigo suyo de la adolescencia. Pero Vera daba gracias por tener de nuevo a su Chettie, y su regreso al instituto le daba esperanzas de que sus tiempos de delincuente juvenil hubieran pasado.

Baker se matriculó en el Redondo Union High School, un gran instituto de la vecina Redondo. Se decía que Redondo High tenía el mejor equipo escolar de fútbol de toda América, y una de las mejores bandas de concierto. A los

pocos días de su llegada, Baker se presentó en un ensayo de la banda con su trompeta del ejército y una boquilla que él mismo había hecho en el taller del instituto. Había aprendido los efectos de las boquillas de diferentes tamaños en el sonido de un trompetista: una ancha y profunda producía un sonido igualmente profundo; una poco profunda, con una abertura más pequeña, creaba un alarido tenso de altos vuelos como el de Gillespie. Por ahora, Baker quería esto último. El director de la banda, George Cather, probó a Baker sentándolo en la sección de trompetas y pidiendo a la banda que tocara «Ruslan y Ludmilla», una grandilocuente obertura del compositor ruso Glinka. Baker no sabía nada de música clásica y todavía le costaba mucho leer una partitura. Al terminar, Bernie Fleischer, que tocaba el clarinete en la banda, le preguntó su opinión al primer trompetista, Gene Daughs.

—Es la cosa más increíble que he visto en mi vida —dijo Daughs—. La primera vez, el tío prácticamente no tocó ni una nota. La segunda vez me dejó estupefacto. Pero lo peor es que ni una sola vez bajó los pistones correctos.

—Pero no es mejor que tú, ¿verdad? —preguntó Fleischer.

—Bernie, este tío está en otro mundo.

Si su virtuosismo confundía a los demás instrumentistas, su aspecto volvía locas a las estudiantes. Sentado entre un montón de chicos con granos, con camisa blanca y pajarita, Baker atraía casi toda la atención con su provocador aire de lejanía y la mata de pelo rubio oscuro que enmarcaba recatadamente su atractivo rostro. Una compañera de estudios, Jane Thompson, recordaba la primera vez que lo vio: «Solo me acuerdo de aquel chico guapo en medio de todos aquellos tipos vulgares. Mis amigas y yo no oíamos lo que tocaba, pero no nos importaba. Todas nos preguntábamos: "¿Quién es ese?"».

Aquellos mismos rasgos delicados lo convirtieron en blanco de los matones del instituto, que le llamaban «niño bonito»,[29] el peor insulto en aquellos tiempos, cuando se suponía que los hombres tenían que ser supermasculinos en todo momento. El apelativo afectaba a Baker hasta el punto de volverle casi loco. «Si insultabas a Chet, podía matarte —contaba Fleischer—. Se metía en peleas constantemente.» En una ocasión, Baker y Fleischer iban andando por los terrenos del exclusivo y clasista instituto de Beverly Hills. Baker vestía su atuendo del Espectáculo de Variedades de Redondo: una imitación del *zoot suit*, un traje con chaqueta muy larga y pantalones holgados pero muy estrechos en los tobillos, que era la llamativa vestimenta de los bohemios de la era del swing. Sus grandes hombreras, los pantalones con pinzas y los largos faldones estaban ya pasados de moda, y el traje parecía aún más ridículo si lo llevaba el pequeño y fibroso Baker, que

tenía entonces dieciocho años. Pasaron cuatro jugadores de fútbol e hicieron algún comentario burlón. Como un relámpago, Baker arremetió contra el más grande de ellos, que le pegó una paliza tan brutal que Fleischer y los demás jugadores tuvieron que separarlos a la fuerza. Cuando lo consiguieron, Baker era una piltrafa ensangrentada y su traje estaba hecho jirones. «Aquello era el pan de cada día —contaba Fleischer—. A Chet le pegaban constantemente. El otro tipo empezaba con un insulto y Chet iniciaba la parte física. Supongo que herían su orgullo y su ego.»

Estos estallidos repentinos iban a empeorar con el paso de los años, hasta el punto de que Chet aterrorizaba a la gente con sus accesos de ira. Pero en el instituto de Redondo aprendió a adoptar un aire sereno la mayor parte del tiempo. Ya que no podía parecer tan duro como un jugador de fútbol, al menos sí podía actuar con frialdad e intrepidez. El año siguiente, el pianista Jimmy Rowles se fijó en los andares confiados de Baker: los hombros echados hacia atrás y la mirada gacha, una mirada que no revelaba nada.

Esto le dio buenos resultados en el otoño de 1948, cuando ingresó en El Camino Junior College, un colegio universitario gratuito de dos años, lleno de exsoldados, en la vecina Torrance. Baker fue bien acogido en Kappa Theta, una fraternidad muy exclusiva repleta de jugadores de fútbol americano. Su profesor de música en El Camino era Hamilton Maddaford, un exsoldado de veintitrés años. Maddaford daba clases de solfeo y armonía, la base tradicional para todo aspirante a músico. De todos sus alumnos, el que más visiblemente se aburría era Baker, que se repantigaba en su pupitre al fondo de la sala y casi nunca o nunca levantaba la mano. «Se notaba que no estaba a gusto allí —decía Maddaford—. No tenía ningún interés en aprender cosas de los libros.»

Baker solo volvió a la vida cuando se unió a la Banda de Guerreros de El Camino, dirigida por Maddaford. A veces, el profesor le dejaba tocar solos. Maddaford lo recordaba como un joven con talento pero sin formación: «No era un virtuoso, pero tenía buen sonido». Pero Bernie Fleischer estaba pasmado: «El graderío estaba tan silencioso como si fuera un concierto de jazz. A veces nos aplaudían tanto como al equipo de fútbol».

En casa, Fleischer y Baker se sentaban junto a la gramola y ponían los últimos discos de bebop. Baker no podía contener su entusiasmo al oír a Dizzy Gillespie o a Don Byas, un saxo tenor de fértiles sonoridades, correteando por fraseos que hacían que las marchas de la banda de Redondo parecieran nanas. Saltaba de la silla y gritaba: «¿Qué ha sido eso? ¿Cómo lo ha hecho? ¡Ponlo otra vez!».

En 1949, Baker y Hersch Hamel fueron a visitar a su amigo Ian Bernard, un pianista de bop principiante. La familia de Bernard tenía una grabadora de discos que hacía ruidosas transcripciones en discos de 78 rpm. Los tres jóvenes se reunieron alrededor del voluminoso artefacto y grabaron un disco de dos caras por pura diversión. Ese disco todavía existe; aunque es tan viejo que la música ha quedado reducida a un rumor, la trompeta de Baker se abre paso con tanto ímpetu y tanto espíritu que se entiende fácilmente que causara sensación. Comparado con sus refinadas grabaciones de los años cincuenta, este trabajo de Baker resulta irreconocible: ataca por las bravas dos estándares, «All the Things You Are» y «Get Happy», con un sonido duro y penetrante y montones de notas, muchas de ellas desafinadas. En «All the Things You Are» despacha a toda prisa la alegre melodía de Jerome Kern y se mete de golpe en una improvisación bebop, haciendo todo lo que puede por seguir los enloquecidos acordes de Bernard, y consiguiéndolo en numerosas ocasiones. «Chet estaba en ascuas —dijo Bernard—. Ya entonces tenía un increíble sentido del tempo. No podías dejarlo atrás.»

Ansioso por aprender nuevas canciones, Baker empezó a pasarse por casa de Jimmy Rowles, que tocaba el piano para Billie Holiday, Peggy Lee y otras grandes cantantes de jazz. Rowles era famoso por su enciclopédico repertorio; después de haberlo conocido en Los Ángeles, Baker ya no lo dejó en paz. Las mañanas en que no tenía clase, Baker iba en coche a casa de Rowles, en Culver City, y tocaba el timbre hasta que lo despertaba. Esperaba impaciente a que Rowles hiciera café, encendiera un cigarrillo y se sentara al piano. Baker escuchaba con mucha atención todas las canciones que Rowles tocaba, y después intentaba repetirlas con la trompeta. «Yo estaba asombrado de su talento —dijo el pianista—. Lo aprendía todo con una rapidez asombrosa.» La forma de tocar contenida y espaciada de Rowles hizo que Baker comprendiera el poder de lo simple. Pero todavía era un trompetista incendiario, y cuando Rowles lo llevaba a jam sessions Baker se hacía notar. «Todos me decían "¿De dónde coño has sacado a este tío?". Aunque nadie había oído hablar de él, allí estaba, tocando hasta eclipsar a los otros.» Phil Brown, batería de bop, oyó por primera vez a Baker en esta época. «Chet no sonaba entonces como en los años cincuenta —dijo Brown—. Tenía un estilo más agresivo, con un sonido más negro. Se volvió blanco después.»

Sea como sea, los amigos de Baker se maravillaban de lo fácilmente que lo aprendía todo. Su talento parecía un regalo del cielo, de los que no se adquieren con la práctica. «Cuando Chettie era joven, era como un águila —decía Jack Sheldon—. Estaba dispuesto a todo. Íbamos a Palos Verdes a

escalar precipicios. Una vez estábamos escalando y yo iba detrás de él. Yo estaba muerto de miedo y él trepaba como una cabra.» A Baker le gustaba hablar de música, pero solo podía discutir «en los términos más simples», según decía Walter Norris, un pianista de Arkansas que llegó a ser uno de los más firmes pilares del jazz de la Costa Oeste. Los comentarios del trompetista, según Morris, trataban «sobre todo del sentimiento, de la parte emocional de la música». Podía mostrarse muy despreciativo con todo lo demás. Bob Neel, que poco después fue su batería y compartió casa con Baker, no podía creer la arrogancia de Baker: «Cuando yo era adolescente pensaba que con el tiempo llegaría a ser el mejor batería del mundo. Aproximadamente a los veinticinco años me di cuenta de que, bueno, tal vez no llegara a ser el mejor, pero sí uno de los diez mejores. Y enseguida dices… tal vez de los cien mejores. Pero no creo que Chettie se considerara nunca otra cosa que no fuese el número uno».

Su atrevimiento no se limitaba a su modo de tocar. Una madrugada, después de una actuación en Hermosa Beach, él y Bernie Fleischer caminaban por la Esplanade, un paseo de cemento a la orilla del mar. Pasaron junto a un catamarán atracado en la playa.

—¿Quieres ir a Catalina? —preguntó Baker.

—No, esta noche no.

—Pues yo me voy —declaró el trompetista.

«Le ayudé a arrastrar hasta el agua la embarcación que estaba robando —cuenta Fleischer—. Se metió en ella con el traje de actuar y navegó hasta Catalina. ¡Son cuarenta y cinco kilómetros de mar abierto! Me dio un susto de muerte.»

La palabra que casi todos empleaban para describir a Baker era «cool», frío, distante, que controlaba sus emociones, una cualidad a la que aspiraban todos los jazzmen. «Tenías que ser cool —decía el pianista Russ Freeman, que en 1953 se convirtió en el maestro del primer cuarteto de Baker—. No era cool no ser cool. En alguna parte, de algún modo, los músicos de jazz jóvenes empezaron a considerarse diferentes del resto de la gente. Y es verdad: son diferentes de los demás.» Lo cool era un sonido, pero era también un modo de vida. «Significa que haces en una frase lo que a otro le ocuparía un párrafo —explicaba el pianista Paul Bley—. Diriges tu conducta.»

Nadie se sentía más distante o superior que Miles Davis, el trompetista negro cuyo estilo escueto y nervioso definió el cool como una máscara que ocultaba las emociones violentas. En 1949, Baker oyó un conjunto de grabaciones Capitol en 78 rpm cuya estrella era Davis. Estos discos,

conocidos como *Birth of the Cool* («El nacimiento del cool») e interpretados por un grupo interracial de músicos de Nueva York, destilaban una estudiada sofisticación y una gélida aura intelectual que fueron profusamente imitadas por el jazz blanco de la Costa Oeste. A pesar de su aparente lirismo, la música de Davis estaba cargada de corrientes subterráneas de rabia, y Baker —cuya propia rabia, centrada en sus padres, iba cociéndose— conectó con ese estilo tan apasionadamente que sintió que había visto la luz.

Davis tenía muchas espinas clavadas. Como Baker, había perdido en varios concursos de talentos infantiles; pero sus contrincantes no habían sido niñas con tutú, sino trompetistas blancos. Tiempo después declaró a la revista *Playboy*: «En el instituto, yo era el mejor trompetista de la clase de música. Lo sabía yo y lo sabía todo el mundo… pero todos los primeros premios de los concursos eran para los chicos de ojos azules. Me ponía tan furioso que tomé la decisión de superar a cualquier blanco con mi trompeta».[30]

No era un huérfano muerto de hambre. Nacido en una familia acomodada cerca de East Saint Louis, Davis gozaba de ventajas que pocos negros conocían entonces, e incluso asistió a la prestigiosa escuela de música Juilliard, en Manhattan. Pero, como diría en *Miles: The Autobiography* (escrita a finales de los ochenta en colaboración con Quincy Troupe), había crecido en una ciudad que todavía no se había recuperado de los disturbios raciales de 1917, en los que «aquellos blancos locos y enfermos mataron a todos aquellos negros».[31] Haber padecido el racismo le enfureció casi desde su más tierna infancia, pero también contribuyó a darle un empuje hacia el éxito.

Siendo un músico en ascenso en Nueva York, David trabó amistad con Freddie Webster, otro joven trompetista. El solo de Webster en un disco de Sarah Vaughan de 1946, *If You Could See Me Now*, le emocionó con su «gran sonido cantarín»,[32] desprovisto del toque maníaco del bebop. Cuando grabó con Charlie Parker en 1947, el estilo de Davis estaba prácticamente desarrollado: melódico, vagamente siniestro y armónicamente avanzado, ya que tocaba una nota por cada diez de Parker. Aquel año, Davis perdió a Webster a causa de una sobredosis de heroína; también vio cómo Parker empezaba a autodestruirse abusando del alcohol y de las drogas. En lugar de escarmentar, él mismo se hizo adicto a la heroína, una adicción que le duró cuatro años.

En las angustias de la adicción, Davis perfeccionó el sonido etéreo del cool. Surgió de su amor a la música de Claude Thornhill, un ambicioso pianista y director de banda de la era del swing. El arreglista de Thornhill, Gil

Evans, había creado una resplandeciente textura a modo de nube con su insólita combinación de instrumentos de lengüeta, encabezados por la trompa de armonía, cuyos melancólicos sonidos solo solían oírse en la música clásica. Davis se unió a Evans, al pianistaarreglista John Lewis (que después se hizo célebre dirigiendo el Modern Jazz Quartet) y a Gerry Mulligan, un joven y cerebral saxofonista, arreglista y compositor, para formar una banda de nueve miembros que incluía trompa y tuba. Su estilo de jazz tenía un refinamiento tan inaudito que Ross Russell, el productor blanco de Charlie Parker, dijo a la prensa que Miles Davis podía estar «fundando la próxima escuela de música de trompeta».[33]

Davis no mostró gratitud. «Por entonces, a los blancos les gustaba la música que pudieran entender y que pudieran oír sin esfuerzo», explicaba en su libro. A diferencia del bop, «que no salió de ellos», *Birth of the Cool* «no solo era tarareable, sino que tenía blancos tocando la música y situados en papeles destacados. A los críticos blancos les gustó eso».[34]

También a Baker, que hizo girar aquellos discos hasta que la laca se puso gris. «Chet y yo adorábamos aquellos discos», decía el bajista Bob Whitlock, que compartió casa con él en 1949. Durante algún tiempo, Chet acudió a jam sessions con una trompa que había tomado prestada del departamento de música de El Camino. Pero lo que en realidad quería era captar la selección ideal de notas de Davis, su lirismo con sonido de campana. «No me concentré verdaderamente en lo que quería hacer hasta que descubrí a Miles», le dijo años después al entrevistador Leonard Malone.[35]

Baker también admiraba el aire reservado de Davis, que implicaba control, y siguió fabricándose una imagen cool propia. Sus colegas trabajaban en las suyas. «Un tío cool no era del tipo gregario; era relajado, enrollado —decía Phil Brown—. Este rollo ha estado siempre asociado a las drogas.» Baker recordaba haber visto cómo desaparecían los agobios de su padre bajo la influencia de la hierba, la sustancia que los jazzmen habían utilizado durante décadas para crear una zona amortiguadora entre ellos y el mundo en el que la música pudiera fluir libremente. El trompetista aprendió más sobre la magia de la marihuana, sobre su capacidad para alterar la mente, de Andy Lambert, que tocaba el bajo y la tuba en la banda de El Camino. Como había perdido una pierna en la guerra, Lambert renqueaba con una pata de palo, pero aun así insistía en desfilar con los otros músicos en los partidos de fútbol americano. A Baker le impresionaba su actitud indiferente, sobre todo en el escenario. Lambert tocaba el contrabajo en un trío en el High Seas, un club de jazz de Hermosa Beach situado a la orilla del mar, y llevó a Baker para que

participara. Tal como escribió Baker en sus memorias y en otras partes, Lambert fumaba marihuana con su banda todas las noches antes y después de actuar, e invitó a Baker a fumar con ellos. «Accedí de buena gana. ¿Acaso quería que me tomaran por un cabeza cuadrada?»[36] A Baker «le gustó la mandanga» inmediatamente, por razones que solo años después pudo explicar: «Todo se vuelve bello y puro, sereno y agradable… Los nervios se relajan, las preocupaciones desaparecen… El tiempo adquiere un nuevo significado. No hay necesidad de preocuparse porque las horas, los días, los años están todos a tu disposición, a tu servicio… Todo es fácil, todo es posible».[37]

Poco tiempo después, Baker fumaba hierba desde que se levantaba de la cama hasta que se iba a dormir. «Cualquier cosa que hiciera, Chettie la hacía al límite, al cien por cien —decía Hersch Hamel—. Era así de decidido, de competitivo y de impulsivo.»

Pero eso no se aplicaba a los estudios. Obtuvo aprobados justitos en inglés (asignatura secundaria), psicología y ciencias políticas, y aunque era muy bueno en la banda le suspendieron en solfeo, a pesar de lo elemental que era el curso de Maddaford. «Tenías que ser especialmente torpe para sacar menos de un ocho», decía el profesor. Baker seguía pensando que no tenía sentido aprender a leer música, y sus trabajos eran chapuceros e incompletos. «Si quieres ser profesional —le advertía Maddaford—, tienes que tener dominados estos principios fundamentales.» Al final, el profesor le puso un cuatro.

Al matricularse para el semestre de otoño de 1949, Baker se apuntó solo a apreciación musical y orquesta. A mitad de curso, Maddaford entró en clase y encontró vacío el asiento de Baker. Durante muchos años, el trompetista refunfuñaba con amargura que Maddaford le había dicho que jamás triunfaría como músico, pero al final reconoció que simplemente no podía con los estudios. «Yo quería hacer las cosas de oído —le dijo tiempo después a Mike Nevard, del *Melody Maker*—. Para mí, si suena bien, está bien. Puede que todas esas reglas estén bien para los que no tienen oído ni capacidad creativa.»[38]

Libre al fin de las clases, podía adquirir la formación que deseaba. Baker encontró trabajo en una banda latina que tocaba en un hotel del centro de Los Ángeles. Allí se hizo amigo del único otro blanco del conjunto: Bob Whitlock, un bajista de Utah con mucho talento. Con su pelo oscuro y ondulado y su cara de niño, Whitlock parecía tan inocente como Baker, pero ya había empezado a experimentar con drogas. A los dieciocho años,

Whitlock ya se había casado con —y separado de— su novia del instituto, cuyos padres la habían incitado a divorciarse de él para que «pudiera vivir una vida de calidad y respetabilidad», según comentaba sarcásticamente.

Baker invitó a Whitlock a instalarse en la casa familiar de Hermosa Beach. Aunque el trompetista era ya muy mayor para pegarle, Chesney padre seguía siendo estricto; cuando Chettie estrelló el coche de su padre, se vio obligado a encontrar empleo y conservarlo hasta que acabó de pagar las reparaciones. Chettie encontró un empleo de media jornada en una fábrica de remaches y pasaba fuera de casa todo el tiempo que podía. Él y sus amigos se tumbaban en la playa, nadaban, navegaban, tomaban clases de vuelo y cazaban. Baker correteaba por las colinas disparando a los pájaros y viéndolos caer del cielo, agitando enloquecidos las plumas mientras dejaban escapar un chillido agónico. «Había entonces en él una especie de espontaneidad y salvajismo —contaba Whitlock—. Tenía un sentido del humor fantástico y probablemente la risa más contagiosa que he oído en mi vida. Era un tipo muy divertido cuando era joven, créanme.»

A los veinte años, Baker tenía ya tal madera de estrella que adquirio una cuadrilla de seguidores que lo adoraban. Entre ellos figuraban Hersh Hamel, Bernie Fleischer, Ian Bernard, Bob Neel, el pianista Gordy Swain y Jack Sheldon, casi todos músicos en ciernes. Sheldon, que era dos años más joven que Baker, se había trasladado a mediados de los años cuarenta desde Jacksonville (Florida) a la casa de su tía en Los Ángeles. Era casi tan guapo y dulce como Baker, pero no tan hábil. «En aquellos tiempos no dejábamos a Jack tocar con nosotros, porque era malísimo —contaba Bernard—. Era incapaz de mantener un acorde.» Sheldon practicó día y noche, y a finales de los cincuenta se había convertido en un competente director de banda y músico de estudio. Hasta entonces, vivió a la sombra de Chet Baker. «Chettie era todo lo que a mí me habría gustado ser —ha reconocido Sheldon—. Era siempre el que mandaba, tan moderno, tan cool, tan enrollado. Yo era como Forrest Gump. Me costaba mucho trabajo tocar la trompeta.»

Durante toda su vida, Baker rara vez anduvo en compañía de sus iguales; necesitaba ser el mejor, y nadie en su cuadrilla dudaba de su estatura. «Chet era un ser superior a casi todos nosotros —reconocía Whitlock—. Era un líder.» Con Baker al volante de su nuevo coche, un voluminoso Pierce-Arrow de 1936, sus colegas se apretujaban y corrían hacia las jam sessions, que florecían por todo Los Ángeles. Cientos de músicos jóvenes habían regresado de la guerra y estaban ansiosos de tocar auténtico jazz en lugar de marchas militares. Invadiendo bares, restaurantes, clubes, garajes, sótanos y estudios,

improvisaban veinticuatro horas al día. La música era una droga, y ellos nunca tenían bastante.

Cuando Baker oyó hablar del Showtime, un club del valle de San Fernando donde tenían lugar las sesiones más elitistas de la ciudad, acudió allí enseguida, con sus discípulos a remolque. Los del asiento trasero tenían la misión de liar canutos mientras el grupo charlaba animadamente acerca del último disco del saxofonista Stan Getz, que era tan cool, o sobre la nueva boquilla de algún trompetista. Nadie se metía en mayores honduras; exteriorizar los sentimientos no era cool.

Baker mantenía los ojos fijos en la carretera. A estas alturas, su coche era como una reluciente segunda piel; significaba velocidad, autonomía, libertad. Todavía no había autopistas en Los Ángeles, y el trayecto desde Hermosa Beach hasta Encino, donde se encontraba el Showtime, duraba cuarenta aburridos minutos. Baker conducía como si el coche fuera una bomba a punto de estallar. El velocímetro pasaba de los 125 kilómetros por hora, pero, por muy colocado de hierba que estuviera, Baker manejaba el volante con tanta destreza como la que mostraba al tocar la trompeta. Hamel nunca olvidó la manera en que Baker se detuvo en un aparcamiento cerca del Showtime: «Chet llega a toda velocidad y había un muro enorme, y él patinó como a medio metro del muro y se paró. Tío, él era así».

Desde 1949 hasta finales de 1952, las jam sessions de los lunes por la noche en el Showtime fueron la principal incubadora de talentos del jazz de la Costa Oeste: los trompetistas Maynard Ferguson, Shorty Rogers y los hermanos Pete y Conte Candoli; los saxofonistas Herb Geller, Dave Pell, Art Pepper y Bob Gordon; los pianistas André Previn, Russ Freeman, Lou Levy y Paul Smith; los bajistas Red Mitchell, Joe Mondragon, Monte Budwig y Harry Babasin; los baterías Alvin Stoller y Shelly Manne. A pesar de la presencia ocasional de jazzmen negros de la Costa Oeste, como los saxofonistas Wardell Gray y Teddy Edwards, el Showtime era, según Phil Brown, «prácticamente cien por cien blanco. En aquella zona había músicos más pudientes». Baker le ofreció su propia explicación a Lisa Galt Bond: ¿para qué iban a desplazarse los músicos negros hasta tan lejos, si luego no los dejaban subir al escenario?

Los Ángeles era en aquellos años una ciudad escandalosamente racista; hasta los músicos estaban segregados entre el «sindicato blanco» y el «sindicato de color». En los años treinta y cuarenta, la respuesta de la ciudad a Harlem fue Central Avenue, una avenida que atravesaba el distrito negro de South-Central Los Ángeles. En sus clubes actuaban luminarias negras como

Duke Ellington, Fats Waller, Lena Horne y Art Tatum, que creaban una atmósfera mucho más festiva que la de los artistas blancos que hacían jazz de la Costa Oeste en los años cincuenta. Art Pepper recordaba el ambiente de Central Avenue en su autobiografía, *Straight Life*, escrita en colaboración con su mujer, Laurie: «Las mujeres se vestían de tiros largos, con plumas y pendientes larguísimos… Casi todos los hombres llevaban grandes sombreros de ala ancha y *zoot suits*… y por todas partes olía a polvos y perfume. A medida que avanzabas por la calle, oías música que salía de todos los locales».[39] Las estrellas blancas del swing, como Harry James, Artie Shaw y Buddy Rich, acudían en masa a Central Avenue, ansiosos por aprender de los innovadores negros; Pepper iba noche tras noche a un local after-hours, el club Ritz, a fumar hierba y esnifar dexedrina con su ídolo, Dexter Gordon. Los lunes y miércoles, Chet Baker asistía a las sesiones nocturnas del Jack's Basket Room, donde Charlie Parker actuó varias veces.

Algunos músicos negros tenían la amarga sensación de que sus estilos estaban siendo copiados y comercializados para las masas. Veían cómo los jóvenes blancos imitaban su forma de hablar, su modo de vestir, su comportamiento. «Los blancos aprendieron de nosotros, cogieron lo que nosotros sabíamos y siguieron su camino», decía el trompetista Harry «Sweets» Edison en *Blues for Central Avenue*, un documental de 1986 dirigido por Lois Shelton. En la misma película, el clarinetista Buddy Collette recordaba que el sindicato blanco acaparaba rapazmente para sus miembros los trabajos mejor pagados.

La policía de Los Ángeles hacía gala de un racismo aún más descarado. Collette atribuía el declive de Central Avenue en los cincuenta a la presencia de policías «a los que no gustaba la idea de que alguna gente, en especial las jóvenes blancas, vinieran a mezclarse en los clubes». Yendo en su coche hacia South-Central, a Phil Brown lo pararon, lo desnudaron y lo registraron unos policías que evidentemente pensaban que iba allí a comprar o a vender droga. «Me imagino que los negros que iban al valle de San Fernando se veían sometidos al mismo hostigamiento», dijo. Cuando el movimiento del jazz de la Costa Oeste alcanzó fama nacional, el resentimiento de los músicos negros aumentó. Muy pronto, gran parte de este resentimiento se centraría en Chet Baker.

El primer rumor apreciable sobre él se inició en el Showtime. Las sesiones de este club estaban organizadas por Herbie Harper, un trombonista que, con sus veintinueve años, les parecía un viejo a los músicos de edad universitaria que allí acudían. Fieles al carácter meticuloso y premeditado que se atribuye

al jazz de la Costa Oeste, hasta las jam sessions estaban planificadas de antemano. Utilizando una sección rítmica estrictamente elegida por él, Harper designaba los solistas en cada pase de cuarenta y cinco minutos, eligiendo entre docenas de jóvenes ansiosos. «Se llevaba como un negocio —decía Jack Sheldon—. Entrar a la sesión ya era una auténtica cuestión de prestigio. El lugar solía estar abarrotado.» La primera vez que a Sheldon le permitieron subir al escenario, no tardaron en pedirle que se bajara. A Bernie Fleischer no le fue mucho mejor. «Nunca fui lo bastante bueno como para actuar allí —declaró—. Y de todos modos, seguro que aquellos tíos no me habrían dejado. Todo aquello era bastante esnob.»

Baker tuvo que ir varias veces antes de conseguir tocar. Pero en cuanto tocó, Harper le hacía subir al escenario todos los lunes nada más empezar. Al trombonista, sin embargo, no le gustaban los amigos de Baker, que le parecían un hatajo de drogotas desesperados por parecer tan cool como su cabecilla. «Chet tenía tendencia a tocar con la trompeta apuntando al suelo. Así que Jack apuntaba todavía más al suelo», contaba Harper. La figura de Hersch Hamel (cuyo verdadero nombre era Herschel Himmelstein) pellizcando su contrabajo era una caricatura de un bebopper: la cabeza gacha y moviéndose al compás, los ojos entornados, como si estuviera en un trance musical en el que solo los más enrollados de los enrollados podían soñar con entrar. Ian Bernard estaba igualmente ansioso de destacar. «Era tan puñeteramente cool que el ritmo iba nueve metros por delante de mí y a mí me daba igual», declaró él mismo. A mediados de los cincuenta, Bernard había abandonado el jazz para dirigir las orquestas de artistas pop tan convencionales como Vic Damone y Al Martino, cantantes de los que sus enrolladísimos colegas se habrían reído.

A Harper le divertía todo aquel espectáculo. «En mi banda —decía—, no nos daba miedo decir “Eh, tío, eso ha sonado muy bien”. Pero a los chicos del grupo de Chet ni se les ocurría decir eso. Era un signo de debilidad. Ellos se limitaban a mirar al suelo.» El propio Baker solo hablaba en monosílabos: «Va, tío», «Qué cool». Harper no recordaba haber mantenido una sola conversación con él: «En realidad, ni te miraba. Era difícil establecer contacto con él».

Pero Baker llamaba la atención tocara donde tocara. En 1949 descubrio el Esther’s, un restaurante mexicano de Manhattan Beach donde Matt Dennis, el sonriente compositor de éxitos de la era del swing como «Will You Still Be Mine?» y «Let’s Get Away from It All» tocaba el piano y cantaba. De todas las canciones de Dennis, la que más arrebataba a Baker era «Everything

Happens to Me», una canción de las que suenan en los bares a las dos de la madrugada y en la que los dioses conspiran para reducir la vida de un pobre inocente a una rutina de «pillar resfriados y perder trenes». Baker hacía que Dennis la cantara una y otra vez; le gustaba sentirse como una víctima y se recreó en este sentimiento cantando esta misma canción hasta el fin de su vida.

Lo cierto es que reflejaba sus sentimientos respecto a su triste historia de amor con Sherry, una tímida adolescente a la que recordaba haber conocido en el Esther's. Baker la cameló para llevársela a su coche, a consecuencia de lo cual ella quedó embarazada. En sus memorias, Baker aseguraba haber estado dispuesto a casarse con ella, a pesar de que no podía permitirse tener una esposa. Como Cherry no se atrevía a contárselo a su padre, Baker la llevó a casa de Chesney y Vera. Según él, respondieron buscando un médico abortista, y después presionaron a su hijo para que rompiera la relación. «Eché mucho de menos su compañía», decía Baker melancólicamente.

Este episodio le dejó más impaciente que nunca por escapar del control de sus padres. A finales de 1949, él y Bob Whitlock alquilaron la casita de invitados de una mansión de Redondo Beach. Aunque hubo un desfile de compañeros de vivienda, entre ellos Bob Neel, a duras penas conseguían pagar el reducido alquiler. Pero eran independientes y la vida era bella. «Nos levantábamos, nos tomábamos un cuenco de copos de cereal y nos poníamos a tocar —contaba Whitlock—. A lo mejor estábamos dormidos como troncos a las cuatro de la mañana, y aparecían tres o cuatro tíos que venían de actuar y todos nos levantábamos y nos poníamos a tocar otra vez.»

La casita tenía gruesos muros de hormigón, lo que les permitía tocar tan alto como quisieran. Pero no hacían demasiado ruido. Uno de los invitados habituales era Jimmy McKean, un batería al que Hersch Hamel consideraba pionero del estilo reposado de la Costa Oeste. «Tocaba con escobillas y con el máximo de finura —decía Hamel—. Era una época en la que los baterías tocaban con platos muy grandes, dejando caer todo tipo de bombas.»

Baker admiraba el modo de tocar de McKean, pero le gustaba aún más su actitud cool. Mientras casi todos los músicos económicamente débiles que Baker conocía se conformaban con conducir cualquier cacharro destartalado que pudieran pagar, McKean recorría Los Ángeles en un resplandeciente MG deportivo. Baker también estaba al corriente de la fama que tenía el batería de poseer «uno de los rabos más grandes al oeste de Sierra Madre»,[40] una bendición que el modestamente dotado Baker no podía evitar envidiar. Pero el auténtico motivo de la fama de McKean era que consumía drogas en

cantidades escandalosas. Según Jack Sheldon, el batería hacía lo que fuera para colocarse, incluyendo inyectarse formaldehído. «Ni siquiera yo haría eso, y eso que estaba dispuesto a hacer cualquier cosa —contaba Sheldon—. Porque si no pillabas bien la vena, se te hinchaba todo el brazo.»

Las drogas y los drogadictos atraían cada vez más a Baker. Otro visitante frecuente de la casita de invitados era Manuel Vardas, un traficante que vendía hierba a Baker y sus amigos. «Un tío colgado —recordaba Baker—, cuyo principal objetivo en la vida parecía ser averiguar cuánta hierba podía fumarse antes de la Segunda Venida de Cristo».[41] Vardas disfrutaba de unos ingresos sin esfuerzo y libres de impuestos, lo que hacía que Baker le envidiara. El trompetista había pasado por una serie de trabajos manuales de media jornada —hinchar neumáticos en una gasolinera, almacenista en el concesionario de Lincoln/Mercury—, pero, igual que su padre, no podía soportar un «auténtico trabajo fijo» en el que tuviera que rendir cuentas a un superior. Al poco tiempo, él y Bob Neel empezaron a vender marihuana «para tener para nosotros», como decía Neel. Hamel los vio en acción: «Se ponían a liar canutos, midiendo la cantidad de hierba con una lata de Prince Albert y metiéndola en bolsas. Y las penas en aquella época eran muy severas». Poco después, Baker había desarrollado una verdadera obsesión por la marihuana. «Le gustaba limpiar la hierba, jugar con ella —comentaba Jack Sheldon—. Podía liar hasta quinientos canutos.»

Whitlock ya había empezado a coquetear con la heroína. Trabajando en un campo musical que exigía inventiva espontánea y brillante cada noche, observó que la heroína parecía desencadenar la magia en sus ídolos, en especial Charlie Parker y Billie Holiday. Años después de haberse desenganchado, el trompetista Red Rodney le contó al historiador Ira Gitler que la heroína era la «insignia» que hacía a los beboppers «diferentes del resto del mundo. Era lo que te hacía decir “Nosotros sabemos; tú no sabes”».[42] La heroína no mejoró la música de ninguno, pero hacía olvidar el sufrimiento. «El sufrimiento de que no te reconozcan, de estar sin un centavo —decía Phil Leshin—. Y el poco dinero que tenías te lo gastabas en ponerte de caballo, que era muy caro.»

Los peligros no hacían más que aumentar el atractivo de la sustancia. «Casi todos nosotros teníamos algún amigo que había muerto de sobredosis», contaba Leshin. Nunca olvidó su conmoción al enterarse en 1947 de la muerte de Sonny Berman, un joven y prometedor trompetista conocido por su solo en la grabación de Woody Herman de «Sidewalks of Cuba». Berman murió a los veintidós años en Nueva York, se dice que en brazos del saxofonista de bebop

Allen Eager. Freddie Webster solo tenía treinta y uno cuando se metió su sobredosis. Otro destacado trompetista, Fats Navarro, había fallecido de tuberculosis a los veintiséis, con el cuerpo destrozado por la heroína.

Whitlock reconocía que fue él quien «inició» a Baker: «Le dije a Chet "Oye, tienes que probar esto"». No ocurrió en la casita de Redondo, sino en casa de un amigo de San Pedro (California). Años después, Baker recordaba el dolor de aquella primera inyección, su «miedo al ver cómo el líquido fluía poco a poco de la jeringa y penetraba en mí».[43] Tuvo la típica reacción de un primer chute de heroína. «Chet era por entonces estrictamente grifota, y se puso malísimo —contó Whitlock—. Yo pensé: "Bueno, está a salvo; ya no lo volverá a probar".» Baker le describió el episodio al crítico Rex Reed en 1973: «Estuve horas vomitando, y tardé un año en volver a probarla. Pensé: "Qué demonios, solo se vive una vez, tengo que averiguar qué está pasando"».[44]

Entre buscar jam sessions, ir a la playa, vender hierba y fumarla compulsivamente, a Chet no le quedaba mucho tiempo para salir con chicas. Según Ian Bernard, esto era lo típico en su círculo de músicos. «Puedo asegurar que cualquiera de nosotros prefería tocar jazz a salir con una chica», decía. Tras los aguijonazos que fueron sus decepciones con Gloria, Gisella y Sherry, Baker parecía haber renunciado al amor, al menos por el momento. «A Chettie por entonces no le interesaban mucho las chicas —confirmaba Bob Neel—. Ellas se acercaban a él, pero él casi siempre las espantaba. No parecía interesarle nada excepto tocar su trompeta.»

Baker era perfectamente capaz de tratar a las mujeres como si fueran trozos de carne, como demostró una vez que fue a Santa Bárbara con Sheldon, Hamel y Neel, para tocar en un hotel. Después de la actuación, Sheldon y Baker se quedaron a pasar la noche en casa de su amigo Bill Perkins, un joven saxofonista tenor. Allí encontraron a la novia de Gene Roland, arreglista de Stan Kenton. Todos sabían que Roland era un voraz fumador de hierba y un obseso sexual, y su novia hacía buena pareja con él en la segunda categoría, como descubrio Sheldon cuando ella se metió en su habitación. «Ella había ido a Santa Bárbara por no sé qué razón, así que empecé a follármela —explicó—. Chettie entró y yo me aparté y él se puso a follársela. Estaba tan oscuro que no sé si ella notó el cambio. Ahora bien, Chet solía follar muy deprisa, como un conejo. Supongo que eso le parecía muy sexy. La verdad es que no tenía ni idea de sexo. Terminó, y yo empecé a follarla otra vez. Después de aquello, fue mi amiga para toda la vida.»

En 1950, en una jam session de sábado por la tarde en el Lighthouse, un club de jazz de Hermosa Beach, Baker atrajo la lujuriosa mirada de Charlaine Souder, una veinteañera que vivía con sus padres en Lynwood, al sur de Los Ángeles. Tiempo después, él la describía como «una rubia delgada, con pinta de lista, con buena figura y muy segura de sí misma», que «había corrido lo suyo».[45] Charlaine, follonera y agresiva, tenía predilección por los músicos, y puso a Baker en su punto de mira. «Creo que todo aquello era una especie de desafío para Chet —contaba Whitlock—. Probablemente estaba acostumbrado a chicas más pasivas.» El trompetista la invitó a una copa, y ella se lo llevó a dar una vuelta en el Buick nuevo de su padre. No tardaron en aparcar en lo alto de Palos Verdes, una Meca de medianoche para las parejas jóvenes y amorosas. «En el instituto —contaba Bernie Fleischer— solíamos decir en broma que Palos Verdes se estaba quedando más pequeño cada día porque la gente no paraba de subir a echar polvos.»

El recuerdo que Baker conservaba de Charlaine no era muy romántico. «Le gustaba que la follaran y a mí me gustaba follarla —fanfarroneaba—. Una vez, delante de su casa de Lynwood, lo hicimos nueve veces en tres horas.»[46] La llevaba a todas partes, exhibiéndola como si fuera un coche nuevo. Según Charlie Davidson, un sastre de Cambridge (Massachusetts) que entabló una larga amistad con Baker en 1954, el concepto de sofisticación que tenía el trompetista se aproximaba más al de un paleto que al de un moderno enrollado: «Sé que en su cabeza tenía la imagen del músico de jazz más cool del mundo, que llega en un coche de lujo, del que sale una chica preciosa, y él entra y ella se sienta en primera fila mientras él toca».

Baker y su nueva chica se hicieron inseparables, pero tenían poco que compartir, aparte del sexo. Estaba claro que Baker no era ningún Príncipe Azul; había quien lo consideraba francamente peligroso. «Era un hijo de puta con cara de santo —decía Davidson—, pero también sabías que detrás de aquella fachada había un cabrón bastante peligroso.» Fleischer también lo sabía, y poco a poco su amistad fue menguando. «Me llegó a asustar mucho el estilo de vida de Chet —declaró el clarinetista—. Al cabo de un tiempo, siempre llevaba encima hierba suficiente para meternos en un lío. En aquellos tiempos, si te detenían con marihuana, podían caerte veinte años de cárcel. Y conducía tan deprisa que yo pensaba que iba a matarnos.» Jack Sheldon estaba igual de asustado. Cuando Baker robaba gasolina de otros coches, Neel y Hamel colaboraban de inmediato, pero Sheldon se quedaba acobardado en el asiento. Sus amigos le llamaban mariquita. «Chettie siempre estaba cometiendo pequeños hurtos —contaba Sheldon—. Le dejé un bugle de

pistones que yo había sacado de la Escuela Municipal, y nunca lo devolvió. Era como robar gasolina. A él le parecía que estaba bien hacerlo.»

La cuadrilla tenía muy mala pinta, y la policía paraba de vez en cuando su coche para registrarlos. A pesar de lo nervioso que estaba, Sheldon deseaba desesperadamente ser aceptado y permaneció al lado de Baker. Una noche, los dos trompetistas volvían en coche a casa después de comprar un paquete de hierba. Insensatamente, Sheldon había dejado un rifle en el asiento trasero. No pudieron elegir un momento peor: sin darse cuenta, él y Baker pasaron por un lugar donde se había cometido un atraco, y la policía estaba buscando sospechosos. Dos agentes hicieron señas a Baker para que parara. Sheldon se apresuró a esconder la marihuana en un hueco del asiento delantero, pero no pudo esconder el arma. Los policías les ordenaron que condujeran hasta la comisaría, y al llegar los esposaron juntos y les hicieron entrar. «Sabemos quién eres —le dijo un agente a Baker—. Hemos tenido aquí a tu padre.»

Después de ser interrogados, quedaron libres de sospecha, y uno de los policías los acompañó hasta el coche. «Tenía la cara justo encima de la hierba que yo había metido en el asiento —contaba Sheldon—. Yo estaba sudando sangre. Chettie no parecía intimidado en absoluto.»

Pero, con el tiempo, a Baker se le acabó la suerte, y a finales de 1950 volvía a ser soldado. «No sé qué me hizo volver al ejército», aseguraba años después.[47] Pero, según Fleischer, la policía le había detenido por posesión de marihuana y su máscara cool no le sirvió de defensa. «El juez le dio a elegir entre reengancharse en el ejército o ir a la cárcel —dijo Fleischer—. Esto sucedió durante la guerra de Corea, y probablemente el juez pensó que estaba condenando a Chet a pena de muerte.»

3

Aunque había regresado al ejército como castigo, Baker se encontró viviendo la vida de sus sueños, libre de responsabilidades aparte de tocar la trompeta. Se le destinó a la 6.ª Banda Militar de Presidio, la base militar de San Francisco, cuyos encantos incluían un frondoso fondo de pinares y una vista del puente Golden Gate. Miles de jóvenes soldados estaban contemplando vistas más siniestras en los campos de batalla de Corea del Sur, que había sido invadida por tropas comunistas del Norte. Bajo el mandato del presidente Harry S. Truman, Estados Unidos empezó a enviar tropas en ayuda de Corea del Sur. En los tres años siguientes murieron 34.000 soldados norteamericanos, y otros 103.000 resultaron heridos.

Pero en Presidio Chettie Baker se lo estaba pasando en grande. Se despertaba al amanecer y tocaba diana con su nueva trompeta plateada reluciendo al sol. Ensayaba con la banda toda la mañana, comía, se ponía ciego de hierba, se reunía con sus amigos para jugar una partida de pinocle, practicaba un poco más, y cerraba la jornada ejecutando un lúgubre toque de silencio para honrar el entierro de la última baja de la guerra de Corea. Después se echaba a la carretera con su trompeta y peinaba San Francisco en busca de jam sessions.

Volaban las cartas entre él y Charlaine, a la que echaba en falta más de lo que había esperado. Los mimos de Vera le habían dejado permanentemente dependiente de los cuidados de una mujer, aunque fuera tan frívola como Charlaine. Ahora que ella por fin había roto con su otro novio, estaba libre para aceptar una apresurada proposición matrimonial de Baker. Este salió de Presidio con un pase de fin de semana y se reunió con ella en Las Vegas, donde los casó un juez de paz. Al estar casado, Baker podía vivir fuera de Presidio, siempre que se presentara allí para el servicio. Él y Charlaine regresaron a San Francisco y fundaron un nido de amor de una sola habitación.

Pero su inmadura unión no era tanto cuestión de amor como de conquista. Baker había domado a otra rubia salvaje; Charlaine había pescado al guapo

trompetista que todas las chicas deseaban. Pero a ella le interesaban más los músicos de jazz que el jazz, y toda apariencia de idilio desapareció de su matrimonio cuando Baker dio prioridad a su trompeta. Cuando volvía a casa desde Presidio a la hora de cenar, hacía el amor con Charlaine y después se echaba a dormir hasta la medianoche. Entonces se ponía de nuevo el uniforme y metía la llave en el encendido del coche, con la trompeta a su lado. Al principio llevaba a Charlaine con él, pero ella se cansó de esas salidas a medianoche; cada vez era más frecuente que se quedara en casa después de una discusión a gritos porque él la tenía abandonada. Charlaine no podía aceptar el hecho de que toda relación con Baker tenía que ser exclusivamente bajo las condiciones que él imponía. «El tipo iba a seguir siendo como era —dijo Ruth Young después de su relación de diez años—, y si no te gustaba así, como dijo una vez, te podías ir a la mierda.»

El matrimonio degeneró en una guerra infantil de intrigas de celos y manejos psicológicos. «Ella siempre estaba haciendo cosas para irritarlo —contaba Bob Whitlock—. Creo que eran trucos para mantenerlo interesado, para hacer que se preocupara.» Una noche en que él y Baker estaban tocando en un baile de fraternidad, Charlaine pasó ante el escenario bailando con otro hombre. Baker la miró fríamente hasta el final de la velada, y entonces tiró su trompeta contra un radiador con tanta fuerza que la rompió. No es de extrañar que el pianista Donn Trenner, que había conocido a Baker en una jam session, lo considerara «un niño pequeño con uniforme de hombre».

La música era lo único que lo centraba. Una parada habitual en sus recorridos nocturnos era el Black Hawk, el principal club de jazz de San Francisco y trampolín de estrellas como Johnny Mathis. El cabeza de cartel en 1951 era un cuarteto dirigido por el joven pianista de la Costa Oeste Dave Brubeck, cuyo jazz intelectual le había convertido en un ídolo universitario. Con sus gafas de montura de concha y su pelo alborotado, Brubeck parecía un espécimen de conservatorio. Y como tal tocaba, cargando su música de armonías aprendidas de su maestro Arnold Schönberg, el padre de la música atonal, y del compositor francés Darius Milhaud. Los músicos de bop y sus fans decían que Brubeck se las daba de artista y no tenía swing; cuando sus elepés, en especial *Dave Digs Disney* y *Jazz Goes to College*, empezaron a venderse como si fueran álbumes de pop, lo descalificaron envidiosamente llamándolo vendido. Brubeck había desafiado al underground del jazz haciendo jazz «respetable», una empresa intelectual a tono con los saludables valores de los años cincuenta, la época de Truman y Eisenhower. Incluso la revista *Time* llegó a seleccionar al pianista blanco —antes que a Charlie

Parker, Dizzy Gillespie o Max Roach— para la portada de un número que incluía un reportaje sobre el «nuevo jazz».

Lo único que a Baker le interesaba de Brubeck era su saxofonista alto, Paul Desmond, cuyo sonido como de lluvia y su sinuoso lirismo agradaban a Baker mucho más que los excesos machistas del bebop. Desmond tocaba el cool solo de saxo de «Take Five», el gran éxito de Brubeck, escrito en un complicado compás de cinco por cuatro. «Tenía un modo de tocar muy delicado, muy melódico», le dijo Baker al escritor Les Tomkins.[48] Era el sonido que aspiraba a conseguir Baker, y siguió presentándose en el Black Hawk para tocar con ellos… contra los deseos de Brubeck, según aseguraba. Desmond tenía que hablar en su favor todas las veces.

Desde allí, Baker se desplazaba a dos clubes negros after-hours, el Jimbo's y el Bop City. Allí tocaba con el saxofonista Frank Foster (que más adelante formó parte de la orquesta de Count Basie), con Norwood «Pony» Poindexter, discípulo de Parker, y con Kenny Dorham, un trompetista bop que combinaba un feroz ataque con un instinto para crear fraseos largos y melodiosos. Lo caliente y lo frío se iban combinando en el modo de tocar de Baker. Quería conseguir los tonos nítidos y sin trémolos y la reserva emocional de Desmond y Miles Davis, pero, según su compañero de la banda militar Bob Freedman, «de vez en cuando, Chettie podía soltar un estallido de fuego que te hacía saltar en el asiento».

Incluso en los vuelos más ruidosos, la música de Baker era un proceso interno y profundo. «Mucha gente, cuando se queda sin ideas, empieza a tocar un montón de notas con la esperanza de que alguna tenga sentido —explicaba Freedman—. Chettie hacía lo contrario. Si llegaba a un punto en el que no sabía qué tocar, se quedaba en silencio durante diez o doce o dieciséis compases, sin tocar una sola nota. Ponía una cara muy seria, como si estuviera esperando que llegara el mensaje, y después continuaba como si hubiera estado tocando todo el tiempo.»

Tras un año de esta rutina diaria, Baker empezó a aburrirse, y detestaba estar en el ejército. En sus memorias, recordaba haber visto a algunos otros miembros de la banda fingir que estaban locos para que los licenciaran. Uno de ellos, contaba, cayó en un «trance» tan convincente que se lo llevaron del cuartel cogido por los hombros y los pies, rígido como una tabla, sin camilla. Un flautista le dijo al sargento que dentro de su instrumento había un hombrecillo que estropeaba lo que tocaba.

Durante el resto de su vida, Baker se jactó con todo lujo de detalles (posiblemente apócrifos) de cómo planeó obtener su licencia militar. Según su

relato, fue a ver al psiquiatra del cuartel y le explicó que era demasiado tímido para utilizar los retretes colectivos; para evitarlo, se había acostumbrado a defecar entre unos arbustos al otro lado de la calle. Cuando le pidieron que interpretara una serie de manchas de tinta, las relacionó todas con actos sexuales u órganos genitales. Habló de su compulsivo consumo de hierba, y cuando el doctor le sometió a un cuestionario de respuestas múltiples ideado para detectar desviados sexuales y otros «indeseables», Baker explotó sus delicadas facciones y su voz para hacerse pasar por homosexual. Al preguntársele por su oficio favorito —mecánico, guarda forestal o florista—, Baker marcó la opción más afeminada. La artimaña parece bastante hipócrita en un hombre cuyos posteriores estallidos homofóbicos fueron interpretados por Ruth Young y otros como evidencias de una tendencia homosexual reprimida, pero Baker no se detenía ante casi nada para conseguir lo que quería.

Esta vez no funcionó. Un oficial había empezado a sospechar que muchos miembros de la banda eran unos incompetentes sin formación musical, y exigió que se sometiera a todos ellos a una prueba de lectura de partituras. Baker, por supuesto, no la pasó. En lugar de obtener la licencia, fue desterrado a Fort Huachuca, una base militar cercana a la frontera mexicana. Fort Huachuca era un pueblo fantasma en pleno desierto, que parecía estar situado en mitad de la nada; los hombres allí destinados lo llamaban el Culo de América. Baker fue asignado a la 77.ª Banda Militar, cuyos miembros eran casi todos rechazados de otras orquestas, fumadores de marihuana y delincuentes en potencia.

Tal vez porque se los consideraba casos perdidos, la disciplina era floja: aparte de destrozar marchas de Sousa en alguna que otra función militar, solo hacían un poco de gimnasia, lo que les dejaba mucho tiempo libre para otras diversiones. Los fines de semana, Baker y sus compañeros de banda pasaban a México y regresaban con los petates llenos de «hierba-dinamita», como Baker la llamaba.[49] De día se quedaba sentado en el barracón, colocado como un bendito, tocando mientras oía discos de Miles Davis; por la noche, él y Bob Freedman recorrían Arizona en coche, en busca de bares y clubes donde pudieran tocar. Freedman descubrio lo astuto que podía ser su camarada, a pesar de su cara de niño: «Chet era consciente de lo atractivo que era. Siempre procuraba ir bien peinado, y una vez me aconsejó que me doblara hacia arriba las mangas de mi camisa de manga corta para gustarles más a las mujeres. Me dijo: “¿Sabes?, es una camisa muy bonita, tío, pero si te la subes de esta manera, a las chicas les gustará más”».

La capacidad de manipular por medio de su encanto mientras daba una impresión de completa inocencia era la clave del arte de seducir de Baker. Desde luego, a Freedman se lo ganó: «Lo más notable de Chettie era lo agradable que era. Era un tipo muy amable. Su expresión era de franqueza, y se fiaba de todo el mundo. Tenía fama de ser muy reservado, pero puede que fuera un truco para protegerse». Según Freedman, Baker parecía tan vulnerable que «siempre atraía a las sanguijuelas». Las sanguijuelas, en este caso, eran los vendedores de droga de Fort Huachuca: «Big John», un italiano grandote del que se decía que tenía conexiones con la mafia, y Henry, un oficinista con pinta de marrullero y pelo ondulado. Después de licenciarse, Henry presumió de haber hecho que Judy Garland se enganchara de nuevo a las pastillas tras uno de sus numerosos intentos de dejarlas.

Según Freedman, tanto Henry como Big John estaban siempre ofreciendo drogas a Baker. Henry «nunca soltaba su presa de Chet. Le decía lo estupendo que era, lo guapo que era, lo grande que iba a ser. Sé que después de que Chet se marchara, Henry lo buscó y le montó su numerito, intentando que tomara drogas».

Hasta aquí no hay ninguna evidencia de que el trompetista se hubiera enganchado a otra cosa que no fuese la marihuana. Pero si Baker, en su entrevista con Rex Reed, calculó correctamente la época de su segundo experimento con la heroína, debió de ocurrir en este período. En 1951, varios de sus músicos favoritos habían muerto de sobredosis. Pero eso no le disuadió, ni tampoco los recuerdos de su traumática iniciación a la heroína. Sintió su tirón prohibido, y siguió probándola de vez en cuando.

Tras unos meses en Huachuca, lo único que quería era salir de allí. Recordó que un amable psiquiatra de Presidio le había aconsejado que se ausentara sin permiso durante un mes y después se entregara; el mismo doctor lo evaluaría como «inestable» y conseguiría que lo licenciaran honrosamente. Con este plan, Baker se marchó de Huachuca. Hizo autostop hasta Lynwood, donde Charlaine se había instalado en un bungalow detrás de la casa de su familia y había empezado a trabajar en una tienda de ropa.

Un mes después, Baker volvió a Presidio, y allí descubrio que su amigo psiquiatra había sido trasladado. Al final, Baker tuvo que pagar por sus infracciones. En sus memorias decía que le habían metido en el calabozo con otros insubordinados, sometiéndolo a gimnasia de castigo y a las amenazadoras miradas de guardas armados con rifles. Según él, algunos reclusos estaban tan aterrorizados que intentaban embriagarse aspirando un

trapo empapado en gasolina, lo que los dejaba tambaleándose y con los ojos vidriosos.

Baker recordaba que se sentó en un banco, traumatizado. Cerró los ojos y cayó en un estado tan semejante a un trance que parecía que hubiera sufrido un colapso nervioso. Dice que tuvieron que llevárselo e internarlo en el pabellón psiquiátrico, donde oía los gritos de hombres sometidos a tratamiento de choque y los gemidos de los que habían sido sedados. Baker decía que compartió habitación con una víctima de neurosis de guerra, que sufría constantes ataques en los que saltaba de la cama y lanzaba puñetazos a algún enemigo imaginario.

Baker se quedó paralizado, con el rostro petrificado. ¿Había sufrido un verdadero colapso o estaba fingiendo, cosa que se le daba tan bien? Le hicieron pruebas durante tres semanas, al cabo de las cuales un médico le declaró mentalmente inestable y le procuró una licencia honrosa: «inadaptable a la vida militar». Por fin se había salido con la suya. A principios de 1952, Baker volvió a casa con Charlaine para reanudar su vida «normal».

El sur de California al que regresó era un criadero de irrealidad. Todos los días era verano; la gente de la calle posaba y se arreglaba como si estuviera en un plató de cine. «En los veranos de los cincuenta, Hermosa Beach estaba en su mejor momento —recordaba Baker—. Había cientos de chicas guapas por todas partes, y los tíos estaban siempre andando paseo arriba y paseo abajo, mostrando músculo y hablando en plan interesante, exhibiendo lo que tenían como un montón de pavos reales machos.»[50]

En todo Los Ángeles, los jazzmen procuraban hacer música con la misma perfección resplandeciente, para demostrar lo listos y lo cool que eran. Para el pianista de la Costa Oeste Joe Castro, «cool» significaba «tener la entonación perfecta, la ejecución precisa, todo limpio y pulcro». Según explicó el batería Shelly Manne a *Metronome*, «cuatro de cada cinco músicos son compositores; entre los más modernos, todos están estudiando Bach, la música atonal, etcétera, y eso se nota al tocar… Lo importante es la preparación».[51] Saber leer partituras te abría las puertas a numerosos trabajos de estudio. En un día, un músico podía pasar de tocar en la orquesta en un disco de Peggy Lee o Frank Sinatra a grabar la banda sonora de una película y después trabajar en la banda fija de un programa de televisión. Esta rutina los libraba de tener que ganarse la vida tocando en tugurios, yendo de un lado a otro, durmiendo en

malos moteles, sobreviviendo a duras penas… las penalidades que dieron al jazz de la Costa Este gran parte de su fuerza y su urgencia.

La música de Shorty Rogers, rey de los jazzmen de la Costa Oeste, reflejaba inteligencia y oficio, no experiencia de la vida. Rogers (nacido Milton M. Rajonsky en Great Barrington, Massachusetts), uno de los trompetistas y arreglistas mejor pagados de Los Ángeles, lideraba The Giants, una banda que ofrecía, según se decía en la contraportada de uno de sus álbumes, «una alegre sensación californiana» rebosante de «aire fresco y sol».[52] Las piezas originales de Rogers, con sus curiosos títulos —«Powder Puff», «Bunny», «The Pesky Serpent»— parecían casuales y etéreas, pero en realidad estaban minuciosamente escritas, sin una sola nota fuera de lugar. Ese estilo definía el llamado jazz de la Costa Oeste, el sonido predominante, aunque ni mucho menos el único, que surgió del mundillo del jazz del sur de California en los años cincuenta. «El jazz del este era duro y negro, el del oeste ligero y blanco, así era como sonaba», dijo en *Cadence* el saxofonista Teddy Edwards, que vivía en Los Ángeles.[53]

Cuanto más famoso se hacía el jazz de la Costa Oeste, más vituperado era por los músicos de Nueva York, que lo calificaban de agónico y sin nervio, «los mismos viejos clichés todo el tiempo», como le dijo en una ocasión Max Roach a Miles Davis.[54] Muchos músicos de Los Ángeles, avergonzados de que se los considerara mariquitas, negaban su pertenencia a alguna «escuela», e incluso la existencia misma de una escuela. «Nunca he entendido todo ese rollo del "jazz de la Costa Oeste". Creo que esa expresión la debió de inventar un escritor», declaró el pianista Russ Freeman, cuyo áspero estilo tirando a bop no encajaba en el molde. Ralph J. Gleason, crítico de jazz en el *San Francisco Chronicle*, aseguraba a sus lectores que los músicos de la Costa Oeste podían «ponerse bastante funky»,[55] sobre todo si, como había explicado Shelly Manne, se convertían en tipos duros comiendo «en todas esas hamburgueserías que abren toda la noche».[56]

Este tipo de comentarios molestaba a los músicos negros de las dos costas, para los que el sonido de la Costa Oeste era un símbolo de opulencia blanca, desprovisto de dolor y de lucha. Teddy Edwards se quejaba a Bob Rusch de que los «pegadores» negros del jazz de Los Ángeles, como Sonny Criss, Wardell Gray y él mismo, habían sido ninguneados por las grandes compañías discográficas «más que nada por una cuestión racial».[57] Efectivamente, aquellos músicos grabaron menos de lo que debían, mientras surgían varios sellos independientes de la Costa Oeste —Nocturne, Mode, Trend, Pacific Jazz— dispuestos a plasmar el sonido «blanco» de los

cincuenta que Chet Baker iba a encarnar muy pronto. «La música de Chet no era el acelerado bebop de Nueva York —decía Hersch Hamel—. Era relajada, supercool. Sonaba a sur de California, a sol, a playa.»

Todos estos elementos se combinaban en el Lighthouse, un club de Hermosa Beach que se alzaba a media manzana del océano. Todos los domingos, de dos de la tarde a dos de la madrugada, por las puertas abiertas del Lighthouse salía jazz en directo y entraba la brisa salada del mar. En verano, los clientes entraban en traje de baño, y la arena crujía bajo sus pies en el suelo de madera. Hombres y mujeres jóvenes y atractivos llenaban las largas mesas del club, de estilo merendero, o se quedaban en la barra delante de las grupis con el pelo decolorado por el sol o el agua oxigenada.

La música era casi accesoria en aquel ambiente, y mucha gente hablaba durante las actuaciones de los Lighthouse All-Stars, una formación rotatoria que improvisaba de día y de noche. Tocaban con camisas hawaianas, en un escenario decorado con paneles de rejilla de bambú y palmeras y cocoteros falsos. Por muy kitsch que pareciera, el Lighthouse servía de promoción a todas las prometedoras estrellas del jazz de Los Ángeles. Entre ellos figuraban el clarinetista y saxofonista Jimmy Giuffre, que después iba a componer ambiciosas obras orquestales y a trabajar de arreglista para Anita O'Day y Sonny Stitt; el flautista y saxofonista Bud Shank, ganador del premio Nueva Estrella de *Down Beat* de 1954, y el exneoyorquino Stan Levey, de quien el crítico Leonard Feather dijo que fue «uno de los primeros y más importantes baterías del movimiento bop».[58]

A pesar del talento de estos hombres, y de la ocasional presencia galvanizante de Miles Davis o Max Roach, el grupo llegó a ser denominado por algunos «los All-Stars del Peso Ligero». En sus maratones semanales intentaban captar la chispa de una jam session de Manhattan, pero lo que se oye en sus álbumes es principalmente un trabajo de conjunto deshilvanado y solos genéricos. Incluso los esfuerzos de Baker en aquel local, grabados más de una vez, son toscos y forzados. «Había allí músicos muy sólidos, pero ninguno que fuera superexcitante como solista», contaba Bob Whitlock, uno de los primeros participantes. El organizador era el bajista Howard Rumsey. Aunque era mejor negociante que artista (otros músicos le llamaban Howard Clumsy, es decir, Howard el Torpe), se tomaba muy en serio el asunto, y llamaba «conciertos de jazz» a aquellas sesiones a la orilla del mar.[59] A Teddy Edwards le disgustaba de manera especial ver cómo los músicos negros iban siendo desplazados uno tras otro: Sonny Criss fue sustituido por Art Pepper, y el batería Larance Marable por Larry Bunker, un percusionista

blanco. El propio Edwards fue despachado mientras los alumnos blancos de Stan Kenton —el ídolo y exjefe de Rumsey— se iban haciendo poco a poco con el cotarro. «Fui empezando a captar el mensaje», declaró Edwards.[60]

En aquella época, Chet Baker lo pasaba tan mal como cualquiera de sus colegas negros. Su excompañero de casa Jimmy McKean había encontrado trabajo en una banda dixieland, y aunque Baker odiaba el anticuado ritmo «chunda, chunda» del jazz tradicional, pasaba tantos apuros que McKean se lo recomendó a su jefe. El trompetista condujo hasta la vecina Seal Beach para conocer a Freddie Fisher, clarinetista y cómico de estilo music-hall. En escena, la banda de Fisher, los Shicklefritzers, tocaba «When the Saints Go Marchin' In», y a continuación el director se quitaba los zapatos y los calcetines, desenrollaba una alfombra de gomaespuma que simulaba un campo de tetas con pezones rojos, y andaba por encima mientras contaba chistes guarros. A Baker, que normalmente daba un espectáculo criticando el humor paleto y los gustos vulgares que había conocido en Oklahoma, la actuación le pareció divertidísima y se unió de inmediato a Fisher. Pero aquella música le aburría, y se pasó a otra banda liderada por Vido Musso, un saxofonista tenor italiano cuyo edulcorado y sobrecargado solo en el hit de Stan Kenton «Come Back to Sorrento» le había proporcionado un breve momento de fama.

Pero en la primavera de 1952, todas las conversaciones del mundillo del jazz en Los Ángeles se centraron en la llegada del maestro que ponía de rodillas a todos los jazzmen modernos: Charlie Parker estaba en el oeste para una corta gira. Era su primer viaje a Los Ángeles desde mediados de los cuarenta, cuando una desastrosa juerga de alcohol y drogas lo había enviado a un hospital psiquiátrico de Camarillo. Parker plasmó su roce con la muerte en un blues optimista titulado «Relaxin' at Camarillo», y después volvió a tocar con tal velocidad e inspiración que muchos músicos lo comparaban con Dios.

Pero esta voz celestial era cualquier cosa menos sosegante. Sonaba obsesiva y dura, sugiriendo una búsqueda de verdades que no eran bonitas. Entre actuación y actuación, el encantador y erudito Parker dormía en casas de amigos, pedía prestados instrumentos y los empeñaba para comprar droga, y engañaba a la gente de otras mil maneras para alimentar un hábito que todo lo consumía. «Era un extremista, hacía más de todo que los demás —decía Teddy Edwards, a quien Parker llamaba Teddy Bear—. Bebía más whisky que nadie, y tomaba pastillas de benzedrina como si fueran palomitas de maíz, las masticaba.» Y pagó el precio: a los treinta y un años parecía un anciano abotargado; moriría tres años después. En su corta vida, dio a los

beboppers un sueño de las increíbles alturas de expresión que podían alcanzar. También estableció un ejemplo peligrosamente romántico, autodestruyéndose mientras creaba el arte más grande que ellos habían conocido.

Parker estaba rodeado de mitos y, después de su muerte, Baker utilizó la leyenda de Bird para mitificarse a sí mismo. En los años sesenta, Baker empezó a contar una historia apócrifa sobre cómo había sido «descubierto» por Parker, un relato que fue puliendo durante el resto de su vida. Según Baker, un día de abril de 1952 encontró un telegrama que le habían metido por debajo de la puerta. Dick Bock, futuro productor de sus discos, quería hacerle saber que Parker hacía una prueba de trompetistas aquel día a las tres de la tarde, en el club Tiffany de Hollywood. Allá fue Baker. Entró en una sala «negra como la pez» y se encontró entre «cuarenta trompetistas… todos los trompetistas de Los Ángeles», mientras su ídolo improvisaba en el escenario. Al cabo de cinco minutos, Parker —que, según suponía Baker, debía de saberlo ya todo sobre él— dejó de tocar de repente y preguntó si Chet Baker estaba allí. «Sí, Bird, aquí estoy», dijo el trompetista, avanzando a zancadas para unirse a Parker en un tema, y después en otro. Tras aquello, Bird mandó a casa a todos los demás; ya había encontrado a su hombre.[61]

Baker contaba esto con tanta sinceridad que los entrevistadores se tragaban hasta la última palabra de una historia que Bob Whitlock calificó de «mentira cochina». Años después, Donn Trenner, el pianista de aquella convocatoria en el club Tiffany, se quedó asombrado al oír la versión de Baker de cómo fue contratado. «Nada de eso parece tener la menor relación con la verdad», dijo Trenner.

Muy poco antes de la llegada de Bird, un agente le había pedido a Trenner, pianista de estudio y director musical de cantantes como su mujer, Helen Carr, que reuniera una banda para el músico, que estaba contratado en el Tiffany para dos semanas y media. A toda prisa, Trenner reclutó a Larance Marable y al bajista Harry Babasin. Cuando le pidieron que contratara también a un trompetista —a Parker le gustaba tener un acompañante de primera fila—, Trenner llamó a Chet Baker. Todos ellos se reunieron una tarde en el club para ensayar. Ni Trenner ni Marable recordaban que hubiera habido una prueba; Jack Sheldon, a quien Baker mencionaba entre la multitud de trompetistas que acudieron al club, tampoco recordaba que la hubiese habido: «No recuerdo que fueran muchos a una prueba, lo que recuerdo es que le llamaron solo a él». Pero a Baker no le bastaba con haber conseguido el puesto por el que todo trompetista joven habría matado; tenía que incluir su

«descubrimiento» en una fábula tipo Cenicienta que le ungiera como el Elegido. «A menudo, la realidad no le parecía satisfactoria a Chet —decía Whitlock—. Le gustaba el drama. Si no había nada cerniéndose en el aire, se aburría.» Le divertía manipular los hechos y a la gente, como si fueran figuritas de madera en un tablero de ajedrez. Era un experto en ambos juegos.

El 29 de mayo de 1952, el quinteto de Charlie Parker debutó en el Tiffany. El público de la primera noche estaba lleno de músicos ansiosos de postrarse a los pies de Bird y de oír a la curiosa pareja que había elegido. Vieron al ajado Parker mostrarse afable y simpático; su joven compañero blanco se mostraba distante, serio, con la cara y el instrumento apuntando, como de costumbre, al suelo. Baker no tenía otra defensa contra todas las miradas de celos y desaprobación. En una grabación pirata de él y Parker, realizada pocas semanas después en el club de jazz Trade Winds de Inglewood, Baker suena dolorosamente inferior en categoría. Al lado de Parker y del invitado Sonny Criss, se tambalea de miedo, fallando entradas y haciendo esfuerzos para no desafinar.

Durante toda la estancia en el Tiffany, el fotógrafo William Claxton oyó irritados comentarios sobre que Baker no era más que un imitador de Miles Davis. Art Farmer, un trompetista muy respetado con un estilo lírico similar, parecía especialmente indignado: años después, le contó al saxofonista Bob Mover que él y su hermano, el bajista Addison Farmer, habían alojado a Parker en su apartamento de Los Ángeles, a pesar de lo cual este le había dado el trabajo a Baker. El hecho de que Bird hubiera elegido aparentemente a un advenedizo blanco en lugar de a uno de «los suyos» encolerizó a algunos músicos negros, que consideraron que Parker se había vendido. Solo unos pocos vieron la colaboración de Parker y Baker como una declaración de la unidad interracial que le faltaba a Los Ángeles.

Parker se percató del potencial que tenía el asustado joven. «Me trataba casi como a un hijo», recordaba Baker,[62] que no había conocido tanto amor y paciencia en su propio padre. «Ahora me doy cuenta de lo atento y comprensivo que era. Se ajustó a los temas que yo conocía bien, y renunció a los tempos rápidos que tanto le gustaban.»[63] Más tarde, hablando con Claxton, Parker elogió el trabajo de Baker como «puro y simple», diciendo que le recordaba los discos de Bix Beiderbecke que había oído de pequeño en Kansas City. «Recuerdo que estaba absolutamente deslumbrado por el oído de Chet —contaba Whitlock, que sustituyó a Harry Babasin un par de veces—. Le asombraba que Chet pudiera hacer lo que hacía sin la preparación armónica que tenían tantos otros músicos.» En cierto modo, Parker «lo

mimaba», según Larance Marable: «Le decía a Chet qué notas tocar al final de los temas, cómo tocar una cadencia… todo».

Baker le pagó llevándolo de un lado a otro de la ciudad para enseñarle las vistas, entre ellas los acantilados de Palos Verdes. Parker se quedaba plantado en los acantilados mirando las olas, aparentemente en completa paz. Pero todos los días buscaba el alivio de la droga. Baker lo veía «esnifar cucharadas de polvo y beber litros de Hennessy»,[64] y después ponerse a tocar con completa soltura, con las preocupaciones borradas de su rostro.

Encontrar drogas no era ningún problema. Allí donde tocaran —el Billy Berg's de Hollywood, el 5-4 Ballroom de la esquina de Central Avenue con la Cincuenta y cuatro, el club Say When de San Francisco— los traficantes rondaban como buitres, esperando a que Parker bajara del escenario. Russ Freeman los describió como «sabandijas, moscones habituales que también estaban enganchados y vendían para costearse su propia adicción». Pero cuando empezaban a susurrarle a Baker, Parker se lo llevaba aparte. «A él no tenéis nada que decirle —decía el saxofonista, cortante—. Y tú no te mezcles con estos tíos.»[65]

Por el momento, Baker siguió el consejo, pero la postura de Parker —«Haz lo que yo digo, no lo que yo hago»— solo consiguió que la heroína resultara aún más fascinante para Baker y otros muchos. Al final de su minigira, la relación, según Jack Sheldon, había tomado un giro preocupante: «Recuerdo que Chettie iba a comprar para Bird».

La saga de Chet y Bird se cerró con otra nota mítica. Se decía que Parker, al volver a Nueva York, telefoneó a Dizzy Gillespie, Miles Davis, Lee Morgan y otros trompetistas negros para advertirles: «Andaos con cuidado, que hay un chaval blanco en la costa que os va a devorar». A Baker le encantaba citar estas palabras, aunque su verdadera fuente —¿él mismo, tal vez?— era incierta.

En cualquier caso, esta «decisión divina», como Whitlock la llamaba, convirtió a Baker en una celebridad del jazz de la noche a la mañana. Los músicos comentaban, y a veces criticaban, su habilidad musical, pero fue su apariencia lo que fascinó a William Claxton, un fotógrafo de veinticuatro años de Pasadena. El desgarbado y tímido Claxton, de 1,95 de estatura, había estado fascinado desde niño por Duke Ellington, Billie Holiday y otras estrellas del jazz. De adulto, se pasaba las noches de club en club y de teatro en teatro. Con una voz ronca que parecía pegada al fondo de su garganta, pedía permiso para hacer fotos. Charlie Parker era su ídolo, y Claxton se

agazapaba junto a las columnas del club Tiffany sacando fotos, con las correas y los cables de la cámara colgando del cuello.

Una madrugada, en un cuarto oscuro que se había montado en casa de su familia, Claxton experimentó una epifanía. Mirando el papel en la cubeta de revelado, vio la cara de Baker que aparecía «por arte de magia».[66] Describió aquel momento como «un sueño». En un documental acerca de Claxton, *Jazz Seen*, realizado por el cineasta Julian Benedikt, Claxton decía que no había sabido lo que significaba la palabra «fotogenia» hasta que tomó estas fotografías de Baker: «Sin la fotografía —explicaba Claxton—, Chet era un tipo más o menos atractivo y atlético; parecía una especie de boxeador angelical. Le faltaba un diente, lo que le hacía parecer un poco tontorrón, y llevaba el pelo con una especie de tupé años cincuenta, pero lo ponías delante de una cámara y se transformaba en una estrella de cine. Sabía instintivamente lo que debía hacer… podía concentrarse en su música y aun así volverse hacia la luz, apartarse de la luz y todo eso, sabiendo que lo estaban fotografiando. Por eso creo que era muy, muy listo».

Tanto como cualquier disco, las fotografías de Claxton crearon la imagen de Baker. Los rumores sobre Baker llegaron a oídos de una de las fuerzas responsables del *Birth of the Cool*, el saxofonista barítono Gerry Mulligan, cuyos arreglos y composiciones para aquellas sesiones le habían dado fama de niño prodigio del jazz moderno. Aunque no era guapo, Mulligan tenía también un aspecto memorable: era alto, flacucho y con granos en la cara, y llevaba el pelo rojizo cortado al rape y con un flequillo que a un periodista de la revista *Time* le recordaba a Jerry Lewis.

Pero se tomaba a sí mismo con una seriedad mortal. Joyce Tucker, cuyo padre, Jack, era el propietario del club Tiffany, le contó al escritor Donald Goddard que Mulligan «creía tener la voz de Dios en su saxo»;[67] los círculos que rodeaban sus fatigados ojos verdes revelaban la carga que soportaba. También revelaban su adicción a la heroína; con la esperanza de desengancharse, se había mudado al oeste en 1951.

A principios del año siguiente, Mulligan había empezado a formar su propia banda. Contrató a Bob Whitlock, que a su vez recomendó a Baker. El trompetista asistió a una prueba en el Cottage Italia, un club del valle de San Fernando, donde al saxofonista le gustaba ensayar. Baker no estaba dispuesto a someterse a la autoridad de Mulligan, y nada más entrar por la puerta empezó a calentar con una serie de trompetazos que rompían los tímpanos. «¡NO VUELVAS A HACER ESO BAJO MI TECHO!», gritó Mulligan.[68] Toda pretensión de parecer cool se desvaneció mientras los dos hombres se

chillaban como niños malcriados. Por fin, Baker metió la trompeta en su estuche y salió disparado, dando un portazo mientras gritaba: «¡VETE A LA MIERDA!».[69]

Nadie habría podido ver este encuentro como un nuevo «nacimiento del cool», ni prever la conexión musical casi mística que Baker y Mulligan acabarían por manifestar. Como principales instrumentistas del futuro Gerry Mulligan Quartet, estaban hechos el uno para el otro: rara vez dejaban que se filtrara ni un mínimo vestigio de vulnerabilidad a través de la reluciente superficie de su música.

Lo cierto es que Mulligan hervía de resentimiento, aunque no dejaba que ello afectara a su trabajo; al parecer, para él la música era cuestión de notas, no de sentimientos. Nacido en Queens (Nueva York) en 1927, se había criado en un hogar católico con un tiránico padre irlandés que era ingeniero industrial. Mulligan padre estaba constantemente desarraigando a su mujer y sus cuatro hijos, al aceptar una serie de trabajos en diferentes lugares. Por fin se establecieron en Filadelfia, pero para Gerald Joseph, el hijo más pequeño, el daño ya estaba hecho. «En cuanto empezaba a conocer a otros niños en una ciudad, nos mudábamos a otra parte —le contó al escritor Martin Abramson en 1959—. Como consecuencia, me volví muy inseguro en mis relaciones con otras personas.»[70]

Gerry heredó la vena disciplinaria de su padre, y se la aplicó con especial dureza a sí mismo. De niño había aprendido a tocar el piano y el clarinete, a componer melodías y a escribir arreglos rudimentarios mientras se empapaba de Bach, Prokofiev, Stravinsky y Ravel. A los veintiuno había hecho arreglos para varios conocidos directores de banda, entre ellos Eliot Lawrence, Gene Krupa y Claude Thornhill. Ya en sus primeros arreglos se notaba el estilo personal de Mulligan —etéreo, pero compulsivamente ordenado y preciso—, que definió el jazz de la Costa Oeste. Adoptó como instrumento principal el saxo barítono, un instrumento grande, pesado, de sonido áspero, que tocaba con elegancia pero con poca profundidad. Para Baker, era más un arreglista que un solista, aunque tocaba «algún solo bonito» de vez en cuando.[71]

Pero, por lo general, la mente de Mulligan distaba mucho de estar clara. Nada más mudarse a Nueva York, en 1946, había sido detenido por posesión de marihuana. Más tarde, se enganchó a la heroína, y su apreciada autodisciplina se vino abajo. «El caballo me producía un efecto tan sedante que no podía terminar nada de lo que me ponía a escribir», le contó a Abramson.[72]

Mulligan fue «rescatado» por su nueva novia, Gail Madden, la primera de una serie de figuras maternales y controladoras a las que aquel artista con supuesta voluntad de hierro concedió pleno control sobre su vida. Madden se presentaba como pianista, arreglista y la primera tocadora de maracas de jazz, y Mulligan le hacía publicidad diciendo que era un genio, lo cual caía muy mal. «Creía que podía ayudar a los adictos con el poder de la sugestión», explicó Abramson; y con su ayuda Mulligan volvió a trabajar.

Los dos se convirtieron en coexcéntricos. Identificándose con el «extraño y encantado» Chico Natural del éxito de Nat King Cole, Mulligan andaba por las calles de Manhattan con un loro en el hombro. Su comportamiento se volvió aún más extravagante cuando Madden llevó a casa un ejemplar de la célebre novela de Ayn Rand *El manantial* (1943), que cuenta la historia de Howard Roark, un arquitecto cuya visión revolucionaria por todos es recibida con rechazo e incomprensión, excepto por Dominique Françon, una crítica de arte sensible hasta lo doloroso. Mulligan y Madden se identificaron de tal modo con los protagonistas que parecieron transformarse en ellos. «Nunca sabía si estaba hablando con Gerry o con Howard Roark —contaba Bob Whitlock—, y con Gail siempre había un poco de Dominique.»

Hacia 1950, Mulligan empezó a presentarse con su saxo en el Red Door, un local de ensayos en un piso del centro de Manhattan. Allí experimentaba con el concepto que le iba a hacer famoso: una sección rítmica sin piano. Le atribuía el mérito de la idea a Madden. «Tener un instrumento con las tremendas posibilidades del piano y reducirlo a la función de muletas para el instrumento de viento solista era impensable», declaraba.[73] El nuevo formato le dejaba más espacio para improvisar, ya que le liberaba de tener que seguir las estrictas progresiones de acordes de un pianista. Según Phil Leshin, Mulligan formó su primer cuarteto sin piano en el Red Door. En él figuraban Leshin, el batería Walter Bolden y el trompetista Tony Fruscella, un desconocido pionero del estilo escueto adoptado por Baker y Miles Davis. Poco a poco, mientras probaba a otros músicos, Mulligan se quedó sin blanca; el dinero que tenía se lo había inyectado en el brazo. Cuando empeñó su saxo, supo que tenía que marcharse de Nueva York.

En el otoño de 1951, meses después de que Jack Kerouac detallara su propia búsqueda de a lo largo y ancho a través del país en un primer borrador de la biblia beat *En el camino,* Mulligan partió en autostop hacia el oeste acompañado de Madden. Al llegar a Los Ángeles, el atormentado músico siguió buscándose la vida, tocando en jam sessions y escribiendo arreglos mientras hacía todo lo posible por parecer una figura. En 1952 entró en el

Haig, un pequeño club de jazz del distrito residencial de Wilshire, en Los Ángeles. Dentro, el pianista Errol Garner, el pianista-cantante de café Bobby Short y otros músicos tocaban sin amplificación en lo que había sido un bungalow de una sola habitación. Desde fuera, el Haig parecía una casa de muñecas en medio de altos edificios de pisos, palmeras y cielo abierto. Quedaba aún más ensombrecido por el palaciego hotel Ambassador, que estaba en la acera de enfrente y cuyo club-restaurante, el Coconut Grove, exhibía en su marquesina los nombres de sus cabezas de cartel: FRANK SINATRA O LENA HORNE O DEAN MARTIN Y JERRY LEWIS. En contraste, sobre la entrada del 638 de la avenida South Kenmore colgaba un modesto cartel: THE HAIG DINNER COCKTAILS.

Después de pedir prestado otro saxo, Mulligan participó en una de las jam sessions que el club presentaba los lunes por la noche. No tardó en hacerse el amo, utilizando aquellas veladas para probar a instrumentistas locales para su propio grupo. Su abortado encuentro con Chet Baker le había dejado una mala impresión del trompetista, pero después de la serie de actuaciones de Baker con Charlie Parker, Mulligan cambió de parecer y lo invitó a tocar en el Haig. El saxofonista le consideraba un *idiot savant*. «Nunca he conocido a nadie que tuviera una relación tan rápida entre sus oídos y sus dedos —le dijo Mulligan a Les Tomkins—. Creo que Chet era una especie de talento *freak*. No hay manera de saber… dónde aprendió lo que sabía.»[74]

Baker, que no se había adaptado bien a la implacable complejidad de la música de Parker, encontró en Mulligan el acompañante perfecto: un instrumentista que amaba la melodía tanto como él, y que consideraba que un solo era como una obra de arquitectura, no una excusa para tocar. La mayoría de los dúos de viento hacían solos por turnos, y después entablaban una competición de «cuatros» y «ochos» (frases de cuatro y de ocho compases), pero Baker y Mulligan mantenían sus egos a raya y buscaban maneras de complementarse uno a otro. Tocaban al unísono o en armonía, y entraban sin esfuerzo en contrapunto. «Siempre podíamos anticipar lo que el otro iba a hacer», declaró Mulligan.

Baker tocó con Mulligan varios lunes. Escuchando maravillado al fondo de la sala estaba Richard (Dick) Bock, el joven presentador del Haig, medio calvo y con gafas. Bock era un músico frustrado que trabajaba para Discovery, un pequeño sello de jazz de Hollywood, pero soñaba con fundar su propia compañía. Bock organizó una grabación informal de Mulligan en casa de Phil Turetsky, un técnico de estudio que tenía una casita de campo en Hollywood Hills. El 9 de junio de 1952, se reunieron allí Mulligan, Baker,

Jimmy Rowles y el bajista Joe Mondragon. Bock, en funciones de productor, orientó el único micrófono y conectó el amplificador Ampex.

Mulligan había elegido «She Didn't Say Yes», un tema de un musical de Jerome Kern, y «Dinah», una conocida pieza de dixieland que él hacía más lenta, con un ritmo relajado. El piano de Rowles dominaba el grupo, y Mulligan volvió a jurarse renunciar al instrumento. («El único pianista que le gusta a Gerry es él mismo», le dijo Baker a Bernie Fleischer.) Aquel verano, el piano de cola del Haig se había trasladado al sótano para dejar sitio al vibrafonista Red Norvo, y cuando Bock sugirio alquilar una espineta barata para los lunes, Mulligan dijo: «Ah, no, de eso nada».

Para entonces había completado su banda de los lunes con Bob Whitlock y Chico Hamilton, un atractivo batería negro de piel clara que utilizaba mazos, escobillas y los dedos, con un sonido tan suave que incitó a Sammy Davis Jr. a bailar claqué. Poca gente prestaba mucha atención, exceptuando a Claxton, que se quedaba a los lados con su cámara, y a Bock, que grababa las sesiones con un magnetofón portátil. Con dos mil dólares de su bolsillo y otros dos mil que puso Roy Harte, propietario de una próspera tienda de instrumentos de percusión de Hollywood, Bock fundó Pacific Jazz Records. Solo pudo permitirse publicar un single de 78 rpm con dos canciones, la composición de Mulligan «Bernie's Tune» y un estándar, «Lullaby of the Leaves». Aquel disco, más unas palabras de apoyo de Dave Brubeck, dieron al grupo su primera gran oportunidad: una semana como teloneros de Brubeck en el Black Hawk.

Whitlock estaba ocupado, así que Baker recomendó a Carson Smith, un bajista de San Francisco que idolatraba a Mulligan y había ido a Los Ángeles con la esperanza de conocerlo. El martes 2 de septiembre por la mañana, Mulligan y Baker fueron en coche a San Francisco, contentos como unas pascuas, tarareando sus arreglos por el camino.

Fue un viaje de ensueño. Fantasy, el sello de Brubeck, los contrató inmediatamente para grabar. Formando un círculo alrededor de un único micrófono de pie, grabaron rápidamente cuatro temas. Mulligan había visto a Fred Astaire y Ginger Rogers interpretar el tema de estilo latino «The Carioca» en la película *Volando a Río*, y escribió un arreglo que tenía la cualidad etérea y deslizante del baile y la voz de Astaire. Él y Baker navegaban a través de la melodía, impulsándose uno a otro con pequeños e ingeniosos fraseos; el sonido bajo y terroso del saxo de Mulligan servía de trampolín para la impoluta trompeta de Baker, y viceversa. Chico Hamilton añadía suaves toques latinos, mientras Carson Smith lo ataba todo con su

austero contrabajo. Sin elevar el volumen ni apresurarse, hicieron su declaración en dos minutos y medio.

Mulligan tituló dos de sus composiciones con los nombres de disc-jockeys locales: «Line for Lyons» estaba dedicada a Jimmy Lyons, y «Bark for Barksdale», a Don Barksdale. «Gerry no le hacía remilgos a besar algún que otro culo cuando le convenía», decía entre risas Carson Smith. Décadas después, Peter Schickele, un distinguido director y musicólogo clásico, declararía al *New York Times* su entusiasmo por «el contrapunto a tres partes tan fantásticamente claro»[75] que el grupo conseguía sin piano. Solo uno de los cuatro temas se adentraba en un territorio más sombrío. Mulligan opinaba que necesitaban una balada, y Smith recomendó una pieza poco conocida de Richard Rodgers y Lorenz Hart, compuesta en 1937. El bajista la había encontrado en un viejo cancionero y no se la podía sacar de la cabeza.

En los años sesenta, «My Funny Valentine» era un cliché pop, con cientos de versiones en el mercado. Pero en 1952, solo Margaret Whiting y uno o dos cantantes más la habían grabado. En *Hijos de la farándula*, el musical del que procedía, «My Funny Valentine» era el juramento de amor incondicional de una chica a un granuja llamado Valentine. Ninguno de los compañeros de Smith la conocía, así que él garabateó los acordes y después les cantó la melodía. Rodgers había formulado una hechizante declaración en la primera frase y después la exploraba más y más, alterándola sutilmente cada vez. La melodía no paraba de subir, creando una tensión que se acumulaba hasta un clímax desgarrador, con las palabras «¡Quédate, pequeño Valentine, quédate!».

Mulligan y Smith pergeñaron entre los dos un arreglo que daba protagonismo a Baker. Esta vez el trompetista no tenía un arreglo ingenioso detrás del que esconderse, de modo que tocó la melodía tal como estaba escrita, estirando las lentas y espaciadas frases hasta que casi hacían daño. Su sonido apagado era muy pegadizo; sugería una puerta que se abría a alguna noche oscura del alma y se cerraba de golpe al extinguirse la última nota. Smith equilibró la melodía ascendente con una línea descendente de negras, ominosa como un reloj haciendo tictac en la oscuridad. Por error, terminó en un tono menor, en lugar del mayor que se indicaba en la partitura, lo que dio a la grabación su último toque estremecedor.

La canción fascinó a Baker. Contenía todo aquello a lo que él aspiraba como músico, con su sofisticado sondeo de un bello tema y sus frases elegantemente conectadas: era una composición, una melodía, en la que no sobraba ni una nota. «Valentine» se convirtió en su canción favorita; rara vez

dejaba de tocarla, rara vez dejaba de encontrar algo nuevo en sus treinta y cinco compases. Al mismo tiempo, la vena mística de Baker —esa sensación de que lo cool era la tapa de un barril de emociones explosivas— tenía sus raíces en aquella interpretación.

«Cuando Fantasy publicó aquellos discos —dijo Smith—, todo el mundo supo que esa nueva forma de cantar de Chet Baker era lo más. De repente, todo el mundo hablaba de Chet.» La gente no paraba de compararlo con el meloso Bix Beiderbecke, una influencia que Baker negaba, diciendo que apenas había oído a Beiderbecke. No obstante, *Metronome* hablaba con entusiasmo de cómo Baker había combinado «un sonido reminiscente de Bix y un estilo que debe mucho a Miles, con un efecto muy próximo a la belleza suprema».[76] Su ejecución debía gran parte de su languidez cool a su consciente manipulación de la tonalidad. «Quería tocar en el lado oscuro, un poco por debajo del centro de tonalidad —le dijo en 1988 al entrevistador Leonard Malone—. No exactamente bemol, sino solo un poco por debajo.»[77]

Mulligan fue glorificado en la radio local, gracias en parte a sus astutas dedicatorias a Jimmy Lyons y Don Barksdale. En *Down Beat*, Ralph J. Gleason lo alabó como el nuevo genio del jazz. Según este crítico, el «fantástico sonido fuguista, funky, swing y contrapuntístico» del cuarteto tenía a todos los músicos locales «meneando la cabeza, maravillados».[78] En cuanto a Baker, cuando aprendiera a «proyectar su personalidad al público y no apoyarse por completo en la música… sería sensacional», escribió Gleason.

A finales de septiembre de 1952, el grupo regresó al Haig como cabeza de cartel. Aquello parecía una escena de club de jazz en una película de serie negra de bajo presupuesto. Mulligan y Baker tocaban casi pegados al borde de una tarima situada en un rincón, vestidos con traje negro y corbata, y con aspecto de no tener edad para entrar en un club nocturno. Un espejo colgaba de la pared detrás de ellos, y otro en posición oblicua sobre sus cabezas, con lo que se les podía ver en varios ángulos. Elegantes parejas de Hollywood se apelotonaban sentadas a minúsculas mesas, en un espacio no mucho mayor que un cuarto de estar corriente. Los clientes se fumaban sus cigarrillos y adoptaban un deliberado aire de indiferencia.

Pero nadie podía ser tan cool como Baker y Mulligan, que ofrecían su música y nada más. Baker miraba al suelo; Mulligan cabeceaba como adormilado siguiendo el compás, con los ojos entornados y manejando un aparatoso instrumento que le llegaba desde los labios hasta las rodillas. Su aspecto era sexy y su sonido no se parecía a nada que los músicos hubieran

oído. Varias noches estuvo allí un trompetista principiante de Los Ángeles, Herb Alpert, que entonces tenía diecisiete años y aún le faltaban muchos para su enorme éxito como líder de la banda de pop de estilo mexicano Tijuana Brass. «Chet podía tocar aquellas corcheas a la velocidad del rayo —comentó Alpert—. A casi todos los trompetistas nos tenía asombrados, porque todos teníamos la sensación de que nunca ensayaba de verdad. Se rumoreaba que era incapaz de tocar un acorde de *do*, que solo lo hacía por instinto y de oído.»

Arlyne Brown, que estuvo muchas veces en el Haig antes de casarse con Mulligan en 1953, advirtió una faceta de la relación del dúo que muy pocas personas percibieron: «Bajaban del escenario sonrojados y resplandecientes, se miraban uno a otro y prácticamente se echaban a los brazos del otro. Así de bien se lo pasaban; disfrutaban mucho tocando juntos». Pero nunca dejaban que el público lo viera. «Demostrar entusiasmo no era cool —explicaba el cantante de jazz Mark Murphy—. Había que actuar como si nada te importara. ¿Te lo puedes creer?»

Portarse como si lo único que te importara fuera el chute del momento era una declaración de intenciones radical en una época en la que el futuro lo significaba todo. Se suponía que los estadounidenses estaban disfrutando de un sueño que les había costado mucho alcanzar. La clave era el conformismo de la masa, la obstinada creencia de que lo único que se necesitaba para ser feliz era una vida urbana centrada en la familia y gobernada por Dios. Camino del Haig, uno oía en la radio del coche canciones con letras soñadoras, llenas de palabras como «siempre» y «eterno». Doris Day paraba los pies a los chicos que buscaban diversión sin compromiso, diciéndoles tajantemente: «Cuando yo me enamore, será para siempre». En su gran éxito «I Believe», Frankie Laine prometía, como un predicador desde el púlpito, que Dios protegería a los americanos hasta la eternidad, mientras los árboles y las plantas florecían en infinito esplendor.

En medio de todo este radiante optimismo, llegaron los primeros héroes de una nueva y desafiante cultura juvenil, Marlon Brando, Montgomery Clift y James Dean, que simbolizaban el disgusto ante todas las falsas esperanzas que infestaban América. En la pantalla, estos actores eran manojos de nervios, que se estremecían de agitación interna y balbuceaban incoherencias, como si su rabia fuera demasiado oscura para expresarla. Esa postura les permitía dramatizar su sensibilidad; los situaba en un mundo aparte, sugiriendo complejidades que poca gente poseía. En su controvertido ensayo «El negro blanco», Norman Mailer glorificaba al «existencialista americano, el hipster»,

que se identificaba tan a fondo con los peligros cotidianos de la vida de los negros que se veía a sí mismo como un negro honorario. Los hipsters sabían que la América conformista estaba condenada a morir, ya fuese por incineración atómica, o por el hundimiento de «todos los instintos creativos y rebeldes»[79] que hacen que el alma respire. La única solución, por lo tanto, era «vivir en constante peligro de muerte, divorciarse de la sociedad, existir sin raíces, emprender ese viaje sin mapas con los imperativos de rebeldía propios de uno mismo».

Este fue el camino que siguieron, a su estilo cool, Mulligan y Baker. Dejaron bien claro que no le iban a bailar el agua a nadie. Lo único que les importaba eran ellos y su música. Solo unos pocos observadores estaban lo bastante enterados como para saber que gran parte de este distanciamiento se debía a las drogas. Casi no importaba qué drogas fueran, porque casi todo el mundo era todavía tan ignorante sobre el tema que cualquier cosa, desde la marihuana hasta la heroína, parecía conducir directamente al infierno. Cada pocos años se reponía en algún cine *Reefer Madness*, una sensacionalista película de 1936 sobre lo malo que era fumar hierba. Acabó convirtiéndose en un clásico camp, pero en los años cincuenta el mensaje de la película —que la marihuana inducía a la violencia, provocaba alucinaciones y llevaba al consumo de drogas más duras e incluso a la muerte— se aceptaba en general como una verdad. En 1948 había causado conmoción la detención del astro del cine Robert Mitchum por posesión de marihuana, como si fuera inconcebible que el rudo y meditabundo actor de la mirada lánguida se hubiera fumado un canuto. En los bazares, las madres apartaban a sus hijos de los expositores giratorios de novelas baratas como *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict* y *It Ain't Hay*. En la cubierta de esta última aparecía un esqueleto remando en una canoa con forma de ataúd, con la cabeza apoyada en un gigantesco cigarrillo de marihuana.

El escritor Richard Lamparski, que se mudó a Hollywood el mismo año en que el cuarteto de Mulligan debutó en el Haig, observó el tabú asociado con la hierba: «No era solo que la gente tuviera miedo de fumarla porque fuera adictiva, es que estaba prohibidísima. Si te detenían, estabas listo. En aquella época, consumir hierba en Hollywood era como practicar el sadomasoquismo. Era algo que inmediatamente te daba mala fama».

La reputación de «grifota» de Baker llegó al público a finales de 1952. El 23 de diciembre, un policía los pilló a él y a Bob Whitlock fumando hierba en el coche de Baker, entre actuación y actuación. Al registrar el automóvil, encontraron bajo el asiento delantero una lata llena de marihuana. Los

músicos pasaron la noche en la cárcel. Baker tuvo mucha suerte: aceptó los cargos y solo le cayeron tres meses de libertad vigilada.

Este incidente no debió de llegar a oídos del *Time*, que el 2 de febrero de 1952 publicó un perfil de Mulligan y sus jóvenes y supuestamente respetables colegas. «En comparación con los frenéticos extremos del bop —explicaba el periodista—, su jazz es rico e incluso ordenado; se caracteriza por un contrapunto casi digno de Bach.»[80] El propio Mulligan se presentaba a sí mismo como un genio de la categoría de Bach: «Mulligan se toma su música sumamente en serio. Desde que puede recordar estaba inventando melodías al piano. "Detesto tocar cosas de otros"».

Aquel artículo hizo que el diminuto Haig se llenase como nunca. Se formaban colas en la avenida South Kenmore: había tres filas de fans en la barra. El nerviosismo llegaba al máximo las noches en que se paraban limusinas a la puerta, depositando a Mitchum, a Jane Russell o a Marilyn Monroe en la entrada flanqueada de setos. Mitchum ponía los discos de la banda «mañana, tarde y noche», según su amiga Russell.[81] «Me parecen fantásticas las cosas que hacen sin ningún tipo de arreglo», declaró entusiasmada a *Down Beat*. Pero Jeffie Boyd, una camarera del club, veía otra razón para el éxito del grupo: «Eran músicos blancos y guapos. En Los Ángeles, lo blanco era bueno. A los negros no se sabía muy bien cómo tomárselos».

El propietario del Haig, John Bennett —antes John Bernstein, de Toledo (Ohio)—, «intentaba mantener el atractivo esnob del local», según el saxofonista Herb Geller. Bennett, que no paraba de contar anécdotas de ópera o de Art Tatum, llevaba la corbata llena de migas y manchas de sopa. El propio local distaba mucho de ser chic. «Si lo veías de día, se te quitaban las ganas de ir por la noche —aseguraba Carson Smith—. Había grietas en la pared, la alfombra se levantaba, y había cucarachas y arañas que no se veían en la oscuridad.» William Claxton recordaba la cutre decoración: «Todo estaba pintado de un espantoso color melocotón. Y había varios cuadros horribles en las paredes».

Nada podía ocultar el hecho de que el Haig era un dispensario de ginebra como cualquier otro. Pero para Mulligan, cualquier sitio en el que él tocara era el Carnegie Hall, y más ahora que había sido ensalzado por el *Time*. Su vena cool estallaba en mitad de las canciones para increpar a los clientes que hablaban, reían o hacían ruido con sus vasos. «¡Estáis aquí para escuchar mi música!», declaraba,[82] informando a la abochornada multitud de que tenían suerte de estar allí, y si no estaban de acuerdo, mejor era que se marcharan.

«Era tan ridículo… —comentaba Boyd—. Gerry se irritaba con mucha facilidad.»

La altanería de Mulligan contribuyó a desviar la atención hacia Baker, que ya atraía las miradas de las mujeres del público y los oídos de otros músicos. «Tenía un sonido que podía ser como un caramelo… simplemente maravilloso», contaba Jack Sheldon. Walter Norris lo llamó «joven dios», añadiendo: «Cuando Chet tenía alrededor de veintidós años, ¡era incendiario! Las notas eran mágicas». También Smith hablaba de magia: «Oía a Chet noche tras noche, y casi nunca le oí repetirse. No sé de dónde salía todo aquello». Baker no daba pistas. Si se le preguntaba en qué pensaba cuando estaba en el escenario, decía enigmáticamente: «En la siguiente nota bonita». [83] No pareció impresionado cuando el grupo fue contratado para tocar en la fiesta de cumpleaños de Anne Baxter, que acababa de coprotagonizar *Eva al desnudo* junto a Bette Davis. «Aquella gente glamourosa venía a hablar con Chet, y él no quería saber nada de ellos —cuenta Smith—. Nunca fue capaz de mantener una conversación. Se sentaba en un rincón y escuchaba los discos. Años después entendí por qué se enganchó a las drogas duras. Siempre estaba intentando huir de la realidad.»

Efectivamente, a Baker le resultaba casi imposible relacionarse con otros directa y sinceramente. Su relación con la mayoría de la gente consistía en eludirla, utilizarla o decepcionarla. Su comportamiento recuerda un comentario de Arlyne Brown acerca de muchos músicos que ella conoció y que eran «muy sensibles a la música y completamente insensibles al resto del mundo». Años después, Ruth Young calificaría a Baker de psicópata, una tipología estudiada por Robert Mitchell Lindner en su libro de 1944 *Rebel Without a Cause: The Hypnoanalysis of a Criminal Psychopath*. «El psicópata es un rebelde sin causa, un agitador sin consignas, un revolucionario sin programa —escribió Lindner—. En otras palabras, su rebeldía se dirige a lograr objetivos que solo son satisfactorios para él; es incapaz de esforzarse por el bien de otros… El psicópata, como el niño, no puede dejar para más tarde los placeres de la gratificación.» Cuando vivió con él, Young vio la raíz del comportamiento de Baker: «¡Chet era muy desgraciado! Era la persona más insegura del mundo. Y ocultaba esas inseguridades lo mejor que podía».

Una de estas maneras, según Bob Whitlock, era jugar a ser estrella, al menos por un momento. El bajista recuerda haberle visto luciendo un deslumbrante abrigo nuevo en el Haig: «Yo pensé “Dios mío, se cree que es Clark Gable o algo así”. Había un montón de gente haciéndole la pelota, y él

se lo tragaba todo». Sheldon lo comparaba con «los protagonistas de las películas: siempre tenía un descapotable, un perro grande y una chica».

Durante una temporada, el interés de las chicas se le subió a la cabeza: «Para él no había más que chicas, chicas y chicas —contaba Larry Bunker, que había sustituido al batería Chico Hamilton en el cuarteto—. Se tiraba a todas las que veía, trataba a Charlaine como a una mierda, se follaba chicas en el coche durante el descanso de diez minutos, mientras Charlaine estaba sentada en el club. Ese era su estilo. Era guapo y lo sabía».

Otros lo recuerdan centrándose en una sola chica cada vez. Durante parte de 1953 fue Joyce Tucker, la sensual hija de Jack Tucker, el propietario del Tiffany. De niña, Joyce había actuado en algunas películas, y ahora trabajaba como fotógrafa en el Coconut Grove, que estaba entre el Haig y el Tiffany. Alta, esbelta y obsesionada por los músicos de jazz, Joyce buscaba emociones y las encontraba en abundancia. En compañía de su marido, un clarinetista llamado Marvin Koral, Joyce frecuentaba el Haig para ver al cuarteto de Mulligan… y, más concretamente, a Chet Baker. Al trompetista le llamó la atención su largo cabello castaño rojizo y sus grandes ojos castaños que «te taladraban»;[84] según él, ella le miraba tan intensamente que le parecía imposible que Koral no se diera cuenta. Joyce empezó a ir sola al Haig, y al poco tiempo, según Baker, pasaban juntos los intermedios en el coche de él, aparcado detrás del hotel Ambassador.

Durante meses siguieron comportándose como niños malos, sin esforzarse en guardar en secreto su aventura; lo cual era un peligro, ya que los dos estaban casados. Russ Freeman recordaba haberlos visto en una reunión en casa de un amigo. Mientras los invitados charlaban, Baker permanecía callado. De pronto gritó con toda la potencia de su voz «¡QUIERO FOLLAR!». Todos sabían que se estaba refiriendo a Joyce, que soltó una risita. «Creo que fue una exhibición de su masculinidad, para demostrar a todos que podía hacer y decir lo que le diera la gana, y que no pasaba nada», dijo Freeman.

Mientras Baker se recreaba en provocar líos, Mulligan estaba ansioso por poner orden en su vida, a pesar de su adicción a las drogas. Después de romper con Gail Madden, le hizo una impetuosa proposición de matrimonio a Jeffie Boyd, una vivaracha y lista morenita de veintipocos años. Jeffie se había criado en Nueva York y, para ella, Los Ángeles era un yermo intelectual. El cerebro y el sentido del humor de Mulligan, que parecía propio de un duendecillo, la atraían. Se fugaron a México y pasaron la luna de miel en, según dijo ella, «Palm Springs o algún otro sitio», donde el saxofonista anunció su propósito de dejar la heroína. «Se suponía que yo tenía que

ayudarle —explicó ella—. Qué idiota era. ¿Qué sabía yo? Le dije: “Pues claro, te ayudaré encantada”. Así que lo encerré en la habitación y me fui a tumbarme junto a la piscina. Él empezó a chillar pidiendo un médico y yo le decía: “No, no puedes ver a un médico”. Allí lo dejé durante tres o cuatro días. Cuando volvimos a casa, volvió a ser un yonqui.»

Mulligan se esforzó por proyectar todo el aire de normalidad que podía. Escribía arreglos para otros con el fin de ayudar a financiar su consumo de drogas, mientras procuraba mantener su adicción en secreto. «Gerry funcionaba a un nivel muy alto —dijo Larry Bunker—. Controlaba la situación.» El saxofonista no dejaba que nadie, ni siquiera Baker, le viera pincharse, y tenía la heroína y toda la parafernalia («la cocina») escondidas debajo del porche trasero de la casa que había alquilado en el 1.818 del bulevar North Harvard, cerca del Haig. Pero Baker había conocido suficientes adictos como para advertir las señales reveladoras. Veía a Mulligan «tenso e inquieto, muy excitable»; en escena, observó que las manos del músico temblaban al manipular su saxofón.

Que sus amigos supieran, los dos hombres nunca habían mantenido una conversación íntima y sincera, ni sobre las drogas ni sobre nada. Aparte de su música, parecían incapaces de comunicarse, un problema que se hizo evidente cuando los Mulligan invitaron a los Baker a compartir su casa. «Más o menos, cada uno iba por su lado —contaba Jeffie—. No recuerdo que nunca nos comunicáramos de verdad, ni siquiera que comiéramos juntos. Es raro.» Mulligan se mantenía tan distante de sus músicos que Bunker sentía que apenas lo conocía. Pero trataba igual a casi todo el mundo: hasta Jeffie se dio cuenta de que ella y Mulligan no tenían casi nada en común. «Aquello se terminó antes de haber empezado», dijo.

Casi lo mismo se podría decir del cuarteto de Gerry Mulligan. A medida que se multiplicaban sus discos en Pacific Jazz, el patrón de etéreas contrafiguras y armonías, envuelto en pulcros paquetitos de tres minutos, empezó a decaer. A pesar de lo que prometía «My Funny Valentine», parecían atrapados tras su fachada cool. Incluso en baladas tan emotivas como «Darn That Dream» y «I Can’t Get Started», mantenían una rígida distancia. A pesar de toda su supuesta espontaneidad, la música de Mulligan estaba controlada con mano de hierro. Jeffie lo recordaba chillando a los bajistas como un sargento de marines, prohibiéndoles salir de su casa hasta que se hubieran aprendido de memoria sus partes. Mulligan había prescindido de Whitlock —«Bueno, es que yo estaba fuera de onda, estaba metiéndome mucho, fue uno de los peores períodos de mi vida», reconoció el bajista—, y

lo había sustituido por Carson Smith. Después, despidió y readmitió varias veces a Smith («¡No estás tocando como yo quiero que toques!»). Redujo a Larry Bunker a la función de un metrónomo sin rostro. «Hacías lo que te decía —cuenta Bunker—. Creo que llegué a un punto en el que ya no tenía ni un par de baquetas. Solo escobillas. Eso era lo que él quería.»

Mientras tanto, el saxofonista se pasaba casi todo el día, y casi todos los días, en casa, ensayando y componiendo. «Todo era música», cuenta Jeffie; y Mulligan no podía soportar a nadie que fuera menos disciplinado. Un titular de *Down Beat* proclamaba: «Gerry Mulligan dice: ¡FUERA LOS AFICIONADOS!». **[85]**

En algún momento de 1953 empezó a mirar mal a Chet Baker, cuya popularidad superaba a la suya sin que Baker hiciera ningún esfuerzo aparente. Mientras Mulligan trabajaba en su escritorio, Baker se tumbaba en la playa o hacía volar cometas en las colinas. Mientras el saxofonista abordaba la música como un proceso intelectual extenuante, Baker simplemente se llevaba la trompeta a los labios y dejaba que la música fluyera.

A Mulligan empezó a molestarle todo lo que tenía que ver con Baker: su costumbre de conducir «a ciento setenta por hora en su Jaguar bajando las colinas de Hollywood, tomando aquellas curvas cerradas», y su «cuadrilla», que se metía en su casa y se despatarraba por el suelo y el sofá, mojándose unos a otros con pistolas de agua. A Mulligan le parecía inconcebible que Baker pasara tanto tiempo esquiando, nadando y haciendo excursiones, y que después tocara en el Haig sin ningún calentamiento previo. Cuarenta años después, dijo refunfuñando que Baker estaba tan agotado y sus labios tan agrietados por el sol y el aire frío de la montaña que daba mal las notas, un problema que Jeffie no recuerda. «Los del público nunca notamos eso —dice —. Chet era maravilloso todo el tiempo.» Lo que más disgustaba a Mulligan era ver que el público trataba a Baker como la estrella del grupo: «A Chet le gustaba ser el rey de la montaña. Pero en el cuarteto el rey de la montaña era yo. Claro que Chet nunca tuvo problemas con eso —añadía—. Aceptaba mi liderazgo, y se acabó».

Baker tenía sus propias quejas. «Gerry solía ir diciendo que él había descubierto a Chet y que Chet era su protegido —cuenta Bob Whitlock—. Eso le sentaba muy mal a Chet, que aprovechaba cualquier oportunidad para rebelarse.» En lugar de enfrentarse a Mulligan, hizo declaraciones al *Melody Maker*, una revista musical británica. «Gerry Mulligan es un gran músico —dijo—, pero demasiada gente le ha dicho que es un genio… y ahora Gerry va por ahí pensando que él es lo más grande que le ha pasado al jazz… A lo

mejor, a Gerry le parece bien dar sermones a los clientes para que se callen mientras él toca, pero cuando esos sermones duran quince minutos o más, es un poco bochornoso para los demás que estamos en el escenario, por no decir otra cosa. Y tampoco debería meterse constantemente con los otros músicos.»[86]

Pero aparte de su rifirrafe inicial en el Cottage Italia, ni Mulligan ni Baker se atrevían a airear sus agravios ante el otro. Chico Hamilton recuerda actuaciones en las que «Gerry miraba al norte y Chet miraba al sur», pero a los demás miembros de la banda les sorprendían los comentarios sobre esta fricción.

Aquella relación, como otras en la vida de Baker, era una bomba a punto de explotar. Baker había seguido viendo a Joyce Tucker mientras fingía ser amigo de su marido. Una noche, Baker llevó a casa desde el Haig a Carson Smith y a los Koral. Baker y Marvin Koral iban sentados delante, con Joyce en medio; Smith iba sentado atrás, con su contrabajo inclinado hacia delante, metido entre Marvin y Joyce. «Marv iba mirando por la ventanilla, y Joyce y Chet iban besándose —contaba Smith—. Yo pensé: "Eh, alto ahí, esto se está poniendo un poco peligroso. Se supone que este tío es amigo suyo".»

Era algo más que un poco peligroso, y el juego estalló con una llamada histérica de Joyce en la que decía que su marido se había vuelto loco. «Media docena de nosotros fuimos a casa de los Koral —contó Smith—. Ella nos abrió la puerta, y Marv había arrasado toda la casa. Había volcado el frigorífico, arrancado la cocina, rasgado el sofá, destripado los colchones de la cama, roto todas las ventanas. Era increíble. Se había vuelto absolutamente majara.»

Baker encontró un enemigo igual de violento en John Edward O'Grady, jefe de la brigada de narcóticos de Hollywood y azote del mundillo del jazz de Los Ángeles. Desde 1948 hasta 1958, O'Grady dirigió a un grupo de la policía en una aterradora caza de brujas que él describía orgullosamente como «el sueño de mi vida… proteger a la sociedad contra la rastrera amenaza de las drogas».[87] La cruzada de O'Grady, típica de los cincuenta, pretendía salvar un ideal imaginario e impoluto de Los Ángeles de su sórdido inframundo. «Lo mío no era razonar por qué los adictos tomaban drogas; lo mío era romperles el culo»,[88] escribió en sus memorias de 1974, *O'Grady: The Life and Times of Hollywood's N.º 1 Private Eye*. Su santurrón salvajismo era un reflejo del de Joseph R. McCarthy, el senador que había emprendido su campaña anticomunista.

La misión de O’Grady tenía sus raíces en una venganza poco conocida. Había soñado con ser estrella de cine; habiendo fracasado en eso, se dedicaba a aterrorizar a la gente del espectáculo, y así consiguió hacerse famoso y que su foto saliera en los periódicos de vez en cuando. De manera inconsciente, se caracterizó como una parodia de un policía de película de serie B. Con uno noventa de estatura y noventa kilos de peso, el pelo cortado a cepillo y gafas negras, O’Grady se pavoneaba por el Sunset Strip de Hollywood con un revólver de cachas de nácar en la cadera. Se describía a sí mismo como «el sargento Rompepelotas O’Grady, la Gran O… el poli más temido de la ciudad».[89] Sus métodos incluían irrumpir en domicilios privados sin orden de registro, amenazar a músicos en la calle, e incluso romperle los dientes a un camello que intentó esconder la droga en la boca. Uno de sus esbirros, un enorme y moreno inspector hispano llamado Rudy Díaz, era «el tío con más pinta de malo que he visto en mi vida», según Mel Bartfield, un aficionado al jazz que tuvo sus propios tropiezos con la brigada de O’Grady. «Solo verlo daba miedo.»

O’Grady fue el artífice de lo que algunos llamaron el mayor golpe al narcotráfico en la historia de la policía de Los Ángeles: la detención de unos dos mil quinientos presuntos yonquis y vendedores, muchos de ellos inocentes. Sus principales objetivos eran los músicos de jazz, a los que consideraba la inmundicia de la sociedad. «Me propuse destruir a esa chusma, y a punto estuve de conseguirlo», escribió.[90] La «chusma» incluía a Stan Getz, Billie Holiday y el aficionado al jazz Lenny Bruce. «Eché de la ciudad a Charlie “Yardbird” Parker, el gran saxofonista —se jactaba O’Grady—. Podría haberle enchironado. Tenía los brazos llenos de hileras de marcas de pinchazos de heroína. Pero estaba demasiado viejo y demasiado borracho y decidí que no valía la pena perder el tiempo empapelando a Parker para que el Ayuntamiento de Los Ángeles tuviera que pagar su manutención.»[91]

Hacía meses que circulaban rumores sobre Mulligan, Baker y las drogas, y una noche de abril de 1953 miraron desde el escenario y vieron a O’Grady y su compañero Dick Hill mirándolos ferozmente desde una mesa de pista. La vigilancia continuó durante varias noches. «Se convirtió en una plaga», dijo Mulligan, que le echaba la culpa a Baker: «A O’Grady le encantaba venir y provocar a Chet, y Chet siempre tenía una réplica ingeniosa, así que el tío se la tenía jurada». Esto lo confirma Mel Bartfield: «O’Grady odiaba a Chet». El odio era recíproco. En 1955, durante un viaje a Worcester (Massachusetts), Baker y Bill Loughborough (un fabricante de tambores que se convirtió en amigo suyo para toda la vida) conocieron a dos gitanos que se ofrecieron a

ayudarles a hacer un hechizo contra O'Grady y Hill. Adentrándose en el bosque por la noche, encendieron una hoguera y murmuraron encantamientos contra los policías, mientras acariciaban muñecos de arcilla con alfileres clavados. Años después, Baker aseguraba que la maldición había funcionado: no solo O'Grady fue expulsado de la brigada de narcóticos, sino que Hill, según había oído Baker, quedó malherido por una botella que le arrojaron a la cabeza.

El hechizo no llegó a tiempo de salvarlos a ellos mismos en abril de 1953, cuando O'Grady y Hill se propusieron detener a los dos jóvenes músicos. El día 13 de ese mes, mientras la banda estaba actuando, los policías fueron en un coche sin distintivos a North Harvard, donde Jeffie y Charlaine estaban solas, y aparcaron al otro lado de la calle. Al ver el coche deportivo de Jeffie a la puerta, O'Grady embistió contra su parachoques para fingir un accidente de aparcamiento. Después llamaron a la puerta. Cuando Jeffie respondió, O'Grady explicó que quería darle su número del seguro para arreglar el pago de los «daños». Cuando ella abrió la puerta para mirar su coche, la empujaron a un lado e irrumpieron en la casa, mientras otros policías saltaban de entre los arbustos. Charlaine fue corriendo al cuarto de baño para tirar por el retrete una lata de marihuana. O'Grady aporreó la puerta hasta que ella salió. Al mirar en la taza, O'Grady vio algunas hojas en el agua: motivo suficiente para la detención. Furiosos como perros rabiosos, él y Hill registraron la casa en busca de heroína.

Al no encontrar nada, detuvieron a las dos mujeres por posesión de marihuana y se las llevaron al Haig. Allí, los policías hicieron que el cuarteto pasara al despacho de atrás y les ordenaron remangarse las camisas. Solo Mulligan exhibió un brazo cubierto de marcas. «Mira eso: pinchazos recientes», siseó O'Grady. La coraza de hierro de Mulligan se hizo pedazos. «Gerry se desmoronó, casi se echó a llorar —cuenta Carson Smith—. Se quedó como un muñeco de trapo. Chet se limitó a quedarse a un lado, mirando.»

O'Grady llevó a los Baker y los Mulligan de vuelta a casa y exigió que Mulligan entregara su droga. Temblando y con los ojos llorosos, Mulligan se tambaleó hasta el porche de atrás y sacó un juego de jeringas hipodérmicas, cucharillas requemadas, algodón y una pequeña cantidad de heroína. «Llevo mucho tiempo metiéndome esto», gimió,[92] demasiado destrozado para darse cuenta de que se había traicionado a sí mismo. Si no hubiera sucumbido a las intimidaciones de O'Grady, el policía solo habría podido acusarle de tener

marcas de pinchazos, señal de consumo de heroína, pero no necesariamente de posesión.

Minutos después, las dos parejas se sentaban apelotonadas en una comisaría del centro de Los Ángeles. Mientras se redactaban los cargos, dos paneles de la pared se corrieron y una horda de *paparazzi* irrumpió en la sala. «Se disparaban flashes por todas partes —contaba Jeffie—. Yo me moría de miedo.»

Al día siguiente, *Los Angeles Times* vociferaba: «EL BOPPER DE LABIOS ARDIENTES, SU ACOMPAÑANTE Y LAS ESPOSAS DE AMBOS, ENCARCELADOS POR ASUNTOS DE DROGA». Una foto mostraba a los cuatro jóvenes tan supuestamente cool en estado de shock: Jeffie miraba a la cámara hecha un mar de lágrimas; Charlaine trataba de taparse la cara con el abrigo; Mulligan parecía patéticamente derrotado, y Baker miraba estupefacto con los ojos como platos, incapaz de reaccionar. El artículo se burlaba de Mulligan diciendo que era «un saxofonista muy cool, cuyo enloquecido disco *Bweebida Bobbida* trae a los aficionados de cabeza». Todos excepto él se declararon inocentes. Mulligan cargó con la culpa no solo de la heroína, sino también de la hierba, que era de todos. «Se portó maravillosamente», dijo Jeffie. La madre de Jeffie envió por correo el dinero de la fianza, y todos quedaron libres. El juicio de Mulligan quedó fijado para junio.

El escándalo proporcionó al Haig más ganancias que nunca. Pero Mulligan recibió otro golpe cuando su antiguo paladín, Ralph J. Gleason, describió despiadadamente a su cuarteto como «el grupito más sobrevalorado del jazz» en *Down Beat*. Decía que el estilo superficial y supersofisticado del grupo «me aburre a morir… Mulligan, con o sin piano y con o sin sus pretenciosas explicaciones de lo que está haciendo, sigue siendo un niño cuando se le compara con hombres como Duke».[93]

Mulligan no dijo nada a sus compañeros sobre este artículo. Parecía convencido de que en junio, cuando le hubieran absuelto, todo volvería a la versión de la realidad que él tan laboriosamente se había construido.



Los Ángeles (California), 1954. Foto de William Claxton

4

Con su carrera en el limbo y su vida privada hecha una ruina, Mulligan necesitaba más que nunca una mano que lo guiara. Jeffie no estaba preparada para ser su salvadora, y tampoco quería serlo, así que se separaron inmediatamente después de la detención. Semanas después, el 8 de mayo de 1953, Mulligan se casó con una antigua novia, Arlyne Brown. Era hija de Lew Brown, que en los años treinta había formado parte del equipo de compositores DeSylva, Brown y Henderson, autores de éxitos frívolos como «The Best Things in Life Are Free» («Las mejores cosas de la vida son gratis»). Pero no era esa la postura de Arlyne, una mujer de negocios brusca y agresiva que se convirtió en manager de Mulligan, además de esposa, y se propuso elevar su caché por encima de los 1.200 dólares a la semana que ganaba su banda en el Haig. Mulligan le concedió de buena gana toda la autoridad y, hasta que se divorciaron en 1957, su respuesta típica a cualquier propuesta era «Uf, no sé, tío, habla con Arlyne».[94]

La situación no contribuyó nada a acercar a Mulligan y Baker. Arlyne consideraba al trompetista un imbécil con un don; él opinaba que ella era irritante y avasalladora. Pero Jeffie agradeció que Arlyne heredara la carga de Mulligan, y cuando las dos mujeres se conocieron en el lavabo de señoras del Haig, Jeffie se descolgó con un «Gracias a Dios que has llegado. Llévatelo, es tuyo».[95]

Poco después de la ruptura, Jeffie volvió a Nueva York, donde se metió en un lío aún mayor al casarse con «Crazy» Joey Gallo, un gángster y asesino bisexual que pronto iba a hacerse famoso. Gallo compartía con Mulligan su verbosidad y su afición a los libros, pero no su destreza profesional. Durante los años sesenta cumplió una larga condena en Sing Sing por un chapucero intento de extorsión, y en 1972, ya después de haberse divorciado de Jeffie, fue abatido a tiros en un restaurante de la Pequeña Italia de Nueva York. «No se puede caer más bajo —le dijo Mulligan a Arlyne con una risa tonta—. Ni siquiera es un criminal de éxito.»[96]

Tal como se vio, tampoco Mulligan lo era. En septiembre de 1953, compareció ante un tribunal. El juez, Charles W. Fricke, era un especialista en derecho penal famoso en todo el país y experto en toda clase de cosas, desde la química forense hasta el cultivo de orquídeas. Era más erudito que Mulligan y también más duro: tiempo después, el saxofonista oyó decir que Fricke había mandado a su propio hijo a San Quintín por conducción temeraria, y que el joven fue asesinado allí en una pelea. Pero Fricke se ganó su auténtico pasaporte a la fama en 1955, cuando envió a la cámara de gas a Barbara Graham, una heroinómana y exprostituta acusada de asesinato: un juicio histórico, inmortalizado en la película *Quiero vivir*, protagonizada por Susan Hayward.

Aunque le llamaban «el Juez de la Horca», Fricke trató con amabilidad a Mulligan. Cuando el saxofonista declaró que la marihuana de la casa era toda suya, el juez se inclinó hacia delante y susurró: «Hijo, no te conviene decir eso».[97] Al final pasó por alto la marihuana, pero condenó a Mulligan a seis meses de cárcel por posesión de heroína, una pena leve si se tiene en cuenta la dureza de las leyes de Los Ángeles en cuestión de drogas. Cuando los guardias se lo llevaban esposado, Mulligan iba cargado de amargura, una amargura que le iba a durar décadas. Con el tiempo, reescribió la historia para presentarse como la víctima. «Chet consiguió un buen abogado, yo un abogado idiota», se quejaba el músico, que también les contó a algunos amigos suyos que Baker le había delatado. Acusó al «Juez de la Horca» y al Departamento de Policía de Los Ángeles de haberle tratado brutalmente. «Pero Gerry fue el que les entregó el caballo —decía Arlyne—. Confesó. ¿Qué quería que hiciera el juez?»

Mulligan fue enviado a la Sheriff’s Honour Farm, una prisión de Los Ángeles. Encerrado en una celda de aislamiento para desengancharse de la heroína, sufrio la agonía del síndrome de abstinencia y, tal vez, la rabia de sentirse traicionado y derrotado.

Gracias en gran parte a Mulligan, los sueños de otras personas iban alzando el vuelo. Con los beneficios del primer elepé de Pacific Jazz, *The Gerry Mulligan Quartet*, Dick Bock había instalado su sello en su primera oficina. En el invierno de 1953, había metido un escritorio, un archivador y un par de sillas en un rincón de Drum City, una tienda de Hollywood de la que era copropietario su socio Roy Harte. El recinto olía tan mal a causa de las pieles curtidas químicamente que se utilizaban para hacer parches de tambores que

Dot Woodward, la nueva secretaria de Bock, insistió en que se trasladaran a una habitación pequeña del piso de arriba. Una vez instalados, Dot tuvo que ajustarse a un presupuesto tan reducido que llevaba las cuentas en el cuaderno del colegio de Bock. «Pero éramos todos tan jóvenes, y teníamos tantas ganas de hacerlo bien, que nos parecía un sueño», declaró.

Bock se mantenía sereno y animado, gracias en parte a su inmersión en la filosofía oriental y la meditación. Era un devoto miembro de la Sociedad Vedanta de Hollywood, a la que también pertenecían el novelista Christopher Isherwood, el escritor, científico y místico Aldous Huxley y la mujer de Bock, Kay, nieta de la evangelista pop de los años veinte Aimee Semple McPherson. La fe de Bock podía ser obsesiva, como demostró en una peregrinación a Big Sur, un pueblo turístico de la costa de California, donde acudió a meditar. Habiendo oído que el Maharishi Mahesh Yogi, célebre líder religioso hindú, recomendaba la adoración del sol, Bock se sentó en una colina con las piernas cruzadas, se quitó las gafas oscuras y miró al sol hasta quedarse casi ciego. También su sistema digestivo estaba alborotado debido a una dieta macrobiótica que seguía compulsivamente.

Su obsesión tuvo recompensa. En 1956 fichó a Ravi Shankar, el tocador de sitar indio, que en los años sesenta se convirtió en un icono del flower-power cuando George Harrison, de los Beatles, estudió con él. Cuando la cultura india se convirtió en una sensación hippy, el elenco de artistas orientales de Bock —Shankar, el Maharishi, que grababa discos hablados, y Ali Akbar Khan, compositor y tocador de sarode, un instrumento de veinticinco cuerdas— mantuvo a flote su sello en una época en la que el jazz propiamente dicho estaba de capa caída.

Pero en 1953 Bock detectó una mina de oro en Chet Baker. Ya antes de la detención de Mulligan, Bock había intentado convencer al trompetista de que dejara a Mulligan y formara su propio cuarteto para grabar en Pacific Jazz. Baker se resistió. Dirigir un grupo y tomar decisiones era algo natural para Mulligan, pero Baker no quería asumir ninguna responsabilidad. «Chet y yo dejábamos pasar el tiempo, esperando a que Gerry saliera de la cárcel —cuenta Carson Smith—. Fue una época bastante sombría.» Meses antes, cuando Mulligan se fugó con Jeffie, Baker se había quedado al mando de la banda del Haig. Anunciaba las canciones, pero cada vez que Smith y Herb Geller —el sustituto de Mulligan— le preguntaban «¿En qué tono?», Baker se quedaba con la mirada perdida. «No lo sé», respondía.[98]

Cuando el *Melody Maker* le preguntó por sus planes, Baker respondió con las fantasías difusas propias de un chico de playa. Dijo que como tenía mal

los dientes y las encías, pensaba dejar la trompeta antes de dos años, y entonces se compraría un barco y vería «cosas que nunca he visto… Quiero un barco de vela de quince metros para viajar y componer música, cosas más fuertes… Tengo experiencia de navegar por el litoral de Los Ángeles, y me propongo empezar a estudiar navegación».[99] Añadió que «claro que se reuniría» con Mulligan cuando este saliera en libertad. Pero el saxofonista vio transcurrir su condena sin una sola llamada, carta o visita de su compañero. Baker, a su vez, le echó la culpa a Mulligan, refunfuñando que, en todos sus meses de cárcel, su director no le había escrito ni una vez.

Aquel año llegó otro músico que iba a dar sentido a la carrera de Baker. Russ Freeman se había mudado de su Chicago natal a Los Ángeles a los cinco años, pero la languidez de la vida californiana no había dulcificado su manera de tocar el piano. A Freeman le gustaban Bud Powell y Joe Albany, dos pianistas de hardbop, y adoptó su estilo cortante y percusivo. Más adelante, Leonard Feather lo elogió por crear un sonido propio, «incisivo y con swing». Pero quien más inspiraba a Freeman era Charlie Parker —«El músico más grande que ha existido», declaraba— y se sintió en la gloria cuando consiguió acompañar a su ídolo en una actuación en Los Ángeles en 1947. Freeman siguió a Parker a Nueva York, y allí se quedó casi un año.

En Nueva York se impregnó de los sonidos y el estilo de vida del bop. Estando en libertad vigilada durante cinco años por posesión de marihuana, se enganchó a la heroína. Otros dos discípulos de Parker le «iniciaron»: el saxofonista Dean Benedetti, que se ganó un puesto en la historia del jazz por seguir a Parker con una grabadora de discos y grabar cientos de sus solos, y el trombonista Jimmy Knepper.

Freeman aprendió el ritual que todos los yonquis conocen: un procedimiento que Chet Baker iba a repetir incontables veces. El primer paso consistía en poner una pequeña cantidad de heroína —se solía vender en grumos pastosos que parecían azúcar moreno— en una cucharilla o un cuadrado de papel de aluminio. Se añadía un poco de agua y después se aplicaba por debajo la llama de una cerilla o un encendedor, cociendo la droga hasta que formaba un líquido transparente y burbujeante que emitía «el olor a tierra y metal quemado» que describía Jerry Stahl, un exguionista de televisión, en *Permanent Midnight*, la crónica de su propia adicción a la heroína.[100] Se ataba a la parte superior del brazo un tubo de goma, una corbata, un cinturón o una manga de camisa, para que las venas del antebrazo se hincharan. Con la otra mano, el usuario agarraba una jeringa, apretaba la perilla de goma del extremo —las jeringas con émbolo deslizante aparecieron

después— y absorbía la heroína derretida. Se clavaba la aguja en una vena y se volvía a apretar la perilla. Entonces, a medida que la droga pasaba por el corazón y se difundía por todos los rincones del cuerpo, se notaba un resplandor cálido y eufórico. «Con el caballo no alucinas exactamente —explicaba Stahl—. Pero cuando las primeras oleadas rápidas corren rumbo norte hacia la gloria, ves las sonrisas de todos los seres invisibles del mundo asintiendo entre las sombras. Toda la benevolencia oculta en el mundo se da a conocer. Los espíritus se dejan ver, porque saben que cuando la acometida se detenga y el torrente pierda fuerza, te olvidarás de ellos. Entonces verás el mundo de diferente manera: como un lugar espantoso y detestable, donde cualquier brisa que sople es como el odioso aliento de Moloch en tu carne.»[101]

Freeman dio comienzo a cuatro terribles años de dependencia. «Cuando estás enganchado de verdad, es un trabajo de veinticuatro horas al día —contaba—. No te importa nada excepto comprar droga. Esa es tu vida.» Recordaba que hacia 1950 había trabajado en un cuarteto con Art Pepper en el Facks, un club de San Francisco. El público de jazz de aquel entonces estaba acostumbrado a ver a los músicos rascarse y dar cabezadas, dos tics del consumidor de heroína. Pero el grupo de Pepper llevó el modelo yonqui a otro nivel. «Tres de nosotros estábamos tan enganchados que la cosa era ridícula —cuenta Freeman—. Estábamos en el escenario y nos caíamos dormidos sobre nuestros instrumentos. Cuando estás en ese estado, lo que tocas no es nada, porque no te importa.»

Freeman perfeccionó el «bombeo», el equivalente yonqui de la masturbación. Consistía en pellizcar una y otra vez la perilla, con la aguja en la vena, para hacer entrar y salir una mezcla de heroína y sangre. «Cada vez que lo haces, te da un subidón enorme —contaba—. ¡Uuuh! Es lo más parecido que hay al sexo.» Sobre todo porque, para la mayoría de los adictos, la heroína inhibe la libido, y a veces la capacidad de erección.

Al cabo de algún tiempo, Freeman empezó a comprar droga con dinero que «tomaba prestado» a su mujer, Marion Raffaele, exfotógrafa del Famous Door, un club de la calle Cincuenta y dos Oeste en el que él había tocado el piano durante los intermedios. Su vicio se hizo más caro cuando se enganchó a los speedballs, una combinación de heroína y cocaína que tiempo después se convirtió en la droga favorita de Baker. La coca disparaba un flash eléctrico, mientras que la heroína suavizaba las cosas. Los speedballs, según Freeman, «son tan adictivos que es una locura. Te los puedes meter cada media hora. Yo me sentaba en una mesita de tocador que había en mi alcoba, con toda la

parafernalia desplegada. Venía gente y hablábamos. Yo me quedaba allí sentado, pinchándome, limpiándolo todo, metiendo un alambre en la jeringa para sacar la sangre y que no se coagulara. Una locura, una completa locura». Inevitablemente, sufrio una sobredosis: «Recuerdo que estaba sentado en un sillón y noté que se me empezaba a parar la respiración. Me entró pánico. Llamé a mi mujer y le dije: "Quédate aquí, mantenme despierto, sacúdeme, haz algo". Estuve así de cerca de irme al otro barrio».

Al cabo de unos tres años, Freeman supo que iba derecho a la tumba, o al menos a la cárcel, como muchos de sus amigos. Siguió intentando dejarlo, y siguió fracasando, mientras la heroína destruía lo que quedaba de su autodisciplina. «Una vez, como no tenía nada mejor que hacer, me senté y conté diez o doce síntomas diferentes que mi cuerpo manifestaba al mismo tiempo: bostezaba, me estiraba, sudaba, los ojos me daban vueltas, estaba deprimido, y no podía dormir, solo estar tumbado. Sentía todo el tiempo un deseo de que alguien me tirara de las piernas. Una vez me pasé dos semanas sin evacuar el vientre. Las tripas se te convierten en cemento. La peor parte de la abstinencia dura unos cinco días; después pasas otro par de días no muy buenos. Te quedas como un muñeco de trapo.»

En 1952 encontró por fin fuerzas para dejarlo definitivamente. Sus vicios a partir de entonces fueron la marihuana y los cigarrillos, y la música volvió a ocupar el centro de su vida. En una jam session, Freeman oyó a Baker y quedó tan cautivado que supo que tenía que intimar con él. Su matrimonio se había roto a principios de 1952, de modo que él y los Baker hicieron fondo común para alquilar una vieja casa de dos dormitorios en Hollyridge Drive, en lo alto de las solitarias colinas de Hollywood. Los cimientos se habían deslizado con el tiempo, dejando los suelos tan inclinados que cuando Baker le tiraba una pelota a su collie, Honey, rodaba sola por el suelo. Los tres jóvenes fundaron una versión Costa Oeste de Bohemia, con pocos libros, ropa u otras posesiones. «Solo nos interesaba tocar música y fumar mucha hierba. O sea, constantemente», contaba Freeman. Él se pasaba horas con su piano de pared; Charlaine asumió sin muchas ganas el papel de ama de casa. Baker vagaba de un sitio a otro en camiseta y vaqueros, tirándose al suelo del cuarto de estar para jugar con Honey o tumbándose en la cama para fumar marihuana y mirar al techo.

La vida doméstica giraba en torno a los caprichos de Baker. «Era como un niño malcriado —explicaba Freeman—. O lo aceptabas como era o no lo aceptabas. No hablaba mucho, así que cuando decía algo la gente tenía tendencia a escuchar. No es que las cosas que decía fueran muy profundas; no

lo eran en absoluto. Cuando decía “Vámonos a la playa”, todos respondían: “Oye, qué buena idea. Vámonos a la playa”.» En cuanto a practicar con su instrumento, él opinaba que para qué iba a hacerlo, si lo controlaba por completo en cuanto subía al escenario. «Ya practico, toco todas las noches», dijo más adelante.[102]

En aquel momento necesitaba trabajo, pero no quería pedirlo; eso no habría sido cool. «Chet nunca se apuraba por nada», decía Charlie Davidson, el fabricante de ropa que pronto se convirtió en amigo suyo para toda la vida. «Iba contra su código de conducta. Si un propietario de club le decía “Me gusta cómo tocas, ven a mi local”, bien. Pero él no era de los que piden.»

Bock estaba ansioso por grabarle como líder de la banda antes de que Mulligan saliera de la cárcel. Con trescientos dólares que le prestó Roy Harte, Bock fijó las primeras fechas de grabación del aún inexistente Chet Baker Quartet. Baker le dejó el trabajo duro a Freeman, que eligió los temas, los arregló y después llamó a Baker para enseñárselos en el piano del cuarto de estar. Freeman eligió una combinación de estándares elegantes («Isn’t It Romantic?», de Rodgers y Hart; «This Time the Dream’s on Me», de Harold Arlen y Johnny Mercer, y «The Lamp Is Low», basada en un tema de Ravel) y sus propias y pegadizas composiciones, con títulos ingeniosos como «Russ Job» y «Happy Little Sunbeam». Baker podía leer la línea melódica en las partituras, pero no los acordes, que se aprendió de oído oyendo a Freeman tocar las canciones una o dos veces. «Si era una canción que no había tocado nunca, solía decir “¿Con qué nota empieza?” —recuerda el pianista—. Yo le decía: “Hagamos esto en la introducción y después tú tocas la melodía, un par de estrofas. Yo toco otro par de estrofas, después hacemos algo con el bajo y la batería, y después terminamos con este final”. Y él decía: “Vale”.»

Aquel mes de julio, en los estudios Gold Star, comenzaron las sesiones a la buena de Dios. En cuatro sesiones, el grupo cambió de bajista (primero Red Mitchell, después Bob Whitlock) y de batería (de Bobby White a Larry Bunker). La primera sesión solo generó una pieza utilizable, «Isn’t It Romantic?». Décadas después, ni Freeman ni Bunker recordaban qué había retrasado las cosas, pero según Dick Bock, Baker había echado a perder tantas tomas por nervios o inexperiencia que Bock tuvo que montar sus solos empalmando fragmentos de aquí y de allá.

Cuando el periodista británico Brian Case le preguntó a Chet por este asunto en 1979, el trompetista soltó una diatriba contra el productor que había lanzado su carrera como solista. «Es un mentiroso. Nunca hubo que empalmar mis solos. El único mérito que tiene ese hombre es que consiguió trescientos

dólares que le prestó Roy Harte, que tenía una tienda de tambores en Hollywood, para alquilar los estudios y pagar las cuotas sindicales por la sesión de grabación. No sabe nada de música, nada de nada.»[103] Pero en los años noventa, cuando el productor discográfico Michael Cuscuna rescató los masters para volver a publicarlos, encontró las cintas llenas de empalmes.

Desde luego, Bock tenía fama de hacer uso chapucero del empalme para lograr su propio concepto de la toma perfecta. «A veces cortaba compases, o se oía el empalme en el disco —contaba Russ Freeman—. Yo también hice algo de montaje en los solos de Chet. Mi justificación era que grabar es muy difícil. Entras en un estudio y alguien te señala con el dedo y dice: "Venga, haz magia".»

Sin embargo, magia era lo que la gente oía en aquellos primeros singles, que aparecieron como pulcros paquetitos de cool californiano. Las limitaciones de tiempo del disco de 78 rpm —tres minutos y veinte segundos — no dejaban sitio para arreglos extensos. Baker ofrece vibrantes estrofas de apertura y cierre, entre las cuales Freeman hace solos con su estilo vigoroso y enérgico. A menudo intercambian frases de cuatro o de ocho compases. El trompetista toca con elegancia y seguridad, pero se mantiene en el registro medio, sin lucirse con notas altas, alaridos u otras exhibiciones de ego musical. Su sonido es siempre exquisito, cada nota un modelo de aplomo y contención. «Para mí —decía Art Farmer—, lo impresionante era que tenía una manera de tocar que parecía salirle sin esfuerzo, sin nada de presión o tensión. La trompeta no es así. Se supone que se toca como para llamar a la tropa.»

A diferencia de los beboppers, Baker empezaba con la melodía y después improvisaba con un lirismo que no lo superaba ni siquiera Miles Davis, cuya destreza técnica le llevó por caminos más complicados. «Miles lo sabía todo sobre la politonalidad, y podía tocar notas contra acordes y hacer que funcionaran —decía Freeman—. Chet no podía hacer eso. Él oía la música muy melódicamente, muy linealmente, porque no se sabía ningún acorde.» Lo único que les faltaba a aquellos solos tan elegantemente ejecutados era una pizca de vulnerabilidad. Baladas apasionadas como «Long Ago and Far Away» se convertían en melodías ligeras, y la melancólica «Imagination» está despojada de sentimiento. «En ese aspecto, lo que hacía Chet era muy diferente de lo de Miles: era más suave, más bello —dice Jack Sheldon—. La música de Miles también podía ser bella, pero era bastante siniestra. Chet tocaba como un ángel.»

A *Down Beat* le encantaron aquellos discos, y concedió cinco estrellas a uno de ellos, *Maid in Mexico*, elogiando «el encantador tema, el ritmo maravilloso en todo momento y la medida y las grandes ideas de Chet con su trompeta».[104] El 12 de agosto, el cuarteto hizo su primera aparición conocida en directo, en el Carlton Theatre de Los Ángeles. Pero no todos confiaban en que Baker pudiera arreglárselas solo. Con Mulligan todavía en la cárcel, John Bennett había emparejado a Baker con Stan Getz, otro chico prodigio con cara de niño, cuyos etéreos y ascendentes solos, aún más distanciados que los de Baker, le habían convertido en otro príncipe del cool de la Costa Oeste. En 1952, Getz había arrasado en las encuestas de *Down Beat* y *Metronome* como mejor saxo tenor, mientras que Baker seguía ocupando un puesto bajo en la categoría de trompetistas. Los dos se trataban con bastante cortesía, pero se odiaron uno a otro nada más verse, tal como se aprecia en sus dúos grabados en directo: el contrapunto suena como un atasco de tráfico, con cada uno corriendo hacia su próximo solo. En el Haig, Getz resplandecía con una sonrisa despectiva, mientras Baker, como de costumbre, miraba al suelo.

La fricción tenía que ver en parte con las drogas. A pesar de sus experimentos con la heroína, Baker todavía podía mostrar un desdén moralista hacia los adictos, y consideraba a Getz un yonqui asqueroso. El saxofonista había visitado a Baker y Freeman en Hollyridge Drive y, tras jactarse ante los agobiados coinquilinos del dinero que estaba ganando, se fue al cuarto de baño y se metió una sobredosis, como había hecho ya en varias ocasiones. Baker y el pianista tuvieron que meterlo en la bañera y sujetarlo bajo el chorro de agua fría para reanimarlo.

Según otra historia que a Baker le gustaba contar, aproximadamente un año después, Getz llegó a una fiesta que daba el trompetista en su siguiente casa. El saxofonista se encerró en el cuarto de baño durante casi una hora. Por fin, Baker y un amigo forzaron la puerta. Getz estaba tirado en un rincón, con el rostro azulado y sin respiración, con una aguja colgando del brazo. Estuvieron atendiéndolo durante más de media hora, aplicándole trapos fríos en el cuello y haciéndole el boca a boca. Por fin, Getz hizo un ruido ahogado, abrió los ojos y murmuró irritado: «Tíos, me habéis fastidiado el colocón».

En octubre de 1953, al comienzo de un ciclo de un mes de actuaciones con Getz en el Black Hawk, la afición de Baker por las drogas parecía estar aumentando. Para ahorrar dinero, él y Getz compartieron alojamiento, un arreglo que tuvo consecuencias preocupantes, según Bill Loughborough. «Stan siempre estaba intentando que Chet se pinchara heroína —cuenta—. Chet se apuntó algunas veces a hacerlo con él en aquella época. Siempre he

creído que Stan fue el principal instrumento en su conversión de grifota a yonqui.»

Las actuaciones del Black Hawk se terminaron a las dos semanas, frustradas principalmente por los celos. Bock había reunido ocho singles de Baker en el álbum *The Chet Baker Quartet*, y *Down Beat* le concedió entusiasmada cinco estrellas: «Nuestras sospechas de que este trompetista de veintitrés años de Yale (Oklahoma) era una gran estrella se han visto confirmadas por este elepé, que es sensacional de principio a fin. El chico tiene estilo, sonido, dominio del instrumento… A los nombres de Dizzy, Miles, Joe Newman, Shorty Rogers y Clark Terry hay que añadir ahora un dedo de más en la mano: ha llegado Chet Baker».[105]

Baker se convirtió en la estrella de aquellas actuaciones y, según informó Carson Smith, «Stan no podía soportar que le quitaran protagonismo». Al terminar la primera semana, Getz volvió en avión a Los Ángeles y desde allí telefoneó al dueño del club, Guido Caccianti, asegurando que había cogido un virus. Baker se quedó unas cuantas noches más, hasta que un día llegó tarde y encontró a la banda tocando sin él. Indignado, se sentó en un rincón, negándose a tocar. Por fin, Caccianti —«un poco harto de los jóvenes problemáticos de la música moderna», según *Down Beat*—[106] despidió a todo el grupo.

De regreso en Los Ángeles, la carrera de Baker continuó en ascenso. En noviembre se unió a Charlie Parker y el Dave Brubeck Quartet para una gira de estrellas de diez días, principalmente por universidades de California y Canadá. Los estudiantes vieron por primera vez a Baker y casi por última vez a Bird, cuyo abuso del alcohol y las drogas estaba arruinando su salud. Jimmy Rowles, el pianista de aquella gira, recordaba la tensión en los camerinos: nada más bajarse del autobús en cada ciudad, Parker se esfumaba, dejando a todo el mundo preguntándose hasta el último minuto si llegaría a tiempo para la segunda mitad, cuando hacía su entrada. Siempre apareció, y tocaba tan bien que la gente se emocionaba al ver que el gran Bird, a sus treinta y tres años, todavía «lo tenía». Al final del espectáculo, Baker se reunía con él en el escenario, y el orgullo de Parker por su «descubrimiento» quedaba claro.

Sin embargo, hablando con Bernie Fleischer, Baker mostraba una actitud sorprendentemente arrogante hacia su mentor. Eso pasó pronto, pero Fleischer no lo olvidó nunca. «Una vez dijo que Bird no podía ni sonarse la nariz, que no era más que un yonqui viejo —recordaba el clarinetista—. Decía que era un viejo pesado. Y Bird opinaba que Chet era el más grande.» Más adelante, Baker contó al *Melody Maker*: «Claro que me gustó la oportunidad de trabajar

con Parker. Aunque, desde luego, su modo de tocar no ha cambiado nada en diez años. Además, está en esa onda de "adoración", como Gerry Mulligan. Eso tiene que afectar al modo de tocar de alguien».[107]

Mientras Baker hacía comentarios indiscretos acerca de sus anteriores líderes, Dick Bock se apresuró a grabar todo lo que pudo de Baker antes de que Mulligan saliera de la cárcel. El álbum *Chet Baker Ensemble* presentaba a Baker como la estrella de un septeto que tocaba música de Jack Montrose, un compositor y arreglista del estilo de Mulligan, cuyo grupo tocaba los lunes por la noche en el Haig. Con sus intrincados temas y sus contrapuntos de cuatro instrumentos de viento, el álbum recordaba un rompecabezas diligentemente montado. *Down Beat* dijo que era «cool, ingenioso y sin nervio».[108]

Sin embargo, en «Goodbye», una lúgubre balada del compositor y director de los años cuarenta Gordon Jenkins, Montrose se limitó a dejar tocar a Baker, y de allí salió una poética construcción de líneas escuetas y doloridas y pesados silencios, melancólica como la versión del toque de silencio que había interpretado en Presidio para los muertos que regresaban. En «Goodbye» se plasmó el sonido que le hizo famoso: un sonido tan suave y transparente como el cristal, con un brillo de dolor y misterio parpadeando bajo la superficie, imposible de escrutar desde más cerca.

Pero Baker no le echaba tanto misterio cuando se trataba de conseguir lo que quería, en especial de Bock. Según Carson Smith, tenía al productor «cogido por las pelotas», pues no era ningún secreto que el sueño de Bock —tener una discográfica de éxito— dependía del éxito de Baker. Desde luego, el trompetista se daba cuenta de que cada vez lo solicitaba más gente, y de que podía obtener mucho a cambio. Pero hasta ese momento sus peticiones a Bock habían sido bastante modestas. Una o dos veces por semana se presentaba ante el productor y anunciaba con su acento arrastrado de Oklahoma, una reminiscencia de su juventud, «Oye, tío, he estado pensando…» para seguidamente pedirle un «anticipo» de veinticinco o cincuenta dólares (unas cantidades que no eran poco dinero para Bock en aquella época), alegando un corte de suministro eléctrico o que su madre estaba enferma. Los fondos se destinaban a comprar hierba, reparar el coche o, simplemente, pagar las facturas.

Mucho mayor fue su exigencia cuando insistió en que Bock produjera para él un costoso álbum con sección de cuerdas, como el que había grabado Charlie Parker pocos años antes en el sello Mercury. Desde aquel histórico disco —que incluía «Just Friends», lo más parecido a un éxito de ventas que

Parker había conseguido en su vida—, las palabras «con cuerdas» tenían un sonido sagrado para los músicos de jazz. Significaba que una compañía discográfica los consideraba dignos de una gran inversión, que podría conseguirles un público más amplio y tal vez poner fin a sus penurias. En aquellos primeros tiempos del elepé, los álbumes de «música ambiental» con melosos sonidos orquestales («para cenar» o «para relajarse») se vendían a millones: eran como un empapelado musical para el hogar de los felices cincuenta. Y así era como sonaba la mayoría de los álbumes de jazz con violines. Tal como recordaba George Avakian, que dirigió el departamento de jazz de Columbia Records: «Montones de músicos me decían orgullosos: "Voy a hacer un álbum con cuerdas". Y después era un horror».

Bock no podía satisfacer por sus propios medios los deseos de Baker, de modo que cerró un trato de coproducción con Columbia, cuyo catálogo de jazz solía estar reservado para gente de la categoría de Duke Ellington, Louis Armstrong y el pianista Erroll Garner, uno de los grandes favoritos. «Al que yo quería en realidad era a Gerry —dijo Avakian—. La gente dice que Chet era una gran estrella en aquella época, pero yo diría que lo máximo que vendió por entonces fueron ocho mil discos en dos años.» No obstante, el trato proporcionó a Bock un presupuesto suficiente para contratar a varios arreglistas —Shorty Rogers, Johnny Mandel, Marty Paich, Jack Montrose— que intentaron atraer al público pop a base de recubrir de miel viejos clásicos como «What a Diff'rence a Day Made» y «I'm Through with Love». Russ Freeman y el saxofonista cool Zoot Sims tocaron cautelosos solos.

Aparte de una nueva balada de Freeman, «The Wind», a la que Baker aportó el misterio que ya había plasmado en «My Funny Valentine», los arreglos le dejaban poco espacio para otra cosa que no fuera ceñirse a la melodía. «Las cuerdas me resultan muy inhibidoras —le dijo tiempo después al disc-jockey Paul Fisher—. Es bastante difícil forzar la imaginación y meterse a tocar algo realmente complicado cuando tienes los violines tocando detrás de ti.»[109] Mandel recordaba el álbum con embarazo: «Se pueden oír cosas parecidas en cualquier momento, en el supermercado o en el ascensor».

Pero muchos trompetistas, entre ellos Herb Alpert, consideraron que *Chet Baker with Strings* era un álbum precioso. El brasileño Zuza Homem de Mello, un importante productor, radiofonista e historiador musical, lo oyó en São Paulo. «¡Quedé asombrado! —dijo—. Pensé: "¿De verdad eso es una trompeta? A mí me parece un saxofón. Nunca había oído este sonido". Según mi concepto, la trompeta tenía que tener vibrato, como las de Louis Armstrong o Harry James. Como Chet tocaba principalmente en el registro

bajo, sonaba más parecido a Lester Young que a Louis Armstrong. Escuché todo el disco y no se parecía a ningún sonido que yo hubiera oído en mi vida. Fue como una puerta que se abría.»

El día de la primera sesión, *Down Beat* había publicado la lista de ganadores de la encuesta de los lectores de 1953. Baker había sido elegido mejor trompetista, por encima de Armstrong, Davis y Gillespie. El 1 de febrero de 1954, siendo cabeza de cartel en el Haig, se publicó una semblanza suya en *Time*. A diferencia del superarticulado Mulligan, Baker aparecía retratado como un bohemio semianalfabeto, sin cerebro pero con un don mágico. Su objetivo en el jazz, explicaba, era «apartarse de lo obvio. Procuramos tocar cosas diferentes que encajen juntas… Cuando estoy allá arriba interpretando nuevas ideas con mi trompeta y veo que al público le gusta, es la leche».[110]

Sintiéndose más estrella que nunca, Baker supo que ya no necesitaba a Gerry Mulligan. Dando un paseo por Hollywood en el invierno de 1954, se encontró con su antiguo jefe, que iba con Arlyne Brown. Mulligan, que ya se había desenganchado de la heroína, había quedado en libertad después de cumplir la mitad de su sentencia de seis meses. Pero se puso tan furioso como cualquier expresidiario al encontrarse con el «protegido» que le había abandonado para buscar mayor gloria por sí solo. Más que a Baker, Mulligan culpaba a Dick Bock. «Dick se defendió diciendo que Chet y Russ insistieron en que les grabara», dijo Mulligan. Pero Bock le dijo al escritor Will Thornebury que «estaba claro que Chet iba a seguir su propio camino. Era lo que él quería, y si yo no le hubiera grabado, habría ido a otro sitio».[111]

En aquella calle de Hollywood se terminó oficialmente el cuarteto de Gerry Mulligan con Chet Baker… no a causa del resentimiento, sino porque Baker le pidió un aumento de 125 dólares en su salario semanal. En 1955, Mulligan ofreció su propia versión de la «reunión»: «En lugar de dos músicos abrazándose uno a otro y diciendo: “Tío, cómo me alegro de verte, colega”… ¡No hubo nada de eso, tío! Antes de decir hola o feliz Navidad, va y suelta: “Oye, lo he estado pensando, y tengo que cobrar más”. Me pidió trescientos o cuatrocientos dólares. Pues bien, teniendo en cuenta que cobrábamos mil doscientos por semana, de lo cual yo tenía que pagar comisiones, a otros dos músicos, gastos, hoteles, transportes, impuestos, no sé de dónde coño se pensaba que iba a sacar el dinero. Me eché a reír. Fue como una escena de una mala película».

Los hoteles y el transporte no eran problema en el Haig, y si la banda hubiera salido de gira, Arlyne habría pedido más dinero. Pero, naturalmente,

para ella Mulligan era la parte ofendida: «Creo que posiblemente había habido más amor entre Chet y Gerry que en cualquier relación que Gerry hubiera tenido con una mujer. Todas nosotras, incluyéndome a mí (y creo que yo fui la más importante de las mujeres de Gerry) éramos circunstanciales. Su verdadero amor era la música. Creo que por eso Gerry estaba tan dolido».

Baker se dedicó a acusar a Mulligan de tacaño. «Gerry está tan cabreado porque yo he sido capaz de salir adelante por mi cuenta, sin él —le dijo en 1983 al escritor Jerome Reece—. No puede asimilarlo. Por lo visto, yo tenía que ser su trompetista para toda la vida. Y con un sueldo ridículo… No quiso aumentarme el sueldo, y yo acababa de ser elegido mejor trompetista del mundo.»[112]

Poco después de este enfrentamiento, Columbia publicó *Chet Baker with Strings*. *Down Beat* lo despachó como «tremendamente soporífero»,[113] añadiendo que «el señor Baker, como dijo una vez Dorothy Parker de la joven Katharine Hepburn, recorre toda la gama de las emociones, de la A a la B». Pero la foto de cubierta, obra de William Claxton, era tan evocadora que el elepé se exhibió en las tiendas de discos de todo el país. Claxton presentó a Baker en la cumbre de su belleza, mirando melancólicamente a la lejanía durante una sesión, con la mejilla apoyada en la boquilla de su trompeta. George Avakian, que no esperaba tener demasiado éxito, se sorprendió al ver que durante el año siguiente se vendieron treinta y cinco o cuarenta mil copias. Aquello convertía a *Chet Baker with Strings* en el mayor éxito discográfico que Baker tuvo en vida. Muchos de los compradores eran mujeres jóvenes con poco interés por el jazz, que compraron el elepé por su cubierta. Quedaron sorprendidas al oír una música tan bella como la de Baker.

A esas alturas, las fotografías de William Claxton lo habían convertido en el cartelista del jazz por excelencia de la Costa Oeste. Las fotos eran representativas de la obra de Claxton, muy influida por la moda: un conjunto de bellas imágenes del sur de California, de composición impecable, que mostraban una especie de Shangri-La de cálidas brisas marinas y una vida sin preocupaciones. En una de sus fotos más famosas, situó a seis de los «Lighthouse All-Stars» en la playa con sus instrumentos, y después trazó en la arena el nombre del grupo con grandes letras. Claxton presentó a Zoot Sims, Jack Sheldon y Chet Baker con camisetas blancas, como si fueran saludables atletas universitarios. Casi todas las personas que fotografió aparecían felices y serenas, como si el acto creativo fuera la cosa más sencilla del mundo. Aquellas fotografías parecían estar a una enorme distancia de la escena de Nueva York, donde Francis Wolff, el fotógrafo de Blue Note

Records, captaba intensas instantáneas de músicos de jazz en sótanos llenos de humo, con la lucha por la vida grabada en sus rostros sudorosos.

Pero en Los Ángeles, una ciudad preocupada por la vida sana —hasta la marihuana se consideraba «el colocón natural», según Joyce Tucker—, Claxton suprimió todas las imágenes que no mostraban a sus personajes atractivos y en plena forma. «Había allí mucha conciencia de vida sana —explicaba—. La gente iba a tiendas de comida sana y hacía ejercicio. Los jóvenes que hacían música en lo que se llamaba el estilo de la Costa Oeste habían salido de la universidad, eran más sofisticados musicalmente y no querían engancharse.» Claro que muchos estaban enganchados, y Claxton lo sabía. Pero aunque Baker alteraba sus sentidos principalmente con hierba, las fotos mostraban a un joven que no sentía nada. «Todo es perfecto: la línea de la mandíbula, el pelo… —comentaba Mark Murphy—. Luego miras los ojos, y están fríos y muertos.»

A pesar de eso, era su aspecto, más que su música, lo que le importaba a la gente de Hollywood. «Los directores de revistas y mucha otra gente se subieron al carro y querían sacarle fotos —cuenta Claxton—. Pensaban: "Vaya, un tío nuevo y de moda".» Para entonces, Mulligan se había despedido con amargura de California. «Estaba hasta las narices de Los Ángeles y de los músicos de Los Ángeles», dijo. Recuerda que telefoneó a un amigo de Manhattan, el trombonista Bob Brookmeyer, y le dijo: «Tráeme un par de tíos de Nueva York. Acabemos con los bolos que tengo contratados y vayámonos de aquí echando leches».

En los años noventa, Ruth Young reflexionó sobre el camino mágico de Baker hacia el éxito. «Fue la gente quien le dio su identidad —dijo—. La mística surgió de otras personas que le decían lo que tenía que hacer. Aquel no era Chet. Chet era Chet. Pero nadie se atrevía a decir que era diferente de su aura o de su apariencia externa. Nadie preguntaba.»

Estaban tan ansiosos por que se convirtiera en una estrella que él tuvo poco que decir en el asunto. «Todo el mundo hablaba de Chet Baker —cuenta Carson Smith—. Pero Chet aún dudaba. No quería tener que tratar con la gente, y mucho menos ocuparse de las finanzas.» Ansioso por sacarle provecho a su inversión, Dick Bock llevó a Baker a ver a Joe Glaser, presidente de la Associated Booking Corporation, una de las más poderosas empresas de contratación de jazz de todo el país, con oficinas en Chicago, Nueva York y Hollywood. En los años veinte, Glaser, un exgángster bajito de

Chicago, había aplicado sus mañas de tipo duro a la tarea de representar a Louis Armstrong, que entonces era un músico mal pagado que sufría el mismo maltrato racista que cualquier otro artista negro. Glaser llevó a Armstrong a la cumbre del estrellato pop, y en el proceso los dos ganaron un montón de dinero. Desde entonces, había acumulado una impresionante lista de clientes, que incluía a Duke Ellington, Billie Holiday, Lionel Hampton y Anita O'Day, a la que dijo con su típica crudeza: «Anita, tienes un millón de dólares de talento y nada de clase».[114]

Glaser organizó la primera gira nacional de Baker, que iba a comenzar el 3 de marzo de 1954 en Detroit. Mientras tanto, el trompetista seguía en el Haig, el Tiffany y otros clubes de Los Ángeles. Cualquiera podía darse cuenta de que su cotización estaba en alza, y las chicas acudían en masa a lanzar miradas cargadas de deseo al bombonazo que habían visto en las fotos de Claxton. Baker se aprovechó de ello de tal manera que mucha gente ni siquiera sabía que estaba casado. «Siempre estaba con una chica diferente», contaba Dot Woodward. Russ Freeman recordaba la chulería con que las trataba: «Era como si dijera: "Si me deseas, ven a por mí". No recuerdo haberle visto perseguir a nadie. Siempre le perseguían a él».

Claxton recuerda una noche en que volvía en coche de un concierto en San Diego, con Baker y una groupi encandilada llamada Cindy. Por el camino pararon en un motel para comer hamburguesas y fumar hierba. A Baker le preocupaba menos Cindy que la seguridad de su coche, que no dejaba de vigilar por la puerta abierta. «Dime una cosa, Chet: ¿cuáles son para ti las cosas más importantes del mundo?», preguntó Claxton. «No lo sé con seguridad, Clax —respondió él—. Supongo que mi trompeta y mi Cadillac nuevo y… bueno, por supuesto, mi música. Creo que eso es todo.» Cindy se puso furiosa. «Vaya, muchas gracias, señor Baker», siseó. Salió indignada y le dio un puñetazo al parachoques del coche. «Chet me miró, meneó la cabeza y sonrio —cuenta Claxton—. Y después gritó hacia el aparcamiento: "¡Olvidé mencionar a mi perro!".»[115]

Solo una mujer mantuvo férreamente apresado a Baker durante toda su vida: su madre. Baker sabía que Vera, igual que Dick Bock, había encarnado en él sus sueños. Y que él la había decepcionado antes. Hasta su muerte, Chet la miró con una mareante mezcla de resentimiento, dependencia y culpa. Desde 1943, cuando ella empezó a enseñarle sus canciones de amor favoritas, la dulce voz de Baker le había gustado más que su trompeta, y no paraba de darle la lata para que cantara más. Este gusto no era compartido por los amigos de Baker, en especial por Marion Raffaele, que entonces era novia de

Bob Neel, con el que acabó casándose. Marion había oído la voz de tenor gangoso de Baker en varios viajes en coche. «Me ponía enferma —dijo—. Él sabía que desafinaba al cantar.»

En el invierno de 1954, Baker llamó a Bock e insistió en grabar un álbum con voces. Al productor no le gustó nada la idea, pensando sin duda en el trabajo de aficionado que había hecho Baker al cantar en dos temas grabados en octubre. Interpretando las baladas «I Fall in Love Too Easily» y «The Thrill Is Gone», había mostrado inseguridad tonal, acento de montañés y la fea costumbre de tomar aliento en mitad de las palabras. Sonaba como un granjerito sensible hasta lo doloroso, y en eso radicaba el encanto de su modo de cantar. «A la gente le encantaba o lo odiaba», decía Baker.

El año anterior, Claxton le había oído cantar en Falcon Lair, la mansión de Beverly Hills de la heredera de la industria del tabaco Doris Duke. La casa, construida en los años veinte para Rodolfo Valentino en lo alto de una colina, había sido comprada después por Duke para compartirla con su amante, Joe Castro, un pianista de jazz de origen mexicano y aspecto aniñado que lideraba un trío en el club Mocambo de Hollywood. Duke le había construido una suntuosa sala de música con dos pianos de cola Steinway, y el talentoso Castro la utilizaba para organizar jam sessions de madrugada a la luz de las velas.

Una noche, Baker dejó su trompeta para cantar con June Christy, una rubia cantante de jazz que había dejado la orquesta de Stan Kenton para seguir como solista. Christy acababa de grabar la canción que se convirtió en su tarjeta de visita, «Something Cool», un sombrío monólogo de una mujer en un bar que le cuenta a un desconocido glamourosas anécdotas de su pasado. «Something Cool» reflejaba el engaño y la autoexaltación de Hollywood, donde escenas similares se daban cada noche en el Sunset Strip. El disco de Christy la consagró como una de las reinas de la «escuela cool» del jazz vocal de los cincuenta. Pero Christy no tenía nada de cool: sufría un terrible pánico escénico y se sentía insegura respecto a su voz, que muchos críticos tachaban de forzada y plana. Con el tiempo, la bebida echó a perder su carrera y su salud.

Pero en 1953 ella era como una brisa de primavera, con su cola de caballo y su flequillo. Mientras Baker picoteaba acordes en el piano, él y Christy cantaron la balada de Cole Porter «Ev’ry Time We Say Goodbye». El marido de Christy, el saxofonista Bob Cooper, cabeceaba al fondo de la sala. A Claxton, Baker y Christy le sonaron «como dos ángeles cantando»,[116] y

recordaba el silencio que se hizo en la habitación. Él, Christy y otros invitados animaron a Baker a cantar en su siguiente álbum.

En febrero de 1954, el trompetista grabó en Hollywood el elepé *Chet Baker Sings*. Russ Freeman seleccionó un repertorio lleno de canciones mundanas cargadas de desesperación, entre ellas «But Not for Me» de los Gershwin, «I Get Along Without You Very Well» de Hoagy Carmichael, y la primera versión cantada que Baker hizo de «My Funny Valentine». Bock escuchaba angustiado mientras él se esforzaba por cantar en el tono, haciendo que la sesión superara el tiempo previsto. «Debe de haber hecho cien tomas de cada canción —dijo Dot Woodward—. Llegaba hasta cierta parte de la canción y después tenía que volver atrás y repetir.»

La obstinada persistencia de Baker no impresionó a los músicos, reducidos a acompañantes casi invisibles que caminaban de puntillas para no estorbar los frágiles esfuerzos del trompetista. «Me pareció un bodrio —dijo Freeman—. Louis Armstrong y Jack Teagarden cantan como cantantes de jazz. Eso eran baladas. Puras tonterías.» Carson Smith salió de allí pensando: «¿Por qué hace esto?».

Claxton, a quien Bock había contratado como director artístico y principal fotógrafo de Pacific Jazz, hizo una fotografía para la cubierta en la que Baker parecía un ángel del jazz: de pie ante el micrófono con su camiseta blanca, la boca abierta en plena canción, todo con una textura tan granulosa que Baker parecía a punto de disolverse en el aire. Su voz tenía la misma cualidad etérea. Más adelante aprendió a improvisar con su voz con tanta seguridad como con su trompeta, pero en los años cincuenta se aferraba tímidamente a cada nota escrita. El frágil sonido de su voz sugería una profunda sensibilidad, pero cuando susurraba historias de amor desdichado —«Están escribiendo canciones de amor, pero no para mí», «Me enamoro con una fuerza demasiado terrible para que el amor dure», «Las noches son frías porque el amor está viejo»— su ejecución carecía de emoción. «La verdad era que ninguna de aquellas canciones significaba nada para él —dijo Ruth Young—. Lo mismo habría podido cantar anuncios de Charmin. Venía de un mundo musical, y para él las palabras no eran más que notas.»

Pero cuando la gente vio la portada y escuchó la voz de Baker, que era como una página en blanco, proyectó en él todo tipo de fantasías. Imaginaron un niño herido y necesitado de cuidados maternales, un diablo seductor que te metería en problemas, un oscuro profeta de la muerte, o el definitivo varón sentimental. Baker podía parecer tan íntimo como si estuviera susurrándote al oído, o tan distante que muy bien podría no estar allí.

Gerry Mulligan negó la mística de la voz de Baker: «Es solo su manera de cantar. No sabe cantar de otra manera». Pero Liliane Cukier vio que aquel sonido «llegaba a los corazones de las chicas de un modo muy seductor». Tenía el mismo efecto en el sector de los gais elegantes, que relacionaron el atractivo aspecto de Baker con la ambigüedad sexual de su voz y sacaron sus propias conclusiones. Con *Chet Baker Sings*, Baker se convirtió en el primer músico de jazz que atraía a gran número de seguidores gais. «A todos los chicos gais mínimamente aficionados al jazz les gustaba», decía Cherry Vanilla, que fue ayudante de Bruce Weber en la realización de *Let's Get Lost*.

El arte de Baker surgió en una época ferozmente homofóbica, en la que los roles sexuales estaban rígidamente definidos y no se permitía ninguna desviación. Sus colegas de la música pop eran dechados de masculinidad: Frank Sinatra, con su machismo de chasquido de dedos; el recio Frankie Laine, famoso por su «Mule Train», con sus latigazos al estilo vaquero, los Four Lads, un grupo de pulcros vecinitos de al lado que lograron un gran éxito con una canción de un espectáculo de Frank Loesser, «Standing on the Corner (Watching All the Girls Go By)». En el jazz, donde los estereotipos machistas eran aún más extremos, el prototipo de los cantantes era el *crooner* y director de banda Billy Eckstine, cuya retumbante voz de bajo-barítono sonaba como una caricatura de la virilidad; o Louis Armstrong, que ocultaba su vulnerabilidad tras un cómico gruñido de oso.

Y entonces llegó Baker, cuya andrógina y dulce voz de tenor, suave como la brisa, inquietó e irritó a muchos jazzmen. Oyendo uno de los primeros discos de Baker, el pianista Richie Beirach, que tocó con él en los años setenta, rugió disgustado: «¡Parece una chica!».[117] Los críticos empezaron a calificarle de «afectado» y «decadente». En 1973, Baker le dijo al periodista Richard Williams: «Cuando empecé a cantar, las reacciones fueron muy diferentes. En primer lugar, un montón de gente pensó (muy equivocadamente) que como cantaba así, ya sabes, tenían que gustarme los tíos o algo parecido. Solo puedo decir que eso es una gilipollez».[118] Aunque intentó seguir siendo muy cool, Baker lo compensó con creces con su afán de demostrar lo viril que era. Siempre exhibía a su última chica y su nuevo coche; la palabra «maricón» formaba parte de su vocabulario.

No era su sexualidad lo que preocupaba a Marion Raffaele; simplemente, le parecía que escuchar *Chet Baker Sings* era una tortura. «Le queríamos —dijo—, pero yo me quedaba helado cada vez que lo ponían por la radio.» Más adelante, Mimi Clar se ensañaría con sus «abismales deficiencias vocales» en *Metronome*:

> Criticar el «modo de cantar» de Baker es tan injusto como hablar de la falta de coordinación de un bebé de cuatro meses porque no sabe andar. ¿Cómo se puede hablar críticamente de una voz anémica que suena como un búho borracho intentando dar notas altas que están fuera de su alcance… y que queda a la distancia del colmillo de un mastodonte de la edad del hielo de las notas que pretendía dar?… Un músico que hiciera con su instrumento algo equivalente a los graznidos de Baker no duraría ni dos minutos en el escenario, y mucho menos se le permitiría grabar.[119]

Lo cierto era que los clubes de fuera de la ciudad lo llamaban a gritos. A medida que se acercaba la gira, Freeman se dio cuenta de que Baker no tenía ni idea de cómo manejar una banda, y tampoco mostraba ninguna intención de aprender a hacerlo. El pianista recurrio a Phil Turetsky, que le enseñó los fundamentos de las finanzas en gira: abrir una cuenta bancaria para los músicos, retener los impuestos al pagarles sus cheques, llevar un libro de cuentas semanal. «Si no lo hubiésemos hecho así, nada habría funcionado —dijo Freeman—. Chet quería tocar, pero no estaba dispuesto a hacer nada más. Por consiguiente, me tocó a mí hacerlo. Hice de todo menos barrer los suelos.» Larry Bunker se había desentendido de la gira: prefirio quedarse en Los Ángeles y trabajar en la comodidad de los estudios. Estaba harto de «mariposear» con los tambores del modo que Mulligan exigía y que Baker quería también. «No dejaba de pensar: “Quiero tocar como tocan los tíos de Nueva York. ¡Quiero dar porrazos!”. No tocar todos aquellos arreglos cuidadosamente elaborados. Pero aquel era mi trabajo, así que aquello era lo que hacía.»

Como sustituto, Baker llamó a Bob Neel, que pensaba llevarse a Marion. Carson Smith iba a viajar con su nueva esposa, Joan; Baker, con Charlaine; solo Russ Freeman estaba sin pareja en aquel momento. Freeman canceló el alquiler de la casa de Hollyridge Drive, alegando como excusa el problema de los cimientos. En los últimos días de febrero, él, Baker y Charlaine embalaron sus escasas posesiones, dejando atrás algunas, y se dispusieron a vivir la vida nómada de los músicos errantes. A partir de aquel momento, dijo Freeman, «éramos gente sin hogar».

5

El 1 de marzo de 1954 por la mañana, Russ Freeman, los Smith, Bob Neel y Marion Raffaele se apretujaron en el Pontiac de Marion y se dispusieron a recorrer América. Brillaba por su ausencia su líder, que ya había salido de la ciudad para hacer una actuación sin ellos. Sus amigos salieron por su cuenta del apacible Hollywood, con sus instrumentos y demás posesiones embutidos en un pequeño remolque enganchado al coche. Las mujeres temblaban de ganas de ver desplegarse el paisaje; los hombres estaban impacientes por pasarse todas las noches tocando jazz en sótanos y cuartos traseros. «¿Qué puede ser mejor que ir de gira?», preguntó Neel.

Con Freeman al volante, pusieron rumbo a River Rouge, un suburbio de Detroit, para tocar en el Rouge Lounge, una combinación de club de jazz y bolera. Cuando llevaban una hora de viaje, los neumáticos baratos del coche empezaron a hacerse pedazos, y tuvieron que dar la vuelta y cambiarlos. Como conducía por encima del límite de velocidad para recuperar el tiempo perdido, Freeman recibió una multa de un policía de California. El viaje se reanudó sin contratiempos hasta llegar a Oklahoma, donde se vieron inmersos en una tormenta de arena tan violenta que el polvo rojo entraba a chorro por el salpicadero. A veinticuatro kilómetros de Detroit, el coche tuvo que pararse a causa de una ventisca y se vieron obligados a refugiarse en un motel para pasar la noche. A la mañana siguiente, los hombres sacaron el coche de debajo de la nieve y por fin llegaron a River Rouge, cansados y desilusionados.

Aquella tarde se les unió Baker, que entró contoneándose en el Rouge Lounge, tan cool como siempre, con Charlaine a su lado. El club, según Freeman, era «un sitio pequeño y deprimente, con una espineta mala. Que Chet hubiera triunfado en una encuesta no significaba que no tocáramos en auténticos retretes». Pero en cuanto cogieron confianza en su primera actuación, la música —junto con la marihuana que fumaban antes de cada pase— les levantó los ánimos. Sabían que estaban viviendo su sueño, y durante los nueve meses siguientes no hubo distancia excesiva ni molestia

insoportable si al final podían subirse a un escenario. «A mí me parecía el modo de vida ideal —dijo Neel—. Claro que no es tan glamouroso como parece: hoteles baratos, mala comida y todo eso. Pero lo único que nos importaba eran aquellas cuatro horas en el escenario.»

Décadas después, en su ensayo «Beat Culture: America Revisited», Lisa Phillips describió la sensación extática que provocaba la carretera en la incipiente contracultura de los años cincuenta: «Era una generación que buscaba algún tipo de éxtasis, alguna visión maravillosa de Dios… y las drogas, el jazz y el movimiento constante eran maneras de llegar allí».[120] Russ Freeman lo hizo más de una vez en 1954. «No soy nada religioso —decía—, pero la verdad es que unas cuantas veces he tenido una experiencia extracorpórea mientras tocaba. Yo estaba a mi lado o detrás de mí, mirándome tocar, totalmente ajeno a todo lo que me rodeaba. Y en aquellos momentos sabía que la magia estaba actuando.»

Aquel mes de diciembre, Baker comunicó con orgullo a Steve Allen, presentador del programa *Today*, que desde marzo había conducido 32.000 kilómetros, yendo en zigzag de Boston (el Storyville) a Filadelfia (el Blue Note), Chicago (el Streamliner), Nueva York (el Birdland), San Luis (el Glass Bar), Toronto (la Colonial Tavern), San José (Universidad Estatal de San José), Providence (club Celebrity), Washington D. C. (Olivia's Patio Lounge) y Baltimore (el club Comedy).

Para los públicos de todas partes, el cuarteto de Baker era California. La gente veía cuatro jóvenes bronceados, recién lavados, sin prisas, tocando temas refrescantes como «Happy Little Sunbeam» y «Lullaby of the Leaves». Todos los sonidos eran agradables: ni un graznido ni un chirrido desfiguraban el sonido nacarado de la trompeta de Baker, y la batería de Neel evocaba un elegante y mullido sonido de pasos. «Yo era como un esclavo —decía—. Chettie quería alguien que se limitara a marcar el ritmo y no se interpusiera en su camino, y eso era lo que yo hacía.» Baker y Freeman se intercambiaban fraseos con la misma soltura de dos chicos jugando al balón en la arena de la playa. El trompetista se mantenía impasible incluso cuando se arrancaba en «Winter Wonderland», donde disparaba series de semicorcheas sin esfuerzo. «Yo me quedaba sentado escuchándole tocar —contaba Freeman— y pensaba: "¿De dónde ha salido eso? ¿Pretendes que yo toque un solo después de *eso*?".»

Con la bendición de un instrumento del tan poderoso como la revista, Baker tuvo una proyección que la mayoría de los jazzmen solo podían soñar. Millones de personas lo vieron en los programas de televisión *Today* y

Tonight, y los estudiantes de trompeta se aprendían de memoria todas sus notas en un libro de solos transcritos, *The Trumpet Artistry of Chet Baker*. Allá donde fuera, las autoridades lo recibían como si fuese la realeza quien los visitaba. «Le daban las llaves de sus pequeñas ciudades y lo llevaban a cenas a las que querían que asistiera», contaba Marion. John McClellan, presentador de una serie de transmisiones desde el club Storyville de Boston, presentó a Baker con tanta reverencia como si Arthur Fiedler hubiera alzado su batuta delante de los Boston Pops. «El ascenso a la popularidad de este joven ha sido poco menos que fenomenal», comunicó McClellan casi en un murmullo.[121] Baker cogió el micrófono y anunció con su hablar arrastrado y el sonido desmayado y nasal de un violinista de colegio elemental en un recital escolar: «El próximo tema que nos gustaría tocar es…».[122]

Aunque nunca se acercó al superestrellato de Louis Armstrong, Baker al menos reunía las condiciones de una figura ejemplar de los cincuenta. Un chico campesino de la América profunda que había servido a su país en el ejército dos veces y después había volado hacia la fama con las alas de su trompeta, cuyo sonido era la pureza misma. Desde luego, no se parecía nada a la ruina humana que había interpretado Kirk Douglas en *El trompetista*, una película de 1950 acerca de un trompetista alcohólico e intratable que destroza los sueños de construir un hogar de su mujer, interpretada por Doris Day. Tampoco era un chulo excéntrico como Dizzy Gillespie, que bailaba por el escenario con su boina. Baker seguía sin fumar cigarrillos, bebía grandes vasos de leche y para actuar se vestía correctamente, con un traje. Su nombre parecía el de un atleta universitario, en una época en la que muchos músicos de jazz se llamaban «Buck y Lockjaw y Peanuts y Dizzy», como comentaba el guionista de cine Lawrence Trimble en *Let's Get Lost*. «Y aquí teníamos este nombre, Chet, que tiene un sonido más bien suave… Su modo de tocar, su aspecto, su nombre… todo conjuntaba.»



En los estudios del programa *Today*, Nueva York, 1954. Foto de Carole Reiff; Carole Reiff photo Archive

En los tablones de anuncios de los institutos apareció una versión idealizada de su historia en forma de cartel-historieta, «Carreras musicales de éxito», publicado por la compañía Martin de instrumentos para bandas, de Indiana. Comienza en la mesa familiar de los Baker, donde Chesney padre y Chesney hijo se sientan a cenar vestidos de esmoquin. Allí, el padre le regala al alborozado Chettie su primera trompeta. Baker monta una banda de baile en el instituto, compone diligentemente al piano y después ingresa en la universidad, que deja pronto para alistarse en el ejército. El triunfo llega cuando Charlie Parker y Gerry Mulligan lo convierten en una estrella. El

cuento termina con una imagen de la cabeza de Baker —una copia con cabeza cuadrada y pecas del heroico joven que aparecía en las cajas de cereales Wheaties— flotando ante las portadas de *Metronome* y *Down Beat* que le habían coronado como mejor trompetista de América.

Por el momento, la mayoría de la gente aceptó la historieta como la verdad. Aquella primavera, Baker y sus compañeros hicieron una parada en el suburbio de Nassau County, en Long Island (Nueva York), para visitar a la familia de Joan Smith. La llegada del grupo emocionó a Jim Coleman, un primo de Joan de trece años que estudiaba trompeta y veneraba a Baker. Pero Jim no se podía explicar por qué aquellos visitantes no paraban de ir al baño. «Mi madre pensó que alguien había quemado una cuerda allí —recordaba—. Yo entré y dije: "Sí, huele como si alguien hubiera quemado una cuerda". Así de ingenuos éramos en Nassau County en 1954 en cuestión de drogas, incluso de marihuana.»

Menos ingenuo era Charlie Davidson, propietario de la Andover Shop, una sastrería de lujo para caballeros, con tiendas en Cambridge y Andover (Massachusetts). La verdadera pasión de Davidson era el jazz, y se enorgullecía de vestir a Gerry Mulligan, Miles Davis y el Modern Jazz Quartet. Pero ninguno de ellos le fascinaba tanto como Baker, y la noche del debut en el Storyville estudió el ambiguo estilo del músico. «Tenía aquel rostro tan hermoso —decía Davidson—, y algo que uno tendía a interpretar como una faceta totalmente vulnerable.»

Se conocieron en el intermedio. «Yo le dije "Chet, solo quiero decirte que me pareces buenísimo". Él dijo "Vaya, gracias", con ese estilo suyo tan cool. Me preguntó a qué me dedicaba, y cuando le contesté dijo: "¿Ah sí? Me gusta la ropa". En realidad, no era verdad. Estaba intentando parecer cool, pero yo creo que en el fondo estaba aterrorizado. Creo que la suerte le favorecía en todo lo que hacía. Pero también me di cuenta de que era un hijo de puta muy peligroso. Las cosas tenían que ser como él quería y no había más que hablar.»

Cada vez que Baker ponía las manos en el volante de un coche, sus compañeros de banda veían lo peligroso que podía ser. Con la mirada clavada en la carretera que tenía enfrente, iba pisando el acelerador cada vez más; al poco tiempo, el coche iba lanzado por la carretera tan rápido que parecía que iba a echar a volar. «Parecía que estuviese poseído —contaba Carson Smith —. Era como si tuviera que encontrar algún modo de soltar presión para no estallar.» Más o menos lo mismo ocurría cuando se inyectaba heroína. La velocidad y el riesgo eran como drogas para Baker; incluso parecía que se

alimentaba del terror de sus pasajeros. Pero, a pesar de lo asustados que estaban, sus amigos admiraban su manera de sortear el tráfico y doblar esquinas con la destreza de un piloto de carreras profesional.

Aun así, siempre existía la posibilidad de que Baker corriera la misma suerte que le aguardaba a James Dean, otro conductor temerario, pero a la larga con menos suerte. En los años cincuenta había otros incipientes profetas del día del Juicio que estaban coqueteando con la autodestrucción. Se sabía que Montgomery Clift se había colgado del balcón de su habitación de hotel en Florencia (Italia), solo para «forzar la situación al límite, [para ver] cuánto podía acercarse al peligro», según dijo su amigo el actor Kevin McCarthy en un documental sobre Clift.[123] Jack Kerouac anunció su intención de beber hasta matarse, cosa que consiguió por fin en 1969, a los cuarenta y siete años de edad. Como todos ellos, Baker estaba sobradamente dotado de atractivo, talento y celebridad, pero también estaba dispuesto a arriesgar todas estas cosas, como si el futuro no importara nada.

Poca gente se atrevía a pensar de ese modo en aquella época. «Si no creciste en aquella época, no te puedes imaginar lo conservadora que era América en los años cincuenta —decía Stephen Holden, crítico de cine y música del *New York Times*—. Palabras como “aborto” y “gay” no se oían casi nunca. Se suponía que el sitio de las mujeres era la cocina. Todo estaba envuelto en valores cristianos. Si aireabas opiniones políticas que fueran solo un poquitín de izquierdas, te podías meter en un verdadero lío.»

De tal modo que, como le comentó Howard Goodkind, un publicista editorial de la época, a David Halberstam, «tenías la sensación de que la presión se iba acumulando y que algo iba a explotar».[124] La editorial para la que trabajaba Goodkind, Julian Messner, publicó un monumental best-seller de los cincuenta, *Peyton Place*, una escandalosa novela sobre un ama de casa, Grace Metalious, y las intrigas sexuales encubiertas en un respetable pueblo de Nueva Inglaterra. El cartel de una película de 1953, *Salvaje*, mostraba a un insolente Marlon Brando con cazadora de cuero montado en motocicleta, un aviso de que la juventud de la nación estaba a punto de lanzarse al frenesí. Y así lo hizo, cuando las primeras manifestaciones del rock’n’roll glorificaron la cultura negra que la América profunda temía.

El jazz había hecho lo mismo durante años, pero como todavía se consideraba un género musical marginal, parecía que representaba menos peligro. Y entonces llegó Chet Baker, y todo un sector de jóvenes inquietos

encontró un nuevo héroe. En *Let's Get Lost*, Lawrence Trimble recordaba que él y sus amigos estaban «simplemente obsesionados» con Baker, en una época en la que resultaba difícil encontrar «modelos antisociales». ¿Cómo podía salir una música tan idílica de un tipo que estaba claro que no tenía buenas intenciones?

Todos los clubes en los que tocaba se llenaban de admiradoras con calcetines y mocasines. Todas suspiraban a la vez durante «My Funny Valentine», cuando el principesco trompetista le aseguraba a su poco atractiva amada: «Eres mi obra de arte favorita». Parecía muy romántico. Pero su mirada fija en la lejanía ocultaba secretos más oscuros. ¿En qué estaba pensando? Como la caja de Pandora, el misterio seguía atrayendo a la gente. «Debido a su natural carácter reservado, la gente creía que él era lo que ellos querían que fuese —comentaba Ruth Young—. Confundió a todo el mundo solo porque no se resistía.»

Baker no se veía a sí mismo como un símbolo social. «Era solo un chico que quería salir, tocar y tener un coche», decía Charlie Davidson. Para Young, el hechizo que creaba era engañoso: «No creo que la música de Chet fuera para nadie más que para él. Se dio cuenta pronto del efecto que causaba y siguió con ello».

El efecto era inconfundible cuando las chicas hacían cola en el camerino con ejemplares de *Chet Baker Sings* apretados contra sus jerséis de color azul celeste o rosa. «Señor Baker, me encanta su música», decían entre risitas ruborizadas. «Gracias», respondía él fríamente, mirando por encima de los hombros de ellas.[125]

«¿Me puede firmar un autógrafo?» «Claro.» Les firmaba sus álbumes con pulcra letra de escolar: «Para Claire. Gracias. Chet Baker» o «Anette, te deseo lo mejor». El bajista Jimmy Bond, sucesor de Carson Smith en la banda, recordaba noches en las que veinte o treinta chicas se apelotonaban alrededor de Baker: «Algunas de las mujeres que perseguían a Baker eran preciosas, increíbles. Él se marchaba con tres o cuatro».

Los devaneos juveniles de Baker hicieron que sus amigos se preguntaran si había algo de sentimiento amoroso en él. No quedaba nada de eso en su matrimonio con Charlaine, que se había deteriorado tanto que ahora utilizaban su último lazo de conexión —el sexo— como arma contra el otro. «Era una relación sórdida», dijo Bob Whitlock. Baker exhibió toda una sucesión de chicas, a las que llamaba «nena», en los clubes y sesiones de grabación. «Al cabo de algún tiempo, ya ni siquiera preguntabas, te limitabas a aceptar a la de turno», cuenta Neel.

Charlaine se vengó acostándose con varios de los mejores amigos de Baker. Un día, Jack Sheldon fue a visitarlos y, estando Baker en otra habitación, ella se lo llevó al dormitorio. «Chettie intentó entrar, y nosotros estábamos en la cama, desnudos —contó Jack—. No habíamos cerrado la puerta. No dijo ni hizo nada, pero tuvo que ser muy doloroso.» En otra ocasión, Charlaine vio a Whitlock en una mesa del Haig y se sentó con él mientras Baker estaba en el escenario. Antes de que terminara la actuación, ella y el bajista se marcharon y alquilaron una habitación en un hotel de Malibú. «Yo sabía que se lo había hecho con Art Pepper, así que no me pareció que estuviera invadiendo un territorio sagrado.»

Cuando la llevó a su casa al amanecer, Baker se limitó a lanzarles miradas feroces, incapaz de dar salida a su rabia. «Si las miradas pudieran matar, yo habría caído muerto», recordaba Whitlock. Por muy cool que pudieran parecer, Baker y sus amigos eran una pandilla de críos jugueteando con asuntos muy serios.

Como el trompetista estaba en la cumbre de su fama, Dick Bock lo grababa siempre que podía, tal vez demasiado a menudo. En su primer año y medio como líder, Baker publicó ocho álbumes. Pero a su carrera no le sobraba cuidado ni planificación: daba la impresión de que él y Bock solo pretendían hacer dinero mientras pudieran. En algunos aspectos, el tiro les salió por la culata. Años después de que Baker dejara Pacific Jazz, Dot Woodward calculó que había vendido bastante menos de diez mil ejemplares de cada disco. Era una cifra respetable para los criterios del jazz, pero según el productor de la Columbia George Avakian, de algunos álbumes de Dave Brubeck se vendieron 75.000 copias o más, y el famoso álbum en directo de Erroll Garner *Concerts by the Sea*, también de Columbia, llegó en poco tiempo al medio millón de copias vendidas. Claro que Pacific Jazz era un sello independiente y no podía competir con la distribución de Columbia, «pero Chet se diluyó demasiado», según Avakian. «Al fin y al cabo, tampoco tenía tanto atractivo básico. Era para gustos especiales.»

A finales de 1954, los críticos empezaban a perder la paciencia con Baker. Comentando *Jazz at Ann Arbor*, un disco en directo grabado en la Universidad de Michigan, un crítico de *Down Beat* dijo: «Carece de la habilidad para generar emociones profundas e intensas, no fluye ni crea momentos culminantes y memorables, y su sentido de la dinámica es muy limitado».[126]

Pero, a juzgar por las apariencias, Baker estaba consiguiendo la gloria —y se suponía que también el dinero— que se les negaba a sus mejores rivales jóvenes, y en particular a los negros. El favorito de la industria era Clifford Brown, el trompetista de bebop que ganó el premio Nueva Estrella de *Down Beat* en 1954. «Brownie», que así le llamaban, era un negro con cara de niño, un año más joven que Baker, que entusiasmaba a los músicos con su potente sonido de clarín y su eléctrica ejecución. El escritor Nat Hentoff declaró en 1954 que era un gigante: «Brownie ha llegado de verdad a la cima. Ahora, esperemos que pueda conseguir actuar con regularidad».[127]

Esa era la parte difícil. Junto con su compañero, el batería Max Roach, Brown se echó a la carretera en su coche, intentando convertirse en algo más que el muerto de hambre favorito de la crítica. En 1956 había grabado para Blue Note, Prestige y EmArcy, tres importantes sellos de jazz, pero su lento ascenso se interrumpió el 26 de junio. Yendo en coche hacia Chicago para actuar con Roach en un club, Brown se salió de la autopista de Pensilvania y cayó por un terraplén. Murieron él y los otros pasajeros: el pianista Richie Powell (hermano del pianista Bud Powell) y su mujer.

De pronto, la carretera ya no parecía un símbolo del ilimitado potencial de Estados Unidos, sino un camino sin salida en el que muchos artistas de primera se enfrentaban a circunstancias desesperadas. Para Max Roach, los negros lo tenían más difícil: «Si las condiciones hubieran sido más justas y equitativas en este país, no habríamos estado recorriendo el país en coche de un lado a otro, tratando de ganarnos la vida —le dijo a Barbara Gardner en *Down Beat*—. Habríamos podido trabajar y cobrar según nuestra contribución».[128] Según Roach, Brown «sabía quién era Chet Baker… y el reconocimiento y el dinero que estaba obteniendo… Brownie se daba cuenta de lo que estaba pasando, y, a su manera, estaba resentido». Parece que lo mismo le pasaba a Roach. «Recuerdo que Max y Miles Davis vinieron una vez al Haig cuando nosotros tocábamos allí, y estuvieron fríos como el hielo», cuenta Russ Freeman.

Lo cierto es que Baker no se estaba haciendo rico; el caché medio del cuarteto era de mil dólares por semana, y con eso había que alimentar, alojar y pagar el transporte a siete personas. Pero podía tocar cinco o seis noches por semana en los mejores clubes de jazz, aparecía de vez en cuando en importantes programas de televisión y grababa con frecuencia. Algunos músicos negros lo llamaban en son de burla «la Gran Esperanza Blanca», el advenedizo que había derrotado en las encuestas a Miles, Louis, Brownie y Dizzy. En aquella época, los blancos ocupaban los primeros puestos en casi

todas las categorías, una situación que Art Farmer recordaba con tristeza: «Parece que la música no se acepta de verdad hasta que aparece un blanco capaz de hacerla. A Benny Goodman le llamaron "el rey del swing", pero antes que él había muchas otras bandas con un swing de mil demonios. Así es el mundo».

Baker cargó con la mayor parte de ese resentimiento, porque se le veía como alguien que, gracias a su aspecto y su color, nunca había tenido que luchar por nada, y cuyo sonido cool reflejaba ese hecho. Nat Adderley, cornetista que tocaba a menudo con su hermano, el saxofonista Julian «Cannonball» Adderley, criticó «todo aquel bombo de Chet Baker» en la revista británica de jazz *Crescendo*.[129] Adderley decía que Baker era «una imitación ridículamente mala de Miles», y añadía: «Decían que él era el más grande, y en aquella misma época Miles se moría de hambre. Es totalmente repulsivo pensar en eso. Aunque debo decir que había algo especial en su manera de tocar "My Funny Valentine". Si se le hubiera encauzado bien y si hubiera tenido algo de calidad, la historia habría podido ser distinta».

El veterano trompetista de swing Roy Eldridge tenía sus propias y amargas quejas: «De Chet Baker no puedo decir nada, porque es el número uno en las encuestas —le dijo Eldridge a *Down Beat*—. Bueno, supongo que tendré que mojarme a pesar de todo: no me gusta ese tipo de trompetista. Es demasiado blando o algo así… Baker toca en línea recta, no subiendo y bajando, suave y fuerte. Yo creo que eso no debe ser así».[130]

No todos los músicos negros compartían esas opiniones: el trompetista Kenny Dorham, el pianista John Lewis y el bajista Oscar Pettiford elogiaban a Baker en las mismas páginas. Pero muchos estaban ansiosos de que fracasara, y Baker lo sabía. «Eso te mete una presión en el culo que no te la creerías —le dijo años después a Rogers Worthington, del *Detroit Free Press*—. Tienes músicos que vienen a oírte y se sientan allí esperando que toques algo vulgar o que la pifies.»[131]

Y en mayo de 1954, la caída parecía inevitable. Aquel mes, Baker hizo su debut en Nueva York: todo un mes en el Birdland, «el rincón mundial del jazz», en un par de carteles dobles, primero frente a Dizzy Gillespie y después frente a Miles Davis. La programación le pareció perfectamente lógica a su agente, Joe Glaser: al fin y al cabo, Baker era mucho más popular que Gillespie o Davis. Pero Baker estaba asustado. Pocos meses antes, Davis había coincidido en el Lighthouse con el galán ganaencuestas de la trompeta, y notó el embarazo de Baker. «Tanto él como yo sabíamos que había copiado un montón de cosas de mí», decía Davis en su autobiografía.[132] Después de

aquello, Davis había ido a casa de su padre en San Luis para librarse de su adicción de cuatro años a la heroína. Volvió a Nueva York en febrero de 1954. Sin los efectos atontadores de la droga, su música sonaba más siniestra que nunca. En su libro, Davis arremetía contra los propietarios de clubes que cuando estaba enganchado lo habían tratado «como si fuese basura»: «Estuve totalmente frío con aquellos hijos de puta: "Pagadme y yo tocaré"».[133]

Menos respeto aún le merecía el «cool jazz» que tocaban los blancos en Los Ángeles. «Por lo visto, se suponía que era una especie de alternativa al bebop, o a la música negra, o al "hot jazz", que para la mente de los blancos significaba negro. Pero era la misma historia de siempre, un nuevo saqueo del rollo negro.»[134] Para él, el mayor culpable de aquello era Chet Baker. Ya era bastante malo, decía, que los críticos hubieran coronado a Baker como «la segunda venida de Jesucristo»,[135] pero lo que Davis no podía perdonar eran las comparaciones entre él y un hombre que «tocaba peor que yo, incluso cuando yo era un yonqui espantoso».[136]

Las actuaciones del Birdland representaban una lucha a muerte entre el este y el oeste: «Los negros grandotes contra los blancos pequeñitos», como lo definió Marion Raffaele. Los «negros grandotes» de la banda de Davis eran cuatro titanes del bebop: el saxofonista tenor Lucky Thompson, el pianista Horace Silver, el contrabajista Percy Heath y el batería Kenny Clarke. Marion se preguntaba «cómo iban a poder ser tan buenos como nuestros chicos, aquellas maravillas atléticas y bronceadas por el sol de California».

Pero el sol de California no tenía cabida en el Birdland, un sótano en el centro de la ciudad donde los focos proyectaban rayos grisáceos a través de una niebla de humo de cigarrillos. Solo los músicos más seguros de sí mismos (o más colocados) podían evitar que les dieran temblores en el escenario de aquel local de doscientas plazas, cuyas paredes estaban forradas de imágenes de los grandes que reinaban allí, entre ellos Count Basie, Duke Ellington, Sarah Vaughan y Charlie Parker, que había dado nombre al Birdland. En una larga barra situada a la izquierda, las estrellas del jazz se mezclaban con prostitutas, chulos y groupis; cerca del bar, en una zona donde no se servía alcohol y que se llamaba «el graderío», universitarios de rostros lozanos miraban con reverencia a sus ídolos. A la derecha había una sección de banquetas con precios más altos; la zona central estaba repleta de mesas.

En mayo de 1954, el público estaba formado principalmente por chicas que adoraban a Chet Baker, además de algunos beboppers —Art Farmer, Lee Morgan, Art Blakey— que habían ido a ver el duelo entre Baker y Davis. La primera mitad del mes transcurrio con tranquilidad; si al relajado Gillespie le

molestaba el doble cartel, no lo demostró, y en los años setenta contribuyó de manera crucial en sacar a Baker del olvido.

Entonces llegó el turno de Davis como telonero, y la tensión subió. En temas como «Blue Haze» y «Blue'n'Boogie», introdujo una versión más caliente del cool, una modalidad de bop lenta e insinuante, cargada de una atmósfera como de medianoche y empapada de blues. «Una apasionada nota de Miles Davis parecía sugerir todo un complejo de sonidos apasionados, y tres notas una melodía arrebatadora», escribió el crítico Martin Williams.[137] El grupo rezumaba confianza: Silver con su piano rítmico, y el saxofonista Thompson con su enérgico sonido.

La acogida fue cortés. Después salió el grupo de Baker y los chillidos de las fans ofrecieron poco consuelo. «Estábamos muertos de miedo —contaba Carson Smith—. Era como si los niños quisieran tocar junto a los hombres.» En ese momento, canciones como «Happy Little Sunbeam» ya no parecían tan ingeniosas. Después de oír a Kenny Clarke, Bob Neel «empezó a sentirse fuera de lugar», según reconoció él mismo. «Empecé a pensar que tal vez no fuéramos la mejor banda de jazz del mundo. Y no me gustaba cuando Chettie cantaba.» Por primera vez, que todos recordaran, Baker parecía aterrorizado. «No puede tenerle tanto miedo al Birdland», le dijo un bajista a Nat Hentoff, que cubría el concierto para *Down Beat*.[138]

En los camerinos, el grupo sintió el desprecio de la banda de Davis: el líder hacía como si Baker no existiera, y Smith recordaba haber sufrido el rechazo de Silver, que más tarde vituperó el jazz de la Costa Oeste en *Down Beat*: «No soporto ese jazz maricón, el jazz sin… sin agallas —le dijo a Hentoff—. Y lo que más te desanima es que el jazz maricón está teniendo mucha más popularidad que el jazz con verdadera alma. Los grupos que tocan con muchas agallas no sacan tanta pasta».[139]

Sy Johnson, un joven pianista-arreglista que después tocó con el contrabajista Charles Mingus, estaba allí, entre el público del Birdland. Recuerda que la banda de Baker «parecía floja en comparación, y Chet lo sabía. Lo peor era que dos tercios del público habían ido a ver a Chet Baker y no lo sabían. Pero Chet lo sabía». Cuando Johnson salía del club, se quedó estupefacto al oír a algunos comentar que Davis le había copiado a Baker todo lo que sabía. «Daban ganas de sacudirlos y decirles: "¡Gilipollas de mierda!".»

Eso es lo que hizo Hentoff en su crónica, un duro ataque al cuarteto de Baker. Comparado con «la voz completamente viva y estimulante» de Davis, escribió, Baker sonaba «bastante endeble y me temo que un poco aburrido».

[140] Smith y Neel, decía Hentoff, «podrían tomar clases de Heath y Clarke», el modo de tocar de Freeman era «desvaído» y sus temas «bocetos sin desarrollar, con poca fuerza temática». El estilo cool de la banda le pareció más próximo a la indiferencia banal: «Si disfrutan a fondo con lo que tocan, no se les nota nada».

Freeman comprobó lo mal que encajaba Baker el emparejamiento. «Durante un tiempo, se metió más en el rollo de Miles que en el suyo propio», dijo el pianista. En sus momentos más sinceros, un Baker ya maduro reflexionaba humildemente sobre sus días de gloria como vencedor de encuestas: «La verdad es que no estaba preparado para todo aquello —le dijo a Rogers Worthington—. A lo mejor sentía que aquel no era en realidad mi sitio».[141] El pianista y cantante Andy Bey, que le conoció tiempo después en París, recordaba lo culpable que se sentía Baker: «Y no debería sentirse así —dijo Bey—, pero, por muy arriba que llegaran muchos de los músicos blancos, siempre querían sentir ese respeto de los negros, saber que los hermanos negros los apreciaban».

Mucho después de que la mayoría de los hermanos negros dejaran de preocuparse por estas cosas, Baker seguía sintiendo el aguijón de su antiguo rechazo, y nunca dejó de estar resentido por ello. En 1980 se quejó a Lisa Galt Bond de que «los chavales negros que tocan música… están llenos de odio a los blancos».[142] Sin embargo, hasta Charlie Davidson tuvo que reconocer que el entusiasmo inicial por Baker era una exageración: «La mitad de todo aquello era atractivo físico. A ver, ¿qué derecho tenía a ganar encuestas del *Down Beat* por encima de Miles y Dizzy y Clifford Brown? Todo aquello era desproporcionado». Mientras Baker ascendía, un maestro estaba tocando fondo. Otra noche de mayo en que acudió al Birdland, Sy Johnson se encontró con un negro hinchado junto a la taquilla, unos escalones por debajo de la entrada, saludando a los clientes como un pregonero de feria. «Joven, ya verá como le gusta el espectáculo de esta noche —anunciaba con voz ronca y resonante—. Este joven, Chet Baker, es maravilloso, y le va a encantar oírle.» Al tomar asiento en el graderío, Johnson se dio cuenta con asombro de que acababa de ver a Charlie Parker, cuyos altercados inducidos por las drogas y la bebida habían conseguido que se le prohibiera la entrada en el club que llevaba su nombre. Como le pareció que Parker quería que alguien le comprara una entrada y lo acompañara al interior, Johnson corrio escaleras arriba, pero el saxofonista había desaparecido, tal vez expulsado por la fuerza.

Fue uno de los declives más tristes que Johnson recordaba. A los treinta y pocos años, según Miles Davis, «Bird estaba completamente jodido, gordo,

cansado, y tocaba mal».[143] Todo se le iba echando encima: su querida hija de dos años acababa de morir de un fallo cardíaco, y también él tenía sus propios problemas de corazón, además de úlceras sangrantes. Mataba el dolor del único modo que conocía. En una entrevista con el escritor británico de jazz Steve Voce, el pianista de Parker, Walter Bishop Jr., recordaba las palabras de su jefe: «Voy al especialista del corazón y él me trata, pero no sirve de nada. Voy al de las úlceras y le pago setenta y cinco dólares para que me cure las úlceras, y no sirve de nada. En un callejón oscuro hay un tipo al que le doy cinco dólares por una bolsita de mierda. Desaparece la úlcera, desaparece el problema cardíaco, desaparece todo».[144]

La música parecía ser la única cosa que mantenía vivo a Parker, pero la heroína le había costado su licencia de cabaret, un permiso legal que los músicos necesitaban para trabajar en los clubes de Nueva York. Además, su adicción había espantado a muchos de sus amigos, entre ellos Davis, que decía que estaba harto de encontrarse a su puerta proveedores de Parker que aseguraban que el saxofonista los había enviado allí para que él les pagara. Uno de los últimos recursos de Parker fue su exprotegido Chet Baker. Durante el primer contrato del trompetista en el Birdland, Parker se escabullía por detrás del edificio, se metía por un callejón oscuro flanqueado por cubos de basura y llamaba a una puerta que daba a los camerinos. Baker o Carson Smith le hacían pasar, y él y Baker jugaban al ajedrez hasta la hora de actuar. Entonces Parker se quedaba solo, y dejaba la puerta entreabierta para poder oír la música.

Esta experiencia los acercó más, y cuando llegó a la ciudad Bob Freedman, compañero del ejército de Baker, el trompetista lo llevó con orgullo a que conociera al gran Bird. «Estaba muy emocionado porque iba a presentarnos —contó Freedman—. Llegamos a una habitación de hotel y allí estaba Bird atravesado en la cama, casi incapaz de respirar. Volvió la cabeza hacia Chet, dijo "¿Has traído a esa chica para mí?" y perdió el conocimiento. Chet se quedó un poco avergonzado. Nos marchamos. Creo que no hicimos ningún comentario.»

También en 1954 pero más adelante, cuando Baker regresó al Birdland, Parker empezó a presentarse casi todas las noches en el hotel Bryant para pedirle que le dejara dormir en su sofá. «Bird estaba enfermo, no tenía trabajo ni dinero, y tenía pocos sitios adonde ir», contaba Liliane Cukier, que por entonces había iniciado una aventura con Baker. Parker era su ídolo, y durante tres semanas tuvo el privilegio de cocinar para él y oírle contar anécdotas sobre sus comienzos y los grandes del jazz que había conocido.

«Era muy bienhablado y educado, tenía aplomo y dignidad, y a mí me parecía muy inteligente», dijo. Por eso se escandalizó tanto cuando la pareja se despertó una mañana y vio que Bird se había ido con el dinero que Baker tenía en el bolsillo del pantalón. El trompetista prohibió a Liliane pedirle cuentas a Parker; en lugar de estar indignado, solo sentía compasión. «No iba a montar un follón por unos pocos dólares que Bird necesitaba», contó Cukier. Fue una reacción similar a la empatía que sentía con su padre, cuyo mal carácter se debía a una frustración que Baker podía entender.

El saxofonista murió el 12 de marzo de 1955. La autopsia achacó el fallecimiento a una neumonía lobular. Al ver el cadáver, el forense confundió a Parker, que tenía treinta y cuatro años, con un hombre veinte años mayor. Lo irónico es que su vida terminó rodeada de lujos. En aquel momento vivía como huésped de la baronesa Pannonica de Koenigswarter, una acaudalada mecenas de músicos de jazz, en su suite del elegante hotel Stanhope, en la Quinta Avenida, en Manhattan. Su homenaje, al que asistió la realeza del jazz de la Costa Este, tuvo lugar en el Carnegie Hall. Baker estaba actuando en el Basin Street, un club situado pocas manzanas al sur. Durante el descanso fue corriendo al homenaje, pero no le dejaron pasar por la puerta de artistas. «¿Chet Baker? ¿Quién es ese?», dijo el vigilante.[145]

En mayo de 1954, la exótica joven que se acomodaba en la barra del Birdland sabía sin ningún género de dudas quién era Chet Baker. Mientras ella le miraba tocar, su propia figura atraía mucha atención. Llevaba un ajustado vestido negro sin mangas, el pelo negro muy corto y sombras negras alrededor de los ojos. Varios hombres revoloteaban a su alrededor mientras ella permanecía tranquilamente sentada; hasta Dizzy Gillespie intentó ligar con ella, pero ella no le hizo caso. «Le gusta más el trompetista blanco», dijo Dizzy.[146]

Liliane Cukier era una judía francesa de veintiún años. Dos semanas antes había partido de su París natal, donde acababa de aparecer como figurante en el coro de *Ah! Les Belles Bacchantes*, una revista de éxito. No sabía cantar ni bailar, pero su magnetismo era innegable, y años después le sacó partido, convirtiéndose en una aclamada actriz de cine en París. Pero en 1954 tenía otras intenciones. «Mi padre tenía esperanzas de que me estableciera en Nueva York y encontrara un buen marido, o algo así —explicó—. Pero yo no había ido a establecerme allí. Había ido porque me volvía loca el jazz, y pensé que en Nueva York encontraría todo el jazz que quisiera.»

Entre estrofa y estrofa, Baker la taladraba con la misma mirada curiosa que le habría dirigido a un reluciente coche deportivo extranjero en un salón de exhibición. En el intermedio se le acercó. «Chet se enamoró de mí nada más verme —dijo ella—. Y con fuerza.» Baker lo reconocía: «Ella era diferente. No exactamente bella, pero sí atractiva, inteligente y sexy al estilo francés… Conectamos al instante».[147] Pero, una vez más, lo romántico parecía muy lejos de su pensamiento cuando consumaron su atracción en el asiento de atrás de su Mercury. «A él le sorprendió mucho que yo no vacilara al principio —contó ella—, pero yo no sabía si iba a verlo al día siguiente. Solo estaba viviendo el momento.»

Así comenzaron una relación de dos años y medio. Para Baker, ella era un trofeo sexy, de esos que los chicos de Oklahoma sueñan con exhibir en el autocine. «Yo creo que le parecía increíble que yo fuera tan poco americana, y creo que eso le gustaba», declaró ella. En las fotografías de la pareja, él aparece mirándola maravillado, con lo más parecido a una sonrisa que logró componer en su vida. Por supuesto, todavía estaba casado con Charlaine, pero eludía hablar del tema, diciendo solo que «no se llevaban bien» y que pensaba dejarla. A Liliane aquello no le preocupaba mucho. «Todos sabían que se peleaban mucho —comentó—. Yo no tenía nada que ver con eso.» Poco después de conocerse, Baker empezó a llevarla a todas partes cogida de la mano, presentándola como su mujer, un engaño que ella no desaprobó.

Nadie previó las casi fatales consecuencias de aquello. Una noche, Charlaine salió del Bryant para reunirse con su marido en el Birdland y lo vio en su coche, enredado con Lili entre pase y pase. La joven explotó. Volvió a toda prisa al hotel y cogió una pistola que Baker le había dado para que se protegiera de los peligros de la gran ciudad. A continuación, se dirigió al Birdland. Estando Baker en el escenario, Lili entró y se encontró con una esposa histérica que le apuntaba con una pistola, con la mano temblorosa. «¿Sabes lo que es una Mauser alemana?», siseó Charlaine, como si se propusiera borrar un peligro extranjero con otro. Siguiendo el ejemplo de su nuevo amante, Lili mantuvo la calma: «Me quedé quieta. No creía que ella fuera a hacer nada».

Lili salió indemne, porque Charlaine tenía otro objetivo en la mente. Bajó las escaleras hacia la sala principal, pasando junto a Al, el hermano de George Avakian, que la conocía. «Voy a matar a ese hijo de puta», le farfulló al oído.[148] De algún modo, Al la disuadió, y Charlaine se marchó; pero después, de regreso en el Bryant, Bob Neel tuvo que forcejear con ella para quitarle la pistola e impedir que lo volviera a intentar.

Una vez más, Baker era el tranquilo ojo de un huracán de dolor y celos. Metió a su mujer en un avión con destino a California, pero librarse de ella no le resultó tan fácil como él esperaba. Durante unos dos años retrasó el divorcio, reclamándole una pensión que Baker no estaba dispuesto a pagar. Parecía un acto de venganza, pero cuando Carson Smith se la encontró en una fiesta en Hollywood, la vio deprimida. «Sigo echando de menos a mi hombre», le dijo.

Baker salió de gira con la nueva «señora Baker», que se entregó al papel con entusiasmo. Cuando un grupo de admiradoras de Baker la siguió al lavabo de señoras de un club nocturno de Atlantic City, se divirtió con sus envidiosas preguntas: «¿Llevaba sujetador? No lo llevaba. ¿Por qué no usaba lápiz de labios? ¿Estaba casada con Chet o no?». Ella les hizo saber que Chet era suyo y durante el resto de la gira no mostró mucho interés por mezclarse con los demás músicos y sus mujeres. «No me interesaba demasiado la Costa Oeste y el modo de ser de la gente de allí —reconoció—. Parecían demasiado cómodos, demasiado ricos, demasiado cool, demasiado blancos.» La banda, a su vez, la llamaba «Frufrú» a sus espaldas. «Pensábamos: "¿Por qué esta mujer tiene que ir al baño para retocarse el lápiz de ojos negro cada media hora?" —decía Marion—. Ni siquiera conocíamos el lápiz de ojos negro.»

Con los mismos recelos fue recibida Lili por Vera y Chesney Baker, a los que conoció aquel verano, cuando Chet la llevó a la casa familiar de Hermosa Beach para un descanso de dos semanas entre actuaciones. Los jóvenes amantes animaron una vida doméstica que se había vuelto fría como el hielo y robótica. Para Vera, el amor de su vida seguía siendo su hijo, y en su ausencia había continuado dedicando toda su atención a su trabajo de gerente de planta en W. T. Grant's. Chesney seguía conduciendo un taxi. Habiendo muerto tiempo atrás sus sueños musicales, Chesney borraba los recuerdos con alcohol.

Vera estaba entusiasmada de tener a «Chettie» en casa, pero tanto ella como su marido desconfiaron de su chica nada más verla. A Vera, que era una campesina nada sofisticada, Lili le pareció una prostituta. «No podían creer que aquella muchachita judía de París no fuera detrás del dinero y la fama de su hijo», explicó Lili. Vera mantuvo su actitud maternal, pero dejó sutilmente claro que Baker era suyo. Chocheaba por él, como si fuera un niño pequeño que volvía del colegio, y lo trataba como una amorosa mamaíta. Semanas después, William Claxton hizo una fotografía del trompetista y Lili en una sesión de grabación en Pacific Jazz. Claxton fotografió a Baker acurrucado en los brazos de Lili, con la cabeza apretada contra su pecho y un aspecto

totalmente dócil, con los ojos cerrados y la boca abierta. En su mano izquierda empuña su otro amor, la trompeta. Lili mira a la cámara con una mirada tan protectora como la de Vera.

Con el paso de los meses, Lili comprobó sorprendida lo volátil que podía ser su galán con cara de ángel. «Podía pasar en un instante de la dulzura a la violencia —dijo—. No era físicamente violento, pero introducía mucha tensión.» La comunicación era casi imposible: «Chet era muy rígido. No hablaba de sí mismo, no hacíamos comentarios sobre el mundo, no discutíamos de música. Todo se lo guardaba».

Sin embargo, tenían en común su afición a meterse en líos. La gira de Baker los llevó a San Luis, una ciudad todavía segregada, donde había fuentes y lavabos públicos con carteles de «SOLO PARA GENTE DE COLOR». Lili causó un gran alboroto cuando hizo amistad con unos jóvenes negros y los llevó a una fiesta en la habitación que ella y Baker tenían en un elegante hotel para blancos.

Y para ella «fiesta» solía significar drogas, a veces heroína. «Probé todo lo que se te pueda ocurrir, y nunca me enganché a nada», insistía. Baker lo confirma en sus memorias, y también Bill Loughborough, pero a los miembros del cuarteto les preocupaba su influencia sobre Baker. Lili negaba vehementemente que Baker tuviera algún problema de drogas durante su relación con ella, y Carson Smith dice lo mismo: «Yo tonteaba un poco con la heroína, y Chet ni se me acercaba en aquella época. Me decía que tenía un miedo mortal a las agujas y que no veía ninguna razón para meterse en esa mierda».

Pero el compulsivo consumo de marihuana indicaba que Baker tenía una personalidad adictiva, y muchos de sus amigos, entre ellos los Neel y Russ Freeman, estaban seguros de que Baker estaba empezando a engancharse a la heroína ya en 1954. Esta opinión era compartida por su excompañero de banda en Presidio, Irving Bush, que aquel verano fue con un grupo de amigos del ejército a ver a Baker en el Tiffany. «Se notaba que estaba muy puesto, y no era solo de hierba —dijo Bush—. Estaba tan colocado que apenas podía hablar. No nos lo podíamos creer. Después se levantó y subió al escenario. No sonó demasiado bien, pero el solo hecho de que pudiera tocar nos pareció asombroso.»

Sea cierto o no, su fama de heroinómano había llegado hasta Chicago, donde Baker trabajó en el Streamliner, un club de jazz muy popular. Él y Lili se alojaron en un hotel que era el favorito de los músicos que llegaban a la ciudad, y durante tres semanas la suite de la pareja se convirtió en un punto de

encuentro de artistas de jazz yonquis que iban allí a pincharse, aparentemente seguros de estar entre los suyos. Lili recordaba las reuniones nocturnas en la habitación de aquel hotel de Chicago: «Todos estaban tirados por el suelo y había algunos que tardaban cuarenta y cinco minutos en encontrarse una vena, y todo estaba lleno de sangre. Yo dije: "Chet, esto no puede seguir así"». Pero Baker miraba en silencio, observando la expresión de felicidad de sus invitados en el momento del subidón.

Baker todavía proyectaba una imagen de vida despreocupada. Estaba claro que no le interesaba forzarse artísticamente. En septiembre grabó el álbum *Chet Baker Sextet*, en el que colaboraban el saxofonista Bud Shank y el trombonista Bob Brookmeyer, tocando arreglos de Jack Montrose, Bill Holman y Johnny Mandel. Con su contrapunto de múltiples capas, el álbum recorría terrenos conocidos; Baker sonaba tan ágil y distante como siempre. *Down Beat* describió las interpretaciones como «rígidamente construidas y temáticamente poco profundas».[149]

Siendo como era un experto en dominar música intrincada, aún no tenía ni idea de cómo mantener unida a una banda, y la suya se estaba haciendo pedazos. Freeman actuaba como manager y contable sin paga, mientras que Baker iba a carreras de coches y de juerga con Lili. El pianista opinaba que su jefe era un niño malcriado, y un incidente le disgustó de manera especial. Antes de marcharse de casa de sus padres, Baker se había llevado el perro que antes había dejado con ellos; según Freeman, había decidido que podía cuidar de él durante la gira. Pero se cansó de la responsabilidad y optó por la salida fácil: «Cuando nos marchamos de una de las ciudades, simplemente dejó abandonado al perro», contó Freeman.

La vida en la carretera había dejado de gustar a las mujeres, que suspiraban por las comodidades del hogar. Joan Smith, embarazada, regresó a Los Ángeles, y Carson estaba deseando reunirse con ella. También los Neel querían marcharse, pero por un motivo diferente: estaban seguros de que su jefe estaba consumiendo heroína y, siendo exadictos, querían mantenerse alejados de las drogas duras.

Para Freeman, el final llegó en octubre, una hora después de que la banda terminara su tercer contrato en el Birdland. Un día llamaron a la puerta de su suite del Bryant y se encontró a su exmujer, Marion. «El señor Baker quiere el talonario de cheques», dijo ella en tono gélido. «"Ya está bien", pensé yo», recordaba Freeman. Al día siguiente, Baker cogió el saldo de trescientos dólares y se buscó un Jaguar descapotable verde oscuro, tan despampanante como un bólido trucado. Freeman presentó la renuncia. «Estaba cabreado y

harto», dijo. Al poco tiempo, el grupo empezó a llenarse de heroinómanos, un presagio de los tiempos que se avecinaban.

6

Sin la mano estabilizadora de Russ Freeman, Baker empezó a dar traspiés. Varios pianistas sustitutos, entre ellos un exacompañante de Charlie Parker, Al Haig, llegaron y se fueron antes de que Baker intentara formar su cuarteto sin piano. Para el papel de Gerry Mulligan eligió a Phil Urso, un saxo tenor italiano de Jersey City (Nueva Jersey), que había trabajado en las big bands de Jimmy Dorsey y Woody Herman, y durante un breve período con Miles Davis. Urso, de veintinueve años, tenía un encanto simplón a juego con su cara de niño. Con su pelo negro carbón engominado hacia atrás y su bigote, parecía un joven barbero italiano. Pero tocaba con el lirismo acariciador de su ídolo, Lester Young, y cuando su álbum de debut, *The Philosophy of Urso*, obtuvo cinco estrellas en *Down Beat*, pareció que tenía asegurado un futuro brillante. Pero Carson Smith, que tocó brevemente con el cuarteto sin piano antes de dejar a Baker, lo recordaba como un desastre: «Sonaba como una jam session. Era espantoso».

No obstante, a comienzos de 1955, Baker seguía siendo el trompetista número uno de Estados Unidos. En la nueva encuesta de los lectores de *Down Beat* obtuvo 882 votos, superando en mucho a Dizzy Gillespie (661), Miles Davis (128) y Clifford Brown (89). Logró un éxito similar en *Metronome*. Pero por lo visto no se conformaba con estos honores, ya que durante años siguió insistiendo en que había empatado con Nat King Cole en el cuarto puesto de la categoría de cantantes masculinos; en realidad, ni siquiera se le acercó.

En un estudio de mercado de Pacific Jazz, Dick Bock descubrio que casi todos los fans de Baker eran chicas que querían oír sus arrullos soñadores, no jazz. Pensando en ellas, Bock produjo *Chet Baker Sings and Plays with Bud Shank, Russ Freeman and Strings*, grabado en Los Ángeles en febrero de aquel año. William Claxton diseñó una cubierta que parece un collage de esos que las adolescentes pegan en las paredes de sus cuartos. Incluye una foto sexy de Baker en camiseta, una foto rasgada de él con Lili, una rosa y sus iniciales dentro de un corazón. Los títulos de las canciones están formados

con palabras recortadas de revistas. Un Cupido de color rosa apunta con su flecha a Baker, que parece mirarla inexpresivamente mientras aferra su trompeta.



Festival de Jazz de Newport, Newport (Rhode Island), 16 de julio de 1955. Foto de Herman Leonard

Con su invariable distanciamiento, canta a la añoranza («I Wish I Knew», «Someone to Watch Over Me»), al amor juvenil frívolo («Let’s Get Lost»), a la felicidad que nunca muere («This Is Always») y a las despedidas («Just Friends»). La atmósfera se ensombrece en «You Don’t Know What Love Is», una advertencia a las personas con inclinaciones románticas, murmurada en una voz que suena como inmunizada contra todo sentimiento:

No sabes cómo arde el corazón,
por un amor que no puede vivir
y sin embargo nunca muere
Hasta que te hayas enfrentado a todos los amaneceres
con ojos insomnes,
no sabes lo que es el amor.

La aparente indiferencia de Baker hacia la letra se debía, en parte, a sus esfuerzos para no desafinar. El autor de las notas de contracubierta, Bill Brown, alude a este problema cuando habla de «horas extras» en «aquellas largas sesiones», explicando: «No me digas que no tienes una sensación de logro personal cuando Chet "se abre paso" a través de algunos de los pasajes vocales más difíciles».[150] Bock trabajó horas extras en la edición, y el resultado fue su producción más chapucera hasta la fecha, llena de empalmes obvios y niveles de volumen inconsistentes.

Chet Baker Sings and Plays proporcionó a la comunidad del jazz una excusa más para no tomarse en serio a Baker. En *Metronome*, Bill Coss fustigó su «forma anémica de cantar» con sus «extraños fraseos» y su «incómoda entonación».[151] El crítico del *New York Times*, John S. Wilson, le acusó de tener «una voz plana y muerta que es aún más deprimentemente amorfa que su trabajo con la trompeta».[152]

Sus ataques no evitaron que Hollywood le llamara. Antes de grabar el álbum, Baker consiguió el papel de soldado trompetista en *Hell's Horizon*, un drama sobre la guerra de Corea realizado por un subsidiario de Columbia Pictures. La estrella era John Ireland, el rudo protagonista de tantos títulos de serie B. Por fin parecía que Baker tenía la oportunidad de saltar del estrellato de culto al auténtico estrellato. Pero *Hell's Horizon* era una peliculilla de bajo presupuesto rodada en diez días, entre las dos sesiones del álbum. El trabajo le aburrio soberanamente, y se quejó a Carson Smith de «la lata» que era levantarse a las seis de la mañana y después pasarse horas sentado, esperando a que se rodaran sus escenas.[153]

Al terminar el rodaje, salió de gira con Dave Brubeck, la cantante Carmen McRae y Gerry Mulligan, que ahora se veía en la humillante posición de segundón de su antiguo acompañante. Mulligan estaba de capa caída. Había abandonado su último cuarteto sin piano (en el que figuraba el trompetista Jon Eardley, uno de los primeros imitadores de Baker) para dedicar más tiempo a componer y arreglar, y se había quedado paralizado, sin inspiración. Como necesitaba el trabajo, había accedido a aparecer como artista invitado de

Baker. «Era un asco —comentó—. Yo no sabía qué hacer. Volver a tocar con el grupo de Chet Baker era totalmente frustrante.»

La gira comenzó en el mes de marzo con un concierto en el Carnegie Hall de Nueva York. *Metronome* envió al vibrafonista Teddy Charles como comentarista. Charles criticó duramente los «sonidos de Chet y el saxo tenor Phil Urso, que son los de Miles y Zoot, pero aguados», y llegó a la conclusión de que todo el grupo de Chet «carecía de convicción y dirección… Chet tiene un auténtico don melódico. Por eso su falta de crecimiento creativo resulta aún más triste».[154] Pero en el *Jazz Journal* de Inglaterra, Douglas Hague se alzó en su defensa: «Chet supera a Miles en ejecución y buen gusto, y nunca le he oído a Davis un trabajo tan bello como el que despliega Chet en los números lentos… El público era el más callado y concentrado que he visto en el Carnegie Hall».[155]

Dominando la situación estaba el nuevo batería de Baker, Peter Littman, un chico de diecinueve años de la zona de Boston. Normalmente, Baker detestaba el modo de tocar de Littman. El joven idolatraba a Art Blakey y Philly Joe Jones, dos beboppers de pura cepa, e intentaba copiar su atronador ritmo aporreando un pesado e implacable ritmo de swing. Tenía sus fans, entre ellos Daniel Humair, un célebre batería suizo que opinaba que Littman había «inventado la batería moderna antes que ningún otro».

Pero Russ Freeman, que se había reincorporado a tiempo parcial a la banda de Baker, consideraba a Littman «un impostor, un pequeño delincuente, tirando a siniestro», y se alarmó al ver el interés que Baker mostraba por su nuevo descubrimiento. Freeman sabía, como todo el mundo, que Littman era un yonqui consumado. Ya había pasado una temporada en el hospital del servicio sanitario público de Kentucky, un centro de rehabilitación donde Sonny Rollins, Red Rodney e incontables músicos más acudían a desengancharse de la heroína. El tratamiento no había ayudado a Littman, que ya tenía problemas físicos: una enfermedad infantil le había dejado con un solo pulmón, que él castigaba abusando de los cigarrillos.

Pero lo cierto era que no esperaba vivir mucho tiempo, y parecía decidido a quemarse del modo más explosivo posible. Littman asustaba a sus compañeros exhibiendo droga en las jam sessions, como si estuviera desafiando a la policía a que lo detuviera a él y a todos los demás. Sin embargo, cuando grababa y ensayaba con Baker era solapado y furtivo; hablaba en susurros con el trompetista y hacía caso omiso de los demás. «Siempre se estaba cociendo algo que tú no sabías», comentó William Claxton, que no podía soportar a Littman.

Lo que Freeman no sabía era que Littman estaba dando la tabarra a Baker para que contratara a su mejor amigo y compañero de aguja, Dick Twardzik, un pianista de veinticuatro años al que muchos jazzmen de Boston —y también Charlie Parker, con quien había trabajado— consideraban un genio. «Los otros pianistas de Boston vivían a su sombra», dijo Herb Pomeroy, un trompetista que dirigía una big band de la ciudad. Pero Twardzik pasaba apuros económicos, en parte por tener que sufragar una adicción a la heroína que había comenzado en su adolescencia. Pocos se fijaron en su primer álbum, *Richard Twardzik Trio*, publicado por Pacific Jazz. Un disco producido, irónicamente, por Freeman, que era uno de sus más fervientes admiradores. En años posteriores, el puñado de músicos que conocía este álbum declaró que era una obra maestra. «Si no hubiera muerto, probablemente habría cambiado por completo el rumbo del piano de jazz», dijo Marc Puricelli, pianista y compositor que llegó a la mayoría de edad en los años setenta.

Twardzik fue precursor de Bill Evans y Keith Jarrett, dos músicos que aportaron a los teclados un rico conocimiento de las armonías clásicas y una plenitud orquestal. Explotando a fondo cada frase como un poseído, Twardzik mezclaba referencias al blues, el boogie-woogie y las armonías de vanguardia de Thelonius Monk con aires de Bach, Brahms y Chopin. «Su modo de tocar tenía una especie de calor intelectual —dijo Bob Freedman, uno de sus mejores amigos—. Nunca quedaba satisfecho, siempre estaba intentando encontrar algo más.» Cuando tocaba sus propias composiciones, como «A Crutch for the Crab» («Una muleta para el cangrejo», en homenaje a su ídolo, Artur Rubinstein, cuyas manos, según Twardzik, parecían cangrejos sobre las teclas), evocaba toda una gama de instrumentos, desde el timbal al contrabajo. Y al mismo tiempo, según Pomeroy, «podía hacer swing con tanta fuerza como el que más en la historia del jazz».

Lo que elevaba a Twardzik por encima del mero virtuosismo era su emotividad, su afán de sumirse en la melancolía o la euforia del momento. Ambas cualidades iluminaban una versión lenta y penetrante de «Bess, You Is My Woman», de la ópera de George Gershwin *Porgy and Bess*. Twardzik interpretó el idilio de dos amantes de Catfish Row, un gueto negro de Carolina del Sur en los años veinte, como un viaje lleno de contratiempos y vacilaciones. Entraba y salía del tempo, pasando de pesados silencios a un intenso ritmo metronómico que evocaba el ominoso paso del tiempo. El solo estallaba en una coda orgásmica, como si Porgy y Bess estuvieran por fin consumando su amor.

Littman convenció a Baker de que permitiera a Twardzik tocar con ellos en Boston, y el trompetista respondió más apasionadamente que a mujer alguna. «Era un genio», le diría una y otra vez a Ruth Young, con mirada melancólica. A Bob Zieff, un compositor de Boston, Twardzik le recordaba «a los tipos que se veían en las calles de Viena en los años veinte». Sus mejillas hundidas, sus pómulos prominentes y endeble constitución le daban el aire de un artista recluido en una buhardilla. Solía ocultar sus sombríos ojos tras unas gafas oscuras para que no se le vieran las pupilas, reducidas a puntitos por la heroína. Con la droga como guía, entraba en trance al tocar, subiendo cada vez a más altura en su mundo interior de extraña belleza.

Twardzik no era un melodista como Baker, pero su dominio de la armonía creaba su propia poesía. Para Baker, que rara vez sucumbía a su corazón, la sensación que emanaba de Twardzik era intensamente conmovedora. Es posible que viera al pianista como un complemento oscuro de sí mismo. Su asociación solo duró unas semanas, pero Baker la idealizó toda su vida, dando a entender que eran compañeros del alma. «Chet adoraba a aquel tipo —dijo Carson Smith—. Se le notaba en la cara cada vez que Dick estaba cerca de él.» Pero según la novia de Twardzik, la cantante Crystal Joy, aquella conexión estaba sobre todo en la mente de Baker. «A Dick le pareció una maravillosa experiencia musical, pero no creo que conociera muy bien a Chet —dijo—. Nunca hablaba de él como persona.»

Evidentemente, la fascinación de Baker iba más allá de la música, y añadió peso a la teoría de Ruth Young de que Chet sufría cierta confusión sexual, además de sus otras represiones. «Me parece muy posible que estuviera enamorado de Dick —dijo Ruth—. Si miras el aspecto subliminal de hasta dónde habría podido llegar su latente homosexualidad si le hubiese dado rienda suelta, para mí tiene perfecto sentido.» En 1987, Cherry Vanilla llegó a la misma conclusión después de oír a Baker elogiar con desbordante entusiasmo a Twardzik en una entrevista que ella realizó para *Let's Get Lost*. «Es posible que Chet lo amara de un modo del que no sabemos nada —dijo —. Es algo que nunca contó.»

Puede que Baker viera en Twardzik una prueba irrebatible de que colocarse era la única manera de llegar a ese punto de creatividad más pura y más elocuente. Era evidente que eso era lo que sentía Twardzik, y aunque había estado a punto de morir de sobredosis en varias ocasiones, la aguja seguía atrayéndolo.

La heroína le proporcionaba un bienestar que nunca había conocido en su casa. Su padre, Henryk, era artista de vidrieras, y su madre, Clare, ilustradora

científica en el Instituto de Tecnología de Massachusetts. Además, la pareja criaba pastores alemanes de pura raza y recibía al público que visitaba su histórica mansión de Danversport (Massachusetts). La casa habría producido un efecto macabro en cualquier imaginación juvenil. Herb Pomeroy la recordaba «oscura y fantasmal, con extrañas escaleras negras con puertas de salida». Los visitantes que subían un tramo de escalones se veían frente a un maniquí de aspecto inquietantemente vivo, vestido como una matriarca colonial. Al pasar de una habitación a otra, las visitas oían espectrales acordes disonantes que resonaban detrás de la puerta cerrada de la habitación de Dick.

Sus padres, distantes y enfrascados en sus propios intereses, le resultaban tan extraños como sus invitados. «Dick era como un intruso —decía Crystal Joy—. Sé que no lo veían con mucha aprobación, a pesar de su talento.» Su cuarto era su santuario. Allí se sentaba a practicar en su espineta o a estudiar discos de Monk, Earl Hines, Erroll Garner, Art Tatum y Artur Rubinstein. Cuando sus padres estaban fuera, él se acurrucaba en el sofá del cuarto de estar para leer revistas de arte de vanguardia y novelas francesas mientras fumaba marihuana. Su tolerancia a las drogas era tan baja que tenía fama de quedarse traspuesto con fumar un solo canuto de marihuana.

Pero Twardzik buscaba nuevas formas de colocarse, y durante su época de instituto empezó a escabullirse a altas horas de la noche al sector negro de Boston, donde abundaban los camellos. No tardó en convertirse en un yonqui, y se asoció con Littman, el joven y prometedor saxofonista Serge Chaloff y otros colegas, en un ritual fraterno de colocarse primero y después tocar jazz. En aquella época, calculaba Pomeroy, aproximadamente la tercera parte de los músicos de jazz de aquella ciudad supuestamente puritana estaban enganchados. «El mundillo de la droga en Boston era muy movido —confirmó Crystal Joy—. La policía de narcóticos estaba por todas partes. Los músicos estaban paranoicos por miedo a ser detenidos.»

La carrera de Twardzik no había llegado muy lejos, pero él nunca dudó de su superioridad artística. Después de trabajar con Charlie Parker en el club Hi-Hat de Boston, le dijo a Bob Zieff: «Bird lo hace muy bien, de veras. Puede seguir casi todos los cambios de tono». «Dickie», como le llamaban sus amigos, podía ser sorprendentemente exuberante. «Cuando andaba por la calle —contaba Pomeroy—, iba bailando y contoneándose.» Algunos lo tomaban por un homosexual despendolado. Pero por encima de todo, según Liliane Cukier, «Dick era una persona triste. Era dulce, pero muy reservado y solitario. Nunca le oí reír». A Pomeroy le preocupaba la suerte que aguardaba a su amigo: «Su experiencia de la vida no le había enseñado a hacer frente a

todas las cosas que pasaban dentro de él. Yo siempre pensaba que algo iba a explotar».

Eso también preocupaba a Crystal Joy, su joven novia negra, una cantante y pianista de talento, nacida en Montreal, que tocaba en los intermedios del Storyville y otros clubes. Años después, Steve Allen la presentó en su programa nacional de televisión. Joy tenía una voz cálida y crepuscular, pero tendía a ser tímida y ocultaba su rechoncho cuerpo bajo ropas que describía riendo como «de antigua biblioteca pública de Boston». En 1953, tocando en el Hi-Hat, vio un joven de aspecto frágil que cruzaba el escenario «como un zombi» y se sentaba al piano. Se enamoró al instante. Los amigos la advirtieron de que Twardzik era drogadicto, pero, tal como explicaba ella, «yo entonces era tan ingenua que no podía concebir que alguien que tocaba tan bien pudiera ser malo».

Twardzik quedó igualmente fascinado por la dulzura sin pretensiones de Joy y su pasión por el jazz. «Para él yo era exótica, para mí él era diferente», decía ella. Iniciaron una relación al principio tan idílica que ni siquiera el hecho de ser una pareja interracial les causó muchos problemas. Por sorprendente que parezca, Joy convenció a sus padres para que permitieran que Dick se instalase en su casa. Twardzik le había dicho que no tenía ningún problema con las drogas, pero es probable que a ella le resultara seductor el peligro que él representaba. Joy tuvo un duro despertar varias semanas después, cuando él fue a recogerla a la puerta del Stables, un club de Boston. Al entrar en el coche, vio que Dick se desplomaba sobre el volante a causa de una sobredosis. Aterrada, entró corriendo en el Stables y se encontró a Serge Chaloff, que hizo andar al pianista calle arriba y calle abajo hasta que recuperó la conciencia. Después, Joy, que no tenía carnet de conducir, lo llevó en coche a casa de sus padres. Pero estos no tardaron en echarlo. A partir de entonces, tanto los padres de Joy como los de Twardzik, que desaprobaban a Joy por sus propios motivos, se enfrentaron resueltamente contra la relación. Joy se esforzó por apartarlo de las drogas y del destructivo círculo de amigos que fomentaban su adicción, pero llegó a la dolorosa conclusión de que él no quería dejarla.

Con el tiempo, le convenció de que acudiera a una clínica de rehabilitación a las afueras de Boston. Allí, Dick soportó la tortura del síndrome de abstinencia, y en gran medida lo hizo por ella. Le abrió su corazón en una carta: «Cariño, por favor, no pierdas la fe en mí. Te quiero… Por una vez en la vida, no estoy ocultando nada. ¡¡¡CÁSATE CONMIGO!!! (Estoy

sobrio, cariño)».[156] Al salir de la clínica se reunieron, pero Joy dudaba de que pudiera mantenerse limpio mucho tiempo.

Mientras Twardzik se hundía bajo el peso de su adicción, Baker seguía adelante sin rumbo fijo. El 16 de julio de 1955, actuó en el segundo Festival de Jazz de Newport en Rhode Island, acompañado por Freeman, Littman y el bajista Bob Carter. «Fue un horror: mal sonido, público chillón, demasiados músicos rondando a tu alrededor —contaba Freeman—. No era un lugar adecuado para crear buena música. Casi ningún festival de jazz lo es.» Luchando contra el ruido, Baker ejecutó tensos y amargos solos llenos de errores. El tema final, «Tea for Two», reunió a Dave Brubeck, Paul Desmond, Clifford Brown, Gerry Mulligan y Baker en un atasco musical; solo Brown se elevó por encima del caos con su atrevida y vigorosa manera de tocar.

Los críticos de Nueva York seguían ensañándose con la maravilla de la Costa Oeste. Comentando en *Metronome* la actuación de Baker en el Basin Street, Bill Coss decía que había sido «desastrosa» y explicaba: «Su trompeta era débil, su forma de cantar casi insípida».[157] Al leer las malas críticas Baker se limitaba a quedarse impávido. Pero, como le ocurría a Twardzik, la presión interior iba en aumento y empezó a erosionar su relación con Lili, con la que tuvo desagradables peleas.

Encontró un refugio provisional en Sausalito, un pueblo rebuscadamente pintoresco a las afueras de San Francisco, donde vivía un grupo de artistas y escritores bohemios. Baker visitaba la casa-barcaza —a la que se accedía por una pasarela— de Bill Loughborough, un ingeniero electrónico y de grabación nacido en Texas. Loughborough compartía su minicomuna flotante con el guitarrista de jazz David Wheat (conocido como Buck Wheat) y el poeta Gerd Stern. «Eran hippies antes de la era hippy —decía Lili—. Aquella gente no rondaba alrededor de Chet para sacarle algo. Tenían su propio rollo. Chet los adoraba.» Lo que más le gustaba eran los pastelitos de marihuana que hacía Loughborough. Agradablemente colocados, los amigos disfrutaban del suave balanceo de la casa flotante mientras tocaban los «boobams», un instrumento inventado por Loughborough que consistía en varios pequeños tambores de bambú atados en grupos y afinados para tocar en un tono.

Más adelante, a la casa flotante llegaron dos nuevos inquilinos: Marguerite Angelou, más conocida como Maya, y su hijo Guy. Angelou todavía no se había convertido en una gran dama de las letras; hasta ese momento, actuaba en clubes de San Francisco, cantando y bailando calipso

mientras agitaba los pechos siguiendo el ritmo tribal de los tambores, tocados en ocasiones por Loughborough. En sus memorias de 1981, *The Heart of a Woman*, Angelou restaba importancia a su incursión en la «brigada beatnik», diciendo de sus antiguos compañeros de residencia: «Si hubieran sido políticos (cosa que no eran), habrían ocupado una posición entre la extrema izquierda y la revolución».[158]

Una noche, Angelou fue a oír a Baker y Loughborough en un club, y ellos la llevaron a casa. «Fumamos un poco de hierba», contó Loughborough. Meses después, este le ofreció un canuto.

—No, lo he dejado —dijo ella.

—¿Qué ha pasado?

—¿Te acuerdas de aquella noche en que Chet Baker me llevó a casa? Le prometí a Dios que si llegaba viva no volvería a fumar hierba.

Por mucho que le gustara la tranquilidad de Sausalito, Baker echaba de menos sus dos colocones no químicos: su trompeta y la carretera. Sin previo aviso, le dijo a su anfitrion que cargara los boobams en el Jaguar y se uniera a la banda; Loughborough podía vender sus tambores de ciudad en ciudad y aparecer con él en la televisión, con lo que probablemente se haría famoso, según Baker. Fueron a toda velocidad a Nueva York, con Lili estirada en el hueco entre los dos asientos del Jaguar.

Una vez en la ciudad, aparecieron en el programa *Tonight* junto a Freeman, Carson Smith y Bob Neel. Cuando tocaban «A Night in Tunisia», el tórrido clásico de bebop afrocubano de Dizzy Gillespie, Baker desgarró la canción con el afilado estilo de la Costa Este, como si quisiera vengarse de todos los que le habían llamado «afectado» o «insípido». «Chet estaba dispuesto a armarla —dijo Carson Smith—. Sabía que muchos tipos de Nueva York lo odiaban. Estaba quemado.» Cuando Baker regresó al Birdland en aquella misma época, Art Blakey y Thelonius Monk le fueron a visitar al Bryant; y después se sentaron junto a Lili durante la actuación. «No sabía que este cabronazo sabía tocar así», dijo Blakey.[159]

Su capacidad como actor era harina de otro costal. En el verano de 1955, *Hell's Horizon* murió de muerte súbita. La peliculilla de ochenta minutos en blanco y negro oscilaba entre lo tedioso y lo amanerado, con «efectos especiales» de maquetas de aviones en vuelo alternando con material de archivo de combates aéreos. Ambientada en Okinawa en 1952, cuenta la historia de un capitán de aviación (John Ireland) al que se le ordena que bombardee un puente cerca de Manchuria. El personaje de Baker parece autobiográfico, pero lo más probable es que estuviera inspirado en Robert E.

Lee Prewitt, el melancólico trompetista militar interpretado por Montgomery Clift dos años antes en *De aquí a la eternidad*. El introvertido y meditabundo personaje de Baker se sienta en un rincón de la compañía y toca su trompeta. «Sin esa trompeta, no sabe ni qué responder cuando le dices hola», gruñe uno de sus compañeros de dormitorio. «Tío, eres un auténtico pelmazo», gime Baker.

Baker muestra ramalazos de cierto magnetismo en la pantalla, aunque actuaba con tan poco esfuerzo ante la cámara de cine como ante la de un fotógrafo. Cuando se le pedía que expresara algo que no fuera una indiferente falta de expresión, Baker estaba perdido. En el ridículo clímax de la película, cuando la tripulación del avión es ametrallada durante veinte minutos antes de hacer un aterrizaje forzoso, Baker solo es capaz de conjurar la misma expresión de no entender nada que adoptaba en los momentos de crisis de la vida real. El público se reía al ver cómo su personaje recibía un tiro en la cabeza ante la total indiferencia de sus compañeros de vuelo. Después de que el avión cae envuelto en llamas, Ireland arrastra el cadáver de Baker a tierra, le arranca la trompeta de la mano crispada y se la pone sobre el pecho.

Una campaña de prensa intentó atraer a sus fans adolescentes —«Lo que toca Chet Baker se puede utilizar como base de un concurso para descubrir al mejor trompetista de la ciudad»—, pero a nadie le importó. Otras dos espectaculares películas sobre la guerra de Corea —*Los puentes de Toko-Ri*, con William Holden y Grace Kelly, y *Strategic Air Command*, con James Stewart y June Allyson— enterraron a *Hell's Horizon* en los índices de taquilla. Hubo otra razón por la que el debut cinematográfico de Baker como rompecorazones rebelde no pudo ser más inoportuno. Solo tres meses antes, *Al este del Edén* había convertido a James Dean en un monumento de rabia y angustia adolescente. Dean no tenía nada de cool y se mostraba en la pantalla como una bomba de relojería a punto de estallar, pero sus torvas miradas de reojo, sus siniestros silencios y su taciturno fatalismo hacían que tuviese un considerable parecido con Baker. Por entonces, Dean rodó una escena de su siguiente película, *Rebelde sin causa*, que parecía sacada de la vida de Baker. En ella, una Natalie Wood adolescente ve a Dean cuando se dirige a una peligrosa carrera de coches. «¿Cómo es?», le pregunta a su mejor amigo, Sal Mineo, con una voz en la que se mezclan el instinto maternal y el deseo. «Pues no lo sé —dice Mineo, igualmente fascinado—. Hay que llegar a conocerlo. No habla mucho, pero, cuando dice algo, sabes que lo dice en serio.»

No hay ninguna evidencia de que Dean supiera quién era Baker, ni de que se hubieran conocido, aunque estuvieron a punto de hacerlo. Un día, Lili estaba a la puerta del Bryant con Joe Napoli, el publicista de Joe Glaser, que más adelante se convirtió en agente de Baker. «Había un chaval dando vueltas alrededor del Jaguar de Chet, examinándolo. Joe me dijo: "Ahí tienes a Jimmy Dean, va a ser una gran estrella". Y yo ni siquiera lo miré», contaba Lili.

Meses después, Dean murió en su propio coche deportivo, que quedó destrozado. Desde entonces, a Baker lo llamaron «el James Dean del jazz», a pesar de que se había dado a conocer años antes que Dean. Haciendo caso omiso del fracaso de *Hell's Horizon*, un par de productores le ofrecieron papeles del tipo James Dean en películas baratas para adolescentes. Baker los rechazó. «A Chet no le interesaba lo más mínimo hacer películas —contaba Jimmy Bond, que se convirtió en su bajista aquel año—. Le parecía poco cool.»

En el verano de 1955 le preocupaba mucho más que el visado de Lili había caducado, lo que la obligaba a regresar a París. La única solución, decidió Baker, era que Joe Glaser lo enviara también a él a París, en una gira por Europa. Glaser le organizó una actuación en Francia en septiembre, y después en Holanda, Inglaterra, Dinamarca, Alemania, Italia e Islandia. Aunque se alegraba de ir a reunirse con Lili, aún le emocionó más que Dick Twardzik accediera a acompañarlo al extranjero.

También Twardzik estaba contento, pero Crystal Joy se inquietó al oír la noticia. Su novio había salido de la rehabilitación limpio de drogas, pero ella dudaba de que siguiera así si estaba con Baker. «A Dick y a mí nos gustaba la música de Chet, pero no se trataba de eso —dijo—. A Chet le gustaba que los que estaban con él se colocaran.»

Para acabar de alarmar a Joy, Chet contrató también a Peter Littman para la gira. Solo había una figura estable en la banda: Bond, un bajista de Filadelfia formado en Juilliard. A sus veintidós años, ya había tocado con Charlie Parker, con Lester Young y con Clifford Brown, y era muy respetado por su inteligencia y porque se podía confiar en él. «Jimmy Bond estaba tan limpio como el colmillo de un sabueso», decía Phil Urso.

Bond se alegró de conseguir el puesto, pero empezó a tener dudas cuando vio en qué círculo se había metido. Sus nuevos compañeros, aunque solo eran veinteañeros, manifestaban una constante necesidad de sedarse contra la vida. La reputación de Twardzik y Littman los había precedido; descubrio que también Loughborough «estaba colocado la mayor parte del tiempo». La

relación de Lili con Baker, decía, era «una batalla diaria. Se peleaban por todo: qué carretera tomar para llegar a una ciudad, a qué restaurante ir…». Baker, según Bond, «era un niño en cuanto se bajaba del escenario. Pero un niño destructivo».

Casi al final de la gira de Baker-Mulligan-Brubeck, el trompetista había ido al Stables, donde tocaba Bob Freedman. «Gerry quiere que le consiga un poco de caballo —le susurró a Freedman—. ¿Conoces a alguien?» Mulligan llevaba más de un año desenganchado. «Aquel ya no era Chettie. Ahora era Chet Baker —dijo Freedman—. Tenía un aspecto más duro, con esa paranoia que te da cuando vas a pillar droga, sabiendo que si te detienen vas a la cárcel, de modo que no te fías de nadie.»

Excepto de sus amigos yonquis, por lo visto. En una habitación de hotel de Boston, Loughborough vio a Littman compartir su heroína con Baker. El batería, al que un día después Lili tuvo que reanimar porque se había metido una sobredosis, se inyectaba la droga con una glotonería que Baker acabaría por imitar. Twardzik, por su parte, le había hecho una preocupante revelación a Herb Pomeroy: le había dicho que, habiendo sufrido el síndrome de abstinencia, estaba dispuesto a matarse si se enganchaba de nuevo. Pero Pomeroy sospechaba que su amigo ya estaba recayendo en la adicción.

En septiembre de 1955, Twardzik y Littman subieron a bordo del *Île de France*, con destino a París. Baker había salido una semana antes para reunirse con Lili; también Jimmy Bond viajaba por separado, puesto que prefería mantener las distancias con todos ellos. El pianista y el batería celebraron una fiesta de despedida en su camarote. Joy llegó para despedirse de Twardzik y los encontró a él y a Littman apretujados en el minúsculo camarote con varias groupis. «Todos estaban ya fuera de sí —dijo—. Estaban como… es demasiado cool para expresarlo con palabras. Muy fingido, muy falso. Yo me dije: “Uy, uy. Mal rollo”. Dick me echó lo más deprisa que pudo.» Twardzik le aseguró que se había desenganchado para siempre, y añadió que en cuanto estuviera instalado en Europa la llamaría. Pero Joy no creía que eso fuese a suceder. «Sentí un escalofrío —dijo—, como si no fuera a volver a verlo nunca más.»

7

El 10 de septiembre de 1955, Lili se reunió con Baker en el aeropuerto de París y después disfrutó de toda una semana con él antes de su primer concierto en Holanda. A juzgar por su reacción ante París, Baker lo mismo podría haber estado en Pittsburgh o Detroit. «No parecía especialmente entusiasmado por estar allí —dijo Lili—, pero los músicos franceses estaban encantados. No creo que Chet se esperara semejante recibimiento.» Cuando se presentó en una jam session en el Caméléon, un club del Barrio Latino, los fans se amontonaron a su alrededor llevando bajo el brazo álbumes de Gerry Mulligan y mirándolo con reverencia. Para ellos era el cool en persona, el príncipe de un país lejano (California) lleno de jóvenes con instrumentos de viento que vivían para el sol, el surf y el jazz. Todo aquel pelotilleo le ponía muy nervioso. La foto de Herman Leonard para la portada de una nueva revista francesa, *Jazz*, mostraba a Baker con la mano en la barbilla y las uñas mordisqueadas hasta la carne.

La imagen fotográfica del trompetista no parecía muy basada en la verdad, como pudo comprobar Peter Huijts, un joven holandés que en los años ochenta se convertiría en su *road manager*. Huijts formaba parte de la multitud de adolescentes que aquel mes vio a Baker en Holanda. «Chet era nuestro ídolo —dijo—. Nos gustaba ese tipo de música, y él nos parecía igual que James Dean. Entonces apareció con su terno marrón hecho a medida. Un tipo guapo para mirar, pero que parecía un oficinista.»

Para Miles Davis, Kenny Clarke, James Moody, Don Byas, Bud Powell y otros beboppers americanos, Francia era donde había que estar, un sitio donde la fascinación por la cultura negra y africana incluía la reverencia por los músicos de jazz negros. Sin embargo, en el aspecto comercial, el bop quedaba empequeñecido por el revival dixieland encabezado por Sidney Bechet, el patriarcal clarinetista y saxo soprano negro de Nueva Orleans. El modo de tocar de Bechet, con su denso vibrato y sus aparatosos manierismos de vodevil, cautivaba al mismo público que veneraba a Edith Piaf y Maurice Chevalier. Pero para los incipientes jazzmen modernos de París, Bechet

sonaba trillado y primitivo. «A la gente le gusta la música sencilla y las canciones, y Bechet tocaba eso muy bien, así que ¿por qué no? —decía el pianista René Urtreger, que ganó el Premio Django Reinhardt de Francia (así llamado en homenaje al gran guitarrista gitano belga) al músico más prometedor de 1961—. Pero había esa guerra entre los viejos tiempos y nosotros.»

Por desgracia, muchos miembros de esta nueva casta habían descubierto la heroína, una droga cuya popularidad crecía con cada visita de un maestro adicto. Urtreger recordaba una noche en la que dos de sus amigos, el bajista Jean-Marie Ingrand y el batería Jean-Louis Viale, acudieron a tocar en un concierto en el casi sagrado auditorio Salle Pleyel de París. Al subir por una escalera de la parte de atrás, se cruzaron con un camello que vendía droga a un negro con pinta de bohemio. «Hola, ¿tú no eres Thelonius Monk? —le dijeron al comprador—. Vamos a tocar contigo esta noche.» Urtreger calculaba que, a mediados de los cincuenta, el noventa y cinco por ciento de los músicos de jazz moderno de Francia —incluyéndose él— estaban enganchados. «En todo el mundo, la gente joven imita a sus ídolos», decía.

Aquel otoño, el cuarteto de Chet Baker inició una agotadora serie de conciertos de una sola noche por toda Europa. Baker dejó constancia de sus viajes en una serie de cartas a *Down Beat*. Exceptuando algunas quejas acerca de Londres («Lo siento, pero no me gusta este clima. Se supone que aquí todavía es verano, pero nadie lo diría. No se puede comparar con California»), [160] sus crónicas son a la vez efusivas y evasivas. «¡Llenamos en todas partes! —exclamaba—. No tenéis ni idea de lo bien que nos ha ido. No se puede superar.» Le entusiasmaron los recibimientos que tuvieron en Milán («¡Me encanta esta ciudad loca!»), Roma («¡Demasiado!»), Frankfurt («¡Una fiesta!»). Un cronista de la misma revista comentó: «Podríamos haber utilizado información algo mejor de lo que pasó en Europa, además de aquellas notas de agencia de prensa». Lo cierto es que Baker tocó en muchos locales medio llenos, en una gira plagada de errores de programación y caos personal.

Todo empezó de un modo bastante impresionante. Sus dos primeros conciertos europeos tuvieron lugar en dos prestigiosos locales holandeses, el Concertgebouw de Amsterdam y el Kurhaus de Scheveningen. El periodista Pieter Sweens mencionaba la «atronadora ovación» que saludó a Baker cuando apareció en escena en el Concertgebouw.[161] A Sweens le sorprendió la timidez de la estrella de la Costa Oeste; otro periodista, Piet Pijnenborg, dijo que Baker estaba «un poco nervioso y distraído»[162] y que tocó un

repertorio de clásicos del bebop tomados de Miles Davis, algunas bonitas baladas («My Old Flame», «These Foolish Things») y que cantó mucho. Pero los titulares de la prensa eran rapsódicos: «Chet Baker, prodigio de la trompeta»,[163] «Música moderna de una trompeta de oro»,[164] «Poesía del jazz, por Chet Baker».[165] Aunque los críticos le acusaban de imitar a Miles Davis con la trompeta, les gustaba su manera soñadora de cantar.

«Puede que sea su melancólica soledad lo que causa tanta impresión, esa sensación de que Baker está verdaderamente "perdido en el bosque"»,[166] escribió Pieter Sweens, citando la canción de Gershwin «Someone to Watch Over Me», que también figuraba en el repertorio.

El 22 de septiembre, Baker fue cabeza de cartel en el primer concierto de la temporada en la Salle Pleyel de París, un acontecimiento tan grandioso como una noche de estreno en la ópera. En un cartel con varias fulgurantes estrellas jóvenes del jazz europeo —el flautista y saxofonista belga Bobby Jaspar, el célebre guitarrista René Thomas, también belga, y el galardonado pianista argelino Martial Solal—, Baker «empezó con toda su fuerza e inspiró a todo el mundo», según Jimmy Bond. Dick Twardzik lo sacó de su complacencia cool lanzándole enrevesados acordes, a veces disonantes, que lo mantenían al límite. En un acelerado arreglo de una balada de 1919, «Indian Summer», Baker llameaba en algunas frases y sonaba tan delicado en otras que su fragilidad te encogía el corazón. Uno se preguntaba si aquel aparente distanciamiento del pasado se debía a que tocaba en situaciones que no le exigían demasiado.

Pero su modo de cantar, comentaba la revista *Jazz*, tuvo una acogida fría. Los franceses, como otros muchos europeos, parecían incómodos al oír a un músico de jazz, supuestamente viril, cantar como un niño de coro. «¡NO QUEREMOS QUE CHET CANTE!», clamaba un titular del *Melody Maker*.[167] «Chet Baker fue abucheado cuando cantó en la Salle Pleyel el martes por la noche —informaba Henry Kahn—, pero fue solo un abucheo moderado. En conjunto, los fans fueron amables con lo que en realidad fue una actuación pesada y más bien lamentable. Alguien debería decirle a Chet que deje de cantar.» Baker quedó tan molesto que apenas cantó en el resto de la gira. Sustituyó muchos de los temas vocales por piezas de hardbop como «C. T. A.», compuesta por el saxofonista de la Costa Este Jimmy Heath. Su modo de tocar se hizo más agresivo y directo, como si se propusiera demostrar lo duro que era.

Pero Jimmy Bond pensaba que su líder estaba peligrosamente débil, y que las malas influencias amenazaban con hundirlo. «Cuando fuimos a Europa fue

cuando Chet se volvió loco de verdad —contaba Bond—. Creo que estaba terriblemente alterado.» Baker conoció a todo un nuevo círculo de adictos, entre ellos René Thomas y otro belga, el bajista Benoît Quersin. «Eran muy enrollados y divertidos, y buenos músicos —comentó Lili—, pero debo decir que ayudaron a que Chet se enganchara a las drogas.» Mientras tanto, los temores de Crystal Joy se habían hecho realidad: Twardzik recayó en la heroína, más a fondo que nunca. Un año antes, el pianista se habría pasado el día recorriendo museos y bibliotecas; ahora, él y Peter Littman recorrían las calles en busca de droga y después se quedaban tirados en el hotel hasta la hora de actuar.

En el plano profesional, al menos, Twardzik y Baker intimaron más cuando Nicole Barclay, una empresaria de jazz francesa, empezó a grabar ávidamente a Baker en Disques Barclay, el sello que había fundado con su marido Eddie Barclay. A Nicole, una morena voluptuosa y bisexual, le fascinaban las estrellas americanas del jazz, y grabó álbumes de Lester Young, Thelonius Monk, la cantante y pianista Blossom Dearie (que más tarde se casó con Bobby Jaspar) y el Modern Jazz Quartet, entre otros. Promocionaba sus trabajos en la revista *Jazz*, que editaba ella misma. «Aquella gente sabía que tenía una amiga cuando iban a París», decía René Urtreger.

El primer álbum de Baker para Barclay, *Rondette*, era un proyecto demasiado esotérico para cualquier productor americano. Twardzik había viajado a Europa con un legajo de partituras de su amigo Bob Zieff, el compositor de Boston, que casi se moría de hambre mientras intentaba vender sus temas de jazz de vanguardia con inspiración clásica. Dick Bock se quedaba helado cada vez que veía al demacrado y harapiento Zieff, que llevaba bajo el brazo obras como «Piece Caprice», «Mid-Forte» y «Pomp», con la fútil esperanza de que se grabaran en Pacific Jazz. Twardzik sentía que Europa apreciaría la obra de Zieff, con sus alusiones a Debussy y Alban Berg y su ambicioso empleo de la disonancia. A Baker la música le pareció encantadora por su excentricidad, pero la elaborada composición de los temas dejaba poco espacio para improvisar y exigía algo más que un buen oído para dominarla. Baker seguía fiel a sus principios de ensayar poco, y sus ejecuciones sonaban trabajosas y tensas. No era el caso de Bond, que con el arco y los dedos arrancaba la sonoridad de un chelo; ni el de Littman, que matizaba la música con imaginación y sutileza. Pero Twardzik se enredaba en algunas partes, y Baker tocaba demasiado cohibido para evocar mucha magia.

Teniendo en cuenta el estado de la banda, resulta asombroso que pudieran centrarse. «Cada noche —contaba Bond, el único miembro no adicto—, había alguien que caía redondo, de tanto que se colocaban. Yo creo que lo que se estaban metiendo en Europa era mucho más fuerte que todo lo que se habían metido hasta entonces.» El batería Daniel Humair, que entonces era adolescente, viajó en tren desde su ciudad natal, Ginebra (Suiza), para ver actuar al cuarteto de su ídolo de la Costa Oeste. «Fue como la noche de los muertos vivientes —contaba Humair—. Trajes negros, caras grisáceas, drogados hasta perder la razón. Todo me sonaba extraño, malsano. Tocaban la música de los muertos. Decidí que si me hacía músico de jazz, no iba a ser de esos.»

Jimmy Bond estaba seguro de que Twardzik quería morirse. Después de tener que reanimarlo tras haberse metido una sobredosis en Holanda, Bond volvió a verlo en su habitación del hotel y lo encontró de nuevo inconsciente. «No estuvo nada simpático cuando le desperté —dijo el bajista—. Todavía tenía la aguja en el brazo.» En octubre, Twardzik telefoneó a Crystal Joy, que estaba en Boston. La conexión era tan mala que su voz se apagaba intermitentemente. «Su voz sonaba como si estuviera bajo las olas —cuenta ella—. Pude oír que decía “Te quiero” y “Estoy limpio, no me pongo”. Era mentira. Parecía drogado.»

El desenlace llegó el jueves 20 de octubre, una fresca noche de otoño en París. La banda había regresado para grabar algo más con Barclay; y la víspera de la sesión, Baker, Twardzik y Littman fueron a una jam session de medianoche en el Tabou, una *boîte* situada en un sótano de la calle Dauphine, en el Barrio Latino. Cuando se corrio la voz de que Baker estaba allí, los emocionados músicos locales sacaron sus instrumentos del vecino Hôtel du Grand Balcon, residencia de muchos jazzmen, y bajaron los veinte escalones de piedra del Tabou. Uno de los primeros en llegar a aquella cueva llena de humo fue Urtreger, que entonces llevaba uniforme de soldado. «Para nosotros fue fantástico conocer a Chet —dijo—. Los de su grupo tocaban juntos casi todo el tiempo, pero a veces podíamos meternos.»

Twardzik se sentó al piano con un fez árabe ladeado sobre la frente, flotando en su propio mundo. Benoît Quersin y un bajista indonesio, Eddie de Haas, tocaron en lugar de Jimmy Bond, que no había acudido, pensando tal vez en la grabación del día siguiente. Cuando concluyó la jam session, la luz azulada de la mañana bañaba la calle Dauphine. Urtreger sacó a Twardzik del club, deshaciéndose en efusiones. El francés lo dejó en el Grand Balcon, pero en realidad Twardzik se alojaba en otro hotel, el Madeleine. Después se

sospechó que había parado en el Grand Balcon para encontrarse con un traficante.

A la mañana siguiente, Baker, Bond y Littman se reunieron en los Estudios Pathé de la calle Magellan, cerca de los Campos Elíseos, y empezaron a calentar. Twardzik no aparecía. «Por lo general, yo cuidaba de Dick —contaba Bond—, pero aquel día, por alguna razón, no lo hice. Pensé que no podía seguir siendo su niñera.» Pero al cabo de un rato, Bond empezó a preocuparse y telefoneó al Madeleine, diciendo que podía tratarse de una emergencia. El gerente subió a la habitación de Twardzik y llamó, pero nadie respondió. «Tuvo que forzar la puerta —le contó Baker a Rogers Worthington —. Dick había cerrado por dentro. Y todavía tenía el chisme en el brazo. Estaba de color azul.»[168]

El gerente llamó a la policía, que llegó en cuestión de minutos. Al ver a Twardzik muerto, registraron la habitación en busca de indicios y se llevaron su «instrumental», una pequeña cantidad de heroína y varias cartas de Crystal Joy. Baker, Littman y Bond fueron citados en comisaría. Bond estaba «petrificado», según contaba, y la policía no paraba de hacer preguntas sobre Twardzik. Baker se sentó obnubilado, casi incapaz de responder.

«Chet tenía tendencia a quedarse en blanco, sin saber cómo reaccionar a nada —dijo Bond—. Desde luego, estaba apenado, pero no creo que se diera cuenta de verdad de lo que había ocurrido. Yo estaba hundido. A pesar de lo pelmazo que era, Dick me caía muy bien. Y su música era algo fuera de lo normal. Me sentí responsable. Solo habría tardado unos minutos en pasarme por su habitación y reanimarlo. Pero aquello tenía que ocurrir.» Poco después, el afligido bajista regresó a América en avión.

Los servicios de noticias informaron de que Twardzik había muerto de un ataque al corazón, lo que demuestra lo escandalosa que era una sobredosis de drogas en los años cincuenta. El Ministerio francés de Asuntos Exteriores notificó a Clare y Henryk Twardzik la muerte de su hijo. Ellos optaron por la incineración y organizaron una ceremonia en el cementerio que había al final de la calle de su nueva casa en West Newbury (Massachusetts). Serge Chaloff, Herb Pomeroy y docenas de músicos de Boston se congregaron en torno a una fina lápida de bronce que llevaba inscritas las palabras «RICHARD HENRYK TWARDZIK, 1931-1955», y una cita del salmo 33:

Tocad un sonido nuevo en el mundo.
Tocad con habilidad y con fuerza.

Pomeroy observó una curiosa serenidad en los rostros de Henryk y Clare. «Creo que sentían alivio —dijo—. No dijeron nada en ese sentido, pero Dick les había dado tantos disgustos que parecía que les hubieran quitado un peso de encima.»

Una semana después, Chaloff le dio la noticia a Crystal Joy por teléfono. Crystal quedó destrozada. Chaloff alegó que no había querido disgustarla antes, pero Joy estaba segura de que la familia Twardzik no quiso que ella asistiera al funeral. «Estuve mucho tiempo en estado de shock, no sabía lo que me había caído encima», dijo. La muerte de Twardzik desencadenó una batería de reproches que separó a muchas de las personas que le habían querido. Baker y Littman tuvieron una violenta disputa, después de la cual el batería volvió a América. Años después, Eddie de Haas dijo estar seguro de que Twardzik y Littman se habían pinchado juntos aquella fatídica madrugada. De Haas creía que cuando Twardzik sufrio la sobredosis, Littman intentó animarlo sin poner mucho empeño, pero era ya demasiado tarde y el batería huyó.

También Chaloff consideraba responsable a Littman, como demostró en un enfrentamiento público en el Jazz Workshop de Boston. Gritando que Littman había matado a Twardzik, Chaloff le dio un puñetazo en la cara, tan fuerte que le hizo caer al suelo. Littman no se defendió, pero, poco después de volver a unirse a Baker durante un breve período en 1956, empezó a difundir su propia versión de los últimos minutos de Twardzik. Según él, fue Baker quien salió del Madeleine presa del pánico, tras pincharse con Twardzik y ver que sufría una sobredosis. «Mucha gente culpa a Chet de la muerte de Dick, sobre todo en Boston —contaba el pianista Hal Galper, que acompañó a Baker en los años sesenta—. Pete nos contó la historia.»

Y Crystal Joy la creyó. «Peter y Dick eran como hermanos —dijo—. No me puedo creer que él no intentara salvar a Dick. Sabía cómo hacerlo. Chet, en cambio, tenía que pensar en su carrera y en su reputación, y en mi opinión habría sido el primero en largarse.» Sorprendentemente, Baker y Littman volvieron a juntarse como compañeros de banda y de aguja durante unos pocos meses de 1956.

El daño a la reputación de Baker ya estaba hecho. «Se habló mucho de que yo fui el responsable de la muerte de Dick», reconoció tiempo después en *Today*, diario sensacionalista británico.[169] *Metronome* pareció hacerse eco de las sospechas en un homenaje a Twardzik: «Con Chet fue a Europa. Sus cenizas regresaron hace poco».[170] También Clare y Henryk hervían de odio hacia Baker, y le escribieron airadas cartas acusándole de haber matado a su

hijo. Herb Pomeroy se preguntaba si «los padres de Dick necesitaban echarle a alguien la culpa para exculparse ellos».

No obstante, las explicaciones que daba Baker de la tragedia y los actos que la precedieron son tan retorcidas que hacen pensar que se oculta algo. «Creo que Dick y Peter empezaron a tomar drogas prácticamente desde la primera noche que pasamos en Europa», le dijo Baker en 1981 a Peter Clayton, de la BBC, asegurando que antes no tenía noticias de la adicción de su compañero.[171] «Yo, desde luego, estaba limpio en aquella época, y me enteraba de muy poco de lo que estaba pasando.» Teniendo en cuenta su amistad con numerosos adictos (Parker, Mulligan, Whitlock), sus propios experimentos con la heroína y sus amores con una mujer que también había jugueteado con la droga, sus afirmaciones resultan difíciles de aceptar. Aun así, Baker insistía en que no se enteró de la verdad sobre Twardzik y Littman «durante varios meses», hasta un concierto, a finales de septiembre, que tuvo lugar menos de dos semanas después de que la banda llegara a Europa. Decía que había oído un golpe en el escenario y al volverse vio que Twardzik se había desplomado en el suelo. «Pero estaba bien —dijo Baker—, y en aquel momento me di cuenta de lo que estaba pasando.»

Esta versión es distinta de la que había dado en 1963, cuando le dijo a *Today* que, antes del primer concierto en Amsterdam, Twardzik le había pedido permiso para chutarse. «Le dejé hacerlo —dijo Baker—. Le dije que era un hombre adulto y que tenía que decidir por sí mismo. Le aconsejé que no dejara que se convirtiera en un ritual diario.»[172] A Crystal Joy esta historia le parecía risible, lo mismo que a Ruth Young. Una noche, a finales de los setenta, Baker invitó a un camello a subir a su habitación de un hotel austríaco a inyectarse, y el invitado sufrio una sobredosis. Young quedó anonadada ante la reacción instantánea de su amante: deshacerse del cadáver lo más rápidamente posible. «Fue como si dijera: “Oh, Dios mío, se nos han quemado los huevos”. Con esa naturalidad», contaba Young.

El misterio de la muerte de Twardzik no se resolvió nunca, pero Baker acusó la pérdida durante el resto de su vida. «La sobredosis de Dick me destruyó por completo», le dijo a Jerome Reece, de *Jazz Hot*.[173] Lili le apoyaba: «Chet no metió a Dick en nada. Y sufrio mucho con su muerte». Pocos días después exhibió en público su dolor en el Stoll Theatre de Londres. Debido a un veto de un sindicato británico a los instrumentistas extranjeros, dio un recital exclusivamente vocal con acompañantes locales. La sala, con un aforo de 2.900 localidades, solo estaba medio llena, y la tensión creció cuando Baker apareció vestido con un fúnebre traje gris carbón e hizo

una rígida reverencia. «Sus primeras palabras causaron sensación —contó Mike Nevard en el *Melody Maker*—. Con el rostro lívido, agarró el micrófono y anunció que su pianista había muerto.»[174] Homenajeó a Twardzik con una serie de lastimeras canciones de amor —«This Is Always», «My Funny Valentine», «Someone to Watch Over Me», «But Not for Me»— ante un público paralizado y silencioso. «Canta como para sí mismo, con los ojos cerrados, el rostro contraído por la concentración», escribió Nevard, que describió el concierto como «morboso, más que punzante». Al cabo de quince minutos, Baker abandonó el escenario «demasiado abrumado por la pena como para continuar», según la revista *Jazz*.

Parecía que por fin Baker estaba dejándose llevar por sus sentimientos, pero a partir de entonces los reprimió aún más. Al día siguiente regresó a París para grabar con Barclay. Terminó las sesiones con un tema de Bobby Jaspar, «In Memory of Dick», que fue una de las interpretaciones más frías de su vida.

En solo seis semanas de gira, Baker había perdido su banda, su «heroica» reputación americana y todo el optimismo que le habían dado sus éxitos en Holanda. Casi todos sus compromisos posteriores se habían esfumado también. «Antes de salir de Estados Unidos —contaba Jimmy Bond—, teníamos la agenda repleta de fechas de conciertos. Y se desvanecieron por el camino. Puede que tocáramos una o dos veces a la semana.»

Mientras tanto, Baker necesitaba formar un nuevo grupo a toda prisa. Contrató a dos buenos músicos: Eddie de Haas y Jean-Louis Chautemps, un saxo tenor francés que tocaba con el lirismo cool de Zoot Sims y Stan Getz. Pero el nuevo grupo se vio perjudicado por la incorporación del pianista Raphel (Ralph) Schecroun, discípulo de Erroll Garner —tiempo después se hizo llamar Errol Parker— que tocaba solo en dos tonos, y de Charles Saudrais, un ruidoso batería adolescente. En una transmisión radiofónica desde Copenhague en diciembre de aquel año, la indignación se palpaba en el ambiente. La manera de tocar de Baker —ruda, cortante, desafinando a menudo— era irreconocible. Eligió muchas piezas de hardbop que no exigían vulnerabilidad; incluso la única balada del repertorio, «Darn That Dream», tenía un toque hostil, agravado por los acordes erróneos de Schecroun y los porrazos de Saudrais. El trompetista sabía que estaba dando tumbos. «Estamos un poco descoordinados —dijo en tono de disculpa—. Antes tocábamos todos conjuntados. Daba una mejor sensación de ese modo.»[175]

Como Baker tenía tan pocas fechas comprometidas para conciertos y clubes, Joe Napoli le montó una gira por bases militares americanas en toda Europa. La mayoría de las veces la banda fue acogida con indiferencia por hombres que solo querían reír y olvidar sus problemas. En diciembre, el grupo viajó a Ruislip, una base de Middlesex (Inglaterra). Tocaron en un enorme gimnasio con canastas de baloncesto en las cuatro paredes y sillas desperdigadas sobre un suelo cubierto con lonas. Como no había escenario, se instalaron debajo del marcador y actuaron bajo la intensa luz de cuatro focos montados en el techo. Mike Nevard comentó la actuación para el *Melody Maker*: «En una sala con capacidad suficiente para acoger a dos mil fans británicos, tocó para unos pocos centenares de soldados estadounidenses. Algunos se levantaron y se marcharon durante el primer tema. Otros se quedaron de pie, hablando durante los ochenta minutos que duró el concierto. Al final, unos treinta o cuarenta se habían marchado.»[176] Baker los correspondió con su propio desprecio. «La punzante trompeta que resonaba en los discos de Gerry Mulligan ya solo existe en momentos fugaces», escribió Nevard. Según él, Baker «no hace muchas filigranas; pega fuertes soplidos, a veces casi con mala intención».

Cuando Baker visitó la base de la aviación en Keflavik (Islandia) durante la semana de Navidad, lo cool adquirio un nuevo trasfondo surrealista. La banda bajó del avión en medio de una fuerte ventisca y subió apresuradamente a un autobús militar donde hacía un frío terrible. Eddie de Haas miró por la ventanilla cubierta de escarcha y vio cómo el vehículo entraba en un largo túnel blanco, no muy diferente del que describen las personas que son arrancadas de la muerte en una mesa de operaciones. Por fin, Baker y su grupo fueron depositados en la entrada de su hotel. Una vez en su habitación del segundo piso, De Haas miró por la ventana y vio unos tres metros de nieve amontonados hasta la cornisa. Entonces se dio cuenta de que el «túnel» era un enorme canal cavado en la nieve para permitir el paso del tráfico.

Aparte de una amistosa cena de Navidad en casa de un joven promotor y su familia, quedaron abandonados a sus propios recursos en un lugar que a Lili le parecía otro planeta. Paseando por las calles durante el fin de semana festivo, observó que todas las personas que veía estaban borrachas. Más adelante, tuvo que deshacerse de la embriagada mujer de un funcionario, que insistía en regalarle una pulsera. Para ir a actuar tenían que hacer un trayecto de tres horas hasta la base. «Íbamos por una carretera desierta a la luz de la

luna —recordaba Lili—. Era un paisaje lunar con lava a los lados, tirando a violeta. Era irreal. Y muy bonito.»

El largo viaje no tuvo un final agradable. Llegaron a una cantina militar americana, donde los músicos fueron tratados como una banda de verbena por un público de soldados pueblerinos a los que el jazz les tenía sin cuidado. Hombres de uniforme iban y venían, llevando platos de comida de la cafetería y gritando por encima de la música. Del fondo de la sala llegaba el tintineo de las máquinas de millón y gritos de «¡BINGO!».

El Año Nuevo trajo una chispa de esperanza. Baker iba a pasar el mes de enero en Italia, un país que le esperaba ansiosamente. Según Adriano Mazzoletti, un locutor, periodista y promotor italiano que pasó gran parte de aquel mes con Baker, «en 1952, cuando llegaron a Italia los primeros discos de Gerry Mulligan, ¡ah!, fue fantástico para los italianos. Entonces a los italianos les gustaban los músicos blancos, el sonido de California. Chet fue una auténtica revelación. Tocaba con fuerza, pero con dulzura, y a los italianos también les fascinaba su manera de cantar. Las chicas estaban muy interesadas».

Pero no los clientes del salón Taverna en el hotel Duomo de Milán, donde Baker comenzó en Nochevieja una estancia de dos semanas. El Duomo, uno de los hoteles más elegantes de Milán, atraía a una clientela de dinero antiguo, para la que el jazz no era más que un idioma extranjero y extravagante. «La gente iba allí a celebrar, fiestas, bailar y emborracharse. Al cabo de un rato, el público empezó a abuchear a Chet, y por fin el propietario lo echó. Parece que Chet estaba muy deprimido.»

La acogida no fue mucho mejor en Perugia, una antigua ciudad a orillas del Tíber, donde Mazzoletti había contratado una actuación de la banda para el 29 de enero. Tiempo atrás, el promotor había luchado por organizar allí un concierto de Louis Armstrong, conocido como «el embajador Satch» por su utilización del jazz como instrumento internacional de buena voluntad. Los gerentes del antiguo teatro se pusieron muy nerviosos. «¡Nada de músicos negros!», declararon. Mazzoletti insistió y al final Armstrong dio el primer concierto de jazz que se hizo en la ciudad, que obtuvo un gran éxito. Así reivindicado, Mazzoletti presentó a Baker. Pero había sobreestimado la popularidad del trompetista, y solo asistieron unas cien personas. Después de eso, la empresa le envió a Mazzoletti un telegrama advirtiéndole de que Baker no sería bienvenido allí en el futuro.

Como no tenía trabajo durante la semana siguiente, Baker se quedó en Perugia con Mazzoletti, que le veía consumido por la frustración. Baker le

reveló que desconfiaba neuróticamente de Lili, porque sospechaba que coqueteaba con otros hombres, que estaba muy disgustado con Charles Saudrais, cuya forma de tocar la batería le repelía; y, sobre todo, estaba su sufrimiento por la muerte de Twardzik, aunque evitó dar detalles. Pero su trastorno emocional quedó disimulado en una aparición televisiva en los estudios de la RAI (Radio Televisione Italiana) en Roma.[470] La banda tocó tres canciones, entre ellas «You Don't Know What Love Is». La comunicación de Baker con la cámara había desaparecido; al cantar la angustia que se siente cuando «has amado a alguien que tenías que perder», parecía (y sonaba como) un robot espectral.

Al poco tiempo de estar con Mazzoletti, Baker empezó a manifestar unos síntomas similares a los de una gripe, que su anfitrion atribuyó al síndrome de abstinencia de la heroína. «En 1956, nadie en Italia sabía nada de drogas —explicó Mazzoletti—. Nadie se drogaba. A Chet ya no le quedaba heroína, y tenía muchos problemas de salud.» Por mediación de un amigo médico, Mazzoletti consiguió un frasco de morfina. Se lo dio a Baker a las tres de la tarde. A las ocho, el trompetista se lo había terminado y quería más. Se fue a Génova con Lili y peinó las calles en busca de algún traficante; y acabó comprando opio.

La gira terminó en marzo con una serie espaciada de conciertos en Alemania. Se cerró con un inesperado triunfo el 31 de marzo, cuando el triple cartel formado por Baker, Gerry Mulligan y Stan Getz atrajo a doce mil espectadores al Deutschlandhalle de Berlín, el gigantesco auditorio que en otro tiempo sirvió de plataforma a Hitler. Pero este éxito no podía borrar todos los problemas que le habían precedido, y Baker echaba de menos California. A principios de abril tomó el avión de regreso, dejando atrás a Lili. «Me quedé triste —dijo ella—, porque temía que le iba a perder.»

Pocas semanas después, Lili encontró una carta de Baker en su buzón. Le decía escuetamente que se había casado con una chica llamada Halema. En las fotos que William Claxton hizo de la pareja, la nueva señora Baker se parecía tanto a Lili que muchos supusieron que era ella. «Lloré mucho —dijo Lili—. Durante todo aquel tiempo había vivido el momento. Nunca pensé "¿Cómo voy a retener aquí a Chet?" ni "¿Cómo voy a volver a Estados Unidos?". El matrimonio que yo no tuve, que nunca intenté tener, lo tuvo ella. Bueno, a mí me importaba un pimiento el matrimonio.»

No obstante, pocos años después se casó con Gilbert «Bibi» Rovère, un contrabajista francés. Después tuvo aventuras con Dexter Gordon, Milt Jackson y otros de sus músicos favoritos, mientras consolidaba su carrera de

actriz en Francia. Pero, aun después de cumplir sesenta años, se le humedecían los ojos al ver fotos antiguas de Baker.

Claxton tuvo una reacción diferente cuando vio unas fotos que le hizo a Baker en una sesión de grabación de 1956 en Hollywood. Trabajando en su cuarto oscuro, se sobresaltó al ver la imagen que se formaba en la cubeta de revelado: el rostro que en otro tiempo le había cautivado por su dulzura se había endurecido hasta transformarse en una máscara pétrea.

8

Cuando Baker regresó a América, el jazz había alcanzado allí un nivel de máxima respetabilidad. Revistas como *Esquire, Life* y *Playboy* estaban tratando esa música como un gran arte; cada vez eran más las estrellas de jazz que actuaban en grandes salas de conciertos y grababan en sellos importantes. Texaco y Timex patrocinaban vistosos espectáculos de jazz en la televisión, y los maestros de la era del swing —Benny Goodman, Lionel Hampton, Red Norvo— eran aclamados como si fueran grandes y venerables estadistas. Los músicos jóvenes veían su propia obra como algo que era mucho más que entretenimiento.

Un ejemplo perfecto era el Modern Jazz Quartet, que había arrasado en las encuestas desde su debut en 1954. El pianista John Lewis, el bajista Percy Heath, el vibrafonista Milt Jackson y el batería Connie Kay se especializaban en composiciones semiclásicas de Lewis, y las tocaban con la dignidad sin sonrisas de un cuarteto de cámara. Gerry Mulligan tenía el mismo concepto encumbrado del jazz. Consideraba los nightclubs como un insulto a su arte y estaba luchando, con cierto éxito, por reorientarse como un artista de conciertos. Pero, al mismo tiempo, anhelaba el estrellato; encarnó pequeños papeles en varias películas, entre las que destaca *Suena el teléfono*, cuya protagonista, Judy Holliday, fue una de sus varias novias famosas.

Mientras tanto, Miles Davis y el arreglista Gil Evans estaban haciendo una serie de ambiciosos álbumes orquestales, como *Sketches of Spain* y *Miles Ahead*, que fueron acogidos con tanta reverencia como cualquier obra sinfónica de Leonard Bernstein o Aaron Copland. «Siempre tuve curiosidad por probar cosas nuevas en música —declaró Davis en *Playboy*—. Un nuevo sonido, una manera distinta de hacer algo.»[177]

Pero Chet Baker rara vez pensaba en nada más allá de la siguiente actuación, y en 1956 parecía un sentimentaloide trasnochado, algo que el mundo del jazz estaba muy dispuesto a olvidar. Durante su estancia en Europa, había caído por debajo de Davis y Dizzy Gillespie en las encuestas. El crítico más acérrimo de Baker, Martin Williams, describió su continuo

hundimiento: «Desde luego, la historia de las artes escénicas en América está sembrada de talentos inmaduros y muy prometedores, que son excesivamente elogiados, explotados y que, con frecuencia, no cumplen las expectativas», escribió Williams sobre Baker en *Down Beat*.[178]

Incluso el jazz de la Costa Oeste se estaba convirtiendo en un anacronismo amanerado. Al irse cerrando clubes como el Haig, el Zardi's y el Tiffany, muchos músicos de Los Ángeles buscaron la lucrativa opción del trabajo de estudio. Las ventas de Pacific Jazz estaban cayendo en picado, lo que indujo a Dick Bock a rebautizar su sello como World Pacific y a centrar su catálogo en las «músicas del mundo» y en los artistas negros. Bock todavía no había perdido la fe en Chet Baker, pero él y Joe Napoli estaban de acuerdo en que el trompetista tenía que endurecer su imagen americana, y de ahí surgió en julio de 1956 *Chet Baker and Crew*, un intento de hacer un álbum de jazz de la Costa Este en el oeste.

En lugar de canciones de amor, Baker tocaba vigorosas composiciones de Al Haig, Al Cohn y otros músicos de Nueva York. Los temas dejaban espacio para fogosos solos de Phil Urso, Peter Littman (a quien Baker había recontratado por unos meses) y Bobby Timmons, un pianista de Filadelfia con raíces funky-blues que se había unido a la banda en abril. El toque fino y metálico de Baker sonaba más parecido a Miles Davis que nunca. «Este muy bien podría ser el mejor elepé de Baker hasta la fecha», escribió Nat Hentoff en *Down Beat*, señalando su recién descubierta «virilidad» y su «animadora reducción del elemento delicado».[179]

No había, ni por asomo, nada delicado en temas como «Chippyin'», una nueva incorporación al repertorio de Baker, cuyo título aludía al consumo casual de heroína. Después de haber dirigido una banda cool, ahora tenía una «hot»: jerga de yonquis para adictos, cosa que eran todos ellos excepto Bond. Baker explicaba su caída en las drogas de un modo calculado para suscitar la máxima simpatía. En 1963 le dijo a la revista *Today* que, después de regresar a Estados Unidos, iba paseando por Broadway (Nueva York), cuando «una atractiva chica de color»,[180] la novia de Dick Twardzik, le cruzó la cara de un bofetón. «Esto es por lo que le hiciste a Dick», dijo ella entre lágrimas. Baker aseguraba que esta fue la gota que colmó el vaso. «Cogí un taxi y fui a ver a un adicto que conocía en Harlem. Se costeaba su adicción pillando para otros. Le di un billete de veinte dólares y le pedí cuatro bolsitas, con urgencia. Aquel fue el comienzo. Casi todo el mundo empieza esnifando y después pellejeando,[471] y por fin se pinchan en vena, pero yo empecé directamente inyectándome en la vena. Estaba enganchado.»

Crystal Joy, que negaba haber visto a Baker después de que este se fuera a Europa, tachó la historia de ridícula: «Ah, de modo que es culpa mía —replicó—. Bueno, por lo menos dijo que yo era atractiva».

Sus amigos «limpios» se quedaron perplejos al verle seguir el trágico camino de Twardzik, pero para Baker esta pudo ser la manera definitiva de enlazarse con su imaginado compañero del alma. Durante toda su vida le preguntaron por este asunto, y él respondía que cuando vio a su amigo morir a causa de la heroína sintió que tenía que descubrir de qué iba aquella droga. Pero en 1961, recluido en una cárcel de la Toscana en espera de juicio por varios delitos relacionados con las drogas, Baker habló con más sinceridad a la revista italiana *L'Europeo*: «Para mí siempre es un momento terrible, esos momentos en los que tengo que aparecer con mi instrumento ante el público. Me agarra del cuello un terror inexplicable, un miedo irracional… De pronto me veo expuesto al fracaso, a la vergüenza. Solo la droga puede ayudarme a superar ese terrible momento. Vuelvo a ser el amo. Siento calma. El público deja de ser un enemigo, una masa hostil de adversarios dispuestos a derribarme con sus silbidos. Ya no veo a nadie ante mí. Estoy solo con mi trompeta y mi música».[181]

Ruth Young llevó un poco más lejos esta explicación: «¿Por qué todos los músicos de jazz acaban adquiriendo un aspecto deforme? —dijo—. ¿Es solo una casualidad? Tienes que pasar por tantas cosas para desnudar tus entrañas… es algo muy obvio y muy básico. Para poder ser alguien que realmente participa en ese mundo, tenías que encontrar un veneno que te permitiera mirarte al espejo». Y ella opinaba que la imagen que Baker veía reflejada era aterradora.

En los clubes, hasta los espectadores que menos atención prestaban sabían que estaban viendo a una banda de adictos. Littman se sentaba derrengado a la batería, con los párpados caídos. Una noche montó unos ocho pies para platos (en lugar de los dos o tres que utilizaba la mayoría de los baterías), y uno de ellos estaba rozando el contrabajo de Bond. «Corre el plato, tío», susurró Bond. «Maldita sea, tío», acertó a decir Littman, demasiado colocado para que algo le importara. El habitualmente sereno Bond perdió la calma y le soltó un puñetazo al batería, que se cayó del escenario.

Bobby Timmons era más disciplinado y llegó a ser un miembro muy apreciado de las bandas de Art Blakey y Cannonball Adderley. Pero, a pesar de su talento y según palabras de Bond, «se destruyó a sí mismo con las drogas y el alcohol». Mientras tanto, según recuerda Bill Loughborough, Urso era tan irresponsable que los ponía a todos en peligro de ser detenidos.

Cuando viajaban de una ciudad a otra, Urso paraba en las gasolineras para pincharse, y un día salió del lavabo chupándose la sangre del brazo. Loughborough se puso furioso. «Venga, hombre, esta gente no sabe nada de este rollo», murmuró Urso.

Loughborough, que en cuestión de drogas ponía el límite en la aguja, había perdido la paciencia. Baker le había encomendado las funciones de *road manager* y transportista de la banda en su furgoneta; de ese modo, el trompetista tenía tiempo para buscar drogas. Llevaba en el bolsillo la paga de todos: un rollo de billetes de cien dólares que en cualquier momento se podía cambiar por un coche nuevo o por droga. Por fin, Bond y Loughborough abandonaron. «No quiero estar presente para ver cómo te matas», le dijo este último a Baker.

Ese era uno de los temores de Halema Alli, a quien Baker había conocido en abril de 1956 y que se casó con él en mayo, cuando ella tenía solo veinte años. Mientras tocaba en el Rouge Lounge de Detroit, Baker había cruzado miradas con una joven de piel morena y pelo corto que estaba en la barra. Halema vivía en la ciudad con su familia, oriunda de las Indias Orientales; no tenía acento extranjero, pero su aspecto exótico atrajo a Baker tanto como lo había hecho el de Lili. Sin embargo, Bob Zieff la describió tiempo después como «una chica callada, dulce y hogareña, y probablemente muy ingenua». Nunca había tenido novio, ni siquiera había ido a ningún club de jazz antes de aquella noche. La malsana sensualidad de Baker debió de encandilarla, y su reserva la dejó intrigada. «Parecía un espejismo —le dijo Baker años después a su amigo Jack Simpson—. Era guapísima. Un poquito tímida, sobre todo con los hombres, pero muy inteligente, muy sensible y cariñosa.»

Halema quedó abrumada cuando Baker empezó a bombardearla con llamadas desde otras ciudades, y aún quedó más sorprendida cuando él, a pesar de que hacía muy poco tiempo que la conocía, le propuso matrimonio. Baker la recogió en Detroit y la llevó a San Luis, donde los casó un juez de paz. Littman actuó como testigo. Todo ocurrió tan deprisa que ella apenas se daba cuenta de lo que estaba pasando. «Me escapé de casa —contaba—. Un día, simplemente, me marché. No me preguntes por qué. Nadie sabía que me marchaba. Una amiga que me ayudó llamó a mis padres para decirles que no se preocuparan por mí, y después de casarme yo los llamé para contárselo.»

Así comenzó un matrimonio que en menos de un mes se iba a convertir en un infernal recorrido en montaña rusa. Cuarenta años después, ella seguía negándose a hablar del tema. La pareja nunca tuvo casa propia: se alojaban con amigos y desconocidos, dormían en hoteles y moteles. Pero las cosas

empezaron de modo bastante romántico, con Baker intentando causar la mejor impresión posible a la tímida joven. Se la llevaba a todas partes —a hacer excursiones en helicóptero y a bucear en alta mar, así como de gira por todo Estados Unidos— y le compraba regalos, entre ellos un Thunderbird nuevo cuando ella cumplió veintiún años.

Baker la presentó a todos sus amigos músicos; ella apenas decía ni palabra porque le daban miedo. Es posible que le pareciera que ellos hacían excesivos esfuerzos para mostrarse agradables con ella. Phil Urso escribió una canción titulada «Halema», que Baker grabó; Peter Littman también se portaba bien cuando ella estaba delante. Baker le aseguró que Littman había estado metido en las drogas, pero que ya no lo estaba. Ella no tenía motivos para dudar de él. «Yo ni siquiera sabía lo que era un yonqui», recordaba. Al principio, ni siquiera parecía darse cuenta de la adicción de su marido. «Chet nunca jamás tomó drogas delante de mí —insistía—. Jamás.» Aseguraba que durante todo el tiempo que duró su matrimonio solo discutieron una vez.

Baker seguía manteniendo el control en el otoño de 1956, cuando grabó una nueva serie de álbumes para Dick Bock. En uno de ellos, *Playboys*, formó pareja con Art Pepper, el célebre saxofonista alto de la Costa Oeste. Aparte de su aspecto de estrella de cine, con cierto parecido a Tyrone Power, Pepper tenía en común con Baker un talento tan natural que apenas tenía que pensar en lo que estaba haciendo. En sus memorias de 1979, *Straight Life*, Pepper hablaba poco de su música, centrándose más bien en las emociones derivadas de huir de la policía, drogarse y cumplir condena en la cárcel. Su modo de tocar, aunque a veces era bello, sonaba endurecido y frío; lo mismo le ocurría a Baker a medida que su adicción se hacía más profunda. *Playboys* era un campeonato de sopladores, con largos y coriáceos solos de las dos estrellas. En *Quartet: Russ Freeman and Chet Baker*, grabado un mes más tarde, Baker tocaba una nueva balada de Freeman, «Summer Sketch», capaz de competir en pura belleza con «The Wind» y «My Funny Valentine». Sus otros solos estaban impecablemente construidos, pero les faltaba sentimiento.

William Claxton fotografió a Baker en el estudio aquel otoño. «Se le veía muy paranoico, siniestro —cuenta Claxton—. A pesar de mi ingenuidad, por fin desperté y pensé: “Algo malo le pasa. Me pregunto si estará tomando alguna droga”. Y claro que estaba completamente drogado.» Baker se irritaba a cada petición de Claxton: «¿Qué quieres decir con eso?», «¿Por qué tendría que hacer eso?». Poco antes del día de Acción de Gracias, Halema le dio a Baker una noticia que no fue bien recibida: iba a ser padre, un trabajo para el que no estaba preparado en absoluto.

La presión interior siguió acumulándose, como comprobó Claxton cuando hizo una foto de Baker para la portada de *The Blues*, un disco recopilatorio de Pacific Jazz. Claxton había elegido una ambientación lo menos blues posible: una casa deshabitada en Redondo Beach, castigada por el sol y pintada de blanco. Halema había acudido allí con su marido, y estaba tan seductora con su vestido de verano sin mangas que Claxton la incluyó en la foto. Los sentó en un banco bajo un ventanal y le pidió a Baker que se quitara la camisa. A continuación, le dio instrucciones: «Sube la pierna hasta aquí, Chet». Sospechando que lo manipulaban, Chet estalló. El fotógrafo intentó calmarlo —«Chet, tranquilízate»— para que pudieran continuar. En los contactos se ve a Chet mirando con odio a la cámara, con un flequillo que le hace parecer un violento delincuente juvenil.

De esta tensa sesión salió la foto más famosa de Claxton, un clásico de sensualidad cool. Vestido solo con unos pantalones de loneta, Baker aparece de perfil delante de la ventana, con un brazo apoyado en la rodilla. Halema está sentada, con la cabeza junto a la mano de él, mirando melancólicamente al infinito. Una luz suave entra por detrás de ellos, pero la pareja está envuelta en sombras, como si llevaran consigo su propia nube negra.

Albert «Tootie» Heath, el nuevo batería de Baker, quedó cautivado. Heath, un joven de veintiún años de Filadelfia, era el hermano pequeño del bajista Percy Heath y del saxofonista Jimmy Heath; los dos habían tocado con Baker. Tootie ni siquiera se acercaba a las drogas, así que, nada más unirse a la banda, su madre telefoneó a Bill Galletly, el nuevo manager de Baker, presa del pánico: «Mi hijo va a salir de gira con Chet Baker. ¿Puede usted garantizarme que no le pasará nada?».

La iniciación de Heath tuvo lugar durante un viaje de pesadilla desde Manhattan al Rouge Lounge, cerca de Detroit, donde el grupo tenía que tocar aquella noche. Baker retrasó cuatro horas la partida mientras buscaba drogas, llevando a remolque a la embarazada Halema. «Era una mujer preciosa y seguía a este tío como un perro —contaba Heath—. Él la tenía completamente controlada.» Por fin se pusieron en marcha. Baker tomó la autopista de peaje de Pensilvania en medio de un aguacero y conduciendo «como un loco», según Heath, para recuperar el tiempo perdido. «Cuando llegamos, yo tenía los nervios destrozados —reconoció Heath—. La gente se alegró mucho al vernos, porque llegábamos tarde.» Baker todavía tenía capacidad de convicción suficiente para salir airoso cuando se portaba así, y «se lo curró de verdad», según Heath.

Los adictos del grupo —Baker, Urso y Timmons— se mantenían unidos, y Heath se sintió desplazado. Se pincharon antes de la primera actuación y los resultados fueron perfectamente evidentes. A veces, Baker estaba tan mareado que tenía que sentarse en una silla en el escenario. Eso acabó siendo lo habitual. «Pero el público le quería, así que no le pasaba nada —cuenta Heath —. Podía sentarse y quedarse dormido, y a la gente le parecía estupendo.» A los pocos meses, Heath abandonó la banda.

En febrero de 1957, el público americano pudo ver por última vez a Baker fuerte y sano, cuando aceptó el premio All-Star Jazz de la revista *Playboy* en el programa *Tonight*. Baker había quedado segundo en el apartado de trompetistas, por detrás de Louis Armstrong. Aquella noche anunció su participación en «Estrellas del Birdland del 57», una gira de cuatro meses que iba a comenzar aquel fin de semana. Baker compartiría escenario con algunas de las más grandes figuras del jazz, entre ellas Count Basie, Sarah Vaughan, Bud Powell y Lester Young.

La policía de narcóticos le siguió el rastro desde el principio. El 19 de febrero, durante la primera semana, Baker y Urso llegaron a la prestigiosa Academia de Música de Filadelfia. Durante el intermedio, dos policías de paisano les presentaron una orden de registro. Urso intentó tirar su droga por el retrete del camerino, pero los agentes se lo impidieron; después sacaron una bolsa de heroína del estuche de su saxofón y un paquete de marihuana de la guantera de Baker. Los músicos fueron esposados y conducidos a la comisaría. Baker aseguró que llevaba seis años sin tocar las drogas, pero tanto él como Urso dieron positivo en una prueba de heroína y fueron encerrados en celdas contiguas, donde pasaron la noche. Al día siguiente, Joe Glaser arregló la cuestión de la fianza y fueron puestos en libertad, con la advertencia de que se arriesgaban a pasar de diez a veinte años en la cárcel si los cogían otra vez. El informe de su detención se transmitió por telégrafo, y los dos fueron despedidos de la gira.

Aquel invierno, Baker contrató a Joseph «Philly Joe» Jones, un batería de bebop cuyos explosivos ritmos eran tan notables como su reputación de ser uno de los yonquis más impresentables del jazz. Jones se había hecho famoso como batería del quinteto de Miles Davis de mediados de los cincuenta, que incluía al saxofonista John Coltrane. A pesar de su talento, la adicción de Jones era tan descontrolada que a veces tenía que dejar el escenario para vomitar. Davis había sospechado que Jones fomentaba la adicción de Coltrane, y en marzo de 1957 los despidió a los dos. Falto de fondos y dispuesto a trabajar barato, Jones aceptó la oferta de Chet Baker.

Con el exbatería de Davis espoleándolo, Baker «se rompía el culo tocando», según dijo Don Friedman, un joven pianista que se les unió aquel verano. «En aquella época, Chet sonaba como Miles —decía Friedman—. Tenía calidad, poder, tocaba rápido y con furia.» Pero más que compartir la música, lo que les gustaba a Baker y a Jones era colocarse juntos. «Se pinchaban en el pie, porque tenían las venas de los brazos hechas una ruina», explicaba Friedman. Para ellos, como para la mayoría de los colegas de aguja, pincharse juntos era un ritual de unión. «Era como un rollo homosexual —decía un bajista adicto—. Veías a un tipo al que no habías visto ni tocado con él en mucho tiempo, y decías: "Oye, tío, vámonos juntos. Yo conozco un buen contacto, vamos a algún sitio a colocarnos".»

Pero a la hora de pagar el «material» solía haber líos. «Si no tienes dinero, como lo necesitas, lo sacas de donde puedas —contaba el bajista—. No tienes escrúpulos. Robas a tu hermano, a tu madre, a tu mujer.» O al líder de tu banda. Durante algún tiempo, Baker llevaba dos coches a las giras, uno de los cuales se lo confiaba a Jones, junto con una tarjeta de crédito para gasolineras. El trompetista tardó en enterarse de que Jones paraba en una de cada dos gasolineras para comprar neumáticos con la tarjeta, que luego vendía al contado en la siguiente gasolinera.

Baker acabó despidiendo a Jones, pero él mismo se estaba volviendo igual de tramposo. El cambio que había sufrido se hizo bien aparente en el Peacock Lane, un club de jazz de Hollywood de vida efímera, donde trabajó durante dos semanas en julio de 1957. Los fans de Baker vieron a un yonqui amargado, cuyo antiguo bronceado había sido sustituido por una palidez grisácea. Siempre llegaba tarde, lo que enfurecía al dueño del local. Y cuando llegaba, la emprendía con todos los que le rodeaban. Poco después de comenzar las actuaciones, despidió a toda su banda. El saxo barítono Pepper Adams y el bajista Doug Watkins se quedaron a trabajar dos semanas más, pero en muchas actuaciones no tenía batería y tuvo que utilizar una serie de pianistas. Habiéndose apropiado del estilo de tocar la trompeta de Miles Davis, Baker imitó también los hostiles modales escénicos de su ídolo, dando la espalda al público. Watkins tenía un solo en una versión vocal de «This Is Always», y una noche, antes de que el bajista terminara, Baker le arrebató el micro de pie y se lo llevó a rastras al otro extremo del escenario para cantar su estribillo final.

La furibunda crítica de John Tynan en *Down Beat* alertó a los lectores de todas partes acerca de la transformación de Baker, de Jekyll a Hyde. «A juzgar por su comportamiento en escena, el único intérprete que importaba

algo era Baker —comentó Tynan—. La actitud dominante del líder es grosera, antipática, como si todo le importara un pimiento… Chet Baker, la Estrella Establecida, es mucho menos agradable que Baker, el Chico Trompetista. En este último contexto, todavía tiene algo valioso que decir… cuando se toma la molestia de hacerlo.»[182]

En la segunda semana, Baker incluyó en la banda a Don Friedman, que entonces contaba veintidós años y acababa de dejar la banda de Dexter Gordon. Friedman estaba comenzando una larga carrera como director de banda y pianista, en la que trabajaría con los trompetistas Clark Terry y Ornette Coleman, entre otros. A Friedman, que se había criado en Los Ángeles durante el período más cool de Baker, le escandalizó el comportamiento del trompetista. «Era un tipo espantoso. Nunca estaba allí, siempre andaba escapándose para pillar droga, muy nervioso —dijo Friedman —. Conducía como un loco por Hollywood Boulevard, como si estuviera en la pista de Indianápolis.» Aun así, Friedman reverenciaba a sus nuevos colegas. «Aquellos tíos eran mis ídolos, como Philly Joe, que había tocado con Miles, que entonces tenía mi banda favorita. Y Pepper Adams era un monstruo.»

«El chico», que era como lo llamaban, estaba desesperado por caer bien, y no tardó en «juguetear» también con la heroína. «Quería ser aceptado —dijo —. Las drogas me ayudaban a relajar la mente, me hacían sentir menos miedo. Me jugaba la vida cada vez que me inyectaba esa mierda, pero entonces ni siquiera pensaba en eso.» Tampoco sus compañeros de banda trataron de disuadirle, ni siquiera cuando empezó a dar cabezadas en el escenario. Más de una vez, el público le vio dar con la cabeza en el teclado de su piano.

El grupo pagó su temeridad casi al final de la serie de actuaciones. Yendo en coche al trabajo, con Halema —que estaba ya embarazada de ocho meses — en el asiento del pasajero, Baker se detuvo a comprar heroína y después se dirigió a toda velocidad al Peacock Lane, en un inútil intento de llegar a tiempo. Al acercarse a la acera, vio a John O’Grady y Dick Hill, sus enemigos de la policía antidroga de Los Ángeles. Estaban examinando los brazos de Friedman y de Larance Marable, el cuarto batería de aquella temporada. Baker aparcó calle arriba y entró a escondidas en el Peacock Lane. Una vez más, llegaba tarde a trabajar, y se encontró con el gerente, que le cerró el paso al escenario. El trompetista salió por la puerta y se escabulló hasta su coche, donde le esperaba Halema. En cuanto arrancó, Hill y O’Grady empezaron a seguirle en un coche sin distintivos.

Baker les ganó la carrera, y en cuanto estuvieron en un sitio seguro envió a su esposa a casa en un taxi. Después se dirigió a Balboa Bay, donde estuvo escondido más de una semana en un barco propiedad de un amigo exyonqui. Al regresar a Los Ángeles, Baker se enteró de que Hill y O'Grady habían amenazado con meter a Friedman en la cárcel si no firmaba una declaración reconociendo que Baker le había dado drogas. El joven y asustado pianista no tuvo más opción que cooperar.

Ahora Baker tenía que marcharse de la ciudad. Le dijo a Halema que se reuniera con él en San Francisco. Allí, el 7 de agosto de 1957, nació su hijo. Ella le puso de nombre Chesney Aftab Baker (*aftab* es una palabra paquistaní que significa «sol»). Pero la madre de veintiún años se sintió muy abatida al darse cuenta de que se había casado con un hombre que ni siquiera podía cuidar de sí mismo. «No creo que Chet tuviera madera de padre —dijo—. Era de ese tipo de personas que reclaman toda la atención, y quería alguien que pudiera ir donde él fuera. Y con un niño no puedes hacer eso.»

En sus memorias, Baker pasa por encima de su primera paternidad sin una sola muestra de sentimiento. «Los dos años siguientes fueron difíciles, con continuos cambios de personal en la banda», escribió.[183] Tiempo después, les contó a Jack Simpson y a otros que Chesney había nacido con cierto retraso mental, y echaba la culpa a los antecedentes de locura en la familia de Halema. Pero los amigos se preguntaban si el consumo de drogas del padre podría haber afectado a los genes del niño. Fuera cual fuera la causa, Halema juró protegerlo de Baker cuando se dirigían a emprender una nueva vida en Manhattan. «Mi hijo nunca conoció a su padre —contó—. Hice todo lo posible por mantenerlos separados.»



Times Square, Nueva York, 1958. Foto de Carole Reiff; Carole Reiff Photo Archive

9

Baker llegó a Nueva York en agosto de 1957 sin tener sitio donde vivir, ni dinero, y con pocas perspectivas. Aparte de unos cuantos traficantes de Harlem, casi nadie se enteró de su llegada. Casi todos los músicos locales lo habían descartado ya, considerándolo un clon de segunda fila de Miles Davis, que ya vivía en Manhattan y acababa de publicar el álbum más comentado de la última ola del jazz, *Miles Ahead*. La historia se estaba desarrollando en el club Five Spot, al este de Greenwich Village, donde John Coltrane y Thelonius Monk tocaron a dúo durante una larga temporada. Según Nat Hentoff, Coltrane había dejado de ser un brillante y prometedor saxofonista tenor para convertirse en «uno de los más persistentes e incansables multiplicadores de posibilidades… de la historia del jazz»,[184] y nadie parecía discutirlo. Los jazzmen abarrotaban el Five Spot para ver el futuro de su música, y ese panorama no incluía a Chet Baker.

El trompetista llegó a la ciudad en un peligroso momento de redadas antidroga, otro intento a escala local de restaurar la ilusión de pureza y bondad en la sociedad de los cincuenta. El 28 de mayo de 1957, ciento sesenta agentes de narcóticos habían peinado la ciudad durante veinticuatro horas, deteniendo a 131 personas (entre ellas, el saxofonista alto de bop Jackie McLean), por cargos relacionados con las drogas. Dos años después, el *New York Post* dedicaría páginas enteras al declive de Billie Holiday, que murió a los cuarenta y cuatro años en el Hospital Metropolitano de Harlem. La policía la había detenido en su lecho de muerte por posesión de heroína. La revista *Time* dio la alarma a la nación, diciendo que Manhattan era «una ciudad donde los traficantes venden su mercancía casi con tanta naturalidad como un vendedor callejero de globos, donde los niños esnifan heroína hasta en las clases, donde un bar o una cafetería de aspecto inocente pueden ser un centro de reunión de adictos».[185]

Sin duda alguna, Nueva York era la capital de las drogas de Estados Unidos. A finales de los años cincuenta, una dosis de heroína costaba solo unos pocos dólares, y era fácil de encontrar, sobre todo para los músicos de

jazz. Estos compraban a vendedores que tenían nombres como «Blond Ray», «Slim», «Dirty Nick» y «Johnny E.», granujas escurridizos que vendían en los servicios de los clubes de jazz, en portales de la avenida Lenox y, en el caso de Slim, en un coche aparcado en una callejuela de Harlem, con un desmontador de llantas a mano para zanjar las desavenencias por el precio. En el centro, uno de los lugares favoritos para pillar era el Hansen's Drugstore, un local para hipsters donde el humorista y también drogadicto Lenny Bruce tenía establecida su corte en un reservado de la parte de atrás.

Baker se iba a convertir en un personaje conocido en todos esos lugares, pero antes tenía que encontrar un sitio para vivir con su familia. Francy Boland, un pianista belga que había tocado con él en Europa, acudió al rescate. Boland acababa de alquilar un piso grande en el Upper West Side. Como tenía dificultades para mantener a su mujer y sus dos hijos pequeños, le había realquilado una habitación a Eddie de Haas, que también acababa de llegar a la ciudad. Boland le propuso también a los Baker compartir el alquiler. En cuanto la familia se instaló en una habitación de la casa, Baker se concentró, no en recuperar su carrera, sino en encontrar heroína. Cada pocas horas salía por la puerta de su habitación, inexpresivo y sin afeitar, bajaba a la calle y paraba un taxi para que lo llevara a Harlem. Al regresar a casa, utilizaba el teléfono de Boland para pedir a todos sus conocidos «préstamos» de cinco, diez o veinte dólares. Aseguraba que necesitaba el dinero para comprarle ropa o comida al bebé, y pocos tenían coraje para negarse. Dick Bock seguía enviándole anticipos, pero las ventas de los discos de Baker estaban bajando, y el productor sabía que su exitosa asociación había terminado.

Eddie de Haas, el único inquilino de la casa con empleo fijo, se encontró manteniendo a siete personas, además de a sí mismo, con su paga de 97 dólares a la semana. Cada vez que llenaba el frigorífico, la comida desaparecía antes de que él pudiera tocarla. Durante algún tiempo toleró la situación pensando en los niños, pero al final se marchó de la casa.

Halema y Chesney Aftab (o Chetty, que era como lo llamaban) fueron los siguientes en marcharse. Todos se daban cuenta de lo asustada y afligida que estaba la joven, sobre todo en lo referente al bienestar de su hijo. Su padre tenía los brazos y los pies llenos de «cremalleras» sanguinolentas, y estaba perdiendo peso. Los padres de Halema estaban horrorizados con aquel matrimonio e insistían en que su hija volviera a casa. Y ella volvió a Detroit con su niño en brazos.

Poco después, Baker fue expulsado del piso. Como no tenía casa, durmió en su coche y después se mudó a la de uno de sus proveedores. «Fue como si hubiese caído en el pozo de las serpientes», dijo Bob Zieff, que entonces vivía en un apartamento de los West Sixties. Al enterarse del paradero de su marido, Halema telefoneó a Zieff desde Detroit y le rogó que aceptara a Baker en su casa. «Me dijo: "Si está contigo, sé que hay alguna posibilidad de que se desenganche"», recordaba Zieff. En contra de su propio criterio, Zieff accedió a la ingenua petición, pero la conducta de Baker no cambió. «Ni siquiera me molestaba en tocar mucho la trompeta —comentó el propio Baker tiempo después—. Solo me metía droga y dejaba pasar la vida soñando.»[186]

Para Baker, estas «trágicas» confesiones tenían un toque de romanticismo. Pero era evidente que su autoestima se iba desmoronando, al ver que se le escapaba el don que siempre había dado por garantizado: su música. Un ruidoso e indiferente público de Newark (New Jersey) le sacó de golpe de su estupor. «Si estuviera aquí Gerry Mulligan, os gritaría —dijo un irritado Baker por el micrófono—. Pero estoy yo, y no entiendo por qué, si podéis tomar una copa en el bar de la acera de enfrente por la tercera parte de lo que cuesta aquí, venís aquí a hacer ruido mientras yo intento tocar.»[187]

Baker se sentía tan solo en Nueva York que fue a ver a un psiquiatra. Tiempo después, Halema se enteró del diagnóstico del doctor: que Baker consumía drogas para «castigarse» por la culpa que sentía por el asunto de Dick Twardzik. Ninguna terapia podía aliviarlo, y tan desesperado estaba que recurrio a su padre, cuya aprobación todavía anhelaba. Rara vez el padre le había ofrecido una simple palabra de elogio, y cuando el trompetista enviaba sus álbumes a la casa de Hermosa Beach, era Vera, y no Chesney, la que le respondía llena de orgullo.

No obstante, cuando Baker consiguió algunos trabajos fuera de la ciudad, le pidió a su padre que fuera con él de gira, como conductor y manager de la banda. En cuanto se reunieron, todos sus resentimientos del pasado volvieron a aflorar. Empezaron a discutir en Filadelfia, y Chesney amenazó con volverse a California en uno de los dos coches de su hijo. Al trompetista le dio una rabieta, como a un niño al que intentan quitarle su juguete. «¡Como te lleves el coche, llamo a la policía y les digo que lo has robado!», gritó.[188] La tensión degeneró en violencia, a la cual tanto el hijo como el padre recurrían con demasiada facilidad. El enfrentamiento tuvo lugar en una habitación llena de gente, incluyendo a Zieff, que por entonces era el pianista de Baker. «Iban de un lado a otro de la habitación con los puños cerrados. Por fin yo dije: "¿Tiene que pasar esto?" Los dos se separaron y se echaron a llorar.»

Después de aquello, Zieff tuvo un extraño atisbo de lo que pasaba en los corazones de los dos hombres: «Chet empezó a llamarlo papá todo el tiempo. Eran ellos dos contra el resto de nosotros, y el resto del mundo era malo. Todos trataban de abusar de ellos». En Chesney, Zieff vio el modelo de gran parte de la conducta del trompetista. Con el mayor de los Baker al volante, padre e hijo volaban por la carretera, los dos «gritando como los Dukes of Hazzard», dijo Zieff. «Al menos en aquel momento, él era el niño de papá.» Baker se reía de los comentarios intolerantes que gritaba su padre por la ventanilla: «¡Hijo de puta, que pareces extranjero!».[189]

Pero Chesney no tardó en regresar a su casa, y su hijo volvió a caer en la autodestrucción a jornada completa. La banda tocó en un club nocturno cerca de Minneápolis durante un período de dos semanas que Zieff recordaba como una tortura: «Chet caía sin sentido en el suelo del lavabo y tardaba horas en salir —contaba—. Llegábamos a la actuación con tres o cuatro horas de retraso».

A esas alturas, casi todos los propietarios de clubes le evitaban, y lo mismo le pasaba a Zieff. De regreso en Nueva York, el compositor temía que hubiera problemas con la policía o con los proveedores de droga de Baker. Por fin, insistió en que Baker se marchara. Según él, Baker «se puso muy belicoso», salió indignadísimo y se registró en un hotel. Se acercaba el gélido invierno de Nueva York, y este último «rechazo» le proporcionó una excusa más para hacerse la víctima. Volvió a dormir en casas de camellos, en el sofá de algún amigo o en el asiento trasero de su propio coche.

Solo le quedaba una esperanza: Dick Bock, que le había telefoneado a casa de Zieff para proponerle hacer algunas grabaciones más. «Dick se portó extraordinariamente bien con Chet —contaba Jimmy Bond—. Creía de verdad en él y procuraba ayudarle. Aguantó un montón de malos rollos.» Buscando desesperadamente una manera de salvar a Baker, Bock solicitó la intervención de otro de sus artistas, el cantante David Allyn. Allyn, un respetado baladista de pop-jazz, estaba intentando recuperar su propia vida después de años de adicción a la heroína y estancias en la cárcel. Acababa de grabar para World Pacific un álbum de canciones de Jerome Kern que tuvo mucho éxito, y estaba trabajando como asesor en materia de drogas. Pero Allyn sabía que si Baker no quería ayudarse a sí mismo, nada se podía hacer, y estaba claro que el trompetista no tenía ningún deseo de dejarlo. Cuando Jack Simpson le preguntó por qué consumía heroína, Baker respondió: «Jack, aquí es donde quiero estar. Si pudiera coger un barco de vela, navegar por todo el mundo y tener todo el caballo que quisiera, no desearía nada más».[190]

Lo que en realidad quería era rehuir toda responsabilidad y eludir las consecuencias. Después de incordiar a Bock para que le dejara grabar varios temas complicados de Zieff, Baker llegó al estudio con dos horas de retraso, dejando que Zieff y un grupo de cámara le esperaran nerviosos. Baker no se sabía la música, y ofreció unas interpretaciones rígidas que Bock —que no era precisamente fan de Zieff— no estaba dispuesto a publicar.

Después de que se marcharan Zieff y los músicos clásicos, Baker se quedó con el bajista, Ross Savakus, y con David Wheat, un guitarrista que había conocido en la barcaza de Bill Loughborough. Se quedaron hasta la madrugada, fumando de la inagotable reserva de hierba de Wheat y grabando baladas sentimentales de su repertorio. Algunas lamentaban la muerte del amor: «There's a Lull in My Life», «The Night We Called It a Day», o «Little Girl Blue» (una tórrida canción para voz femenina, que Baker no cambió de género). Incluso la triunfal «They All Laughed», de los hermanos Gershwin, la interpretó como un profeta de la muerte. Baker había llegado a un punto de inflexión: por primera vez en una grabación, había prescindido por completo de su fachada cool. No hay final feliz, parecía decir, sino solo una profunda desesperación por las promesas rotas.

Casi todas sus posibilidades las había perdido por su propia mano, pero fue Bock quien asestó el golpe de gracia a este álbum. Le pareció deprimente y lo dejó arrinconado. Solo después de la muerte de Baker reapareció bajo el título de una de las canciones, *Embraceable You*. Un comentario del crítico de jazz británico Clive Davis se hacía eco de la opinión de Bock: «Ese personaje de niñito perdido tiene su encanto, pero, a lo largo de todo un álbum, la impresión que da es de melancolía opresiva. Aunque para muchos esa es la esencia de su atractivo».[191]

Bock estaba mucho más interesado en un proyecto que recreaba el cuarteto sin piano de Gerry Mulligan (con el bajista Henry Grimes y el batería Dave Bailey). Pero en *Reunion*, que es como se tituló el álbum, la magia había desaparecido. Las dos líneas de viento que en otro tiempo se habían entrelazado arrebatadoramente eran ahora como el aceite y el agua. Los arreglos de «Star Dust» y otros clásicos estaban repletos de solos inexpresivos. Mulligan no podía disimular el desprecio que le inspiraba Baker, cuyas interpretaciones eran una señal más de su «vida de indisciplina», como el saxofonista la describía. «La música exige disciplina, y él la tuvo en otro tiempo —decía Mulligan—. Se lo tomaba en serio y trabajaba mucho. Y la heroína es lo contrario de eso. La heroína es entregarte al capricho, a la

sensación inmediata, a la satisfacción inmediata. Eso no tiene nada que ver con la calidad que se necesita para ser un artista.»

En un álbum grabado en las mismas sesiones, con la cantante de jazz Annie Ross y el mismo cuarteto, Baker confirmó la mala opinión que tenía Mulligan de él. A mitad de la grabación, recordaba Ross, Baker «fue al baño y ya no volvió». Fue sustituido por Art Farmer, y el álbum se publicó con el título *Annie Ross Sings a Song with Mulligan*. Días después, Baker telefoneó a Ross para pedirle dinero prestado. «Me dijo que se le había roto la transmisión del coche —contó ella—. Yo ni siquiera sabía qué era una transmisión. Pero me di cuenta de que era Chet en plan Chet.»

Mientras Baker caía en el escalafón del jazz, su antiguo rival Stan Getz —de cuyo insensato abuso de las drogas tanto se había burlado Chet— iba ascendiendo. En 1964, el single de Getz «The Girl from Ipanema» subió a los primeros puestos de las listas de ventas. Su sonido era una golosina para los oídos de un público masivo, que en las encuestas le había votado mejor saxofonista tenor con abrumadora ventaja. Pero él y Baker seguían teniendo en común la misma debilidad. En el invierno de 1958, los dos se encontraron a la puerta del edificio Brill de Manhattan, cuartel general de muchos de los mejores compositores y editores de música, tiritando dentro de sus abrigos y sus guantes mientras esperaban a su camello. Este era Donald Frankos, alias Tony el Griego, un traficante alto, rudo pero atractivo, que trabajaba para Jimmy Spano, el principal proveedor de heroína y cocaína para el mundo del espectáculo de Nueva York. Más adelante, Frankos cambió de oficio y se convirtió en asesino por cuenta propia para la mafia, una carrera que describió con detalle en sus memorias de 1992, *Contract Killer*, donde confiesa de manera convincente el asesinato no resuelto de Jimmy Hoffa, exdirigente del sindicato de transportes relacionado con la mafia. Ya en 1958, Frankos tenía contactos ilustres, y entre sus clientes figuraban Bobby Darin, Miles Davis, Thelonius Monk, Anita O'Day, Lenny Bruce y la estrella de rock Dion. Para Frankos, Baker era solo un cliente más, pero cuarenta años después seguía recordando el aspecto neurótico del trompetista: «Era flaco como un lápiz —dijo Frankos—. Parecía alerta y asustado, con miedo a que lo detuvieran.»

Baker también tenía miedo de quedarse sin dinero para droga, y cuando él y Getz coincidieron en Chicago en febrero, aprovecharon al instante la oportunidad de ganar un poco de dinero fácil. Norman Granz, director general de Verve, la discográfica de Getz, los contrató para hacer un álbum a dúo, *Stan Meets Chet*, en una sola y apresurada sesión. *Metronome* lo calificó de «fiasco».[192] Mientras Getz y una sección rítmica local montaban el equipo,

Baker permanecía tumbado en un sofá, indispuesto. Se levantó justo cuando la cinta empezaba a correr y sonó débil y desorientado, comenzando «Autumn in New York» con una nota tan desafinada que cualquier productor que se preciara habría exigido otra toma. Granz ni se molestó. El álbum fue vapuleado por la prensa, y sobre todo por Martin Williams: «Cuando no está directamente perdido, casi todo lo que toca Baker en este disco suena como si estuviera prácticamente inactivo hasta que llega su solo», escribió el crítico en *Down Beat*.[193]

Fuera del estudio, Baker no estaba perdido, sino lanzado a toda velocidad hacia el desastre. Salió de Chicago para ir a una actuación en Milwaukee en su antes reluciente Jaguar, que estaba ya hecho una ruina: una ventanilla se había roto en un forcejeo con un camello, que también le había hecho una gran abolladura en un costado. Al pasar por Waukegan (Illinois), un policía vio la ventanilla rota y le ordenó parar. Evidentemente drogado, Baker fue incapaz de presentar el carnet de conducir. El policía registró el coche y encontró heroína debajo del asiento delantero.

Baker pasó cuatro días en la cárcel, hasta que Halema consiguió sacarlo bajo fianza. El juicio quedó fijado para agosto de 1958. Días después de lo de Illinois, lo volvieron a detener en Harlem. Esta vez estaba seguro de que tendría que cumplir condena, pero un amigo yonqui le sugirio una escapatoria. Baker fue en coche hasta Lexington (Kentucky) e ingresó en el hospital del servicio de sanidad pública. La estratagema funcionó: desde su habitación escribió al juez de Waukegan explicándole lo que había hecho para intentar curarse, y la acusación fue retirada.

Baker soportó la «cura» de Lexington. Los médicos lo desengancharon de la heroína con opiáceos sintéticos y después lo internaron en la sección de convalecientes (los pacientes la llamaban «el barrio bajo») y por último en la general, donde aprendería a reintegrarse en la sociedad «normal». Pero para Baker lo único normal de aquel ambiente casi carcelario era la presencia de muchos músicos de jazz, que habían ingresado voluntariamente o porque las autoridades federales los habían enviado allí por infracciones relacionadas con drogas. En Lexington, Baker conoció a Tadd Dameron, uno de los primeros arreglistas de bop, que había compuesto «If You Could See Me Now», una de las canciones de amor favoritas de Baker. Dameron, que cumplía una condena de cuatro años por drogas, dirigía la orquesta «all-star» del hospital, en la que figuraban el pianista Kenny Drew y el saxofonista Sam Rivers, chillona y aullante estrella del futuro movimiento free jazz.

Aunque la cura de Lexington parecía prometedora, se calculaba que el ochenta y cinco por ciento de los pacientes volvían a las drogas. Como el hospital era gratuito, muchos yonquis acudían una y otra vez por el alojamiento y la comida gratis, pero llevaban heroína escondida en el recto o se tragaban globos llenos de heroína que después defecaban… a menos que el globo se rompiera dentro del estómago, provocando una sobredosis fatal. Las visitas no tenían escrúpulos para introducir de matute drogas para sus amigos. Los psicólogos del hospital no podían competir con la mayoría de los pacientes, que eran expertos en colocarse del modo que fuera. En el *New York Post*, un habitual de Lexington describió a su población interna como «la gente más retorcida que ha engendrado este mundo».[194]

Baker estaba empezando a estar a la altura de esta descripción, pero consiguió salir de Lexington sin engaños. Le contó la historia a la revista *Today*. Cuando llevaba internado treinta y ocho días de los cuatro meses que duraba la cura recomendada, conoció a Joyce, una atractiva groupi rubia que se le había insinuado en el Rouge Lounge. Joyce le dijo que había ingresado en Lexington porque sabía que él estaba allí y le prometió cuidar de él si se iba a vivir con ella a Nueva York.

Aquel mismo día salieron de Lexington, fueron en coche a Nueva York y se instalaron en el apartamento de Joyce en la calle Cincuenta y siete. Allí, por lo visto, la chica se lanzó a una borrachera de droga y fantasías con su ídolo. Pero cualquier ilusión romántica que pudiera haber albergado era totalmente unilateral. «Al cabo de dos semanas, empecé a cansarme de la situación —explicó Baker—. Además, nos habíamos gastado hasta el último centavo de sus mil quinientos dólares.»[195]

Cosas peores y más sórdidas habrían de venir, aunque, no habiendo nadie que corrobore sus historias, es imposible saber si Baker estaba inventando otra fábula idealizada de sus fechorías. Después de dejar a Joyce, contaba, se fue a vivir con una prostituta, Pixie, y su compañero Bob, un «chulo astuto»[196] que había abandonado a su mujer para vivir a costa de Pixie. Cuando Bob volvió a su casa, Baker metió mano sin problemas en los cien dólares que ella ganaba cada día en la calle. «Tenía todo el dinero que quisiera para colocarme», contaba Baker.[197]

El productor de discos Bill Grauer no pudo elegir peor momento para fichar a Baker para su sello, Riverside, que tenía sus oficinas al norte de Times Square. Riverside se especializaba en hardbebop, con nombres como Cannonball Adderley, Philly Joe Jones, Thelonius Monk y otros gigantes de la Costa Este. Grauer creía que Baker aún tenía potencial para vender discos,

y le preguntó a Dick Bock si podía «prestarle» al trompetista. Bock accedió de inmediato, a condición de que Riverside se hiciera cargo de todas las futuras demandas económicas de Baker.

El socio de Grauer, Orrin Keepnews, se olió que habría problemas. Décadas después, recordaba los doce meses de Baker en Riverside como un período negro en la historia del sello. «Olvídense de toda idea de Baker como figura romántica —dijo Keepnews—. Era un yonqui maligno y un joven llorón y retorcido. Yo estaba en contra de ficharlo desde el principio. Nunca fui fan de Chet Baker. Lo que a mí me gustaba era el hardbop, y todo aquel maldito rollo de la Costa Oeste me dejaba frío. Lo que más me fastidiaba era ver que se utilizaba a Baker como el equivalente blanco y cómodo de Miles.»

Él y Grauer intentaron sacar partido al declinante atractivo sentimental de Baker produciendo un álbum vocal, *It Could Happen to You*, en agosto de 1958. Contrataron a Kenny Drew, un autor de vasto repertorio, para elegir temas, hacer arreglos para cuarteto y tocar el piano. Baker llegó a la sesión drogado, y a Keepnews le asqueó oírle farfullar las letras de manera casi ininteligible. Sin embargo, a pesar del estado de su boca, Baker se había convertido en un auténtico cantante de jazz, capaz de vocalizar con la fluida inventiva de sus mejores solos de trompeta. A muchos músicos les sorprendió su excelente scat —el primero que hacía en disco— en «Do It the Hard Way», una canción poco apreciada del musical *Pal Joey*, de Rodgers y Hart. A pesar de que seguía la melodía «tal cual», como en «I'm Old-Fashioned», daba inflexión al ritmo con el inconfundible pulso del jazz. Pero al final de la sesión apenas era capaz de pronunciar las palabras. Keepnews salió indignado, chillándole a Grauer: «Esta era tu brillante idea. Termínalo tú».

Las críticas fueron una devastadora prueba de que el mundo del jazz se había vuelto contra Chet Baker. Una vez más, Martin Williams encabezó los ataques, concediendo al álbum una sola estrella en *Down Beat*:

> ¿Puedes seguir una melodía? ¿Mantienes bien el tempo? ¡Canta! Si tu voz apenas tiene registro, si apenas tiene volumen, si la entonación vacila sin cuerpo ni base, no importa. Si tiembla un poco y proyectas una especie de deslucido lamento pueril (no exactamente adolescente, sino casi infantil), triunfarás. Le encantarás a cierto tipo de chicas con fuertes instintos maternales y sin nadie a quien mimar. Tu manera de triunfar puede tener muy poco o nada que ver con la música, pero al fin y al cabo eso ocurre constantemente.
>
> Y si todo eso resulta frustrante, aún queda la trompeta. Si tienes talento para las variaciones líricas, utilízalo un poco… Y puedes tomar prestado el

estilo de algún otro. Claro que así no desarrollarás tu propio talento, ni siquiera descubrirás cómo es, pero también eso ocurre constantemente. Al fin y al cabo, tienes muchos seguidores y has ganado en un montón de encuestas, así que ¿qué falta te hace desarrollar tu talento?[198]

La cantante de jazz y blues Dinah Washington, que hablaba con tanto gracejo como cantaba, se rio al oír la versión de Baker de «Old Devil Moon» en un test de escucha a ciegas de *Down Beat*: «¿Eso es un cantante o es alguien que está de guasa? No sé quién es, pero la dicción es terrible. Al final parecía que decía: "Esa vieja blublubluna". Suena como si tuviera la boca llena de gachas. No puedo puntuar esto. Por un momento pensé que era "Niebla de terciopelo" [Mel Tormé], pero no tengo ni idea de quién es, a menos que sea Chet Baker».[199]

Para el siguiente álbum, *Chet Baker in New York*, Keepnews arropó al trompetista con un cuarteto de estrellas del bop: Al Haig, expianista de Charlie Parker; dos alumnos de Miles Davis, Philly Joe Jones y el bajista Paul Chambers, y Johnny Griffin, que había tocado el saxo tenor con Monk. «Pensé que había que cubrirlo cosméticamente con el mejor acompañamiento, intentar enterrarlo», explicó Keepnews. Efectivamente, Baker tocaba tan poco en el disco, y de un modo tan débil, que solo el título dejaba claro quién era la estrella. El tercer disco de Baker en Riverside fue idea suya: *Chet Baker Presents Johnny Pace*, una colaboración con «ese cantante chiflado», como le llamaba Keepnews, al que Baker, no se sabe por qué, quería promocionar. Al lado de Baker, Pace, un barítono de voz temblorosa, ofreció una interpretación nada memorable.

Keepnews intentó sacar provecho a las sesiones haciendo que la banda grabara rápidamente un álbum de baladas durante la última sesión. Una noche antes de la Nochevieja de 1958, algunos de los jazzmen jóvenes más prestigiosos de la ciudad —el pianista Bill Evans, el guitarrista Kenny Burrell, Pepper Adams, Paul Chambers, el batería Connie Kay y Herbie Mann, que compuso arreglos bastante flojos— grabaron la parte principal de *Chet*, el álbum «maquillado» definitivo de Baker. En semejante compañía, Baker no estaba dispuesto a quedar mal. Se portó «muy profesionalmente», según Mann, tocando con el soterrado «ritmo yonqui» que se convirtió en su sello personal: todas las frases como a cámara lenta, suspendidas en el aire como una voluta de humo de cigarrillo. La banda entera cayó bajo su hechizo, sobre todo en «Alone Together», donde el saxo de Adams y la flauta de Mann daban sinuosas vueltas alrededor de su solo.

Chet tuvo una buena acogida. En el *Daily News*, Douglas Watt anunciaba el retorno del «soberbio lirismo» del trompetista;[200] incluso *Down Beat* suavizó su postura antiBaker: «Aquí Baker se abre camino con menos seguridad que en otros tiempos, pero el sonido sensual y personal y las contramelodías cuidadosamente engarzadas siguen haciéndose notar y vale la pena oírlas».[201]

No obstante, como todos sus últimos discos, *Chet* aportó pocas ganancias a sus productores, y el problema se complicaba con las persistentes peticiones de dinero de Baker. Keepnews decía que pagaba a los artistas anticipos de hasta mil dólares por disco, pero aquellas sumas no duraban mucho en manos de un adicto, y los numerosos artistas yonquis del sello seguían volviendo a pedir más. El escritor Chris Albertson, que trabajó en las oficinas de Riverside a finales de los cincuenta, nunca olvidó una ocasión en que se encontró a Baker, Evans y Jones sentados juntos en el sofá de la recepción, esperando para pedir lo que Keepnews llamaba «el anticipo absolutamente necesario porque su abuelita de Keokuk necesitaba operarse al día siguiente». Él y Grauer probaron una solución práctica, contratando a algunos de sus artistas más necesitados como asentadores de envíos en el «almacén» de la compañía: una nave situada enfrente de la sede central del sello, en la calle Cuarenta y seis Oeste. «Me asomaba a mirar por la ventana de mi despacho y veía a Philly Joe y a otros salir con misteriosos bultos bajo sus abrigos», contó Albertson.

Los bultos eran álbumes que ellos vendían en las calles de Harlem o en la barbería Lone Star, donde se ofrecían discos de jazz robados a precios de ganga. El pianista Junior Mance le contó a Albertson que un día Cannonball Adderley fue al Lone Star a afeitarse. Recostado en el sillón con la cara cubierta de toallas calientes, Adderley oyó de pronto la voz de Jones. «Vengan a por ellos, caballeros —anunció el batería—. Compren aquí el último disco de Cannonball Adderley.» Adderley se incorporó, se quitó las toallas de la cara y dijo: «¡Maldita sea! No me extraña que no esté cobrando derechos de autor».

Pero Keepnews recordaba a Baker como el ladrón más insidioso de la historia de Riverside. El trompetista sabía que Keepnews le odiaba y, de acuerdo con el razonamiento yonqui que aplicó durante toda su vida, decidió que todo aquel que él no respetara, o que no le respetara a él, merecía ser robado. Empezó robándole a Keepnews tres cheques en blanco. Tras falsificar la firma de Grauer, los llevó a la farmacia Garden, en la calle Cincuenta y dos, que ofrecía privilegios a los músicos que cobraran en cheque. Pero allí

sabían que el que firmaba los cheques era Keepnews, no Grauer, y mientras Baker esperaba nervioso su dinero, el propietario pasó a la trastienda y telefoneó a la compañía discográfica. Keepnews se presentó a toda prisa, pero cuando llegó, Baker ya había volado.

Su siguiente delito tuvo éxito. Una noche, Keepnews y su mujer estaban en el vestíbulo de un teatro durante el intermedio cuando el padre de él entró corriendo y se dirigió a ellos, muy alterado. Los padres de Keepnews estaban en casa de este cuidando de los niños y la policía había llamado para advertir que alguien había entrado en el almacén de Riverside, haciendo sonar la alarma. Los intrusos habían escapado. Pero pocos días después, Keepnews se enteró de que el culpable había sido Baker, que había reclutado a varios amigos para que le ayudaran a robar un camión cargado de elepés.

Keepnews y Grauer se pusieron lívidos pero no lo denunciaron; Baker les debía un álbum más, y entonces terminarían con él. De todos modos, a Baker le aguardaba un castigo. A principios de 1959 había dejado a Pixie y estaba de nuevo en la calle, viviendo con yonquis y camellos. En sus memorias, recordaba haber ido al miserable apartamento de Dirty Nick, un camello yonqui que se drogaba con él. Baker cuenta allí que un día, al despertarse, se encontró toda la cara cubierta de cucarachas.

Siempre acababa en Harlem, a veces en compañía del trompetista de bebop Lee Morgan. Llegaron a odiarse mutuamente. «Si le dabas la espalda un segundo, se chutaba toda la mercancía», se quejaba Baker.[202] El músico, que aún conservaba su cara de niño, no tenía reparos en rondar por aquellas calles después de medianoche. «¿Quieren que les hable de buscarse la ruina? —decía Keepnews—. Chet solía ir a una esquina bastante famosa por la venta de drogas, la de la Ciento dieciséis con Lenox, donde él era la única persona blanca a la vista, y desde luego el único que buscaba un camello. Puede que no pensara conscientemente “Venid a detenerme”, pero por Dios que era puñeteramente obvio.»

A la una y media de la madrugada del 20 de febrero de 1959, según informó el *Daily News*, la policía encontró a Baker en un patio del 210 de la calle Ciento cuarenta y siete Oeste, tiritando y fumando un canuto mientras esperaba a su camello. Esposado y conducido a comisaría, utilizó uno de sus alias, Henry C. Baker. Grauer, en un alarde de generosidad, pagó la fianza, pero Baker siguió acudiendo al mismo sitio a comprar droga. «Se lo estaba buscando», dijo Jack Sheldon. Dos semanas después, fue detenido de nuevo. Baker se declaró no culpable. Teniendo en cuenta sus anteriores detenciones,

el juez lo condenó a seis meses en Rikers Island, un enorme centro de reclusión al otro lado del East River de Manhattan.

Baker llegó a Rikers en marzo y fue recibido como todos los demás nuevos internos. Los guardianes los hacían desnudarse y agacharse para buscar drogas escondidas en el recto. Rociaban con un insecticida abrasador cada centímetro de sus cuerpos, incluyendo la cara, para matar a los piojos. A Baker le entregaron un uniforme de preso y lo condujeron a una celda con un lavabo sucio y dos camastros metálicos. Uno de ellos estaba ocupado por Donald Frankos, que había sido su camello. Baker pasó sus primeros días en Rikers sufriendo el síndrome de abstinencia. Permanecía tumbado, temblando, envuelto en una áspera manta de lana, y cuando no pasaba frío sudaba a mares. Cuando hubieron pasado los peores síntomas, entró en un ambiente carcelario impregnado de un olor que, según decía Frankos en *Contract Killer*, era «una diabólica mezcla de mierda, orina y desinfectante». [203] El menú cotidiano consistía en «basura indigna de las ratas, que eran las que se comían la mayor parte». A veces, aseguraba Frankos, oía «los gritos de presos que eran golpeados, apuñalados o asesinados».

Curiosamente, el trompetista iba a recordar su estancia en Rikers como uno de los períodos más felices de su vida. En 1984, un melancólico Baker le dijo a Jack Simpson que ojalá pudiera volver allí aunque solo fuera por veinte minutos. Por la noche jugaba al póquer, al bridge y al ajedrez; durante el día daba clases en el departamento de música, donde se encontró un montón de músicos con los que había tocado o comprado droga. Entre ellos figuraban el bajista Curly Russell y el trompetista Howard McGhee, dos beboppers que habían llegado a ser muy importantes y cuya adicción había truncado sus carreras. El bailarín de claqué Baby Laurence, cuyo ritmo había inspirado a Charlie Parker, actuaba en la galería, entre los gritos de ánimo de los demás presos.

Aparte de dar clases, Baker se pasaba horas jugando al baloncesto y haciendo ejercicio en el gimnasio. «Estaba en plena forma», dijo.[204] Tenía que estarlo. Siendo un «niño bonito» californiano de aspecto blando entre miles de tipos duros de la calle, negros e hispanos, corría constante peligro. En una carta que escribió desde la cárcel en 1995, Frankos recordaba a Baker como «presa fácil para los *booty bandits*, homosexuales violentos que violaban a los presos más débiles y abusaban de ellos». Según Frankos, la sodomía era una constante en Rikers. Recordaba que las duchas olían a semen.

Baker sabía mantener una postura cool, y andaba por los corredores en silencio, con expresión pétrea y sin mirar a los ojos a nadie. Pero necesitaba protección, y un día Baker le dijo a Frankos que se iba a trasladar a la celda de un preso negro. «Me dijo que sabía que a los presos no les iba a gustar, pero que aquel tipo y él tenían mucho en común», contó Frankos. Poco después, Baker y su nuevo compañero comían juntos en la sección para negros del comedor.

Dada la violencia racial que estalló en aquella prisión segregada, el movimiento era arriesgado. Pero el compañero de celda del trompetista lo protegió a pesar de las miradas y comentarios furibundos que provocaban. «Se rumoreaba que Baker se la chupaba a aquel tío, y que Baker era maricón —recordaba Frankos—. Algunos me preguntaron si Chet había intentado algo conmigo. Casi me lie a golpes por aquello. Ahora bien, un día, en el patio principal donde tomaban el sol todos los negros, Chet estaba con la cabeza apoyada en el regazo de aquel preso negro y mirándole a los ojos. Todo el mundo decía que se comportaban como dos enamorados.» Y así fue como Baker se lo describió a Jack Simpson: «Me quería. Aquel tío habría muerto por mí».

Cuando salió de Rikers en julio —dos meses antes de tiempo, por buena conducta—, Baker volvió con Halema y Chetty. Y volvió a comprarle droga a Frankos, que también había salido en libertad. Baker había sido devuelto a la sociedad con el típico «paquete» de Rikers para presos liberados: un bocadillo de salchicha y un cuarto de dólar para el metro. Estaba tan asqueado que hizo planes para llevarse a su familia a Europa aquel mismo mes.

Pero antes tenía que grabar el álbum que le debía a Riverside: *Chet Baker Plays the Best of Lerner & Loewe*, un homenaje a los compositores de los musicales de Broadway *My Fair Lady* y *Brigadoon*. El disco incluía el primer trabajo grabado de Clifford Jarvis, un batería adolescente que se iba a convertir en una luminaria de la vanguardia de los años sesenta. El crítico de jazz inglés John Fordham escribió que Jarvis «podía llenar una sala con la intensidad de su sonido, y no solo con su volumen».[205] Pero Bill Coss, de *Metronome*, dijo que Baker tocaba de un modo «deslucido», y añadía: «Nada en este álbum es tan provocativo como evidentemente pretendía ser y podría haber sido. Algo interfiere poderosamente».[206]

Para entonces, el trompetista había caído por debajo de Miles Davis y Dizzy Gillespie en las votaciones de los lectores de *Down Beat*, y se precipitó mucho más abajo en la encuesta de los críticos. Desapareció de la categoría de cantantes masculinos, después de haber abierto esta puerta a muchos

instrumentistas, como su antiguo inspirador, el trompetista Kenny Dorham, que grabaron sus propios álbumes vocales. En un artículo a toda página en *Metronome*, titulado «Chet Baker, un gran talento venido a menos», Jack McKinney criticaba los últimos discos de Baker, tachándolos de «nacidos muertos» y «completamente vacíos».[207]

Todas estas críticas venían a decir que Baker había defraudado a todo el mundo, arrastrando por el fango un sueño americano. «En los años cincuenta, Chet tenía el mundo a sus pies —dijo Jon Burr, uno de sus bajistas posteriores —. Él le dio la espalda conscientemente y utilizó las drogas como medio para hacerlo. Eso era lo que él decía.» Baker no pedía disculpas. «Tantos intentos durante tantos años para dejar la heroína… él no quería dejar la heroína — dijo Gerry Mulligan—. Eso, por supuesto, es una herejía en el mundo moderno. Se supone que tienes que decir "*Mea culpa, mea maxima culpa*, Dios mío, ayúdame". A Chet todo eso le importaba un pimiento.»

La excusa de Baker era simple: «El mundo es un asco». Pero cuando Russ Freeman se enteró de los problemas en que se había metido Baker, no mostró ninguna simpatía: «Él se lo ha buscado», dijo Freeman.

10

«CHET EST ARRIVÉ!» (¡Chet ha llegado!), proclamaba el periódico belga *La Meuse* en el verano de 1959,[208] como si el arcángel Gabriel hubiera bajado a la tierra, trompeta en mano, para difundir la palabra de Dios. Pero era la autodestrucción de Chet Baker, más que ninguna otra cosa, lo que fascinaba al público europeo. Cuatro años antes, solo los aficionados al jazz se habían interesado por la presencia en Europa del galardonado trompetista. Ahora, gracias a los informes internacionales sobre sus escándalos de drogas, la gente acudía a mirar como paletos a un infame yonqui americano. «El jazz les importaba un comino —decía Amedeo Tommasi, el pianista italiano que le acompañó aquel otoño—. Lo único que les interesaba de Chet Baker era que era guapo y drogadicto.» Sobre todo en Italia, según Tommasi, «las drogas eran aún una novedad. Tenían glamour».

Muchos jazzmen negros, entre ellos Kenny Drew, Bud Powell, Dexter Gordon y Kenny Clarke, habían cambiado el racismo y las penalidades de Estados Unidos por vidas más libres en Europa, donde su arte era reverenciado y el trabajo abundaba. Pero ninguno tenía el sello de distinción de Baker, que era blanco y guapo, torturado pero rebelde. Entró rápidamente en el mundo de celebridades decadentes denunciado en *La dolce vita*, la histórica película de Fellini sobre un novelista fracasado (interpretado por Marcello Mastroianni) que vende su alma para convertirse en objeto del acoso de la prensa romana del cotilleo. Como otras ciudades europeas importantes, Roma se había convertido en una metrópoli industrializada, totalmente restaurada tras los estragos de la Segunda Guerra Mundial. Rica y despreocupada, se convirtió en el patio de recreo de estrellas de cine y personajes de la jet-set, que se aburrían con sus vidas privilegiadas y estaban ávidos de sensaciones nuevas. Los reporteros y *paparazzi* de la prensa amarilla se recreaban en sus excesos, describiendo cada paso en falso para un público que —como Marcello, el personaje de Mastroianni— despreciaba y envidiaba a la vez toda aquella lujosa vacuidad.



Lucca (Italia), 11 de abril de 1961. Foto de F. Ercolini; gentileza del Archivio Circolo del Jazz, Lucca/Francesco Maino

Chet Baker encajaba perfectamente en lo que Fellini veía como un dantesco frenesí de decadencia moral y espiritual. Su declive tenía un trágico atractivo para muchos europeos, que lo veían como un artista que ejercía un dominio mágico sobre las almas de la gente. Por todo el continente encontraba seguidores que querían un trozo de él; durante el resto de su vida los estuvo utilizando. «Chet era como las sirenas —dijo Lisa Galt Bond, refiriéndose a las míticas tentadoras cuyo canto atraía a los marinos a un terrible destino—. Tenía un sonido seductor y místico, al que la gente respondía. Pero seguir la voz de las sirenas significaba caer cautivo o acabar muerto.»

En lo referente a su país natal, Baker se sentía estafado y rechazado. Cuando la locutora y editora alemana Gudrun Endress le preguntó cómo podía su música sonar tan pura y bella después de tanto automaltrato, él explicó que la droga no había destruido su alma, solo le había protegido de todas las «patrañas» de la vida.[209] «Había visto a mucha gente

tremendamente afectada por las cosas que les habían pasado, y de algún modo decidí intentar situar esa parte de mí en una especie de lugar inalcanzable», dijo.

A pesar de las esperanzas que Baker tenía, su nueva carrera europea tuvo un comienzo vacilante. El 26 de julio fue cabeza de cartel en el Festival Nazionale del Jazz di Fregene, que tenía lugar en una conocida playa a las afueras de Roma.[210] Le acompañaban cinco músicos de aspecto juvenil de una ciudad medieval de la Toscana. Se hacían llamar el Quintetto di Lucca: el vibrafonista Antonello Vannucchi, el guitarrista Gaetano Mariani, el batería Giampiero Giusti, el bajista Giovanni Tommaso y su hermano Vito, pianista. Prometedores, pero sin mucha experiencia, adoraban a Baker y estaban deseosos de hacer música tan bella y tan sin esfuerzo como la suya.

Pero el Quintetto no hablaba inglés y Baker no sabía italiano, lo que causaba problemas. *Musica Jazz*, la principal revista de jazz del país, dijo que el concierto de Fregene fue un caos, añadiendo que Baker debería haber preguntado a su banda si se sabía «My Funny Valentine» antes de ponerse a tocarla. Después, en el hotel, Francesco Forti lo entrevistó para una nueva revista, *Jazz de Ieri e di Oggi*. Francesco «Cecco» Maino, un joven y talentoso fotógrafo, amigo del Quintetto, sacó fotos. «La música seguía siendo excelente, pero el hombre había cambiado —dijo Maino, que había conocido a Baker en 1956—. Trataba a sus músicos con muy malos modales. Hacía comentarios desagradables y trataba muy mal a su mujer en nuestra presencia.» Maino comprendió por qué cuando Baker se excusó para ir a pincharse y regresó más relajado.

Las actuaciones en Bélgica e Italia le hacían viajar constantemente, de modo que dejó a su mujer e hijo en la casa parisina de Peter Broome, un escultor cuyo hermano, Ray, había tocado en la banda del instituto de Baker. Peter había conocido a Baker cuando este era un adolescente fanfarrón y belicoso; ahora veía un alma perdida cuya ineptitud como padre le escandalizaba. Chesney Aftab, según Broome, era «un niño robusto, regordete, con el pelo rizado», pero también tenía cierto retraso mental, y Baker eligió un modo lamentable de abordar esta cuestión. «Chet nos trajo al niño borracho —contó Broome—. Le había dado un par de tragos para que se calmara, pero el crío vomitó por toda la casa.»

El trompetista partió de París hacia Bélgica para encabezar el cartel del Festival International du Jazz el 2 de agosto de 1959. Se celebraba en Comblain-la-Tour, un pueblecito del bosque de las Ardenas, donde tuvo lugar la batalla del Bulge. Joe Napoli, el manager de Baker, había combatido allí

cuando era un joven soldado. Mientras se recuperaba de sus heridas, había descubierto un campo de fútbol en desuso, rodeado de ondulantes colinas verdes y con el cielo más azul y el agua más brillante que había visto en su vida. Ahora había regresado para organizar el primero de una larga serie de festivales anuales de jazz. No importaba que Comblain-la-Tour estuviera «en el quinto pino», según el pianista Francis Thorne. Unos veinte mil aficionados al jazz llegaron aquel frío y lluvioso día, provistos de mantas, para oír a una extraña selección de intérpretes. Entre ellos figuraba Thorne, un músico clásico de Long Island (Nueva York), que se ganaba la vida trabajando en clubes de jazz italianos; Romano Mussolini, el pianista hijo del Duce; Kenny Clarke, el batería expatriado más venerado de París; la Roman New Orleans Jazz Band, un grupo de dixieland formado por italianos con sombreros de paja y banjos, y Jacques Pelzer, flautista y saxofonista belga que tenía una farmacia donde muchos músicos, entre ellos Baker, pasaban mucho tiempo.

Pero la gran atracción era Baker, el número final. Cuando llegó a los camerinos, toda la atención se centró en él. Pálido y débil por la falta de heroína, tenía un aspecto «simplemente horrible», según Thorne. «Estaba hecho una ruina. Todos nos mordíamos las uñas, preguntándonos cómo se las iba a arreglar.» Cuando le llegó el turno de tocar, las estrellas llenaban el cielo nocturno. Salió a escena con un jersey blanco y, cuando los focos le dieron de lleno, resplandecía como un ángel. Pero su música no sonaba como la de los ángeles. Con dolores de pies a cabeza, emitía balbuceos forzados y enfermizos. Sin embargo, cada solo arrancaba aplausos enardecidos. Era difícil saber si el público aplaudía su música o la sobrecogedora visión de un maestro herido. Fuera como fuera, él supo que en Europa estaba en su casa.

Durante los meses siguientes, Cecco Maino vio la infalible buena acogida que Baker tenía en Italia, sobre todo en el Circolo del Jazz di Lucca, una sociedad de jazz cuyos miembros fundadores —entre ellos Giampiero Giusti, Rudy Rabassini y Paolo Benvenuti— lo trataban como a un hermano en apuros. Los fans italianos llamaban a Baker *l'angelo* («el ángel») y *tromba d'oro* («trompeta de oro»). El trompetista Oscar Valdambrini comparó su primer encuentro con el momento en que «un hombre… conoce a la mujer de sus sueños».[211] El saxofonista Gianni Basso comparó a Baker con Debussy. En un país donde la melodía era sagrada, donde reinaba el fluido *bel canto* de la ópera y el propio idioma tenía un sonido musical, las elegantes líneas melódicas y el tono endulzado de Baker eran una fiesta para los oídos. Sin embargo, parecía estar pagando un precio muy alto por estos dones. Tal como decía el bajista Carlo Loffredo en el libro de Paola Boncompagni y Aldo

Lastella *Chet Baker in Italy*, «parecía que estaba sufriendo o al borde de la muerte».[212]

Es innegable que Baker se encontraba en su momento más débil, y en toda Europa había gente que quería acunarlo en sus brazos. «Era un caso de adoración al artista autodestructivo que muere joven en una buhardilla llena de música inédita, o cuadros no vendidos, o cosas así —explicó Gerry Mulligan—. Es una imagen de autoinmolación semejante a la de Cristo. Es una cosa que se da mucho en Europa. No es muy corriente en América. Es algo ajeno a nuestro carácter mercantil. Esa es la función del mecenas, del que protege y ayuda. Un tipo como Chet estaba tan necesitado que en cuanto alguien extendía una mano para ayudarle, tío, se tragaba a la persona entera.»

Pero para Enrico Pieranunzi, un pianista italiano que trabajó con Baker durante los años ochenta, las molestias que Baker causaba valían la pena con creces. «Para el público americano, Chet no era más que un drogadicto —dijo —. Aquí sentíamos que era un gran artista con un gran problema. Era un hombre que necesitaba ayuda. Encontró aquí muchos amigos que sentían su fragilidad, su timidez, su drama interior. Era tan dulce cuando tocaba, tan misterioso… De algún modo era capaz de expresar la interrogante de la vida con poquísimas notas. En Italia somos más sentimentales, y nos fijamos mucho en eso.»

A pesar de todo este entusiasmo, Baker encontró poco trabajo al principio. Según Aldo Santini, del periódico *Il Tirreno*, el público italiano consideraba que el mundo del jazz era «el refugio del vicio y el mundo del diablo».[213] Los sitios donde se ofrecía jazz se llamaban «hot clubs»: eran locales privados, clandestinos, que solo abrían ciertos días. Las orquestas de pop-jazz tocaban música para bailar en locales nocturnos casi ruinosos, como el club River del Palazzo Corsini de Florencia, un enorme palacio a orillas del río Arno, con frescos relajantes, prostitutas caras y una clientela formada por aristócratas y gente de la jet-set. En semejante ambiente, artistas serios como Helen Merril, una cantante americana de jazz que vivía en Roma, lo pasaban mal. «Las cosas no eran tan maravillosas allí —contaba—, pero aquello tenía algo hipnótico en esa época. Supongo que estábamos como huyendo de ciertas cosas.»

Eso hacía Chet Baker, pero el «mono» que llevaba a la espalda exigía constante atención. Como no tenía dinero, aceptó un trabajo como actor que le ofreció Lucio Fulci, un director de cine italiano al que ahora se recuerda por horrores sangrientos como *Las puertas del infierno* y *Zombi*. Fulci contrató a Baker para una película de rock’n’roll de bajo presupuesto,

Urlatori alla sbarra. La película estaba dirigida a los jóvenes italianos, que acababan de descubrir las emociones de la música rock, las cazadoras de cuero y las motos ruidosas. La actriz alemana Elke Sommer hacía el papel de una adolescente que irrita a su padre, un rígido ejecutivo de una compañía discográfica, al unirse a una pandilla de jóvenes motoristas locos por el rock. *Urlatori* ayudó a lanzar a dos leyendas del pop italiano, Mina y Adriano Celentano. Baker, en cambio, hacía un papel cómico, el de un trompetista drogado (al que los demás personajes llamaban «Americano») que se queda dormido en todas partes: en una bañera durante una fiesta, debajo de un sofá, en un ascensor. «Hicimos aquella película sobre todo para echarle una mano a Chet Baker —decía Fulci en *Chet Baker in Italy*—. Lo estaba pasando muy mal… ni siquiera tenía dinero para vivir.»[214]

Pero ante la cámara Baker controlaba la situación. La escena final tenía lugar en un soleado parque de Roma donde chicos y chicas enamorados se tumban bajo los árboles. Mientras empiezan a sonar violines y flautas, Baker estrecha contra su pecho a una italiana morena y canta la sentimental «Arrivederci». La brisa agita un mechón de pelo sobre su frente; el sol hace resaltar todos los esculpidos contornos de su rostro. Su magia envuelve el parque y las parejas no tardan en caer unos en brazos de otros. Pero la cámara sigue atraída por Baker. Tumbado en la hierba con ojos somnolientos, como un niño al que acaban de meter en la cama, parece una vez más un ángel. Tan hermoso, tan inocente, tan sublimemente dotado por la naturaleza que era fácil comprender que cualquiera pudiera sucumbir a su hechizo.

Había motivos para tanta languidez. Para conseguir que el trompetista cooperara, Fulci tuvo que mantenerlo cargado de morfina, opio, cualquier droga que pudiera encontrar. A pesar de la permisividad de *La dolce vita*, la heroína apenas existía en Italia, donde se la consideraba un veneno pecaminoso y letal. Pero Baker encontró un sucedáneo. En vista de su fragilidad en Comblain-la-Tour, Jacques Pelzer le había hablado del Palfium 875, un potente analgésico creado en Bélgica tres años antes para desenganchar a los adictos a la heroína y la morfina. Al principio se vendía tan libremente como la aspirina, pero en 1957 las autoridades se enteraron de que el Palfium era más adictivo que la morfina; tomado en grandes dosis, producía un efecto parecido al de la heroína. Fue incluido en el registro de drogas peligrosas, y solo se podía conseguir con receta. En Alemania, sin embargo, todavía se vendía sin restricciones un medicamento equivalente llamado Jetrium.

Pelzer le dio a Baker unas cuantas pastillas de Palfium, y el trompetista empezó a experimentar. Las machacó hasta reducirlas a polvo, y después las disolvió en agua. Filtrando el líquido a través de una gasa —o una funda de almohada, un pañuelo, o la manga de la camisa—, llenaba una jeringa y después se inyectaba el contenido. La cálida oleada que recorría su cuerpo no parecía muy diferente de la de la heroína.

Pero ¿cómo conseguir más? En sus días libres, Baker se ponía un abrigo largo, agarraba una maleta y se iba en avión a Munich. Allí vaciaba de Jetrium los estantes de las farmacias; el medicamento se vendía en frascos económicos de doscientas pastillas. Regresaba a Italia con los bolsillos y la maleta abarrotados de pastillas que sonaban como sonajeros. Más adelante se calculó que entre septiembre y octubre Baker pasó de contrabando unas diez mil pastillas.

Cuando sus necesidades químicas estaban satisfechas, volvía a dar la imagen suave que fascinaba a los jóvenes jazzmen de Italia: un callado y omnisciente Buda del jazz. «Lo más alentador que había era una sonrisita de Chet —contaba Carlo Loffredo en *Chet Baker in Italy*—. Estaba muy encerrado en sí mismo y no hablaba con nadie; tampoco perdía tiempo con elogios.»[215] Otros músicos lo miraban con envidia cuando recorría Italia en su Alfa Romeo, haciendo entradas espectaculares en los clubes. Frenaba junto a la acera con un chirrido, entraba dando zancadas y no vestía el serio traje de oficina que usaban casi todos los jazzmen, sino camisas de cuello abierto y chaquetas deportivas, gafas oscuras y sandalias sin calcetines. Estos dos últimos aditamentos eran más una consideración práctica que una declaración de moda: sus pupilas, encogidas por la droga, tenían que estar ocultas, y sus pies estaban tan hinchados a causa de todas las agujas que había clavado en ellos que no podía soportar los ajustados zapatos de vestir.

Su actitud indiferente parecía el alma misma del cool. Los músicos estuvieron años riéndose de una anécdota sobre su primer encuentro con Romano Mussolini. Contaban que al saludar al hijo del dictador ejecutado, Baker dijo con voz inexpresiva: «Oye, qué putada lo de tu viejo». Décadas después, Mussolini no recordaba en absoluto el incidente: «Chet y yo nunca hablamos de política». Pero Caterina Valente, la cantante pop francoitaliana con la que Baker actuó y grabó en los años cincuenta, aseguraba haber sido testigo de esa anécdota. Fuera cierto o no, definía a Baker como un hombre que vivía en una burbuja, ajeno a todo lo que había fuera.

En su primer álbum italiano, *Chet Baker in Milan*, colaboraba un quinteto predominantemente italiano, encabezado por los saxofonistas Gianni Basso y

Glauco Masetti, tan enamorados del jazz de la Costa Oeste que el disco sonaba como Chet Baker en Hollywood. En los pulcros arreglos contrapuntísticos de «Line for Lyons», «Indian Summer» y «Look for the Silver Lining», Baker tocaba con moderada inspiración y poco compromiso. Su solo en «Cheryl Blues», una composición de Charlie Parker, revelaba grietas en su célebre sonido satinado. El tono de Baker se había vuelto ligeramente amargo, y sus arranques sonaban descentrados, como si tuviera la cabeza en otro sitio.

Y así era. Su nuevo régimen de drogas hacía que la química de su cuerpo —y su comportamiento— diera bandazos alocados, como comprobó Carlo Loffredo cuando se incorporó al grupo de Baker aquel otoño. «Se había convertido en otro, era incluso desagradable, pero los demás no le importaban y permanecía encerrado en su propio mundo», contó el bajista.[216] En aquella época, a Baker le tenía totalmente sin cuidado el amor, pero nadie lo habría sospechado después de oír *Chet Baker and Fifty Italian Strings*, un álbum de pop sentimental que grabó en Milán. Allí estaba por fin el Baker que los italianos querían oír: heroico pero tierno, magullado por el amor pero todavía rigiéndose por el corazón. Tocaba lentas y melodiosas estrofas y cantaba canciones de amor eterno y dulce angustia: «When I Fall in Love», o «Deep in a Dream», «Violets for Your Furs». Cascadas de violines, vientos que suspiraban y un arpa tintineante componían un Shangri-La musical. Pero el encanto del álbum no fue apreciado por el crítico de *Down Beat* Don DeMichael, que lo tachó de «letárgico» y «letal».[217]

El declive de Baker en América adquirio una irónica nota al pie cuando la MGM inició la producción de *Los jóvenes caníbales*, la versión cinematográfica de la novela de Rosamund Marshall *The Bixby Girls*. La protagonizaba Robert Wagner en el papel de Chad Bixby, un trompetista peligrosamente guapo que abandona a su familia de Texas —y a Natalie Wood, que lo ama— para convertirse en una estrella en Nueva York. Se sienta pensativo en los rincones, con el pelo castaño cayéndole sobre los ojos y la trompeta apuntando hacia abajo, tocando música que rompe el corazón de la gente. La semejanza con Chet Baker era obvia, pero los autores nunca lo reconocieron; los rumores de que se le había ofrecido el papel a Baker eran infundados. Estrenada en 1960, *Los jóvenes caníbales* se hundió rápidamente.

Urlatori alla sbarra tuvo mejor suerte, y Lucio Fulci llevó a Baker por toda Roma, intentando vendérselo a los propietarios de clubes nocturnos. Casi todos eran demasiado viejos y convencionales para saber quién era Baker. El elegante club Gicky solo accedió a contratarlo cuando él prometió a

regañadientes incluir a Gerry Mulligan. Por supuesto, esto nunca ocurrió, y al cabo de unas pocas noches lo despidieron. Entonces Fulci lo llevó a Le Grotte del Piccione, donde las bandas tocaban para que el público bailara. Pero nadie podía bailar al son de la música de Baker, y también perdió aquel trabajo.

Por fin encontró trabajo en el Santa Tecla, un club de jazz de Milán. El público acudió en masa a ver en escena al hijo de Mussolini y a un famoso yonqui, y el contrato fue un éxito. Pero con Halema todavía en París, Baker se sentía oprimido por la soledad y el miedo, aflicciones complicadas por el síndrome de abstinencia que llegó cuando al trompetista, no pudiendo volar a Alemania, se le acabaron las pastillas. A través de las delgadas paredes de su habitación de la *pensione*, los vecinos le oían gemir y sollozar. Una mañana, la encargada llamó a su puerta. «*Signor* Baker, está usted enfermo, muy enfermo —dijo sonriendo—. No puede usted seguir viviendo en este hotel. Somos muy comprensivos, pero no todos nuestros clientes lo son.»[218] Como un niño que llama llorando a su mamá, telegrafió a su mujer en París: «Ven, te necesito».[219]

Para entonces, Halema había «dejado a Chet cuatro o cinco veces a causa de las drogas», según contaba ella misma. Pero no era capaz de romper definitivamente, de modo que cogió a su hijo y se trasladó a Milán. Baker les encontró un piso, y una vez más intentaron resolver sus desavenencias. «Vivíamos juntos, pero como dos extraños», contó él,[220] que no dejaba de prometer que iba a dejar la droga.

En vez de eso, utilizó a Halema. Baker no podía dejar el Santa Tecla para volar a Alemania, de modo que la convenció de que fuera ella y le trajera «su medicina». Tiempo después, ella declararía que él le había asegurado que era legal. No lo era. El Jetrium era lo mismo que el Palfium, y su posesión en Italia sin receta era un delito. Si Baker lo sabía, le tenía sin cuidado. Metió a Halema en un avión rumbo a Munich. También reclutó a su batería americano, Gene Victory, otro adicto, para que volara a Munich y comprara para los dos. A finales de 1959, Victory había pasado miles de pastillas de contrabando.

La abundancia de Jetrium agudizó la glotonería de Baker, que empezó a tomar cantidades ingentes. Según dijo, su adicción subió hasta la aterradora cifra de doscientas cincuenta pastillas al día. En sus peores momentos, se inyectaba cuarenta veces en veinticuatro horas. «Estaba hasta arriba de mierda», le dijo a Jack Simpson.[221] Baker había presentado un aspecto sano y atractivo en *Urlatori alla sbarra*; ahora, con poco descanso y sin apetito, perdía peso a una velocidad alarmante. Su piel adquirio una palidez grisácea,

como de cadáver; tenía los brazos y los pies cubiertos de costras. Sufría escalofríos a causa de la mala circulación que le producía el hecho de tener las venas perforadas y obstruidas. Los italianos se le quedaban mirando cuando pasaba por las templadas calles de Milán con un abrigo de lana. «Vivía en una pesadilla de eterna angustia, solo existía de una inyección a otra, me aterraba la idea de que sin Palfium moriría», diría Baker más tarde. [222]

Halema y sus amigos músicos le convencieron de que fuera al médico. El diagnóstico fue terrible: muerte segura en cuatro o seis meses a menos que se corrigiera. La noticia le sacó de su nube de golpe. Baker pidió una excedencia en el Santa Tecla, y el 4 de diciembre ingresó en la clínica Villa Turro de Milán, una de las pocas clínicas italianas que en aquella época estaban equipadas para tratar el raro y misterioso problema de la adicción a las drogas. Como le daba miedo ir solo, convenció a Gene Victory de que ingresara con él. Durante siete días se les mantuvo inconscientes, con un goteo intravenoso de medicación somnífera mezclada con vitaminas y otros nutrientes. Cuando despertaron, habían superado el síndrome de abstinencia. Las mejillas de Baker habían recuperado el color, y se iba acercando a su peso normal de sesenta kilos. El tratamiento duró seis semanas más. El 30 de enero de 1960, los dos regresaron al Santa Tecla. Por lo visto, Baker parecía estar fuerte de nuevo, ya que un cineasta italiano le propuso hacer un cortometraje, *Tromba fredda*, en el que aparecerían él y Halema en Italia.

En el Santa Tecla, le dio la bienvenida uno de sus fans más obsesivos: Laurie Jay, un batería de rock aún adolescente que trabajaba en un espectáculo de variedades en el gran teatro Olympia de Milán. Jay incordió a todos sus compañeros de cartel, incluyendo a la estrella, la cantante pop galesa Shirley Bassey, para que fueran a ver a aquel asombroso trompetista. Por otra parte, le habló a Baker del espectáculo del Olympia, cuyos números eran presentados por un cuarteto de chicas europeas muy sexys. Baker se apresuró a ir al Olympia, donde se hizo con un pase de camerinos para poder echarles el ojo a aquellas «señoritas poco vestidas», según su propia expresión.[223]

Una noche de enero, Jay llevó a Carol Jackson, una corista inglesa de diecinueve años que trabajaba en el Olympia, a ver actuar a Baker. Jackson era una morenita de piel tersa con grandes ojos oscuros, encantadora, virginal e ingenua. Sus padres, Albert y Gladys, les habían dado a ella y a sus dos hermanas una educación estricta en Surrey, un suburbio de Londres. Jackson había estudiado para secretaria, pero su atractivo le permitió ganar un concurso local de belleza. De allí salieron unos cuantos trabajos como modelo

y un cameo como chica de harén en biquini en una película poco conocida, *Sands of the Desert*. Ahora era una de las cuatro presentadoras del Olympia, donde entraba y salía del escenario con atuendo sexy para presentar los números con su fino acento inglés.

A pesar de lo llamativa que era, casi nunca tenía gran cosa que decir, y evitaba la compañía de los demás miembros del espectáculo. Jackson tenía pocas ambiciones, aparte de querer conocer a un hombre excitante; a poder ser, parecido a Elvis Presley, su ídolo. Pero se resistió a la invitación de Jay al Santa Tecla, porque nunca había oído hablar de Chet Baker y no le interesaba nada el jazz. Por fin accedió a ir con Jay y sus amigos después de la función.

Durante las décadas siguientes, Jackson dio una versión de su primer encuentro con el trompetista que parecía un cuento de hadas. Contaba que se había situado en lo alto de una escalera, entre una multitud de jóvenes ávidos de ver a Baker, que tocaba abajo. Él estaba completamente fuera de la vista, decía, pero su música llegó hasta ella, cautivándola. Al final de la actuación, Baker subió por la escalera y sus miradas se cruzaron al instante. Tras una rápida conversación, Baker invitó a Jackson, Laurie Jay y sus amigos a una cena de madrugada. Casi de inmediato, aseguraba ella, se enamoraron locamente. Al contar esta historia, Jackson se apresuraba a decir que durante los meses siguientes ella y Baker durmieron en habitaciones de hotel separadas.

Desde luego, Baker se fijó en su aspecto. Sobre todo, en el parecido que advirtió entre ella y Elizabeth Taylor, objeto de su deseo desde que había visto a la actriz desbordando su bañador en la escandalosa película de 1959 *De repente, el último verano*. «Algo iba a suceder, de eso no cabía duda», dijo Laurie Jay. Pero otros detalles del relato de Jackson eran más discutibles. Jay no recordaba haber visto nunca el club abarrotado «ni lo más mínimo» cuando actuaba Baker, y Halema tenía un recuerdo diferente de los primeros contactos de su marido con Jackson. Según Halema, por sugerencia de Baker, ella y el trompetista se habían llevado a cenar a unos cuantos jóvenes del espectáculo del Olympia, entre ellos Jackson y Colin Hicks, un rockero británico popular en Italia. Halema advirtió el interés de Jackson por Baker; la joven inglesa pidió incluso que le enseñaran fotos del niño. Poco después, según la versión de Halema, una noche su marido no volvió a casa. Cuando llamó, le dijo que no debían aparecer juntos en *Tromba fredda* porque su matrimonio se estaba viniendo abajo. Fue Jackson la que acabó andando de la mano con Baker por las calles italianas mientras la cámara rodaba. (El material rodado no ha aparecido nunca.)

Según Arnold Weinstein, un poeta americano expatriado que dio recitales de poesía y jazz con Baker en varios cafés italianos, el trompetista todavía hizo unas cuantas y penosas apariciones en público con Halema. «Aquellos repulsivos *paparazzi* y reporteros corrían literalmente tras ellos —contaba Weinstein—. Un tipo de una revistucha asquerosa quería saber qué estaba pasando, qué mujer había elegido, si pensaba seguir con ella y el niño, si iba a abandonar al niño… todas esas cosas.»

Jackson no sabía italiano, pero recortaba cuidadosamente los artículos en los que salía su foto y los llevaba en su maleta. Uno de sus favoritos apareció en la portada de *Il Reporter*. Se les veía a ella y a Baker sentados a una mesa de un club nocturno, con un pie que rezaba IL VELENO DEL JAZZ. Por lo visto, no conocía la traducción, «El veneno del jazz». Lo mismo daba; Jackson se vistió de gala y correteó por Italia con Baker como si fueran Cenicienta y el Príncipe Azul. «Chet era como una serpiente —dijo Lisa Galt Bond años después—. Podía hipnotizar. Era peligroso, pero era especial, eso se notaba. Entendías que las mujeres fueran tan vulnerables a él.»

Albert y Gladys Jackson, que nunca habían querido que su hija fuera a Italia, se escandalizaron al leer en los periódicos que andaba por ahí con un infame drogadicto. Albert telefoneó a la Interpol y exigió que la rescataran. Esta reclamación no llevó a nada, y Jackson y el trompetista continuaron exhibiéndose a la vista de todos, Halema incluida. «Como hombre, era un auténtico cero a la izquierda, que solo miraba por sus propios intereses personales —dijo Oscar Valdambrini—. Pero los grandes artistas tienen que ser imperfectos, no puedes pedirles que sean sinceros y generosos, porque lo que ya tienen es de un enorme valor de por sí.»[224]

A principios de 1960, Halema se marchó por fin, llevándose a Chetty a otra zona de Milán. Si Baker sintió la pérdida, otras preocupaciones impidieron que se notara. Antes de salir de Villa Turro, un médico le había advertido de que para un drogadicto era mucho más fácil librarse del apetito físico que del enganche psicológico. Y, efectivamente, a Baker le aterraba la idea de enfrentarse a la vida y a la música sin el efecto calmante de la droga. «Algo iba mal en mi manera de tocar la trompeta —aseguraba—. Sentía que me faltaban ideas, inspiración, la fuerza y la habilidad necesarias para improvisar en serio.»[225] Menos de dos meses después de su cura de sueño, Baker estaba enganchado de nuevo. En marzo ingresó en una clínica de Monza, una pequeña localidad cerca de Milán. Nada más salir, volvió a meterse de cabeza en el mundo de las drogas.

Sus verdaderos problemas empezaron en mayo. Baker había recibido una oferta que parecía un sueño: todo un verano en Il Bussolotto, un elegante salón en el interior de La Bussola, uno de los clubes nocturnos más suntuosos de Italia, situado en Le Focette, una bella playa de la Toscana. Bañado en brisas marinas y a la sombra de palmeras, La Bussola presentaba un programa estelar de actuaciones en su enorme salón de baile: Marlene Dietrich, Sammy Davis Jr., Louis Armstrong y, años después, Diana Ross. Il Bussolotto tenía encantos propios, incluyendo un ventanal que daba a un mar azul y cristalino. Aquella vista fascinaba a artistas como el brasileño João Gilberto, uno de los creadores de la bossa nova, que tocaba la guitarra y cantaba en Il Bussolotto con una voz aterciopelada inspirada por su ídolo, Chet Baker.

Con la perspectiva de empezar en junio, Baker y Jackson se trasladaron a la *pensione* Villa Gemma, en Marina di Pietrasanta, una población costera cerca de Le Focette. El hotelero, un joven y simpático músico llamado Giali Giambastiani, estaba encantado de tener a Baker bajo su techo, y se puso personalmente al servicio del trompetista. Pero Giambastiani no podía satisfacer la necesidad más inmediata de Baker. Había Palfium en todas las farmacias, pero sin una receta parecía imposible conseguirlo. Enloquecido por el síndrome de abstinencia, Baker encontró una solución. Habiéndose enterado de que los médicos italianos se identificaban mediante una cruz en las matrículas de sus coches y en el rótulo de sus consultas, se lanzó a toda velocidad por las calles en su Alfa Romeo, mirando frenéticamente a derecha e izquierda en busca de la cruz, como un vampiro sediento de sangre pero al revés.

En cuanto encontró un médico, Baker hizo una actuación mejor que ninguna de las que había ofrecido en la pantalla. Nada más entrar en la consulta, se apretó las sienes y, gimiendo, le dijo al médico que el dolor de cabeza lo estaba matando. A veces se quedaba días enteros en la cama, dijo, con el rostro apretado contra una almohada empapada de lágrimas. Uno de los primeros médicos que encontró le oprimió varios puntos de la cara. El rostro de Baker se contrajo por el dolor. «¿Sinusitis? ¿Neuralgia del trigémino en las mejillas y la frente?», le preguntó el doctor.[226] «Sí», respondió Baker, explicando que se había roto la nariz dos veces en accidentes de coche. La sinusitis y la neuralgia del trigémino se convirtieron en sus dolencias oficiales. Casi todos los médicos le apremiaron para que acudiera a un especialista. Baker estaba conforme, pero decía que antes necesitaba algo que aliviara su agonía, y no un analgésico corriente. «Ya los he probado, pero no

me sirven —dijo con voz débil—. Solo hay un medicamento que me hace efecto: el Palfium.»[227]

Algunos médicos le hicieron una receta inmediatamente; otros le advirtieron de que el Palfium era un narcótico. No cabe duda de que algunos se dieron cuenta de que su paciente era un adicto. Pero él conseguía lo que quería. «Me ponían el papel en la mano con cierto embarazo; cogían de la misma mano las cien liras de sus honorarios y me acompañaban a la puerta en silencio», contó.[228] Con el tiempo, adquirio tanta habilidad para despertar la compasión de los médicos que algunos no aceptaban que les pagara.

Pero casi todas las recetas eran solo para una caja de cinco pastillas —lo mínimo para un chute—, y Baker necesitaba mucho más. En unas semanas, por lo menos veinticinco médicos en Italia y uno en Suiza accedieron a extenderle recetas. «Recuerdo que iba como un loco de una consulta a otra», contaba.[229] El periódico florentino *La Nazione* informó tiempo después de que a veces Jackson esperaba en el coche mientras Baker conseguía las recetas. Según *La Nazione*, él iba tan nervioso que incluso llegó a estrellar su Alfa Romeo contra un árbol.

Poco antes de su debut en Il Bussolotto, Baker ofreció una actuación en Nápoles. Allí le robaron un baúl que no solo contenía su ropa y otras pertenencias, sino también su trompeta. «Estaba acabado. Ya no podía tocar, no podía ganarme la vida», contaba,[230] asegurando que después del robo se había pasado la noche llorando. «Me sentía solo y abandonado. Tenía a Carol conmigo, pero sus palabras de consuelo no me consolaron. Había perdido mi trompeta y no tenía dinero para comprar otra.»

Sergio Bernardini, el propietario de La Bussola, le salvó encargando a Estados Unidos una carísima trompeta nueva. A principios de junio, Baker debutó en Il Bussolotto con un trío dirigido por Romano Mussolini. Las diarias peticiones de dinero anticipado por parte de Baker preocuparon a Bernardini; no quería financiar la autodestrucción del trompetista, pero sabía que Baker no podía actuar de otro modo. Con el dinero en la mano, Baker se pasaba los días en busca de Palfium y llegaba a sus actuaciones en el último minuto. «Empezó a tocar como un cohete —dijo Carlo Loffredo—.[231] Estaba claro que era el efecto de las drogas que tomaba, que, como sabes, dilatan el tiempo.»[232]

Al final de la velada, Baker tiraba la trompeta sobre el piano, como un obrero fabril que oye la sirena de las cinco. Sin decir adiós, corría a casa a pincharse, dejando sin vigilancia su trompeta nueva. Durante el día, el sol que entraba a raudales por el ventanal de Il Bussolotto hacía que el instrumento

reluciera como el oro. Los niños que venían de la playa se colaban y manipulaban la trompeta como si fuera un juguete, apretando los pistones y soplando por la boquilla.

Para horror de Bernardini, Baker empezó a faltar al trabajo noche tras noche. Ahora eran dos médicos los que satisfacían sus necesidades. El 20 de mayo de 1960, Baker había acudido por primera vez a Roberto Bechelli, médico de Viareggio, una gran población costera a pocos kilómetros al sur de Le Focette. Bechelli, que nunca había recetado Palfium, vaciló… hasta que el trompetista le puso unos billetes en la mano. Hasta el 27 de julio, le hizo veintitrés recetas a Baker.

En el mismo período, Baker fue a ver al pediatra Sergio Nottoli, soltándole su lista habitual de dolencias. Prudentemente, Nottoli firmó una receta por la mínima dosis de Palfium, pero insistió en que Baker acudiera a un radiólogo. Después de dos visitas más, Nottoli se negó a darle más recetas. El 28 de mayo, Baker envió en su lugar a Giali Giambastiani. El *signor* Baker estaba en la *pensione* inmovilizado por el dolor, explicó Giambastiani. ¿No tendría el doctor un poco de compasión, por favor? Nottoli se ablandó. Como Baker no estaba presente, puso el nombre de Giambastiani en la receta. Lo mismo hizo unos días después, cuando el hotelero volvió con Jackson, que confirmó el estado de Baker. Tal vez sabiendo la verdad y deseando cubrirse las espaldas, Nottoli accedió a extender una receta más a nombre de Aurelio Meliadó, un amigo de Giambastiani.

Parece que nadie soportaba ver sufrir a Chet Baker, pero este casi nunca correspondió a la simpatía. Gene Victory había dejado la banda hacía algún tiempo, y perdió el contacto con Baker. Cuando reapareció —sin dinero, enganchado y enfermo de tuberculosis como efecto secundario de su adicción —, buscó a Baker en el Villa Gemma y le suplicó ayuda. No era un trabajo ni un préstamo lo que quería, sino Palfium. Al trompetista no le gustó. Hizo sentar a Victory en su habitación y le largó un severo sermón antidroga. «Con todo lo que has pasado, con todo lo que has sufrido, ¿de verdad quieres seguir por este camino? —le preguntó—. Sabes muy bien dónde terminará.»[233] Como el batería insistió, Baker le dio unas pocas pastillas a modo de limosna, pero después de varias visitas más perdió la paciencia. Entregándole la última pastilla, le dijo a Victory que se marchara y no volviera más.

Aquella tarde, Baker se aprestó para el trabajo, preparando varias jeringas llenas de Palfium para la noche. Las dejó sobre la mesa y llevó a Jackson al cine. Dos horas después, encontró las jeringas vacías. «Ha sido Gene», le dijo a Jackson, muy serio.[234]

A Baker le entró el pánico, porque no le quedaba más Palfium. Dino Grilli, de *Il Telegrafo*, informó después de que el trompetista sufrió un violento ataque en su habitación, rompiendo muebles y aullando de frustración.[235]

Baker nunca había estado tan fuera de control, luchando por satisfacer una adicción que lo estaba devorando vivo. En julio fue a ver a otro médico, Enrico Landucci. Aquel día, Landucci estaba fuera, pero su doncella, Adua Ghilardi, acogió a Baker con compasión maternal. Le dijo que se sentara en la sala de espera mientras ella iba a buscar el nombre de otro doctor. Ghilardi dejó sin cerrar la puerta del despacho de Landucci. Cuando volvió, Baker se había marchado, llevándose varios impresos de receta de Landucci.

Baker corrió a la farmacia Vignoli, en la cercana Pisa. Allí presentó una receta del doctor Enrico Landucci para dos cajas de Palfium. Las dos jóvenes que atendían la farmacia quedaron perplejas; era el 15 de julio de 1960, pero la fecha que llevaba escrita era «7-15-60», no «15-7-60», a la manera europea. Dudando de si hacían bien, le dieron a Baker la única caja de Palfium que les quedaba. Sus sospechas aumentaron cuando entró una joven inglesa con otra receta de Landucci con la fecha mal escrita. Se negaron a atenderla. La propietaria telefoneó a Landucci, que le dijo que nunca había extendido una receta de Palfium para un tal señor Baker o una tal señorita Jackson.

El 16 de julio, la pareja llegó tarde a Il Bussolotto. Baker presentaba un aspecto tan lamentable que parecía a punto de desmayarse, y Bernardini preguntó por el micrófono si había un médico en la sala. De entre el público salió Pierluigi (Lippi) Francesconi, director de una pequeña clínica en Lucca, la Santa Zita. Baker le confesó su adicción al joven doctor, que reaccionó amablemente. «Querido Baker, tiene usted que rehabilitarse —le dijo el doctor, cogiéndole de la mano—. Es una cura larga y difícil, pero podemos intentarlo. Tiene usted que poner toda su confianza en mí, y yo a cambio tendré confianza en usted.»[236] La cura empezaría a la mañana siguiente. Baker estaba preocupado: todavía le quedaban varias semanas de contrato con Bernardini y necesitaba el dinero.

Francesconi tenía una solución. El 17 de julio, Baker ingresó en Santa Zita. El doctor le impuso un régimen de vitaminas y una dosis cada vez menor de Palfium. Siempre que le era posible, llevaba al trompetista a trabajar, esperaba a que terminara y lo acompañaba de regreso a la clínica para mantenerlo a salvo de problemas. «Pero me preguntaba cómo podía quedarse allí —dijo Francesconi años después—. Yo no podía encerrarlo, y cuando él

tenía que salir para ocuparse de sus asuntos, salía. Yo no podía ser su chófer a jornada completa.»

A pesar de todos los esfuerzos del doctor, la cura fracasó porque Baker recurrió a una serie de amigos bienintencionados para que le ayudaran a mantenerse colocado. Uno de ellos fue Joseph (Joey) Carani, un abogado italoamericano de Chicago, de treinta años. Carani, amante del jazz y músico aficionado, idolatraba a Baker, al que había conocido en Estados Unidos. Ahora que había ido a la Toscana a ver a su padre enfermo, Carani —un hombre pequeño y narigudo, con pajarita y greñas onduladas— parecía dispuesto a hacer cualquier cosa, legal o no, para ayudar a su ídolo. El 27 de julio cumplió una peligrosa misión. Estando todavía bajo los cuidados de Francesconi, Baker les pidió a Carani y a Jackson que lo acompañaran en coche a la consulta del doctor Bechelli. Asustado tal vez del riesgo que había corrido al recetarle Palfium a Baker más de veinte veces, Bechelli no había hecho caso de sus últimas peticiones. Ahora el trompetista llegaba con un cebo: Carol Jackson, por la que Bechelli sentía debilidad. Gracias a sus encantos y a otro soborno, Baker se marchó con su receta, extendida a nombre de Carani.

El sábado 31 de julio de 1960, Baker hizo su última visita a Bechelli, esta vez solo. Tras conseguir más Palfium, se dirigió a Rímini, una población turística cerca de Bolonia, para una actuación. Era un día cálido y tranquilo, de los que antes le hacían ir corriendo a las olas de Laguna Beach. Pero Baker daba la impresión de no haber visto el sol en años. Pálido y sin afeitar, con semicírculos negros bajo unos ojos de mirada apagada, podría habérsele confundido con un vagabundo saliendo a trompicones de un portal de Harlem a las tres de la mañana.

Aquella misma tarde, la comisaría de Lucca recibió una llamada de emergencia de una gasolinera Shell a las afueras de la ciudad. El hijo del propietario les dijo que un hombre se había encerrado en los servicios y no salía. Habían oído murmurar al desconocido, pero no había querido abrir y ahora no se oía nada. Puede que estuviera muerto, añadió preocupado.

Minutos después, el agente Neri Gugliermino llegó a la gasolinera. Llamó a la puerta del servicio, y esta se abrió. «De pronto vi un fantasma delante de mí —dijo Gugliermino—. Era la misma imagen de la muerte.» Aquella figura empuñaba una jeringa y tenía la mirada perdida como un zombi, de pie ante un lavabo todo salpicado de sangre. Tenía las mangas de la camisa subidas. Las venas de sus brazos parecían «alambres negros», según el policía, y tenían picotazos rojos por todas partes. El hombre balbuceaba de manera

incomprensible, y se tambaleaba cuando Gugliermino lo condujo fuera. Dócil como un niño, se sentó en silencio en el coche de policía mientras Gugliermino lo llevaba a la comisaría. Según el agente, cuando sus superiores se enteraron de que Chet Baker había sido detenido, «hubo una especie de terremoto».

Poco a poco, Baker recuperó la lucidez suficiente para murmurar una explicación. Estaba enfermo, dijo, y se había parado en la gasolinera para tomar su medicina, Palfium, recetada por el doctor Lippi Francesconi. Como le temblaban las manos, había roto dos frascos, y cuando consiguió inyectarse el contenido del tercero ya estaba demasiado desmayado para oír las llamadas a la puerta. Se le permitió llamar a Francesconi, que acudió a toda prisa y explicó que Baker estaba en tratamiento de desintoxicación en su clínica. El trompetista fue puesto en libertad a su cuidado.

La noticia saltó al día siguiente: Chet Baker había sido encontrado inconsciente en el retrete de una gasolinera, con sangre por todas partes. Una versión ligeramente exagerada de la historia se difundió por toda Europa y Estados Unidos. De repente, una pequeña ciudad italiana donde nunca había pasado casi nada salía en titulares en todo el mundo.

Una noche después de la detención, un periodista de *La Nazione* lo encontró «en un extraño estado de relajación».[237] Baker se dirigía al cine a ver *La crociera del terrore* con un amigo de La Bussola. «Estoy decidido a curarme —dijo el trompetista, explicando con orgullo que ahora se pinchaba cada cuatro horas, y no cada hora—. ¿A que es estupendo?»

Pero Francesconi no era optimista, sobre todo cuando Baker fue a verlo a mediados de agosto para pedirle permiso para dejar la clínica durante tres días para tocar en un festival en Bélgica. El doctor le advirtió de que si hacía alguna tontería echaría a perder toda la cura, pero Baker prometió portarse bien. Francesconi calculó una cantidad de Palfium suficiente para tres días y se la confió a Jackson y a Joey Carani, que iban a acompañar a Baker en el viaje. Nada más llegar, el trompetista claudicó. Antes del amanecer, mientras Jackson dormía, se escapó a Munich, donde compró todo el Palfium que pudo llevarse.

No sabía que se había cursado un informe firmado por Fabio Romiti, el fiscal del distrito de Lucca, declarando que Baker había cometido un delito al aparecer en público «en un estado de muy grave alteración psicológica debida a los narcóticos».[238] Romiti parecía poseído. Para él, aquello no era una mera infracción de la ley, era un apocalipsis moral. Poco antes, habían juzgado en

Italia a dos adictos, y Romiti temía que los traficantes de drogas estuvieran envenenando una tierra santificada, de valores familiares católicos.

Emprendió una frenética investigación de la comunidad médica de la zona, dirigida por el delegado provincial de sanidad de Lucca. Acompañado por un policía, el delegado de sanidad irrumpió en todas las farmacias, exigiendo ver todas las recetas archivadas. Cada vez que detectaba una ambigüedad o una omisión, se ponía a gritarles a los aterrados farmacéuticos. «Estaba loco; algo malo le pasaba», dijo Gugliermino, que lo acompañó en numerosas ocasiones. El delegado de sanidad encontró veinticinco doctores que habían recetado Palfium a Baker. El 22 de agosto, la policía presentó una orden de detención en Villa Gemma, donde Baker había regresado. Cuando se lo llevaban esposado, Jackson estalló en lágrimas. «¡No pueden hacer eso! ¡No se lo lleven!», gritó, según contaba *Il Telegrafo*.[239]

Dos días después, la policía detuvo a Carani, a quien Bechelli había mencionado como cómplice de Baker. Bechelli, Nottoli, Francesconi y Giambastiani fueron detenidos por ayudar a un drogadicto. Se iniciaron investigaciones contra todos los demás médicos y varios farmacéuticos que no habían informado de sus tratos con un yonqui, como la ley exigía.

Sometido a un humillante interrogatorio por Romiti, Baker reconoció haber pasado de contrabando grandes cantidades de Jetrium de Alemania, así como haber robado y falsificado recetas médicas. Pero sus revelaciones no se limitaron a él. Dijo que su exbatería Gene Victory había traído de Munich miles de pastillas de Jetrium para los dos («Victory sabía perfectamente que había cometido un delito», dijo Baker más adelante).[240] Explicó que Carani y Giambastiani habían conseguido Palfium para él de Bechelli. Habló también de su esposa Halema, que había pasado Jetrium a Italia. Cuando le preguntaron dónde estaba Halema, dio su dirección en Milán. Presionado más a fondo, empezó a soltar nombres de médicos.

Hasta los que mejor le conocían quedaron escandalizados al enterarse de que Baker había traicionado a la gente que había intentado «salvarlo». Victory se libró de ser detenido porque había vendido su batería a un joven de Lucca para pagarse el billete de regreso a Estados Unidos. Otros no tuvieron tanta suerte. «En aquella época era muy peligroso tener contacto con Chet, porque la policía investigaba a todos los que lo tenían», contaba Romano Mussolini. Presintiendo que Carol corría peligro, Baker la hizo volver a su casa de Surrey. Pero Romiti estaba más interesado en Halema. En un acto ilegítimo que no fue impugnado, se salió de su jurisdicción, fue a Milán y localizó a la joven, exigiéndole que acudiera a Lucca para ser interrogada.

Una vez allí, la presionó hasta que confesó que había hecho contrabando de drogas. Ella juró entre lágrimas que no sabía que estaba infringiendo la ley, pero Romiti no se conmovió. Halema fue encerrada en una celda en la penitenciaría de San Giorgio, la antigua prisión de Lucca, donde los acusados fueron retenidos sin fianza hasta el juicio, en aplicación del duro principio napoleónico de que uno es culpable hasta que se demuestra su inocencia, que todavía estaba en vigor. Verdaderamente, la mujer de Baker tuvo mala suerte: por lo visto, cuando la detuvieron tenía en su bolso un billete de avión a Estados Unidos, donde había dejado a su hijo al cuidado de su familia.[241] También Joseph Carani y varios médicos, entre ellos Francesconi, fueron a la cárcel.

Francesconi salió en libertad a los dos meses por falta de pruebas. Los otros acusados permanecieron en la cárcel, esperando. Todos los días, Baker oía fuertes sollozos procedentes de la celda de su mujer, al otro lado del patio. Transcurrieron ocho meses hasta el juicio. Casi al final de ese período, *L'Europeo* le pagó por escribir acerca de su camino hacia la destrucción. Utilizando repetidamente la palabra «desesperado», Baker solo derramó lágrimas por una persona: «No comprendo por qué recibo este trato —decía —. Siempre estoy solo, incapacitado para intercambiar una palabra excepto con los guardianes. Carani y los médicos están todos en la misma celda. Pueden hablar, tienen compañía, se consuelan unos a otros… Durante ocho meses no he tenido más compañía que mi conciencia y mis miedos… Ocho duros y terribles meses que tal vez hayan restaurado mi dañada salud, pero que a cambio han destruido mi corazón y mi mente».[242] No le quedaba más remedio, advertía, que vender su trompeta para pagar sus inminentes deudas legales.

Los apuros de Baker llegaron al corazón del abogado más poderoso de Lucca, Mario Frezza, que se ofreció a defenderle gratis. Baker también recibió una oferta de Dino de Laurentiis, productor de la célebre película de Fellini *La Strada* y, años después, de *Serpico* y *El justiciero de la ciudad*. Se dice que, percatándose del potencial cinematográfico de la tragedia de Baker, De Laurentiis le ofreció tres mil dólares por los derechos para el cine, con un anticipo para escribir el argumento. El productor propuso aplazar el rodaje hasta que el trompetista estuviera libre para interpretarse a sí mismo. Baker aceptó el dinero.

Pocas películas podrían superar el épico melodrama que estalló en la mañana del lunes 11 de abril de 1961: el «juicio de las víboras», como lo llamó la prensa.[243] Fue el juicio penal más escandaloso de la historia de

Lucca, y prácticamente toda la ciudad se acercó a presenciarlo. Mientras la multitud se apelotonaba a las puertas del tribunal, *paparazzi* de toda Italia pasaban zumbando en sus escúteres, con los voluminosos estuches de sus cámaras colgados al cuello. Poco antes de las nueve, llegaron los vehículos policiales, y de ellos salieron los acusados, escoltados por policías. Cada aparición provocaba una tormenta de relámpagos de las cámaras. Algunos espectadores vitoreaban; otros abucheaban, como si el juicio fuera un híbrido de un estreno de Hollywood y el vía crucis. Halema, a quien los periodistas llamaban erróneamente la esposa «mulata» o «negra» de Baker, entró a toda prisa, una figura sombría con abrigo negro y gafas oscuras. Pero Carol Jackson posó para los fotógrafos y sonrió, luciendo su vestido negro cuidadosamente elegido, sus perlas, sus guantes blancos y su cabello cardado y lleno de laca. No todo el mundo quedó impresionado; la prensa sensacionalista la había acusado de romper el matrimonio de Baker, y cuando se acercaba a las puertas del tribunal, unas campesinas le gritaron: «¡PUTTANA!». «Sin discusión alguna —comentó Dino Grilli en *Il Telegrafo*—, Halema le podría dar a Carol lecciones de clase.»

Flanqueado por tres guardias, Baker entró con paso confiado, con las mejillas sonrosadas y aspecto saludable. Llevaba pantalones grises de franela, una chaqueta beige, camisa blanca, corbata estrecha y esposas, y también él sonrió a las cámaras. Dentro del tribunal, actuó en el local más lleno que había visto en Italia. Aficionados al jazz, músicos, estudiantes, jubilados y periodistas de todo el mundo abarrotaban los bancos; fuera había gente subida a escaleras y mirando por las ventanas. Los *paparazzi*, habiéndoseles prohibido la entrada a la sala, ocupaban balcones cercanos y apuntaban cámaras con zoom a las ventanas abiertas.

En el sistema judicial italiano no había jurado; el fiscal presentaba las pruebas al presidente del tribunal y a los dos jueces ayudantes. Estos interrogaban a los acusados y testigos, y después se dictaba sentencia. Parecía que Baker tenía pocas posibilidades. Se le acusaba de posesión de un narcótico ilegal, robo de impresos de receta de la consulta de un médico y falsificación de las mismas para obtener Palfium. Como ya lo había confesado todo, Mario Frezza tenía que intentar demostrar que había circunstancias atenuantes y procurar ganarse la simpatía del tribunal. El abogado había dado rigurosas instrucciones a Baker, y cuando el juez Loria, presidente del tribunal, le llamó para una declaración de tres horas, Baker parecía tan tranquilo como «un joven granjero de las montañas», según Sergio Frosali, de

La Nazione.[244] Mientras relataba diversas pesadillas relacionadas con la droga, su compostura era sobrecogedora.

Sentado ante el estrado del juez y valiéndose de un intérprete, Baker negó toda culpa. Sus problemas, dijo, comenzaron en Bolonia en el mes de abril, cuando le sacaron un diente y ello le provocó terribles dolores de cabeza. El dentista le había recetado un analgésico raro, Palfium. Era tan fuerte que Baker se quedó enganchado, lo que le obligó a acudir a todos aquellos médicos. El robo de su trompeta en Nápoles le deprimió aún más. «Dígame, Baker, ¿por qué está tan desesperado por una trompeta robada? —preguntó Loria—. ¿No podía comprar otra? Italia está llena de trompetas.»[245] Baker bajó la mirada, entristecido, como un niño cuya madre le ha quitado su posesión más preciada. «Es que era una trompeta especial, su señoría —explicó—. Una trompeta de trescientos dólares. Compré otra, señoría, pero el sonido era muy malo.»[246] Tocar la trompeta, dijo, agravó su sinusitis y su neuralgia del trigémino, consecuencias de dos accidentes de coche. Sin Palfium no podía dormir, comer ni tocar.

A continuación, Baker negó todas las confesiones que había hecho antes, alegando enajenación transitoria. Cuando le preguntaron sobre las diez mil pastillas que, según su confesión, había pasado de contrabando, negó con la cabeza. «Nunca mencioné una cifra como esa», dijo.[247] Añadió que había sido Halema la que le había traído cuatrocientas pastillas de Alemania, y ella no sabía lo que eran. «Es mi mujer y hace lo que yo le digo», declaró Baker.[248] Se retractó de su confesión de haber «pagado» diez mil liras a Bechelli, y de haberle robado impresos de recetas a Landucci, haciéndose el tonto de forma no muy convincente.

LORIA: ¿Sabe usted que el doctor Landucci tiene su despacho en el mismo edificio que su vivienda?

BAKER: Mi abogado me ha dicho que no lo sé.[249]

Las carcajadas llenaron la sala. Imperturbable, Baker siguió explicando que un día se había despertado en Villa Gemma y había encontrado los impresos metidos por debajo de la puerta, un regalo de su exbatería Gene Victory. La única razón para haber mentido, dijo, era proteger a Victory. Baker estaba forzando su credibilidad al límite, pero Frosali detectó ondas de simpatía mientras Baker seguía apretándose la frente en un gesto de dolor. «Hay una clara impresión de que nadie quiere ser demasiado duro con el señor Baker», escribió Frosali.[250] Para dar idea del poder de seducción de

Baker, baste decir que derritió el corazón de la periodista más dura de Italia, Oriana Fallaci, después conocida por sus feroces y hostiles entrevistas a líderes mundiales como el ayatolá Jomeini y Henry Kissinger. Fallaci escribió una apasionada defensa de Baker en *L'Europeo*, el equivalente italiano a la revista *Time*, declarando que había sido condenado por un gobierno que nunca había oído hablar de Louis Armstrong ni de Charlie Parker, y mucho menos del «mejor trompetista blanco del mundo».[251] A las autoridades, decía Fallaci, no les importaba si este genio «volvía a las drogas o ladraba como un perro o dejaba de tocar esa trompeta que a veces suena como un himno a Dios».

Durante todo el interrogatorio, Halema estuvo con la cabeza gacha, garabateando en un cuaderno. Cuando la llamaron al estrado, mantuvo que era inocente. «Está claro que ella es la víctima de esta situación», informó Frosali,[252] observando la compasión que el público sentía por la «esposa traicionada». Mientras oía un torbellino de negaciones, contradicciones y mentiras referentes a él, Baker ponía cara de póquer. «Lo que ocurre a su alrededor durante el proceso no parece interesarle mucho —comentó Frosali —. Es muy difícil determinar, mirándolo, si escucha o no las cosas que se dicen de él.»

Los días siguientes fueron espectáculos gratuitos para los que abarrotaban el *tribunale*. «La gente prestaba atención, esperando tal vez alguna escena increíble», informó Dino Grilli.[253] Cuando testificó el doctor Nottoli, sus numerosos amigos congregados en la sala gritaron y aplaudieron como si fuera una estrella de cine. Cuando un hombre intentó iniciar una ovación de pie, Loria hizo que lo expulsaran, anunciando malhumorado: «¡Esto no es un cine!».[254]

Grilli se fijó en un «enano rechoncho y rubicundo» que preguntaba en voz baja, insistentemente y con la mayor seriedad:

«Pero ¿cuándo va a tocar la trompeta?». No la tocó, pero al final de la sesión los fans de Baker «se acercaban a saludar a su amigo como si le felicitaran después de un concierto». Giovanni Tommaso se abrió paso a través de la multitud y le preguntó a Baker qué tal estaba. «Estoy cansado — respondió él, suspirando—. Anoche, pensando en el juicio, no pude pegar ojo.»[255]

El jueves 12 de abril, Carol Jackson fue llamada al estrado de los testigos. Durante dos horas, la amante de Baker ofreció el testimonio más polémico del juicio. Por medio de un intérprete, negó casi todo lo que había dicho en una declaración anterior, repitiendo insistentemente «No me acuerdo».[256] Loria

le recordó su anterior confesión de que había acompañado a Baker a la consulta de Bechelli para tentar al doctor y lograr que cooperara. «Le odiaba y no quería que me tocara —había dicho en aquella ocasión—. Ya había estado allí dos veces y sabía cómo era.»[257] Cuando le recordaron esto, los ojos de Jackson se abrieron de par en par.

—¡Yo nunca he dicho nada semejante! —exclamó.

—¿Alguna vez el doctor Bechelli le puso las manos encima?

—Sí, pero fue en broma.

A continuación, negó su testimonio de que Joseph Carani había permitido que Baker utilizara su nombre en una receta. Loria hizo que le leyeran toda su declaración para que pudiera confirmar o desmentir cada detalle. Por fin, el juez perdió la paciencia, advirtiéndole de que si no dejaba de referirse «desvergonzadamente»[258] a Baker como «mi marido», la acusaría de perjurio. «No hay mucho respeto por Carol Jackson —escribió Renzo Battiglia en el *Giornale del Mattino*—, sobre todo porque el público se da cuenta de que mientras que Halema está en la cárcel, Carol está libre.»[259] El desprecio subió al máximo cuando Jackson se acercó a Baker y le plantó un largo beso en la mejilla ante los ojos de Halema, que se quedó estupefacta y volvió la cabeza. Cecco Maino recordaba lo triste que se sintió al verla salir del tribunal «sola y llorando, acompañada solo por un grupo de *carabinieri*».[260]

Según iban pasando otros testigos, entre ellos Sergio Bernardini, a declarar acerca de su pasado de adicto, Baker parecía disfrutar de la atención que le prestaban. Ni siquiera le inmutaron los comentarios condenatorios de Roberto Boni, un radiólogo que había examinado con rayos X el rostro de Baker en Viareggio sin encontrar nada anormal. «Cuanto más tiempo pasa —escribió Frosali—, más se abre Baker y de mejor humor parece estar.»[261] Carani no estaba tan animado, ya que se enfrentaba a una posible sentencia de cárcel y veía en peligro su carrera. «Solo había venido a Italia a ver de nuevo a mi padre y a descansar», le dijo el tembloroso abogado a Dino Grilli.[262]

Fabio Romiti, el fiscal, fue el siguiente en recitar su parte. Alzando un dedo en el aire, pronunció un furioso alegato contra el hombre al que acusaba de mofarse de la ley y traicionar fríamente a sus amigos. «¡Cara de ángel, corazón de demonio! —entonó Romiti, mirando ferozmente a Baker—. ¡Todo el que entra en contacto con él se busca problemas!»[263] Romiti solicitó una pena de siete años. Denunció a Bechelli, Jackson y Giambastiani, y pidió dos años de cárcel para Halema.

En vista de la abrumadora evidencia, Mario Frezza apeló a la compasión del tribunal. Describió a Baker como un hombre condenado a la drogadicción

por la mala influencia de su padre, que fumaba marihuana; contó también la historia apócrifa de que Crystal Joy le había abofeteado, acusándolo de haber matado a su mejor amigo, Dick Twardzik… lo cual había traumatizado tanto a Baker que se vio obligado a buscar consuelo en la aguja. No había cometido ningún delito de contrabando de droga, ya que el Jetrium no figuraba en la lista de sustancias prohibidas en Italia. Y lo que es más, argumentó Frezza, un impreso de receta en blanco no tiene ningún valor, de modo que no había habido robo. En cualquier caso, las drogas habían nublado el entendimiento de Baker hasta el punto de que no se le podía considerar responsable de sus actos. El abogado solicitó la absolución general.

El jueves por la noche, Frezza le advirtió a Baker que no tuviera demasiadas esperanzas. A la mañana siguiente, mientras los jueces iniciaban las deliberaciones finales, los pasillos y escaleras del tribunal se llenaron de adolescentes ansiosas de enterarse de la suerte de Baker. A las cinco de la tarde, Loria reunió a los acusados ante el tribunal. Los farmacéuticos fueron declarados no culpables. Carani y Halema fueron absueltos por falta de pruebas. Sergio Nottoli fue declarado culpable del delito menor de falsificar los nombres en dos recetas; se le impuso una multa y quedó en libertad. También salió libre Giali Giambastiani; aunque estaba claro que era cómplice, no se pudo demostrar que hubiera sabido que el Palfium era un narcótico de uso restringido. Bechelli no tuvo tanta suerte. Concluyendo que el doctor había aceptado un soborno de un drogadicto, Loria lo condenó a tres años de cárcel y una severa multa de 300.000 liras, más la pérdida temporal de su licencia de médico. Bechelli se quedó helado; su mujer rompió a llorar y estuvo a punto de desmayarse.

Chet Baker fue declarado culpable de contrabando de drogas y falsificación, pero absuelto de la acusación de robo. Los jueces le sentenciaron a un año, siete meses y diez días de cárcel, más una multa de 140.000 liras. Loria dijo que se habían mostrado compasivos debido a los problemas mentales del acusado, inducidos por las drogas. Baker se quedó mirándolo. Estaba perplejo, porque todavía no sentía que hubiera hecho nada malo. «Decir que sentía autocompasión es una descripción demasiado benévola —dijo Ruth Young—. Su argumento en todas aquellas declaraciones de autodefensa era: “¡Yo soy Chet Baker! ¡Soy importante! Y no pienso aguantar toda esta mierda. ¿Por qué se meten conmigo? No le he hecho daño a nadie”.»

A Renzo Battiglia le escandalizó la levedad de la sentencia, aunque estaba de acuerdo en que Baker estaba psicológicamente trastornado. «No se puede

considerar normal a un hombre como este, que deja que los fotógrafos le hagan fotos en el tribunal casi como presumiendo, que abraza a su amante a solo dos pasos de su esposa.»[264] Dino Grilli habló con Halema mientras se desalojaba la sala de vistas. «Lo siento mucho por Chet», dijo ella escuetamente, negando a continuación toda posibilidad de reconciliación.[265] Minutos después, Jackson le dijo a Battiglia que ella y Baker se casarían en cuanto él saliera de la cárcel. «También él quiere casarse», afirmó sonriente.[266] Pero, según el periodista, Baker parecía que se lo estaba pensando mejor. «Esto es lo que le dijo a la gente que le preguntaba por el tema: "No pienso divorciarme de Halema. Halema es una mujer maravillosa. Es una gran esposa".» No obstante, ella volvió en avión a Estados Unidos, dejándole completamente perdido.

Los guardias esposaron a Baker y lo condujeron de regreso a su celda, provista de una colchoneta de paja y una rejilla de acero a modo de ventana. En circunstancias más propicias, Lucca podría haber elevado a Baker a nuevas alturas líricas. La pintoresca ciudad había inspirado a su hijo natal Giacomo Puccini, y también a Napoleón; Leon Tolstoi inició *Guerra y paz* con una mención a ese oasis de la Toscana. Situada a veinte kilómetros de Pisa, Lucca era un mundo aparte. Rodeando la ciudad había una muralla de piedra construida en los siglos XVI y XVII para contener los traicioneros desbordamientos del río Serchio. Todo en Lucca parecía conectado con la naturaleza o con Dios. Las casas, pintadas en tonos tierra —amarillo, pardo o rojizo— parecía que brotasen del suelo. Los árboles crecían con forma de horquilla, con cuatro o cinco ramas verticales que se estiraban hacia el cielo. Abundaban las iglesias en las calles, y los domingos las campanas parecían resonar desde las nubes. A unos cuantos kilómetros, más allá de las murallas, las colinas de color verde claro se fundían con el cielo.

Pero la penitenciaría de San Giorgio tenía muy poco de romántica. Se alzaba en el centro de la ciudad, y era un edificio amarillo sucio con persianas negras en las ventanas delanteras y rejas en las de atrás, donde se encontraban las celdas. En años posteriores, Baker ofrecería sórdidas descripciones de los «horrores» de su estancia en prisión. Decía que su celda era «una mazmorra húmeda, sucia y plagada de insectos»,[267] que la comida era tan asquerosa que había ciempiés reptando por ella. Decía que se había tumbado en una cama que parecía de piedra «en estado de estupor… temblando y gimiendo y hablando conmigo mismo, mientras las ratas y los escarabajos y los piojos y las pulgas se arrastraban a placer por todo mi cuerpo».[268] Que casi se quedó

ciego por intentar leer a la luz de una bombilla de cinco vatios.[269] Que al pasar las páginas las manos se le ponían azules a causa del frío.

Sin embargo, según todos los demás informes, Baker se las arregló para recibir un tratamiento de VIP en la prisión, y habló a sus amigos de los placeres de la vida carcelaria. El Quintetto di Lucca conocía al hijo del director de la prisión y le pidió que cuidara de su amigo «Chettino». A Baker se le asignó un trabajo en el taller de encuadernación en compañía de otro preso. Como tenían pocos libros que encuadernar, los dos se pasaban el día jugando al ajedrez y cocinando espaguetis en un infiernillo que les había pasado de matute un amable guardián.

Otro compañero empezó a enseñar italiano a Baker, pero, como de costumbre, el trompetista se comunicaba más profundamente con la música que con palabras. Cuando los demás presos lo veían paseando por los pasillos o por el patio con su instrumento, le daban palmadas en el hombro y le hacían peticiones:

«Eh, Chet, toca "Tintarella di luna"». «Sí», respondía él en italiano, y tocaba la popular canción italiana. «¡Ah, bella!», exclamaban los otros, sonriendo y llevándose una mano al corazón.[270]

Los guardianes permitían que Baker recibiera visitas conyugales de Carol, que se quedó en Lucca. Entre estos encuentros, se masturbaba con los ejemplares de *Playboy* que ella le llevaba. Baker describía estas visitas como citas sexuales, que tenían lugar en la sala de visitas. «No sé si uno es capaz de apreciar lo que puede significar un poco de sexo hasta que le han encerrado en una celda de aislamiento durante unos meses», decía.[271] Baker se pasaba el resto del tiempo trabajando en el argumento para Dino de Laurentiis, y componiendo veinticuatro melodías que Amedeo Tommasi armonizó más tarde. El pianista las recordaba casi todas como mediocres, pero Baker las encuadernó amorosamente en un bonito volumen de cuero rojo, escribiendo la lista en la primera página con su pulcra letra de colegial. Los títulos evocaban sus añoranzas: «Love Makes the World Go Round», «A Fool in Love», «Blue Carol», «I Could Never Live Without Your Love».

El Quintetto di Lucca intentó animarle reuniéndose frente a la parte trasera de la prisión para gritarle «¡Buon giorno, Chettino!» y cantarle serenatas. Según la leyenda local, a su celda llegaba un sonido más triste: el de una trompeta solitaria que tocaba «Il Silenzio», un lamento que sonaba en los funerales militares italianos. El músico era Nini Rosso, una estrella del pop italiano que hizo famosa la canción. La pena del propio Baker salía a raudales de su trompeta durante el verano de 1961. Hasta muchos años

después, los residentes en las cercanías recordaban haberle oído tocar «Someone to Watch Over Me» y «My Buddy». Después de la puesta de sol, cuando el tráfico cesaba y la quietud flotaba en el aire, la música de Baker, como el repique de las campanas de las iglesias, parecía bajar flotando del cielo. Gusmano Cesaretti, un productor cinematográfico que se crio en Lucca, no olvidó nunca que de adolescente iba a escucharlo desde el exterior de la prisión. «Era magnífico, era casi una experiencia espiritual», decía. Situándose cerca de la cárcel con un magnetofón primitivo, el propietario de una tienda local de música creó el primero de los incontables discos piratas de Chet Baker: un disco de 45 rpm lleno de ecos y titulado *Chet Baker, dentro le mura*. La portada llevaba una tosca ilustración en marrón sobre blanco de una ventana enrejada en un muro de piedra, detrás de la cual se veía una figura escuálida tocando la trompeta.

Con el paso de los meses, Baker se ganó muchísimas simpatías. Las utilizó en provecho propio el 8 de septiembre, cuando él y Bechelli, acompañados por Joseph Carani, comparecieron ante el Tribunal de Apelación de Florencia para solicitar la reducción de sus sentencias. Baker explicó al juez que había superado su adicción y sus diversas enfermedades, exceptuando algunas jaquecas ocasionales; Carani añadió que en toda Italia había orquestas que se disputaban los servicios de Baker, y que el gran Dino de Laurentiis planeaba llevar su historia a la pantalla. Bechelli planteó sus propias peticiones. En un extraordinario alarde de clemencia, el tribunal autorizó la puesta en libertad del doctor, alegando que no había suficientes pruebas contra él; también redujo en tres meses la sentencia de Baker.

A principios de diciembre, la prensa acampó cerca de la prisión, aguardando su puesta en libertad. Salió el día 15. Gracias a su buena conducta, se le permitió salir una semana antes, a tiempo para la Navidad. Metió su trompeta en una bolsa, recogió el certificado de libertad de manos del director de la prisión y salió al exterior solo.

«Había esperado mucho aquel momento, pero no sentí nada —le dijo más adelante a Oriana Fallaci—. Solo pensé: "Estás libre y puedes irte, Baker, pero ¿adónde?".»[272] La cárcel se había convertido en su refugio; le permitía estar a solas con su trompeta y al mismo tiempo le protegía de sus debilidades. «Un muro negro y aterrador me aguarda en el umbral de la prisión, y encierra miedo, mucho miedo», declaró a *L'Europeo*.[273]

Hablando con un periodista de *Il Telegrafo*, se lamentó de que nadie hubiera ido a recibirle a su salida. «No tengo amigos en Lucca, aparte de mi abogado Frezza y el doctor Francesconi», se quejó.[274] Al leer esta

declaración, Cecco Maino se indignó. «Eso demuestra lo mentiroso que era —dijo Maino—. En 1959 había pasado meses viajando con Piero Giusti y el Quintetto. Piero, Rudy Rabassini, Paolo Benvenuti y Antonello Vannucchi le veneraban. Todos habían dado de comer a Chet, le habían alojado, le habían dado dinero. Aunque es posible que él solo considerara amigos a los que le proporcionaban droga. No había nadie cuando salió en libertad porque nadie sabía la fecha y la hora exactas, excepto Frezza, que según la ley tenía que ser informado por las autoridades penitenciarias.»

Baker se dirigió al hotel de Jackson, que estaba a la vuelta de la esquina, y los amantes se reunieron. Pocos días después, fue llamado a comisaría. Por orden del Ministerio del Interior de Roma, tenía cinco días para abandonar el país. En cuanto supo la noticia de su inminente deportación, Mario Frezza se puso en acción y consiguió que se revocara la orden. A partir de entonces, Baker podía vivir libremente en Italia.

Otros implicados en el caso no tuvieron tanta suerte. Según Neri Gugliermino, el delegado de sanidad que había acosado a tantos médicos y farmacéuticos durante la investigación fue detenido tiempo después por hacer cientos de recetas de Palfium para su propio uso, que ponía a nombre de su mujer de la limpieza. «Qué ironía: el que persiguió a Chet era también un yonqui», dijo Gugliermino. El policía explicó que el delegado de sanidad ingresó en la enfermería de la prisión en espera de juicio. Por la noche, a solas en su celda, encontró una vía de escape. Su uniforme del hospital tenía cinturón. Subiéndose a la cama, se anudó un extremo al cuello, ató el otro a un gancho de la pared y se ahorcó.

11

Ahora que Baker estaba libre, Carol Jackson podía adoptar el nombre mágico de «señora Baker», o al menos eso creía ella. No sabía que iba a tener que esperar tres años para poder reclamar oficialmente ese título. Después de dos matrimonios tormentosos, Baker no parecía muy ansioso de meterse en un tercero. Tampoco parecía dispuesto a dejar escapar a Halema, que tardó lo suyo en cortar el lazo. Después de vivir una corta temporada con los padres de Baker en Inglewood, Halema encontró una casa en la misma ciudad para ella y su hijo. Empezó a salir con un hombre con el que acabaría casándose. Pero seguirle la pista a Baker por Europa para iniciar los trámites de divorcio era tan difícil que «perdió el interés por completo», según dijo. «Y, además, no podía permitírmelo. Tenía otras cosas que hacer. Estaba criando a mi hijo. Pero si Chet quería el divorcio, podía conseguirlo cuando quisiera.»

Antes, Baker tenía que ganar algo de dinero. Cuando salió en libertad, el Quartetto di Lucca (el Quintetto había perdido a su guitarrista) organizó un concierto de cumpleaños y bienvenida para recaudar fondos para el trompetista. El 23 de diciembre de 1961, la multitud llenó el Teatro Giglio de Lucca para aclamar al resucitado Baker, que cumplía treinta y dos años. Con su traje gris, camisa blanca, zapatos negros y corbata negra, a Oriana Fallaci le recordó a «un niño que está haciendo su primera comunión y está muerto de miedo».[275] No obstante, según el bajista Giovanni Tommaso «el local estaba repleto. Fue un gran acontecimiento para la ciudad: reportajes, fotos… Tío, Chet sonó asombroso. Estaba desintoxicado, de buen ánimo y, musicalmente, en la mejor forma que yo le había oído. La combinación hacía que sonase de un modo impresionante».

El público, en su mayoría jóvenes embobados, estaba fascinado por las historias acerca de la drogadicción de Baker; muchos de ellos no habían ni siquiera oído hablar de drogas hasta que apareció él. Gusmano Cesaretti se tomó la molestia de ir a la biblioteca a investigar el tema. Le excitó descubrir que en el patio de su abuelo crecía marihuana. «Empecé a liarla y a fumármela, preguntándome qué le iba a pasar a mi cabeza. ¡Fue genial!»

Aquel invierno, Baker salió de gira por Italia con Tommaso, el pianista Amedeo Tommasi, el vibrafonista Antonello Vannucchi y el batería Franco Mondini. Ahora podía hablar con ellos en italiano, que había aprendido en la cárcel. «Chet lo había aprendido de oído maravillosamente —decía Cecco Maino—. Solía cometer constantes errores de vocabulario, construcción de frases, etcétera, pero parecía un italiano nativo; nunca he oído a un extranjero, y menos a un norteamericano, parecer tan italiano como él.»

Su recuperación se consideró un triunfo; una vez más era la *tromba d'oro*, el resplandeciente ángel del jazz. En todas partes le recibían con abrazos y gritos de «Bravissimo!». La gente lo colmaba de regalos; un noble italiano le regaló una parcela de tierra a las afueras de Florencia. Presionado por tan altas expectativas, Baker temía que alguien pudiera ofrecerle el «regalo» equivocado. Le confió este temor a Tommasi: «Tú vigílame y asegúrate de que no vuelva a suceder, porque no quiero volver a meterme en eso».

Baker pasó la Navidad con Jackson en Milán, y el día de Año Nuevo de 1962 fue cabeza de cartel en el Olympia, el teatro donde ella le había llamado la atención por primera vez, pavoneándose con su vestimenta sexy. Después del concierto, Baker le comentó a Nando Latanazzi, el propietario, que le gustaría tener su propio club nocturno. El empresario le condujo a un salón del Olympia que no se usaba, una elegante *boîte* con terciopelos y mármoles, y proclamó: «Ahí tienes, Chet, es tuyo». Latanazzi encargó un letrero de neón que rezaba CHET BAKER CLUB y lo instaló en la puerta; a partir de entonces, la sala fue de Baker, para que tocara cuando quisiera.

Pero Baker no consiguió todo lo que quería. Para entonces, Dino de Laurentiis había perdido el interés por hacer una película sobre la vida de Baker. A pesar del dinero que había cobrado del productor, el trompetista estaba furioso, y desde entonces llamó a este episodio «la gran estafa del cine».[276] Pero sí que sacó dinero de sus composiciones de la cárcel, ya que la RCA italiana le pagó diez mil dólares por un contrato discográfico de un año. El sello esperaba sacar provecho de su notoriedad transformándolo en una estrella pop; con esta intención, se le pidió que grabara cuatro temas vocales en italiano con una orquesta dirigida por Ennio Morricone, el famoso compositor de bandas sonoras para spaghetti westerns. Las canciones salieron del cancionero de cuero rojo de Baker, con letras añadidas por Pino Maffei, fundador de la revista *Musica Jazz*.

Envuelto en una manta de violines y voces, Baker cantó a la dulzura del amor y a las noches interminables sin su amada. Su voz sonaba más infantil que nunca, y sus suaves agudos de niño de coro parecían salir flotando del

corazón más puro. En «Chetty's Lullaby», escrita para su hijo, murmuraba tiernamente: «Duerme, querido, que mañana al salir el sol te besaré… sin ti siento frío en el corazón». Chetty estaba muy lejos con su madre, que se esforzaba por rehacer su vida de madre sola y sin ayuda —ni económica ni de otro tipo— de Baker. Se hizo contable, y siguió siéndolo durante décadas. Halema no tenía ningún deseo de que su hijo volviera a ver a su padre, y Baker tampoco hizo muchos esfuerzos por ver a Chetty. Sus sentimientos hacia el niño eran una enmarañada mezcla de remordimiento, fracaso e ineptitud paterna. Era típico de él expresar amor e interés en un disco, y ser incapaz de hacerlo en la vida real.

No obstante, en su primer elepé después de su estancia en prisión, *Chet Is Back*, grabado en Roma el 5 de enero de 1962, la trompeta de Baker sonaba exactamente como él quería que le percibieran: atrevido, fuerte, seguro de sí mismo. En la sesión de grabación le fotografiaron con los brazos abiertos, la trompeta alzada en gesto triunfal y la cabeza echada hacia atrás como si fuera el amo del mundo. Acompañado por un quinteto de músicos europeos, Baker tocaba el bop rápido y complicado de Thelonius Monk, Sonny Rollins y Charlie Parker, que exigía virtuosismo y virilidad, pero no mucho sentimiento. Incluso en «Over the Rainbow», tenía la mente puesta en controlar la ascendente melodía de Harold Arlen, no en rendirse a su pasión. Rara vez llenaba una balada con tantas notas, pero aquí daba la sensación de que todos los rígidos espacios abiertos que normalmente dejaba eran como pozos emocionales en los que podía caer.

Aun así, su forma de tocar estaba llena de energía y atrevimiento armónico. El trompetista Roy Eldridge le había criticado en una ocasión por tener un sonido monótono que no cambiaba nunca, pero en este álbum Baker no tuvo miedo de resaltar sus momentos tranquilos con llameantes trompetazos, ni de sonar metálico, áspero y meloso en el espacio de unos pocos compases. Detrás de él, los dedos de René Thomas volaban sobre las cuerdas de la guitarra, punteando largas y elegantes sucesiones de notas únicas. Bobby Jaspar arrancaba sonidos aterciopelados a la flauta y el saxo tenor; las líneas de contrabajo de Benoît Quersin casi se sostenían por sí mismas como melodías.

Sin embargo, esta elegante manera de hacer música no reflejaba su modo de vida. Jaspar moriría catorce meses después de grabar *Chet Is Back*, y Thomas en 1974, los dos víctimas de su adicción a la droga. También Quersin era adicto. Habiéndose rodeado una vez más de consumidores de droga, la fortaleza de Baker empezó a vacilar. Lo compensó esforzándose por hacerse

el duro. «Tenía *paparazzi* a su alrededor como si fuera una gran estrella —contaba Daniel Humair, el batería—. Al final de la sesión, empezó a adoptar una actitud de estrella que me fastidió mucho. Dije: "¿Podéis pagarme? Me gustaría irme a casa". Cogió el dinero y me lo tiró, y cayó al suelo. Le dije "Lo vas a recoger". Y lo recogió, porque yo estaba dispuesto a darle un puñetazo en la nariz. Desde aquella vez hubo animosidad, porque yo no jugaba a su juego. Casi todos sus acompañantes eran víctimas suyas, y él era el amo. Yo no quería desempeñar ese papel en absoluto.»

En efecto, tanto Baker como Jackson parecían saborear con placer su recién lograda celebridad. Su historia de amor parecía un equivalente en tono menor del escándalo que hacía furor en Roma: la carísima y complicada producción de la epopeya cinematográfica *Cleopatra*. Los caprichos de la estrella, Elizabeth Taylor, habían hecho que la película se saliera de su presupuesto por muchos millones, y su tórrido idilio con su coprotagonista, Richard Burton, había sido noticia en todo el mundo. Las dos estrellas tenían otros cónyuges, y los romanos estaban escandalizados y excitados por la pecaminosidad de la relación.

Cuando Burton y Taylor no estaban a mano, Jackson y el todavía casado Baker servían como unos Liz y Dick de andar por casa. Parecía que Jackson procuraba acentuar su parecido con Liz Taylor, copiando los peinados cardados y el exagerado maquillaje de ojos de la actriz. Los conocidos italianos de Baker recordaban a Jackson solo como «una bella ragazza»[277] que adoraba a su atractivo amante y adoraba que la vieran con él, pero que en realidad no sentía nada por su música.

A pesar del tiempo que Jackson dedicaba a su maquillaje, peinado y vestuario, poca gente le prestaba mucha atención. «En primer lugar, Chet era una presencia tan carismática que cuando él estaba presente nadie miraba a sus chicas —decía Cecco Maino—. Todos nos quedábamos callados y esperábamos a que Chet tocara, o hablara, o lo que fuera. En segundo lugar, los infundados celos de Chet convertían a sus chicas en estatuas mudas, bonitas pero inaccesibles. Y en tercer lugar, Chet no hacía nada de vida social, así que daba pocas oportunidades a los que querían hacer amistad con él o con sus novias, que no le dejaban solo ni un momento.»

Jackson consiguió su momento de fama al año siguiente, cuando concedió una entrevista al tabloide británico *Today*: «Carol Jackson habla a Gill Preece sobre su amor por Chet Baker», decía el titular.[278] El artículo empezaba así:

Una morena delgada de ojos endrinos barrio sus pálidas mejillas con sus largas pestañas y murmuró: «Me habían dicho que Chet Baker era un gran hombre… Yo no les creí… Pero ahora diría que mide tres metros de altura. Su amor agita mi alma como la música que brota de su corazón… Necesita una madre y una amante, una mujer que pueda darle todo sin pedir nada. Y sé que yo soy esa mujer. Conozco los defectos de Chet, y solo yo los entiendo».

Chet era tan feliz con su amor, decía Jackson, que ella estaba segura de que sus días de drogadicto habían terminado.

Aquel invierno le dio la gran noticia: estaba embarazada. Jackson parecía entusiasmada por ir a darle un hijo, pero Baker no estaba más capacitado para la paternidad que en 1957. Se vino abajo en primavera, cuando llevó a Jaspar y Thomas a Lugano (Suiza) para un concierto. Después de la actuación, uno de sus admiradores, farmacéutico, daba una cena en honor del trompetista. Mientras los invitados hormigueaban por el salón de su bonita villa, bebiendo, fumando y charlando sobre lo maravillosa que era su estrella, el farmacéutico hizo pasar a Baker a su despacho para darle un peligroso regalo. Abrió un cajón y, cuando Baker miró lo que había dentro, casi se le salen los ojos de las órbitas. Allí, ordenadas en pulcras hileras, había cajas y cajas de la droga por la que había pasado cientos de horas carroñeando en Italia.

Momentos después, Baker se llevó a Giovanni Tommaso a un dormitorio. «Quería que le sujetara el cinturón alrededor del brazo», contó el bajista. Negándose, le suplicó a Baker que se lo pensara mejor, pero fue en vano. «No te preocupes, Giovanni, es como beber un trago de whisky. Solo esta vez. No lo volveré a hacer.»

Al enterarse de lo que había ocurrido, Jackson se puso histérica y empezó a regañarle como una madre. «Gritaba "¡No hagas esto!", y le abofeteó con fuerza en la cara delante de todos», recordaba Tommaso. Este le gritó a Baker: «Mira, tío, si vuelves a hacer eso, vamos a tener una pelea, porque no me gusta nada lo que acabas de hacer». Baker replicó: «¡Métete en tus asuntos, Giovanni!».

La recaída de Baker no fue inmediata. Quería mantenerse limpio, pero eso era imposible en el club Chet Baker de Milán. Los admiradores llegaban con «regalos», y los yonquis que pasaban por allí le trataban como a un gurú de la droga, llevándoselo aparte después de sus actuaciones para pedirle droga o información sobre dónde pillar. Una noche, entre pase y pase, se le acercaron tres jóvenes negros en un estado que él conocía muy bien: temblorosos, moqueando, sudando. El primero, un hombre alto y delgado con bigote, se

presentó como Donald Scott Brown, batería. Brown y sus amigos, un pianista y un bajista, acababan de llegar de Beirut, donde la droga era fácil de encontrar. Pero en Italia no tenían ni idea de dónde comprar, y tampoco hablaban una palabra de italiano.

Más adelante, Baker insistiría en que intentó librarse de ellos, pero se ablandó cuando regresaron la noche siguiente, aún más enfermos. Después de su último pase, explicó, los llevó en su coche a la frontera italosuiza, y desde allí envió a Brown a la casa de un médico suizo que en 1960 le había ayudado a mantenerse bien provisto de Palfium. Baker y los amigos de Brown esperaron en el coche. Por fin, Brown volvió corriendo con una bolsa de papel. Una vez dentro del coche, sacó un envase de Palfium. Baker les explicó cómo triturar las pastillas, disolver el polvo en agua y después inyectarse el líquido como si fuera heroína. Cuando Brown le ofreció un poco, él aceptó.

A los pocos días, era un yonqui de nuevo. Los amigos de Brown desaparecieron, pero el batería permaneció al lado de Baker durante todo un año, asegurándose de que cada uno mantuviera al otro enganchado. Brown se convirtió en el esclavo voluntario de Baker, llevando maletas, adulándole y, sobre todo, encargándose de comprar la droga. A partir de entonces, el trompetista tuvo poca paciencia con los no consumidores. Despidió a Amedeo Tommasi, cuyas advertencias contra la droga le fastidiaban. «Ya no le quedaba sitio para pincharse ni en los brazos ni en las piernas», dijo Tommasi. En primavera, un asqueado Giovanni Tommaso se había marchado también.

Justo cuando Baker comenzaba su definitivo declive, tuvo una oportunidad de oro para exhibir su famosa recuperación. En junio, el director alemán Werner Müller, cuya grabación de «Malagueña» con Caterina Valente había vendido millones de discos, se disponía a presentar su nueva orquesta en el KongressSaal, una importante sala de Munich. El acto se iba a transmitir por la RIAS (la radio del sector americano), una de las principales emisoras de Alemania. Müller quería contratar a una estrella del jazz para darle aún más prestigio a la velada. Edward Alexander, un diplomático norteamericano que estaba a cargo de la música en la RIAS, propuso a Chet Baker. La elección era perfecta, le aseguró a Müller: todo el mundo sabía que Baker había dejado las drogas y estaba tocando mejor que nunca. El director accedió, y Alexander buscó a Baker en Milán y lo contrató para el concierto del 2 de junio.

A finales de mayo, Baker fue en coche de Milán a Munich, con Jackson y Donald Brown. Un viaje infernal, recordaba después, parando una y otra vez para buscar droga. Para desconsuelo de Baker, Alemania había añadido el Jetrium a su lista de medicamentos restringidos; una vez más, tuvo que rondar por las consultas de los médicos suplicando recetas. Su nivel de consumo se había disparado hasta los antiguos niveles; tanto si tenía cinco pastillas como veinticinco, se las inyectaba todas de una vez, más todo lo que Brown hubiera dejado.

Llegaron a Munich el día del concierto por la mañana. Alexander esperaba ver al Chet Baker fuerte y sano que aparecía en los noticiarios recientes. Pero en vez de eso se encontró con un yonqui barriobajero, «flaco, con las mejillas hundidas, la mirada perdida y nervioso», con la ropa y los zapatos sucios. Inmediatamente, Baker le pidió dinero para comprarse una camisa nueva: debajo de la chaqueta, las mangas del trompetista estaban manchadas de sangre. Alexander le dio cincuenta marcos, temiendo que se los gastara en drogas y no volviera. Se sintió aliviado cuando Baker se presentó a las siete y media con su camisa nueva, la chaqueta y la corbata limpias, bien arreglado y comportándose como un simulacro de su personaje cool.

Es posible que quisiera mantenerse sobrio para el concierto, pero su compostura no duró. Mientras la multitud, que había agotado las entradas, esperaba para verlo en toda su rehabilitada gloria, la necesidad de droga parecía consumirle. Tenía que ver a un médico, dijo, o no podría seguir adelante. Dos empleados del teatro consiguieron calmarlo, pero todo el mundo tenía los nervios de punta cuando Baker salió al escenario entre atronadores aplausos. A pesar de lo enfermo que estaba, en un supremo acto de voluntad ofreció una hipnotizante actuación de veinte minutos. Escuchando en su casa, con un magnetofón de rollos, estaba Lothar Lewien, un aficionado adolescente que llegó a ser director de televisión y autor de *Engel mit gebrochenen Flügeln* («El ángel de las alas rotas»), unas memorias de Baker. La cinta de Lewien es el único testimonio grabado de aquel concierto. En «When I Fall in Love», Baker derramó una secuencia de frases escuetas, de sonido dulce, que conmovieron a Alexander hasta hacerle llorar. En «But Not for Me», corría estrofa tras estrofa con la precisión de tiro de Dizzy Gillespie. En «Airegin», de Sonny Rollins, navegaba sobre los rápidos cambios de acorde, y en «In Your Own Sweet Way», de Dave Brubeck, se abrió camino en un complicado arreglo de big band sin haber casi ensayado.

En los camerinos, Müller corrió a felicitar a Baker, haciendo planes para reunirse con él en un restaurante cercano para hablar de una gira. Baker no se

presentó. Después de cobrarle a Alexander sus honorarios de cuatrocientos dólares, emprendió una frenética cabalgata nocturna por Munich en busca de drogas. Un médico medio dormido dejó a Baker entrar en su casa y escuchó sus súplicas pidiéndole Jetrium, pero se negó a ayudarle. Al salir, el trompetista robó unos impresos de receta y los ocultó bajo su chaqueta. Tras rellenarlos a toda prisa, se dirigió a una farmacia que abría toda la noche. Le entregó al farmacéutico un papel arrugado, falsificado con mano temblorosa. «Como no sabía alemán, le tuve que contar al farmacéutico un cuento chino: que por ser americano, el médico me había hecho la receta en inglés —contó más adelante—. Era imposible que colara.»[279] Consiguió su Jetrium, pero en cuanto su coche se alejó a toda velocidad, el farmacéutico llamó a la policía. Media hora después de regresar al Barysche Hof, el elegante hotel de Munich que Alexander había elegido para él, Baker fue detenido.

A la mañana siguiente, una llamada de la policía despertó a Alexander a las seis y media. Baker había pedido que Alexander fuese su representante e intérprete. El diplomático se dirigió a la comisaría a toda prisa. «Chet estaba totalmente desaliñado y confuso mientras yo intentaba que me explicara lo sucedido», dijo. Cuando la policía enumeró los delitos de Baker —infracción de la ley de narcóticos, robo y falsificación—, Alexander se enfureció. No fue el único. Baker había defraudado las esperanzas de casi todos, aprovechándose al mismo tiempo de su interés. Pero siempre encontraba alguien que le ayudara a reparar los daños. Después de pasar una noche en la cárcel, se le envió a un reconocimiento médico. El joven doctor era admirador suyo y, tras oír la última historia de mala suerte de Baker, persuadió a las autoridades de que trasladaran al trompetista a una clínica de primera categoría mientras estaba a la espera de juicio.

Pocos días después, Alexander defendió a Baker ante un tribunal. Argumentó que Baker tenía que estar en un hospital, no en la cárcel, y presentó las críticas recientes como prueba de la contribución del músico a la vida cultural europea. Gracias a Alexander, Baker regresó a la clínica. Allí se le unió Donald Brown, que fue detenido el 14 de junio. Aquel mismo mes, los dos fueron expulsados de Alemania. Un comunicado de prensa difundió la noticia. «El gran trompetista ha echado a perder sus posibilidades de retorno; los promotores nunca le volverán a contratar después de lo que ha hecho.»

Un policía alemán los condujo a él, a Jackson y a Brown hasta la frontera con Suiza. De allí fueron al apartamento de un amigo en Zurich. El 4 de julio, Baker fue detenido por falsificar otra receta. Se le dio a elegir entre la deportación o el ingreso en un sanatorio mental, y eligió esto último. Pero

también Suiza decidió que no quería saber nada más de él, y el 18 de julio Baker fue expulsado del país.

Intentó regresar a Italia, pero, a la vista de sus recientes delitos, se le negó la entrada. A estas alturas estaba casi sin un céntimo. Baker envió a Jackson a Milán para pedir dinero prestado a un amigo. Cuando ella volvió con el efectivo, se dirigieron a Inglaterra, uno de los últimos países de Europa dispuestos a aceptarlo.

En agosto, Baker llegó a Londres, una ciudad llena de músicos de jazz sin trabajo. A pesar de su fama, él estaba en peor situación que ellos: con el pretexto de proteger los derechos territoriales de los músicos del país, el Sindicato de Músicos Británicos prohibía a los extranjeros trabajar en Inglaterra a menos que llevaran un año viviendo allí. Pero Baker estaba decidido a no regresar a Estados Unidos. Odiaba el sistema legal norteamericano y a la prensa por lo que le habían hecho.

Faltando cuatro meses para que naciera su hijo, Baker y Jackson fueron a Surrey a vivir con los padres de ella. Su casa, típicamente inglesa, era tan fría y húmeda que Baker se despertaba por la mañana con el labio superior congelado. Los Jackson eran tan poco sofisticados como Chesney y Vera: Gladys era una dedicada ama de casa, y Albert un manitas e inventor a tiempo parcial. Baker lo recordaba como «un cockney bajito que no había visto un drogadicto en su vida».

En su sencilla existencia irrumpió la pesadilla de una pareja inglesa respetable: su hija de veintidós años estaba embarazada de uno de los drogadictos más conocidos de Europa —y casado, por si fuera poco—, que ahora vivía en su casa. Intentaron ayudar, pero la paciencia de Al se vio forzada al límite, sobre todo cuando en un artículo sensacionalista sobre Baker apareció una foto suya y de Gladys, tomada por un *paparazzo*. Ingenuamente, los Jackson intentaron aleccionarle acerca de la heroína: «Intentamos decirle lo mala que era, pero ¿qué podíamos hacer nosotros?», dijo Gladys.

Baker tuvo la suerte de conseguir, por permiso especial, un trabajo de un día: un cameo en una nueva película, *Horas robadas*, una nueva versión del dramón de Bette Davis *Amarga victoria* (1939), protagonizada por Susan Hayward en el papel de una americana vividora que se está muriendo de un tumor cerebral. La película comienza con una ostentosa fiesta en su mansión. Al frente de la banda está Baker, con aspecto de drogado y gafas oscuras,

tocando bebop frío con la trompeta. Su aparición en pantalla dura un segundo. Detrás de él, sin que se los vea, están dos excelentes músicos británicos, el pianista Stan Tracey y el bajista Jeff Clyne, y también Donald Brown. Años después, Tracey no recordaba nada del rodaje, excepto el trayecto al estudio. Una furgoneta recogió a los músicos y Baker no dejó de pedirle al conductor que parara para que él pudiera buscar droga. «Chet entró en una casa tras otra —contó Tracey—. Estaba tan obsesionado con pillar que no habló con nadie.»

Olfateando el mundillo local de la droga, Brown se dio cuenta de que estaban en el paraíso de los yonquis. En Inglaterra, los adictos podían apuntarse al Servicio Sanitario Nacional, que trataba la adicción como una enfermedad. Por un precio simbólico, podían comprar una buena cantidad de DD (*dangerous drugs*, es decir, drogas peligrosas, principalmente heroína y cocaína) en clínicas estatales. Todo ello formaba parte de una campaña para eliminar las drogas de las calles y situarlas en un entorno regulado, pero con tanta droga al alcance de la mano, los yonquis se estaban atiborrando, y algunos se pasaban el día yendo de médico en médico. Como no se exigía un análisis de sangre para confirmar su adicción, algunos camellos fingían ser adictos para acumular mercancía. Hasta que se abolió el sistema en 1967, Londres era el mejor sitio para los drogadictos.

Solo unos pocos médicos de Londres tenían licencia para dispensar DD. La favorita de los yonquis era la señora Isabella MacDougal Frankau, una psiquiatra de cabellos blancos que estaba casada con un famoso cirujano. En su consulta del 32 de la calle Wimpole había más tráfico de drogas que en ninguna callejuela de Harlem. Baker y sus amigos adictos hacían cola allí todas las mañanas, y aunque pagaban una cantidad mínima, había tantos clientes que la señora Frankau sacaba pingües beneficios. Con tanta heroína y cocaína a su disposición, Baker descubrió el speedball, una volátil combinación de ambas drogas. El escritor y exadicto Jerry Stahl adoraba la sensación que producía: «La coca te rompe la mente en un millón de pedazos y pone tu corazón a punto de estallar hasta que te sientes como si te fueras a correr, y el caballo te tranquiliza y te hace volver a la tierra con un lametón cósmico en todo el cuerpo. La diferencia entre un alarido orgásmico y un suspiro orgásmico, pero simultáneos».

Como apenas tenía ingresos, Baker tenía que buscar un modo de pagar su creciente factura de drogas. Lo encontró: Albert Jackson. El trompetista hizo que la señora Frankau le enviara sus drogas en taxi desde Londres hasta Surrey, un trayecto bastante costoso. Albert abría la puerta y veía sobre su

felpudo un hombre de aspecto sombrío con una bolsa, que preguntaba «¿Está Chet?».[280] El buen hombre tenía que pagar a los repartidores de drogas de su futuro yerno y a sus taxistas. Furioso, intentó denunciar a la señora Frankau a la policía, que le informó de que sus actividades eran completamente legales.

Al acercarse la Navidad de 1962, Surrey se volvió terriblemente frío y triste. Se desató una de las tormentas de nieve más violentas de la historia de Inglaterra, que interrumpió toda actividad. El día de Nochebuena, Carol se puso de parto. Albert llamó a una ambulancia, y la espera pareció interminable. Por fin llegó y la trasladó a un hospital público en un lento y resbaladizo recorrido. Su compañero, por lo visto, no estaba en condiciones de ir con ella. Dio a luz al día siguiente. Albert llevó a Baker a visitarla, caminando más de tres kilómetros por la nieve y el hielo. Allí Baker vio a su hijo, regordete y con el pelo rubio rojizo. En honor de James Dean, Jackson le puso de nombre Dean Albert Baker. El padre del niño no prestó mucha atención. «Carol y el niño estaban bien», escribió en sus memorias, antes de volver a zambullirse rápidamente en las drogas: «Yo seguí haciendo el loco por Londres».[281]

Carol parecía aferrarse a la esperanza de que el nacimiento de Dean, y su devoción por el padre de este, lo arreglarían todo. «Creo que pensaba que podía curarle —dijo Gladys—. Por supuesto, nosotros no sabíamos nada de drogas, y ella creía que él se pondría mejor. Pero no fue así. Fue una tonta, la verdad, pero le quería, no estaba dispuesta a dejarle, y así fueron las cosas.»

Con su cara de querubín, Dean atraía miradas de admiración de los desconocidos. «Cuando lo sacábamos a la calle, la gente se arremolinaba alrededor, de tan guapo que era», decía Gladys. Su padre se había convertido en otro tipo de espectáculo. Hambriento de dinero, aceptó una oferta de *Today*, el equivalente británico de la revista norteamericana *Confidential*, para sacar partido a su adicción en un artículo en tres partes. Un escritor «negro» acudió a casa de los Jackson, y en enero de 1963 todos los supermercados y quioscos de Inglaterra ofrecían la historia de Chet Baker: «30.000 agujeros infernales en mi brazo».

«La mía ha sido una historia bastante enfermiza y repulsiva», anunciaba Baker,[282] y empezaba a dar detalles.

> De ser el jazzman de ascenso más rápido del mundillo, me he convertido en el yonqui más conocido del mundo. La policía, las autoridades médicas, los aduaneros de una docena de países, el FBI y el Ministerio del Interior británico… todos me tienen echado el ojo… Me he metido dentro droga suficiente para matar a un cuarto de millón de

personas normales… ¿Que la adicción es un mono que se te sube a la espalda? El mío era un gorila rabioso, que devoró mi alma, mi espíritu; me arrastró al pozo de las serpientes de la degradación humana… Mis brazos han sido perforados más de 30.000 veces para meter morfina y heroína en mis venas. Las manos con las que hago música están marcadas, arañadas y picadas, signos inconfundibles del «pinchómano» crónico.[283]

Mi locura con la droga me asquea y horroriza. Me odio a mí mismo por mi adicción. Es pura demencia. He estado a un pelo de la muerte, con el cuerpo casi azul. Me da mareos pensar en las veces que he estado apretujado en un retrete público, haciendo frenéticos intentos de inyectar veneno en mis colapsadas venas… En ocasiones me he clavado una aguja en los brazos y las manos cien veces en el plazo de unas horas, horas de tortura y tensión, intentando introducir unos pocos microgramos de sustancia en mi corriente sanguínea.[284]

¿Por qué? ¿Por qué a veces tiré por la borda todo aquello por lo que había vivido: éxito, dinero, prestigio? No fue para obtener emociones baratas por lo que tomé heroína y cocaína. Fue más bien el resultado de un impulso masoquista hacia la autodestrucción. Primero había fumado marihuana para engañarme y creer que era un genio. Pude decirme a mí mismo: lo hice por mi música. Tenía un mensaje para el mundo. Tenía mucho talento. Pero quería expresarme mejor y más rápido… Las drogas me permitían sentir las cosas más rápidamente, más profundamente. Estaba seguro de que eran un atajo hacia la plenitud musical. ¿Acaso Charlie «Bird» Parker, uno de los mayores talentos del jazz que América ha producido, no había sido un adicto? ¿No podía yo también ser un genio con la ayuda intravenosa de los narcóticos?[285]

El segundo capítulo se tituló «Todo ese jazz, todas esas chicas, toda esa droga. Eso era la tristeza de mi trompeta». Aquí Baker mencionaba «cuarenta aventuras importantes y cientos de amoríos menores, desde la dulce inocencia de un primer amor a los dieciséis años hasta una degradante relación con una prostituta de Nueva York».[286] La droga, decía, había «destruido todas mis posibilidades de tener una vida matrimonial feliz. Mis relaciones con las mujeres se volvieron efímeras y sórdidas. No ponía objeciones cuando una se degradaba para conseguir dinero con el que pagar mis drogas».

Se suponía que todo esto era un cuento con moraleja, pero tenía un tono de fanfarronería infantil. Durante el resto de su vida, Baker habló sin reparos de su adicción. «Demasiado, opino yo —dijo Micheline Pelzer, hija de su amigo, el músico belga Jacques Pelzer—. Estaba orgulloso.» Para Baker era

toda una hazaña desafiar a la muerte cuatro o cinco veces al día inyectándose una sustancia potencialmente tóxica en el brazo, el cuello o la ingle. Pocos de los supuestos rebeldes de los años cincuenta se habían atrevido a llegar donde él llegó. Al año siguiente, para ilustrar otro artículo escrito por un «negro» para un tabloide, «La trompeta y la aguja: confesiones de Chet Baker», incluso posó para fotos en las que se le veía preparándose para inyectarse.

Pero detrás de su jactancia se ocultaba la paranoia, y en todas partes veía persecución y conspiración. En una de las farmacias a las que llevaba sus recetas conoció a un farmacéutico del que sospechó que se sentía atraído por él. El joven invitó a Baker a encontrarse con él en una librería para darle un regalo… cuya naturaleza él ni siquiera se imaginaba, según aseguró Baker después. Allí el farmacéutico le entregó una cajetilla de cigarrillos que contenía un frasquito de cocaína robado de la farmacia. Baker lo aceptó de mil amores. A las cuatro de la tarde, él y dos amigos se lo habían terminado. El robo del farmacéutico fue descubierto, y el asustado joven fue a parar a Scotland Yard. Acabó firmando una declaración que citaba a Baker como receptor de la droga.

La policía metió a Baker en la cárcel. Una vez más, Albert Jackson acudió al rescate, enviando por giro postal la fianza, y el trompetista quedó en libertad bajo su custodia. Pero Albert había perdido la paciencia. «Mira, Chet, esto no va bien —le gritó—. ¿Qué te estás haciendo? ¡Déjalo ya! Acaba con eso o tendré que hacer algo al respecto.»

Baker respondió sumergiéndose de nuevo en su adicción. Por compartir agujas en las calles de Londres, contrajo una septicemia. Estuvo cuatro días en una cama de un hospital de Londres, en una sala gigante con docenas de pacientes. La fuerte medicación le dejaba inconsciente de modo intermitente. Un día abrió los ojos y vio a Giovanni Tommaso sonriéndole. El bajista había ido de visita a Londres, donde vivía su novia, y la RCA italiana, su sello discográfico, le había pedido que buscara a Baker y le hiciera entrega de un pago de derechos de autor. «Ah, hooola, Tommaso», murmuró Baker. «Escucha —dijo Tommaso—, creo que tengo un bonito regalo para ti.» Le entregó a Baker un sobre. El trompetista volvió a la vida al ver el dinero que había dentro.

Tommaso fue a la casa de su novia. Aquel mismo día, un policía llamó a su timbre. Debido, probablemente, a los artículos de *Today*, la policía había instalado una cámara sobre la cama de hospital de Baker. Supusieron que su «transacción» con Tommaso era un negocio de drogas. El bajista les convenció de que no era así, pero en cuanto Baker volvió a casa, los desastres

continuaron. Fiel a su palabra, Albert acudió al juez y retiró su fianza. «Mire —explicó—, el chico está enfermo y todos lo buscan, y no tiene ni la menor oportunidad de ponerse bien. ¿No pueden ustedes darle alguna medicación que consiga que vuelva a ser normal?»

La policía no veía ya que tuviera sentido un nuevo intento de rehabilitación. Un gélido día de invierno, metieron a Baker en una celda de la cárcel. El síndrome de abstinencia atacó rápidamente, y Baker empezó a chillar y a golpear la puerta de la celda con un zapato. Los guardianes lo llevaron a la enfermería, lo desnudaron y lo encerraron en una celda de aislamiento para adictos a las drogas. «No me importó la celda acolchada ni estar desnudo, pero hacía mucho frío allí dentro», se quejó.[287] Al cabo de diez días lo trasladaron lejos de Londres, a Dover, cuyos famosos acantilados blancos son símbolo de esperanza. Baker fue internado en Pentonville, una de las mayores prisiones inglesas.

El 15 de febrero compareció a juicio por delitos relacionados con los narcóticos. «La verdad es que no pude tomarme la cosa muy en serio… Todos aquellos idiotas pomposos con sus pelucas blancas», recordaba. Pero después de oír el testimonio del trompetista, el juez dictó sentencia con toda seriedad: deportación al país que Baker eligiera. El 27 de marzo, él, Carol y el pequeño Dean subían a bordo de un ferry con rumbo a Francia. «Drogata bohemio expulsado de Inglaterra», informó un periódico de Estados Unidos,[288] donde las noticias de las fechorías de Baker eran ya tan corrientes que apenas ocupaban espacio en los periódicos.

París le recibió como a un delincuente común. Antes de una semana, Baker fue detenido de nuevo —esta vez injustamente— junto con una horda de presuntos adictos, entre los que figuraban David «Fathead» Newman, que durante mucho tiempo fue saxofonista de Ray Charles, y el pianista Kenny Drew. Baker fue examinado por un médico, que certificó que estaba limpio de drogas. «Créeme, tío, había caras tristes entre los polis», contó él.[289] Le concedieron un permiso de trabajo provisional, estipulando que debía someterse a análisis periódicos de orina para garantizar que seguía sin tomar drogas.

Tras instalar a su familia en un apartamento de Montmartre, en la Orilla Derecha, Baker empezó a trabajar en el Blue Note, una *boîte* de techo bajo en los Campos Elíseos, donde a las estrellas del jazz americanas —Jackie McLean, Johnny Griffin, Kenny Clarke— se las trataba como a reyes. El aire estaba cargado de la dulzura picante de los cigarrillos Gauloises y, en la barra y a las mesas, franceses de aspecto reservado lucían la boina y la perilla

popularizadas por los beboppers americanos quince años antes. El Blue Note era propiedad de una de las parejas más extrañas de París: el exsoldado norteamericano Ben Benjamin, un homosexual regordete, y su esposa Etla, una francesa a la que diversos conocidos describían como «fea», «desagradable» y «bruja». (En 1986, Liliane Cukier la encarnó en la película *Round Midnight*, ambientada en una recreación del Blue Note.) Los Benjamin formaban un *mariage blanc*, que es como los franceses llaman a un matrimonio de conveniencia. Ben se había instalado en París después de la guerra, con la esperanza de abrir un club nocturno. Para obtener un permiso de trabajo, tenía que casarse con una ciudadana francesa. Eligió a Etla, que se convirtió en la gerente financiera del Blue Note. Baker observó que hablaba a su marido «como si fuera un perro y mantenía el club en un permanente estado de malas vibraciones».[290]

Pero en París, el Blue Note representaba el jazz moderno, gracias en gran parte a su atracción estelar: Bud Powell, conocido en dos continentes como el más grande pianista vivo de bebop, y el más atormentado. Cuando se trasladó de Nueva York a París en 1959, Powell estaba tan debilitado por el alcoholismo, la tuberculosis y los incapacitantes trastornos emocionales que padecía, que un médico le dio dos meses de vida. A los treinta y seis años, se había pasado varios entrando y saliendo de hospitales. Su modo de tocar, famoso por su velocidad y destreza, estaba ya gravemente deteriorado.

Sus fans franceses veneraban a Powell (que moriría en 1966), sin importarles lo mal que pudiera sonar. Lo consideraban un auténtico gigante del jazz, que para ellos significaba americano y negro. Francia tenía fama de «rescatar» a artistas negros con talento, como Josephine Baker y James Baldwin, de la aparentemente materialista y poco amable América. Pero cuando Baker regresó a París en 1963, poca gente le aceptó, exceptuando a otros músicos. Aldo Romano, un batería italiano que vivía en París, vio el problema cuando se incorporó al cuarteto de Baker: «Me gustó cómo tocaba desde el primer momento, porque tenía las cualidades que a mí me gustan en la música: sentido melódico, romanticismo, y al mismo tempo un sentido muy fuerte del tiempo y el swing. Pero para los chicos jóvenes no significaba mucho, porque para ellos el jazz tenía que ser negro y un cierto tipo de música, bastante dura. Chet Baker era atractivo, blanco, tocaba con otro estilo. La gente no estaba de acuerdo con la imagen general. Creo que no tuvo mucho éxito».

Después de su triunfal acogida en Italia, Baker echaba pestes de la indiferencia que notaba en París: «Es una idiotez decir que los negros crearon

el jazz —les dijo a dos periodistas franceses, Jean-Louis Ginibre y Jean Wagner, de la revista *Jazz*—. En la época en que el jazz se estableció en Nueva Orleans, había músicos en todas partes, en todos los países, que tocaban como los negros y se hicieron famosos a pesar de ellos».[291] Pero la inseguridad se cobró su cuota. Desaparecieron las baladas y las voces bonitas, siendo sustituidas por versiones de clásicos de Miles Davis como «So What», «Bye Bye Blackbird» o «Milestones».

Después de haber despreciado a los trompetistas que solo querían tocar «alto, rápido y fuerte», Baker empezó a tocar precisamente así. «Mi modo de tocar se ha asentado —explicó en *Jazz*—. Se ha hecho mucho más complejo, y al mismo tiempo más duro, más agresivo.»[292] Pero se advertía cierta tensión en su antes plácido rostro. Su sonido se hizo más escueto y más chillón; su entonación era vacilante. Al separar la trompeta de los labios, parecía exhausto. Invitaba a comparaciones poco amables con Davis, que tampoco estuvo demasiado generoso cuando acudió al Blue Note una noche en que tocaba Baker. Años después, Baker le contó a Ruth Young que Davis se sentó en una mesa al fondo, mirando fijamente al escenario. Después de la actuación, Baker se acercó tímidamente a su mesa, procurando ofrecerle a su ídolo un saludo cool. Davis escupió su respuesta: «¡Eres un asco!».[293]

Pero el aura de niñito perdido mezclado con delincuente juvenil sexy todavía tenía sus encantos, sobre todo en un reportaje de tres minutos realizado para la televisión francesa en 1963. Comienza en su habitación de hotel en París, donde Baker aparece tendido en la cama, con el torso desnudo y sin afeitar, mordisqueando una manzana y con una expresión de «A mí no me jodas» en la cara. Pone mal gesto al encender un cigarrillo y exhala una espectacular voluta de humo para los espectadores. El plano cambia al escenario del Blue Note, donde él está sentado en un taburete con expresión dolorida. El anónimo realizador deja que la cámara se recree en el pecho de Baker, en los labios, en los dedos que vuelan sobre los pistones de su trompeta, en la saliva que gotea de la boquilla.

Atraía a una buena cantidad de groupis: «Sobre todo, gente de la droga y mujeres, muchas mujeres», cuenta Romano. Jackson no tenía dudas sobre su propio atractivo. «No creo que Chet me deje nunca», había declarado a *Today*.[294] Pero todavía no se habían casado cuando él tuvo su primera aventura «extramarital», solo unos meses después de la entrevista a Jackson. Fue en el Blue Note, según él mismo recordaba, donde conoció a Bobbi Parker, una vocalista negra que cantaba al estilo de Billie Holiday. «Tenía un aspecto muy sexy: alta, guapa… —contó el saxofonista Johnny Griffin, un

habitual del Blue Note—. Había muchos que estaban colados por ella: estrellas de cine, grandes pianistas.» Pero parece que Baker ganó. Mientras Jackson estaba en casa cuidando de Dean, él inició un idilio con Parker. Por lo visto, Jackson no se enteró. Durante el resto de su vida, Baker recordó con cariño a «aquella mujer negra tan atractiva».[295]

Su estancia en el Blue Note terminó bruscamente. Los Benjamin habían insistido en que hiciera el primer pase todas las noches, de pie y con corbata. Él los desobedecía tercamente. Por fin, Etla se plantó ante el escenario durante una actuación y gritó: «¡Ponte de pie!».[296] Baker hizo un gesto para que la banda dejara de tocar. Aquella fue su última noche allí.

Fue rápidamente contratado por un club rival, el Chat Qui Pêche, un sótano de la Orilla Izquierda con duros bancos de madera y paredes encaladas que le daban un aire bohemio. La propietaria era *madame* Ricard, una francesa tan pequeña y de aspecto tan delicado que la gente la comparaba con el «Gorrioncito», Edith Piaf. Según la leyenda, Ricard había sido una heroína de la Resistencia francesa que había recogido información contra los nazis. Pero cuando flotaba por su club, toda ella era puro cariño maternal: llamaba a los músicos *mes enfants* y los alojaba en un apartamento que tenía encima del club. Los Baker vivieron allí durante meses.

El trompetista se las había arreglado para mantenerse limpio de drogas, y cuando Michel Delorme, de *Jazz Hot*, lo entrevistó en una de sus noches libres, contempló uno de los últimos vislumbres del Chet Baker dulce y juvenil. Mientras recorrían en coche las calles de París con la estrella y dos de sus compañeros de banda —el bajista Luigi Trussardi y el trombonista Luis Fuentes—, Delorme iba anotando ideas en el asiento de atrás. «Chet está muy feliz; goza de perfecta salud física y moral, da rienda suelta a su ilimitada imaginación —escribió Delorme, y añadía—: Le gusta hacer lo que quiere en el momento que quiere.» Baker lo demostró, gritando de pronto: «¡Para el coche, he visto una confitería!». Entró corriendo y regresó con varias bolsas grandes de bombones. «Oye, tío, necesito tocar la trompeta», dijo, y pusieron rumbo al Chat. Se detuvieron en casa de Fuentes para que este recogiera su trombón. Tras unos momentos de espera, Baker asomó su trompeta por la ventana y tocó un chirriante toque militar, que molestó a los vecinos. «Chet está impaciente… Chet está cansado… Chet tiene hambre», apuntaba Delorme.[297]

Aquella noche fueron a un restaurante donde Baker comió como un lobo. Delorme le preguntó si creía que la vida de un jazzman era triste. «Sin duda —dijo Baker—, pero crear música te compensa mil veces de los problemas

que esta vida te puede acarrear.» Cuando Delorme le dijo que Freddie Hubbard, un joven trompetista negro en ascenso, había dicho que Baker fue su primera gran influencia, Baker pareció auténticamente conmovido. Delorme le preguntó qué creía él que Hubbard había oído en su música. Baker lo pensó un momento y después respondió: «Sinceridad, tal vez».

Pero, aparte de con la trompeta, no parecía saber lo que era la sinceridad; el engaño había sido algo connatural en él desde la infancia. Más adelante declaró que en París se había mantenido apartado de las drogas durante todo un año; lo cierto es que solo estuvo allí ocho meses, y recayó en su adicción a los tres. En cuanto las autoridades dejaron de hacerle análisis de orina, cedió a la tentación, que estaba por todas partes. Conocidos que él había enviado a casa de la señora Frankau iban al Chat Qui Pêche a llevarle «muestras» de la heroína y cocaína que ella les había vendido. Cuando Dexter Gordon llegó a París, Baker compró droga para los dos.

Cuando su adicción empezó a intensificarse, aseguró que le habían robado su trompeta en la cocina del club. Dada su tendencia, en la segunda mitad de su vida, a empeñar sus instrumentos para comprar droga, sus acusaciones de robo eran difíciles de creer. Pero un músico francés le salvó, prestándole un bugle de pistones, un hermano de la trompeta de sonido más cálido. Su pabellón más ancho y su mayor capacidad de aire le daban un sonido suave, y Baker lo tocó durante años.

Un mes antes de Navidad, Baker dejó el Chat Qui Pêche para terminar el año en el club Jamboree de Barcelona. El contrato no tenía mucho sentido; los españoles no conocían a Baker, y la mayoría hacía caso omiso de él y subía al piso de arriba para ver a un grupo de bailaores y guitarristas flamencos. Afortunadamente, el club le había proporcionado un pisito que permitió a Jackson invitar a su madre y una de sus hermanas a pasar la Navidad con ellos. Las esperanzas que pudiera tener de mostrarles una vida hogareña feliz se vinieron abajo por culpa de Baker, que estaba visiblemente enganchado. En España, como en Inglaterra, los adictos podían registrarse y recibir drogas legalmente. Pero el sistema español estaba rígidamente controlado, y Baker tuvo que volver a ir de médico en médico en busca de Palfium. Cuando pasó por el Jamboree un médico aficionado al jazz, Baker le contó lo difícil que le resultaba inyectarse en sus maltrechas venas. El doctor regresó con un juego de agujas extrafinas de acero inoxidable, traídas de Alemania, con las que podía inyectarse en las venitas del dorso de la mano. En una foto de esa época, Baker aparece con Dean en brazos; con una mano hinchada y llena de costras, acerca un biberón a los labios del niño.

En el largo viaje en coche de regreso a París, empezó a preocuparse por su menguante reserva de Palfium. Al acercarse a la frontera hispanofrancesa, se inyectó lo último que le quedaba. Presa del pánico, se detuvo cerca de Toulouse y metió a Jackson y su hijo en un tren a París. A continuación, emprendió una frenética búsqueda para utilizar un impreso de receta que había robado en Barcelona y falsificado. Por fin encontró una farmacia. Baker le contó a Lisa Galt Bond un dramático relato de lo que ocurrió después. Mientras aguardaba nervioso ante el mostrador, vio cómo el farmacéutico se daba la vuelta y cogía una caja de Palfium de un gran montón que había en un estante. Baker tomó su pequeña dosis y se metió en una pensión para pasar la noche.

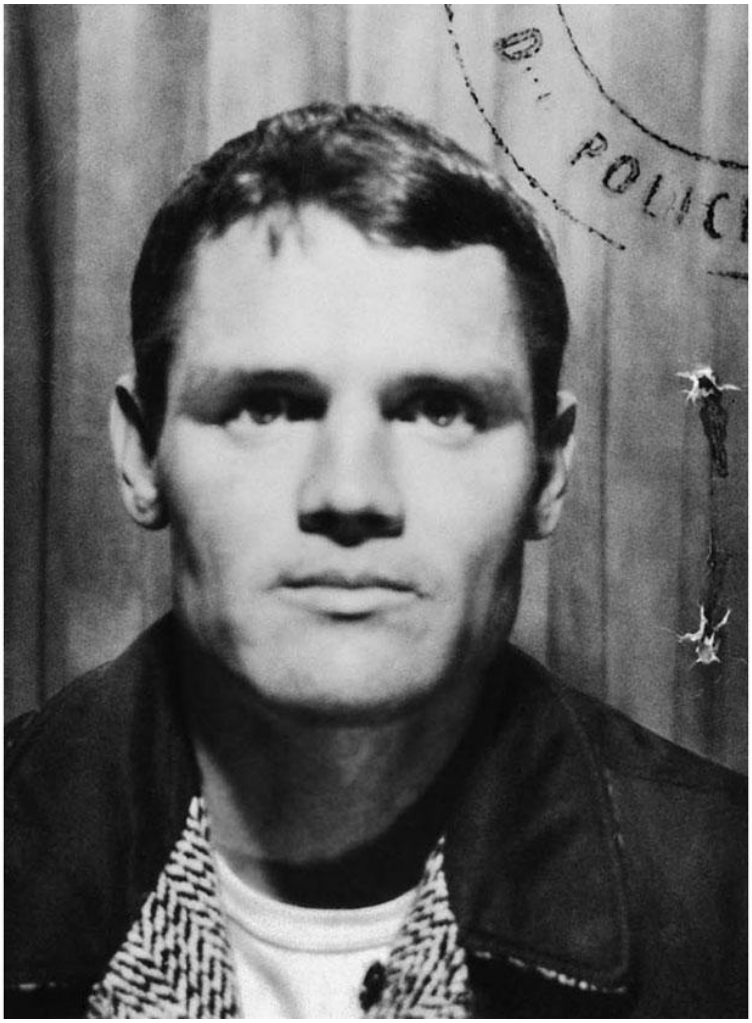
Después de inyectarse, se quedó tumbado despierto, hechizado por la imagen de todo aquel Palfium. Bastante después de la medianoche, se levantó de la cama, se vistió y salió a las desiertas calles de Toulouse, en medio de una espesa niebla. Al llegar a la farmacia, llamó a la puerta de cristal para ver si había alguien dentro. Como no oyó nada, rompió la puerta de un patadón. Corriendo sobre los vidrios rotos, se metió en el abrigo todas las cajas de Palfium que había a la vista. Desapareció en medio de la niebla, y a la mañana siguiente continuó el viaje hacia París.

Allí le dijeron que otro club Blue Note, el de Berlín, quería contratarle. Aunque estaba expulsado de Alemania, viajó allí de todos modos. Inmediatamente empezó a hacer la ronda de los médicos. En su desesperación, llevó recetas de dos médicos diferentes a la misma farmacia. El farmacéutico llamó a la policía. La siguiente noche —22 de enero de 1964 —, Baker fue detenido en el Blue Note. En la comisaría reconoció haberles sacado Palfium a seis médicos de Berlín, alegando una falsa dolencia del riñón. La policía lo metió en la sección de aislamiento de un sanatorio durante cuarenta días. Esta vez no habría segunda oportunidad: Alemania lo iba a deportar a Estados Unidos. «La carrera del hombre de la trompeta de oro ha llegado a su fin en Berlín», anunció un periódico local.[298] A estas alturas, sus delitos eran ya una cosa tan sabida que el periodista los comentaba como si fueran una broma: «Los médicos dicen que puede llevar su trompeta al hospital y dar un concierto. “Tenemos aquí muchos músicos y cantantes, pueden formar una orquesta”».

A Baker ya no lo querían en Alemania, Italia, Suiza y Francia; su reputación estaba manchada en toda Europa. Estados Unidos no tenía más opción que acogerlo. Para entonces, había perdido contacto con su principal cómplice, Donald Brown, que más tarde se suicidó. A los músicos que habían

conocido al joven e inmensamente prometedor Chet Baker su autodestrucción les parecía un suicidio en toda regla. Era el acto de rebelión definitivo, un grito de «Ahí os pudráis» dirigido a todas las puertas que su belleza y su talento le habían abierto. Pero no pedía disculpas. «Nunca he molestado a nadie —le dijo poco después al crítico de jazz Ira Gitler—. Nunca he vendido drogas a nadie. Todo lo que hice me lo hice a mí mismo.»[299]

El 4 de marzo de 1964, fue conducido al aeropuerto Rhein-Main de Frankfurt e introducido en un avión con rumbo a Manhattan. Jackson no iba con él; como carecía de visado para Estados Unidos, había regresado a Surrey con Dean. A las pocas horas, Baker pisaba el aeropuerto internacional John F. Kennedy. Le dieron la bienvenida dos agentes federales de narcóticos, que lo registraron por si llevaba drogas y le interrogaron a fondo. Tiempo después aseguró que solo llevaba cuarenta centavos en el bolsillo, lo cual no es difícil de creer; tampoco es inverosímil su historia de que llamó a Gerry Mulligan desde una cabina telefónica para pedirle dinero prestado, y que Mulligan se lo negó. Según Baker, uno de los policías se compadeció de él y se ofreció a llevarlo a Nueva York. Antes de salir del aeropuerto, un periodista del *Daily News* le preguntó si seguía tomando drogas. Es difícil decir si su respuesta indicaba orgullo o desesperación: «No, no he tomado nada en cuarenta días —dijo—. Estoy curado».[300]



París, 16 de octubre de 1963. Gentileza de Ruth Young

12

Para Chet Baker, Estados Unidos no había cambiado mucho durante su ausencia: seguía siendo un país de «patrañas», sin justicia ni buen gusto. No tardó en enterarse de que las entrevistas que había concedido en Inglaterra a *Today* por unas cuantas libras rápidas le habían costado muy caras. *Hush Hush*, una revista amarillista americana, había hecho un refrito de sus declaraciones en un reportaje de denuncia titulado «La tragedia de Chet Baker: De número uno del jazz a yonqui número uno». Cuando el FBI tuvo noticia de sus confesiones, inició una frenética investigación de su pasado delictivo. Volaron informes entre Washington D. C. y la Interpol. La policía llegó a llamar a la puerta de sus padres en Inglewood para interrogar a la aterrorizada Vera.

El Ayuntamiento de Nueva York rechazó su solicitud de un carnet de cabaret, impidiéndole así trabajar en Manhattan. Como consecuencia, el Village Vanguard canceló su contrato de «reaparición». La revista *Time*, que en otro tiempo le había proclamado como la gran esperanza del jazz, dedicó ahora una columna a la noticia de que Chet Baker estaba «fuera de combate». [301] En la encuesta de la crítica internacional de jazz de *Down Beat* de 1964 apenas obtuvo votos. Para Baker, Nueva York era una ciudad de puentes quemados, y allí poca gente consideraba que valiera la pena darle otra oportunidad.

Baker hizo varias llamadas desde una cabina telefónica, pero no pudo encontrar a nadie dispuesto a aceptarle. Fue rescatado por un hombre al que no había visto en años: Tadd Dameron, el arreglista-compositor de bebop que había pasado de componer para Dizzy Gillespie y Count Basie a dirigir la banda del hospital de adictos de Kentucky. Horas después de llegar a Manhattan, Baker se instaló en el apartamento de la calle Setenta y dos Oeste que Dameron, que era negro, compartía con su nueva esposa, Mabel, una enfermera blanca nacida en Inglaterra. «Antes de que nos diéramos cuenta, había ido a la tienda de empeños a empeñar el bugle —dijo Mabel, a quien

todos llamaban Mia—. Claro que estaba drogándose»; y esto solo unas horas después de haberle dicho al *Daily News* que estaba limpio.

Durante seis semanas, durmió en el sofá de un hombre cuya vida había sido truncada por la droga. En 1961, después de tres años en Lexington, Dameron había vivido en una serie de hoteles baratos de Nueva York, intentando hacer una reaparición. Pero el músico que había contribuido a revolucionar el jazz de big band —y cuya intrincada canción de amor «If You Could See Me Now» había sido grabada por docenas de cantantes, entre los que destaca Sarah Vaughan— descubrió que estaba prácticamente olvidado. En *Down Beat*, John S. Wilson había atacado su último álbum, tachándolo de «pretencioso» y «pesado».[302] Dameron siguió insistiendo, trabajando día y noche en su piano y soñando con componer bandas sonoras para películas. Pero en la primavera de 1964, la mala vida que había llevado se cobró su precio. Cuando estaba visitando al director de banda Count Basie en el camerino del Basin Street East, un prestigioso club de jazz del East Side de Manhattan, perdió el conocimiento y fue trasladado a toda prisa al hospital. Los médicos sospecharon que sufría una trombosis coronaria, pero los rayos X revelaron que, a sus cuarenta y siete años, Dameron tenía un cáncer de huesos terminal. «Salió del hospital, y si hubiera podido volverse blanco, lo habría hecho», declaró Mia. Su marido se fue quedando flaco como un esqueleto y murió en menos de un año. Antes de que muriera, los Dameron fueron desahuciados de su apartamento por no pagar el alquiler.

Aunque todavía no conocía el diagnóstico en las semanas que Baker vivió con él, Dameron estaba ya deprimido y se pasaba la mayor parte del tiempo bebiendo, esnifando heroína e intercambiando penas con Baker. Los dos se sentían abandonados en una época en que los violentos sonidos del free jazz estallaban por toda América, como un eco de la lucha por la libertad. El movimiento de derechos civiles había alcanzado un nivel frenético, con el extremista Malcolm X y el pacifista Martin Luther King compitiendo por liberar a los negros de la opresión que sufrían.

Aquella furia se desbordó en el free jazz. Las chocantes frases atonales del pianista Cecil Taylor, con sus bruscos cambios de ritmo y volumen, desequilibraban constantemente a los oyentes. El saxofonista y trompetista Ornette Coleman graznaba y chirriaba sin acordes escritos, desafiando todos los convencionalismos de la entonación correcta. «La entonación no tiene límites —explicaba—. Se puede tocar afinado en bemol y en sostenido.»

El mayor visionario del movimiento era John Coltrane. Había empezado siendo un saxo tenor que tocaba bebop normal, pero ahora metía miles de

notas duras y chillonas en solos que sonaban como prolongados gritos de angustia o éxtasis, según cómo se oyeran. «Cuando se llevaba el instrumento a la boca, era como si estuviera poseído», decía Miles Davis,[303] en cuya banda había tocado Coltrane. Para Davis, la música de Coltrane «representaba para muchos negros el fuego y la pasión y la rabia y la ira y la rebelión y el amor» que estallaban en ellos.[304] «Tocaba lo que ellos sentían en su interior y lo que expresaban en los disturbios (“arde, baby, arde”) que tenían lugar por todo el país durante los años sesenta. Para muchos jóvenes negros, todo eran expresiones de revolución: peinados afro, dashikis, black power, puños alzados al aire.»

No le veían mucha relevancia a Chet Baker, que insistía en «crear música que sea bella» y «mantenerla muy simple».[305] Baker odiaba el free jazz; para él, era solo ruido «sin alma».[306] Coltrane ofendía a Baker con su costumbre de tomar una sola frase corta y exprimirla durante casi toda una actuación. «Cuarenta y cinco minutos es mucho tiempo para estar tocando la trompeta; a mucha gente le pone de mala leche», le dijo Baker a Ira Gitler en *Down Beat*.[307] Como apenas había oído hablar de Martin Luther King o de Malcolm X, le aburría la nueva música del batería Max Roach, cuya *Freedom Now Suite* era un apasionado alegato a favor de los derechos de los negros. En un pasaje, la cantante Abbey Lincoln, esposa de Roach, aúlla de rabia y dolor sin vocalizar palabras, una catarsis que Baker era incapaz de realizar, al menos en su música. No le «impresionaba nada»[308] la nueva banda de Charles Mingus, que entonces vivía una temporada histórica en el Five Spot. Las rudas e impresionistas piezas de improvisación en grupo del bajista le habían convertido en «un gigante de inmensa estatura», según Leonard Feather,[309] pero a Baker la música de Mingus le parecía «andrajosa».[310] El trompetista famoso por haber llenado de chorros de sangre los servicios de una gasolinera italiana se aferraba a una imagen de la belleza, al menos en la música, ya que no en la vida. «Que lo bello sea útil o no, esa es otra cuestión», reconocía.[311]

En su entrevista con Ira Gitler, titulada «La triste historia de Chet Baker», el trompetista aseguraba que todo el mundo la tenía tomada con él, sin que él tuviera ninguna culpa. «Cada vez que Chet Baker llegaba a la ciudad, era como una fiesta para la policía —explicaba—. Yo creo sinceramente que es culpa de los periodistas y los periódicos de esos países.» En Lucca, decía, se había parado en una gasolinera para tomar su «medicina», no para hacer nada malo. Acababa de terminar «y estaba recogiéndolo todo» cuando llegó la policía dando golpes y se lo llevó a comisaría. «En quince minutos, estuve acabado», decía Baker.

«El hombre estaba quemado por haberse metido en semejante lío por manchar el cuarto de baño —comentó Ruth Young—. Inyectarse heroína ilegal… eso no tenía nada que ver. “¡Dijeron que dejé sangre en las paredes!” Para mí, esa es la locura más adorable que se puede encontrar.»

Acusó a la RCA italiana de estafarle en sus derechos de autor (el dinero que Giovanni Tommaso le había llevado al hospital). Mientras tanto, decía, el joven farmacéutico inglés le había obligado a aceptar aquel frasquito de cocaína robada. A continuación, Baker se quejaba de que «había sufrido muchísimo» a manos del sistema legal estadounidense, que abusaba horriblemente de los adictos. Se sentía tan desplazado en Estados Uni dos que habría volado a Europa en el acto. «Si yo fuera un músico de color, con un nombre medio decente, con cualquier nombre, allí es donde iría a vivir, para escapar de este espanto, porque aquí, desde luego, no hay oportunidades.»

La fachada cool de Baker estaba hecha pedazos, y no encontraba alivio por mucha heroína que consumiera. Corría por las calles de Nueva York en su coche, por encima del límite de velocidad, saltándose semáforos en rojo, gritando ¡GILIPOLLAS! e ¡HIJOPUTA! a todo el que se cruzara en su camino. Años después, se jactaba de tener más de dos mil quinientas multas impagadas por exceso de velocidad, que guardaba en una funda de almohada.

Su rabia se hizo patente en abril, durante un contrato de dos noches en el Cork’n’Bib, un club de jazz de la ciudad suburbana de Westbury (Long Island), donde no se exigía carnet de cabaret de Manhattan. Como necesitaba un trío rápidamente, tomó prestada la sección rítmica del trompetista-baladista Maynard Ferguson, que acababa de actuar allí. Baker se presentó a la actuación sin música, sin lista de temas, solo con su hostilidad, que descargó sobre el pianista Mike Abene, el bajista Ron McClure y el batería Tony Inzalaco, todos ellos de veintipocos años. Salió a escena con la sala medio llena y empezó a anunciar temas de bop que el trío no se sabía, como «Doxy», de Sonny Rollins. Abene estaba horrorizado: «Decía: “Está basado en ‘It’s a Wonderful World’. Venga, vamos. Uno, dos, tres, cuatro…”. Y yo decía: “Joder, tío”».

Los fans esperaban al príncipe del cool y vieron en su lugar a un demonio que escupía fuego. «Íbamos por la mitad de la estrofa de un tema, y el tío se da la vuelta y dice: “¡No, no, no, no!” —recordaba McClure—. Se va hacia Mike y le dice “¡Así no es!”, y se sienta al piano y empieza a enseñarle los cambios. No sabía tocar el piano, y tardó por lo menos un minuto y medio en encontrar las notas del acorde que quería. Era ridículo. Tenía un programa, estaba claro, y eso a mí me intimidaba.» No obstante, Ira Gitler escribió una

crítica favorable en *Down Beat*: «Aunque parecía un poco incómodo con sus acompañantes, Baker sonó muy bien».[312]

Un mes antes, Baker había cometido el que acabaría considerando el peor error de su vida. A instancias de Dameron, había firmado un contrato con el manager del arreglista, Richard Carpenter, un excontable conocido por hacerse cargo de músicos negros en apuros y persuadirlos para que cediesen sus derechos de autor por los discos y los derechos de sus composiciones. Carpenter, nacido en Chicago, era un hombre desmesuradamente gordo con piel de color café con leche, enorme cuello de toro y un rostro redondo con papada, que hablaba en la jerga de la calle y exudaba hostilidad, sobre todo hacia los blancos, a los que odiaba. «Tenía el aire de un gángster, como si te fuera a matar de un momento a otro», decía Hal Galper, un joven pianista de Salem (Massachusetts), que se unió a Baker en abril. De hecho, se contaban historias de Carpenter amenazando con romperle a la gente las piernas —o algo peor— si no le daban lo que él quería.

Carpenter, que era aficionado al jazz, abordaba a artistas negros en mala situación presentándose como un «hermano» que protegería sus intereses financieros contra el latrocinio y la explotación por parte de los blancos. La artimaña funcionaba: en los años cincuenta y sesenta, su lista de clientes incluía a los saxofonistas Lester Young, Gene Ammons y Sonny Stitt, el trompetista Howard McGhee y los pianistas Elmo Hope y Duke Jordan, todos ellos destacados jazzmen de la Costa Este. Inmediatamente después de la ceremonia nupcial de Dameron, el 29 de enero de 1964, Carpenter los llevó a un notario. «Firmamos cosas que no entendíamos —dijo Mia—. Yo pensé: "Tadd sabrá lo que está haciendo; si él firma, yo firmo".» Como parte de su acuerdo de «representación», la pareja cedió los derechos de todas las composiciones de Dameron. Poco antes, aquel mismo mes, Dameron había vendido sus derechos de autor de discos a Carpenter por cincuenta dólares. Todos los contratos se firmaban ante notario, lo que los hacía incontestables. «Me parece que robaba a todo el que se le acercaba», dijo Mia.

Estas prácticas eran corrientes en la era del bop, pero nadie las había perfeccionado como Carpenter. Era propietario de varias editoriales de música —Richcar Music, Charrich Music, Mabreeze Music, Music Royalty Corp.— y pagaba a los músicos en apuros veinticinco o cincuenta dólares por sus composiciones, que de este modo pasaban a ser de su propiedad. Muchas veces, Carpenter, que no sabía escribir ni una nota musical, reclamaba la autoría. El caso más conocido es el de su cliente Jimmy Mundy, que fue un prestigioso arreglista y compositor para Benny Goodman y Count Basie. Tras

la muerte de Mundy en 1983, Don Sickler, trompetista y editor de música que controlaba el catálogo de Dameron, encontró en la Biblioteca del Congreso el certificado de autoría de un tema titulado originalmente «Gravey». Se creía que el autor era Mundy, aunque algunos se lo atribuían a Gene Ammons o a Miles Davis. El título estaba parcialmente borrado; encima se había escrito «Walkin'» y se había insertado el nombre de Carpenter como compositor. La canción se convirtió en un clásico del jazz y Carpenter se ha llevado los beneficios hasta ahora. Aún mayores fueron los que obtuvo cuando le compró la canción «Evil Ways» a su compositor, Clarence «Sonny» Henry, en 1967. Tres años después se convirtió en un gran éxito en la versión de Santana. Casi todos los clientes de Carpenter se enteraron de la verdad demasiado tarde. «Richard Carpenter es un hijo de puta. No os acerquéis a ese tío, que os desplumará», le dijo Sonny Stitt a Phil Urso, que dejó su casa de Denver para reunirse con Baker en la primavera de 1964.

Era raro que Carpenter hiciera tratos con un músico blanco, pero presintió que de Baker podía sacar dinero. Cuando su amigo Tadd le aseguró que Carpenter era un enviado del cielo, Baker no dudó. Por los servicios del manager, más la suma de un dólar (la compensación mínima para dar validez a un contrato de ese tipo), Baker cedió sus futuros derechos de autor el 16 de marzo. En una entrevista con Burt Korall, del *Melody Maker*, Carpenter declaró: «Chet tiene una cualidad única cantando y nos proponemos explotar a fondo esta faceta de su talento para invadir el ámbito pop. No me cabe duda de que puede tener un gran éxito».[313]

Parecía un buen negocio para Baker. «Richard tenía los contactos necesarios para conseguirle discos, representaba a la banda y cuidaba de él —dijo Hal Galper—. Pagaba el alquiler de Chet y le daba una asignación semanal para alimentos y droga. A Chet le parecía bien. Cuantas menos responsabilidades tuviera, mejor. Que Richard manejara todo el dinero era algo que a él le tenía sin cuidado. Mientras el alquiler estuviera pagado, lo único que tenía que hacer él era pincharse, colocarse y tocar en sus actuaciones.»

Una década después, cuando Ruth Young intentó poner orden en las finanzas de Baker, encontró el contrato ante notario con Carpenter, a quien Chet ya detestaba. Fiel a sí mismo, Baker negó toda responsabilidad, jurando que el documento estaba falsificado. «Yo le dije: "Venga, Chet. Hay un notario aquí, entre tú y Carpenter. ¿Cómo va a falsificar tu firma?"», argumentó Young.

A mediados de abril, Carol Jackson dejó a Dean provisionalmente con su madre y se reunió con Baker en Nueva York. Carpenter encontró un apartamento para la pareja dos pisos por debajo del suyo, en un complejo de viviendas situado en el cruce de la calle Noventa y siete y Central Park West. Cuando no estaba ocupado aterrorizando a su bonita esposa Betty, que le llamaba «Big Daddy», Carpenter mantenía a Baker atado corto. Todas las mañanas hacía que el chico blanco suplicara por su asignación diaria de veinte dólares para droga, mientras presumía de a cuántos «fracasados»[314] (incluyendo a Phil Urso y Hal Galper) les había comprado sus composiciones por cincuenta dólares.

Baker era igual de vulnerable, como todos pudieron comprobar en julio, cuando actuó en el Festival de Jazz de Newport. Apareció como invitado de Stan Getz en tres temas: era la reaparición del que había sido el trompetista número uno de Norteamérica. «Salió al escenario vacilante, con aspecto demacrado, ansioso y demasiado pálido —publicó el *Jazz Journal*—. Pero cuando empezó a tocar, no había nada vacilante en su música. A pesar de los muchos años de ausencia y de sus diversos problemas, Baker tocó mejor que nunca, si eso es posible.»[315]

Pero su estilo parecía anticuado: «Era el viejo rollo bebop relajado, de seguir el compás con retraso, el ritmo yonqui», dijo Galper. Baker dejó que el pianista contratara a dos músicos jóvenes y enérgicos, el bajista Michael Fleming y el batería Steve Ellington. Después de su primera actuación juntos, Baker se los llevó aparte. «Verás… esto… voy a pedirte que hagas una cosa por mí —le dijo a Fleming—. ¿Podrías limitarte a… tocar simple?» Una noche echó a Ellington del escenario y le dio una lección de batería delante del asombrado público. «Era uno de los grandes directores de banda fascistas —dijo Galper—. Te avergonzaba en el escenario si no hacías lo que él quería. Era su modo de actuar: miedo, intimidación.»

No obstante, Galper decía que «yo estaba aprendiendo y Chet era un gran maestro. Un maestro improvisador, un maestro del fraseo. Gran sonido, gran ritmo, gran dinámica, gran drama. Era un maestro absoluto a la hora de controlar la música, solo con su voz, con su trompeta. Aprendí muchísimo de él: a escuchar todo el sonido de la banda, y especialmente a tocar suave. Dios, qué coñazo me daba con lo de tocar suave».

En su elepé de «reaparición» en Estados Unidos para el pequeño sello Colpix —grandilocuentemente titulado *The Most Important Jazz Album of 1964/65*—, Baker aparecía en la portada con una sonrisa poco característica y tocaba el tipo de bop blando que gustaba a sus fans en los años cincuenta:

melodías con swing y «ganchos» pegadizos, baladas melódicas. Con la excepción de «Walkin'», todas las canciones eran composiciones desconocidas de Dameron y de Hal Galper, propiedad de Carpenter. Phil Urso entretejía su lírico saxo tenor con los fraseos de Baker; el trío —Galper, Jymie Merritt (exbajista de Art Blakey) y el batería de bebop Charlie Rice— tocaba con la contención que Baker exigía.

Pero en una temporada llena de sonidos nuevos y deslumbrantes —el inspirador elepé de John Coltrane *A Love Supreme*, que ganó un Grammy; *Getz/Gilberto*, para el que Stan Getz se había reunido con João Gilberto y Antonio Carlos Jobim, los padres de la última sensación, la bossa nova—, el título del álbum de Baker equivalía a buscarse problemas. «Es difícil que te apasione el refrito de materiales viejos de Baker —escribió Pete Welding en *Down Beat*—. Lo que Baker y sus colegas están diciendo aquí se ha dicho antes incontables veces, y con mucha más fuerza y convicción.»[316]

Las ventas fueron escasas. Varios meses después, Baker intentó ser un poco más moderno en *Baby Breeze*, el primer álbum de lo que Carpenter esperaba que fuera una larga asociación con Limelight, la nueva división de jazz del sello Mercury. Por fin Baker estaba dispuesto a experimentar un poco: en el tema de Galper «One with One», escrito en la escala modal de la vanguardia, se acercaba más que nunca al free jazz. «Chet estaba tocando muchas frases largas, largas ráfagas de notas intrincadas y conectadas, muy creativas», dijo Fleming.

Años después, Baker se enteró emocionado de que aquel álbum había conmovido a Diane Vavra, la percusionista y saxofonista que se iba a convertir en el último gran amor de su vida. «Me emocioné mucho cuando puse aquel disco —contaba ella—. Había en él muchísimo fuego y energía. Todo era muy espontáneo en su manera de tocar. Cuando grabó "One with One", no hubo ensayo previo. Él no se sabía los cambios, de modo que se anticipaba a ellos antes de empezar a tocar. Se le puede oír esperando que suene el acorde, y está tocando cromáticamente. Va subiendo semitono a semitono, poniendo mucho cuidado en acertar con las notas correctas. Cuando él me contó esto, volví a escucharlo, y me di cuenta de que este tío era un genio.»

Baby Breeze representó también su plena manifestación como cantante de jazz. En «You're Mine, You», un lacrimoso juramento de amor eterno, Baker planea sobre los acordes de guitarra de Kenny Burrell, improvisando líricamente y tirando con suavidad del ritmo de la canción, como si lo estuviera tocando con la trompeta. En *Down Beat*, Harvey Siders comentaba

que Baker «pone un cuidado amoroso en las palabras y el fraseo… Los críticos de Baker siguen quejándose de la escasa virilidad de su modo de cantar. De lo que no se dan cuenta es de la riqueza de sentimientos que expresa».[317]

Aun así, Siders resumía *Baby Breeze* como «un álbum bueno, pero no espectacular», y no tardó en ir a parar a los cajones de ofertas. En el segundo álbum de Baker para Limelight, él y Carpenter intentaron hacer un trabajo más comercial: un homenaje con big band a Billie Holiday, con canciones famosas y muchas partes vocales. *Baker's Holiday* tampoco se vendió bien, a pesar de que Don Nelsen, de *Down Beat*, ensalzó a Baker por «la delicadeza con que interpreta la melodía. Es más sensible a lo lírico, a las connotaciones tiernas y tristes de una balada. Es un romántico de la mejor clase».[318]

Esta idea le parecía ridícula a Hal Galper, que veía con qué facilidad Baker podía activar y desactivar el romanticismo. «Chet era un realista absoluto —dijo Galper—. Sabía exactamente qué estaba pasando. No tenía en todo su cuerpo ni un hueso romántico, ni uno ingenuo. Jugaba a todos los juegos. Era un profesional.» Las visitas de Galper al «nidito de amor» de Baker en Central Park West le revelaron un infierno doméstico. «Acababa de levantarse y ya estaba en la cocina pinchándose, intentando encontrarse una vena. Había sangre por todo el suelo de la cocina. Decía: "En un momento estoy contigo, Hal".» El pianista aprendió a reclamar su paga cada noche, porque si no, su salario acababa en el brazo de su jefe. «Él y Getz y Frank Morgan y Art Pepper, todas las grandes personalidades yonquis… eso se convirtió en una parte de su imagen. Jugaban mucho con eso. Lo único que a Chet le importaba era ponerse ciego. Se juntaba con gilipollas solo para colocarse. La gente no significaba mucho para él, porque era un manipulador. Le dejabas que te utilizara por un precio.» Cuando Hersh Hamel se trasladó a Nueva York en 1965, se encontró con que su antiguo compañero estaba «completamente obsesionado por encontrar droga» y era totalmente indiferente a su presencia. «Art Pepper era mi amigo, pasara lo que pasara, con droga o sin droga —dijo Hamel—. Pero Chet era muy reservado.»

El itinerario de Baker era una sombra de lo que había sido en los días de gloria de su cuarteto. Solo tenía a la vista unas cuantas actuaciones, entre ellas las del Jazz Workshop (Boston), el Shelly's Manne-Hole (Hollywood), el Baker's Keyboard Lounge (Detroit) y el Plugged Nickel (Chicago). «Tenía reputación de que no te podías fiar de él —dijo Michael Fleming—, y creo que estaba dispuesto a demostrar quién era.» En una ocasión, Baker tenía tres días para llegar de Boston a Hollywood, un maratón que juró hacer en coche.

«Hacer ese viaje en tres días es algo nunca visto —dijo Fleming—. Ninguna persona normal lo habría intentado.»

Un domingo por la mañana, Baker, Jackson, Urso y el trío se apretujaron en la «rubia» Dodge que Carpenter les había proporcionado. Baker salió disparado, y llevó a sus pasajeros en lo que Fleming llamó «una carrera infernal» que convenció al bajista de que su jefe estaba loco. «Íbamos tan deprisa que parecía que el motor iba a reventar —dijo—. Al final de la carretera había un cambio de rasante y una hilera de unos doce coches. El nuestro era el número trece. De pronto éramos el número seis, el número cinco. Podía venir algo por el otro lado del cambio de rasante, no podíamos verlo. Y efectivamente, apareció un coche. Tú te decías: "Esto no está ocurriendo".» Baker se cruzó a toda velocidad con el coche, pasando a pocos centímetros de él. Repitió el numerito una y otra vez, y Galper y Steve Ellington empezaron a jalearle: «¡Muy bien, Chet, adelante!». Fleming se sentaba junto a ellos con un periódico encima de la cabeza. «Me daban ganas de agarrarlos y hacer que se tragaran la lengua, de asustado que estaba.» Jackson permanecía sentada en gélido silencio. «No se atrevía a abrir la boca —contaba Fleming—. En sus peores momentos, Chet tenía un genio muy violento, y ella estaba adiestrada. Cuando paramos a comer algo, estuvo muy callada.»

Pero Baker no quería parar, excepto para comprar droga. Al cruzar los barrios bajos, miraba en cada callejuela y en cada portal hasta que divisaba a su «hombre». Entonces bajaba la ventanilla y llamaba al camello con la mano. Primero pedía que le dejaran «probar la mercancía». Metía un dedo en la bolsa y se lo llevaba a la boca. ¡DIOS TODOPODEROSO!, gritó una vez, al probar alguna sustancia espuria. «Me extraña que no atropellara al tío», contó Fleming.

Por fin encontraba lo que necesitaba y aceleraba de nuevo. Al cruzar las Montañas Rocosas de Denver, el coche volaba tan rápido que Fleming solo oía un zumbido agudo, casi supersónico. «Todo estaba completamente oscuro —recordaba—. Íbamos bajando por una serie de revueltas en forma de horquilla, y había placas de hielo, y él empezó otra vez a darle caña al motor. Lo único que se veía eran las copas de los pinos. Ahora bien, si estos árboles están abajo y nosotros estamos mirando la copa, ¿a qué altura estamos? Y no hay nada en el lateral. Si tocas el quitamiedos, se acabó.»

Pero Baker tenía «reflejos muy rápidos, por muy drogado que estuviera», según Galper, y la tarde del debut llegaron al Shelly's Manne-Hole, uno de los últimos clubes de jazz convencionales de Los Ángeles. Hacía años que

Baker no veía a su propietario, el batería Shelly Manne, que había seguido un camino muy diferente del suyo. Instalado en una bonita casa de Hollywood, Manne había ganado una fortuna como músico de estudio y ahora repartía su tiempo entre tocar en ocasiones especiales, criar caballos de exhibición y dirigir el Manne-Hole.

Baker, en cambio, era un niño de oro que había perdido el brillo, obligado a marcharse de Los Ángeles siete años antes por un policía de narcóticos. Durante dos semanas, los admiradores curiosos llenaron el club. Baker tocaba bien, pero su condición de estrella parecía acabada. «Era una persona tímida, pero yo a veces no distinguía entre la timidez y el quedarse dormido», dijo Fleming. Aparte de su trompeta y de su coche, a Galper Baker le parecía «mortalmente aburrido». «No nos comunicábamos nada a nivel intelectual. Solo hablaba de gente que tocaba así o tocaba asá. Si se quedaba sin droga, parábamos en algún Howard Johnson's y esperábamos mientras Chet iba en coche de un lado a otro en busca de un médico que le diera algunas pastillas. Seis horas en un Howard Johnson's perdido en medio de la nada.»

Desde luego, no cuidaba de su familia. «Carol lo estaba pasando fatal, lamentándose y gimoteando porque no tenía suficiente dinero», contaba Hersh Hamel. A Galper, la relación de la pareja le parecía «bastante antagónica»: «Ella tenía celos de él. Las chicas se caían de espaldas al ver a Chet. Recuerdo que en Chicago una chica se acercó al escenario, se levantó el vestido y no llevaba bragas. Lo veían tan desvalido que querían ser sus mamaítas».

Jackson estaba impaciente por legalizar su unión y, con su hijo ya crecido, Baker no tenía otra opción. Más de cuatro años después de iniciar su relación, por fin tenía a la vista su objetivo de convertirse en señora de Chet Baker. Ahora que Baker estaba de vuelta en Estados Unidos y era fácil de localizar, Halema le presentó los papeles de divorcio. Aquel mismo año de 1964, al pasar por Reno, él y Jackson buscaron un juez de paz e intercambiaron juramentos ante la mirada del padrino, Phil Urso. «Chet hizo lo que creía correcto», dijo Jack Simpson. Pero su divorcio aún no era oficial, y al año siguiente tuvieron que repetir la ceremonia en Las Vegas, esta vez con Chesney padre como padrino y con Carol esperando otro hijo.

Vera ya había escrito a Baker desde Inglewood, instándole a que convenciera a su mujer de que tomara píldoras anticonceptivas. Si Carol era su rival por el afecto de su hijo, Vera sabía cómo utilizar la culpa para sacar ventaja. Todos los días, le dijo, se ponía una máscara sonriente en W. T. Grant's,[319] pero en realidad tenía el corazón destrozado por lo mucho que él

la había defraudado. Estaba tan deprimida, decía, que se había encerrado en una concha, y en la tienda todos se preguntaban qué le ocurría.

Vera tenía otros problemas que la abrumaban. Chesney, que ya tenía cincuenta y ocho años, había perdido su último empleo, dejándola a ella una vez más como única fuente de ingresos. Mientras tanto, Chesney Aftab, al que Vera veía con frecuencia, sufría altibajos de humor y ataques de ira… y todo porque su padre no estaba allí, decía Vera. Añadía la vergüenza a la culpa, pidiéndole que no la llamara por teléfono a la tienda; no quería que nadie supiera quién era su hijo. Hasta tenía miedo de que el FBI interceptara sus llamadas. La carta da idea de dónde aprendió el trompetista sus artes de manipulación.

Baker solo conocía una vía de escape. Todos los días, él y Phil Urso iban en taxi a la calle Ciento cincuenta y siete de Harlem, donde se encontraban con su contacto, «Slim». Baker se estremeció al enterarse de que Bill Evans estaba gastando setenta dólares al día en heroína. Por un momento, Baker vislumbró una escalofriante imagen de su propio futuro. «Bill se está autodestruyendo, tío. Yo no me voy a autodestruir», le juró a Urso. Al día siguiente, estaba de vuelta en la misma esquina.

Presintiendo que Baker iba de cabeza al desastre, Carpenter se apresuró a exprimirle todo lo posible. En agosto de 1965 alquiló un estudio de Manhattan para tres tardes, con la intención de grabar a Baker hasta que este cayera rendido. Esta vez el trompetista estaba rodeado por cuatro beboppers negros cuyo estilo recordaba al grupo que Miles Davis había llevado al Birdland en 1954, el que había hecho que Baker y su trío se sintieran como sucedáneos blancos. Baker nunca había olvidado cierto rencor por aquel episodio, y es posible que en 1965 intentara demostrar una vez más quién era ante los ojos de los «hermanos». George Coleman, un saxofonista tenor nacido en Memphis, había dejado poco antes el quinteto de Davis, tras participar en el aclamado álbum del grupo *Seven Steps to Heaven*. El bajista Herman Wright y el batería Roy Brooks, los dos de Detroit, eran buenos vecinos de Baker en Central Park West; el pianista Kirk Lightsey, también de Detroit, había aportado su acompañamiento funky a Dinah Washington y Aretha Franklin.

Carpenter estaba satisfecho de haberlos contratado, sobre todo porque habían accedido a trabajar barato. («El dinero que ganamos era ridículo», dijo Brooks.) Siguiendo el estilo de las grabaciones rápidas de discos de bop de los cincuenta, cuando los álbumes se grababan en un día sin apenas ensayos, Baker y su grupo se presentaron a cada sesión y básicamente la grabaron de

un tirón. Jimmy Mundy se sentaba en la cabina de control, generando anónimamente canciones cuyos derechos se embolsaba Carpenter. «Mientras nosotros grabábamos un tema, él estaba componiendo el siguiente», contó Lightsey. Carpenter había llevado un legajo de música de Tadd Dameron, más unos cuantos temas de Sonny Stitt, de los que decía ser coautor. Solo se utilizaron unos pocos estándares —«Have You Met Miss Jones», «Fine and Dandy», «Stairway to the Stars»—, para que Carpenter no tuviera que pagar demasiados derechos a compositores y editoriales.

En tres días, Baker grabó treinta y dos canciones con un grupo que le puso a prueba como no había hecho ninguna banda desde la de Charlie Parker. «Cherokee», el tema del maestro del swing Charlie Barnet, capta el espíritu de aquellas sesiones. Brooks arranca con uno de los tempos más rápidos que Baker había intentado en su vida, y el trompetista hace una entrada vacilante. Wright interviene con una furiosa línea de bajo andante, Coleman con un torrente de notas impulsadas por un control pulmonar que parece infinito. Baker se destapa con un furioso solo de bebop. «No tenía ni idea de que pudiera tocar así —dijo Coleman, que lo conocía principalmente como *crooner*—. Su forma de colocar las notas… me resultó muy excitante. Y cuando tenía que subir alto, también lo podía hacer, no excesivamente alto, pero más alto que lo que cabría esperar de un tipo que tocaba como tocaba él, en el registro medio.» Él y Coleman improvisaron líneas de armonía y contrapuntos «como si llevaran toda la vida haciéndolo», según Lightsey. Si la banda le aportaba fuego, Baker les devolvía ternura. La tristeza sale de él a raudales en «Lament for the Living», una elegía de Dameron, escueta como las últimas palabras de un moribundo. «Chet estaba colocado, pero no nos importaba —dijo Brooks—. Nos daba igual; todos estábamos contentos de estar allí con Chet. No había errores. Los tempos no se caían en absoluto. No había nadie que dijera "Haz esto aquí, haz esto otro acá", porque nadie se sabía los temas.»

Carpenter vendió las cintas a Prestige, que las repartió en cinco álbumes. La compañía vendió a Baker como un clon de Miles Davis, utilizando una serie de títulos (*Smokin', Groovin', Comin' On, Cool Burnin', Boppin'*) que imitaban los de una serie de Davis en Prestige (*Walkin', Cookin', Relaxin', Workin'*). Los compradores de discos leían a toda prisa notas de contraportada que presentaban a Baker como un personaje quemado que trataba de recuperar su malgastado talento. Hablando de *Groovin'*, Jack McKinney comentó que Baker había «regresado de entre los muertos» después de «una década de frustración alojada en el extremo de una jeringa hipodérmica… Los

que hemos conocido y amado su obra rezamos por que Chet Baker no haya sacrificado su vida por una muerte en el basurero». Para Bob Porter, que comentó *Comin' On*, el «viejo trompetista» (tenía treinta y cinco años) había hecho por fin algo bueno después del «terrible fraude» de su popularidad inicial, cuando «su defectuosa entonación, su falta de variedad vocal y la monotonía esencial de su repertorio carecían de importancia para sus fans».

Pero Harvey Pekar lo consideraba una batalla perdida. «El bugle no se le da bien a Baker —escribió en *Down Beat*—. Su sonido es turbio. A sus solos les falta seguridad y no están muy bien construidos… Improvisa algunas frases atractivas, pero incurre en muchas figuras de repertorio, algunas copiadas de Miles Davis.»[320]

Los álbumes de Prestige, como casi todos los demás, se convirtieron en artículos de coleccionista. Baker terminó el año con poco trabajo y nuevas presiones. El 11 de noviembre de 1965, Carol dio a luz a su segundo hijo, un niño de pelo oscuro al que puso de nombre Paul. Un mes después, quedó embarazada de nuevo. Carpenter no tenía ninguna intención de correr con los gastos de la creciente familia, y menos ahora que había perdido el interés por Baker. Sus planes de «invadir el campo pop» con Baker y «cambiar su imagen profesional»[321] (a cambio de mucho dinero) habían fracasado. Dos semanas después del nacimiento de Paul, los Baker regresaron de fuera de la ciudad y se encontraron desahuciados de su apartamento. Carpenter llevaba meses sin pagar el alquiler.

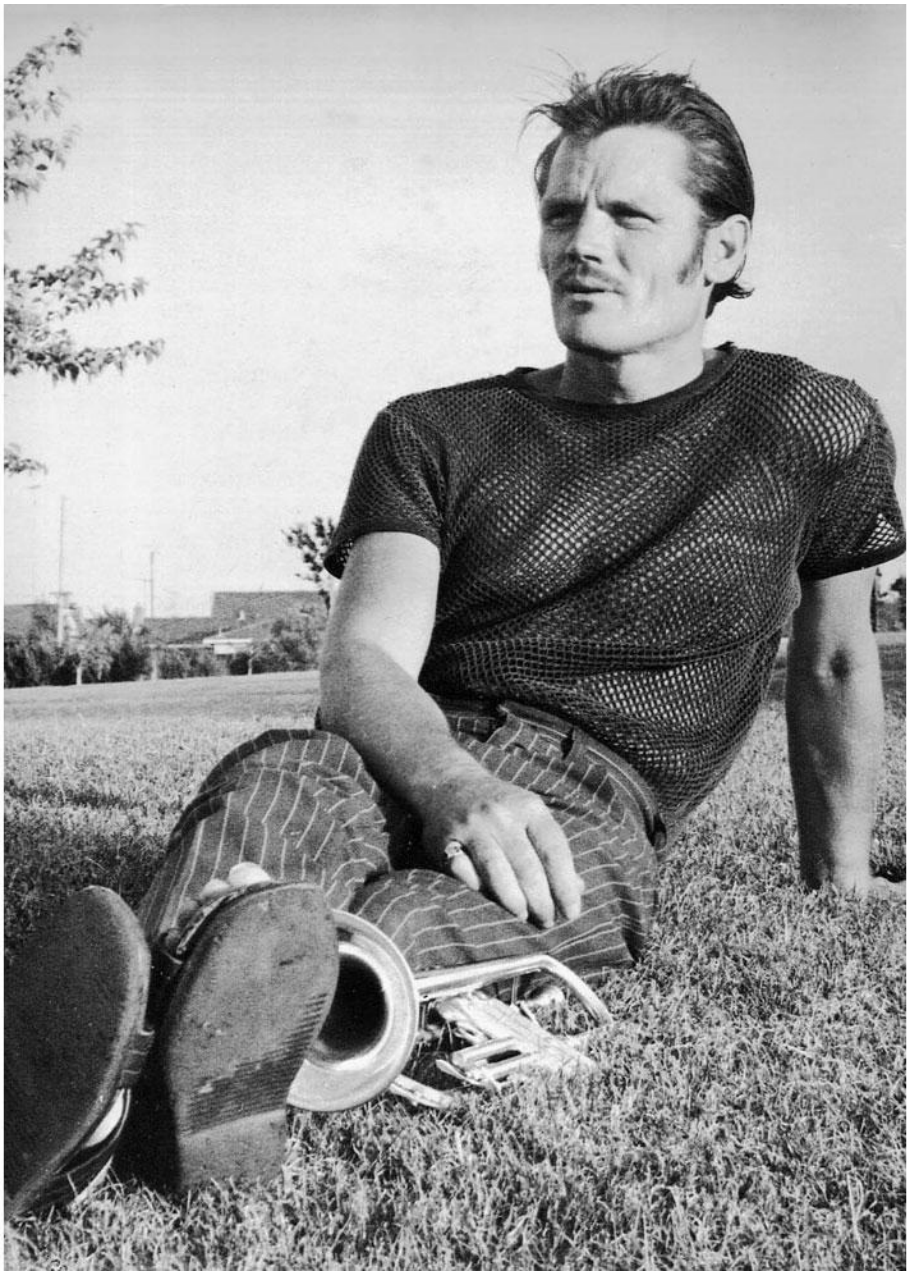
Al principio, Baker se negó a creer que le hubieran hecho tan mala jugada. Telefoneó una y otra vez a Carpenter, pero nadie respondía. Hizo que el portero le llamara, pero fue en vano. Más adelante, Hacienda hizo una auditoría a Baker y le reclamó miles de dólares de impuestos no pagados. Baker echó la culpa a Carpenter, pero no se pudo quitar de encima la desagradable certeza de que se había metido en una pesadilla, cegado por una niebla creada por él mismo. «Si no hubiera estado enfermo en aquella época, eso no habría ocurrido», le dijo años después al periodista Richard Williams.[322] Durante el resto de su vida estuvo resentido por no haber sacado ni un centavo de los ocho álbumes que Carpenter produjo. Probablemente era verdad, si no se tenía en cuenta el coste de veintiún meses de alquiler, comida y dinero para droga, pagado a cuenta de unos discos que no se vendieron y de unas actuaciones por las que Baker no podía pedir mucho dinero. Pero Carpenter sí que recuperó su inversión años después, cobrando sustanciosos derechos de autor de varios de los sellos de Baker.

Durante el resto de su vida, Baker despreciaría a Carpenter, que pasó sus últimos días en una lujosa mansión de Scarsdale, un suburbio de clase alta del condado de Westchester (Nueva York), antes de morir en 1996. Baker llegó a hablar de matar a Carpenter, y nadie dudó de que lo decía en serio. Todo aquel follón dejó a Baker en peor situación económica que el primer día de su regreso a Nueva York, y más decidido que nunca a seguir drogándose. Pero, por el momento, solo veía una opción. Metió a Jackson, a Dean, de tres años, y a Paul, de un mes, en la furgoneta que Carpenter le había dado y puso rumbo a casa de su madre.

13

Con las Navidades a la vuelta de la esquina, Vera y Chesney Baker hicieron sitio en su casa para un incómodo «regalo»: su hijo adulto y toda su familia. La vida en el 129 del bulevar West Hillcrest de Inglewood era ya bastante tensa. Chesney había conseguido encontrar un nuevo empleo como guardia de seguridad en una empresa de construcción, lo cual podría resultar esperanzador si no fuera porque se emborrachaba con frecuencia y ahora llevaba un arma. Vera temía lo peor.

Con casi sesenta años, Chesney solo tenía fracasos que rememorar. Por la noche, ante el televisor, se quejaba, con su hablar arrastrado de borracho, de la música de su hijo, de sus malas costumbres, de sus errores. A veces Chesney le daba consejos para tocar la trompeta. Enfrentado al fracaso de su padre, Baker tenía toda clase de razones para considerarse también un fracasado. El «sonido de la Costa Oeste» eran ahora los Beach Boys, y casi todos sus compañeros de los tiempos del Haig habían abandonado el declinante mundillo de los clubes para convertirse en prósperos músicos de estudio. Baker no podía ni siquiera mantener bajo techo a su propia familia. A los treinta y seis años, parecía un James Dean envejecido, atrapado en un bucle interminable de *Rebelde sin causa*. El 27 de diciembre de 1965, menos de un mes después de su regreso a Los Ángeles, fue detenido en Hermosa Beach por posesión de drogas. Le cayeron tres años de libertad vigilada.



San José (California), 1970. Gentileza de Diane Vavra

De nuevo en la ruina, Baker telefoneó a su primera fuente de ingresos, Dick Bock, que se había integrado recientemente en la gran empresa. Haciendo caso de los consejos del Maharishi Mahesh Yogi, cuyas enseñanzas grababa y dirigían su vida, Bock había vendido su inestable sello World Pacific a una gran compañía, Liberty, que grababa a Cher, Gary Lewis y los Playboys, y otras estrellas del pop. Había seguido dirigiendo World Pacific como empleado asalariado, pero ahora lo presionaban para que mantuviera un alto nivel de ventas. Buscando un modo de reciclar comercialmente a sus artistas de jazz, encontró un filón en la moda del muzak, la insípida «música

ambiental» que se transmitía por «hilo musical» en ascensores, supermercados y salas de espera de dentistas. A finales de 1965, Bock produjo *Michelle*, un álbum de Bud Shank con canciones de éxito envueltas en empalagosos arreglos de violines y coros. Impulsado por la canción que le daba título, un éxito de los Beatles, *Michelle* entró en las listas de easy-listening. Los aficionados al jazz pusieron verde a Shank por haberse vendido, pero el flautista no había tenido elección: «Recordad que en esa época los discos de jazz no se vendían. Los músicos de jazz no trabajaban en clubes de jazz. Era una cuestión de supervivencia. Mantuvo vivo mi nombre».

En lugar de hacerle a Baker otro «préstamo» que nunca devolvería, Bock había metido a su antiguo trompetista estrella en la orquesta acompañante de *Michelle*. «Llegó tarde y quería veinte dólares prestados —contó Shank—. Aparte de eso, todo fue bien. Hizo exactamente lo que tenía que hacer, y lo hizo bien.»

Animado, Bock fichó a Baker para un proyecto de su cosecha. Sabía que necesitaba algún truco para revivir las ventas de Baker, y le robó uno al trompetista más nuevo y triunfador del mundo pop, Herb Alpert, cuyos éxitos con la banda pseudomexicana Tijuana Brass —entre ellos «Spanish Flea» (el tema del programa de televisión *The Dating Game*) y «Lonely Bull»— vendían millones de ejemplares. Bock intentó sacar buena tajada con *A Taste of Tequila*, el primero de los cuatro álbumes de Chet Baker and the Mariachi Brass. Tocando «Speedy Gonzales» y «La Bamba», el supuesto clon de Miles Davis se convirtió en un Herb Alpert de segunda. Los arreglos le ahogaban con guitarras mexicanas de imitación, una rígida sección de trompetas que tocaba la melodía al unísono y panderetas aporreadas. Baker se esforzaba por encontrar aquí o allá una grieta donde pudiera insertar una frase anémica. Tocaba tan descaradamente desafinado que años después calificó estos álbumes como «atroces, terribles».[323] Herb Alpert estaba de acuerdo: «Fue la desesperación. Probablemente, necesitaba dinero y le dieron un poco. Pero juro que me entristeció. Aquellos discos eran un asco».

Contribuyeron a destruir lo que quedaba de la reputación de Baker. Un crítico de *Down Beat* dijo que *A Taste of Tequila* era el peor de sus discos: «Suena como si estuviera a punto de derrumbarse; sus solos son divagaciones balbuceantes, desprovistas de sentimiento y de fuego».[324] Don Nelsen le dio a *Hats Off* la calificación más baja (ninguna estrella) en la misma revista, diciendo que era «un fracaso» y «una ruina».[325] Baker grabó también dos álbumes de música ambiental, *Quietly, There* e *Into My Life*, con los soporíferos Carmel Strings. Entre las canciones figuraba «Cherry Pink and

Apple Blossom White», una de las melodías que le pedían los campesinos italianos en la cárcel. «Rara vez… Baker ha sonado tan flojo como cuando se enfrenta a los plañideros violines y a los "ooohs" y "aaahs" corales de estas grabaciones —escribió Pete Welding en *Down Beat*—. Además, para añadirle dramatismo, está un pelín desafinado.»[326]

Con su dignidad por los suelos, Baker necesitaba más que nunca borrar la verdad. Y parece que lo mismo le pasaba a su mujer. La pareja se había mudado a una calle de aspecto acogedor, Spreckles Lane, en Redondo Beach, pero la vida allí era horrible. Para Carol, la tensión de ser la señora de Chet Baker parecía estar cobrándose su precio. Sufría constantes jaquecas y se la veía pálida y exhausta. Uno a uno, los amigos de Baker se enteraron de algo que Carol, años después, juraría que era mentira: que también ella estaba tomando drogas. «Ella me dijo que estaba más enganchada que Chet —recordaba el saxofonista Bob Mover, que se incorporó a la banda de Baker en 1973—. Había dicho: "Vale, si no puedes vencerlos, únete a ellos".» Jacques Pelzer le dio la noticia a su hija Micheline a mediados de los sesenta, a su regreso de una gira por Estados Unidos con Baker. «Cuando mi padre estuvo allí, ella ya estaba enganchada —dijo Micheline—. Y cuando estuvo en nuestra casa en 1977, estaba en tratamiento con metadona.»

Baker le contó a Ruth Young que había empezado a darle heroína a Carol para aliviar sus dolores de cabeza. «Me dijo que siempre la picaba en el mismo sitio», recordaba Young. Según Baker, esto le creó una cicatriz en forma de rombo en la articulación del brazo. La expresión «la picaba» tenía un tonillo violento, que Baker le aclaró a Sandy Jones, que fue pareja de Bill Loughborough y, en 1970, también de Baker. «Chet me dijo que la razón por la que inició a Carol en la heroína era que ya no podía aguantar lo bruja que era», contó Jones. A Baker no le gustaba que las mujeres le vinieran con exigencias, y Carol tenía muchas: quería un matrimonio monógamo, una vida familiar estable y un hogar, aunque su elección de proveedor hubiera sido ridícula. El que estuviera dispuesta a compartir la adicción de su marido parecía un lamentable intento de hacer más rentable su tambaleante unión; desde luego, la hizo mucho más dependiente de él.

Sin apenas ingresos, tenía dos niños que alimentar y otras necesidades económicas. «Creo que él consideraba que era él quien ganaba el pan —contaba Bob Whitlock—, solo que el pan era la heroína. Chet salía de casa por la mañana y a veces no volvía hasta la madrugada. La pobre Carol se quedaba sola con los niños una barbaridad de tiempo.» Whitlock, que veía a Baker por primera vez desde los años cincuenta, vio un siniestro retrato de

Dorian Gray de un alma perdida. «No me lo podía creer —dijo el excompañero de casa de Baker—. Chet había envejecido treinta años. Yo lo recordaba de diez años antes, cuando parecía un crío, y de repente tenía todas aquellas arrugas profundas en la cara. Daba miedo.»

La suerte de Whitlock también había caído en picado desde los tiempos en que había sido el bajista original del cuarteto de Gerry Mulligan. Seguía siendo un músico muy competente, pero su adicción a las drogas le había costado un prestigioso trabajo con el pianista George Shearing. En París, Whitlock se había aficionado a la heroína francesa, cuya potencia había matado a Dick Twardzik. La heroína de las calles de Los Ángeles no se podía comparar en potencia, así que Whitlock tomaba grandes cantidades para alimentar su adicción. Prácticamente incontratable, se dedicó a la vida de yonqui profesional, como su amigo Chet, y estuvo enganchado hasta 1976. «La música solo era una forma más de conseguir algo de dinero —dijo—. Nunca pensé que llegaríamos a eso cuando éramos jóvenes.»

Los dos emprendieron una carrera delictiva con el exclusivo fin de conseguir droga, o dinero para comprarla, del modo que fuera. Tiempo después, Baker le contó a Bob Mover que se convirtió en un «especialista en segundos pisos»: un ladrón que escala por los muros y entra por una ventana del piso superior. También era un maestro en abrir cerraduras. Nada de esto sorprendió a Mover. Una noche, en los años setenta, al saxofonista, que estaba sin dinero, le echaron de su apartamento. Acordándose de los comentarios de Baker sobre el modo de entrar en las casas, Mover le llamó. Baker acudió al rescate en compañía de Albert Dailey, pianista de Stan Getz. Trepó como un gato por la escalera de incendios, abrió la ventana de Mover y se coló dentro. «Me iba dando las cosas y yo se las daba a Albert, que las metía en el coche de Chet —contó Mover—. Juntos robamos en mi apartamento.»

En 1966, Baker y Whitlock iban de una consulta médica a otra sacando con engaños recetas para derivados de la morfina —Dolophine, Dilaudid, Numorphan— que pudieran servir como sustitutos de la heroína. «Íbamos quejándonos de piedras en el riñón —contaba Whitlock—. Nos pedían que entregáramos una muestra de orina. Nosotros llevábamos en el bolsillo un frasquito de sangre, metíamos el dedo y dejábamos una o dos manchas en la orina. Casi invariablemente, conseguías una receta de Dilaudid. Esto podía funcionar hasta media docena de veces con el mismo médico. Después teníamos otro truco, que era decirles que teníamos neuralgia del trigémino, una cosa que creo que es muy difícil demostrar que no la tienes.» Baker

también robaba tacos de impresos de receta, y todas las drogas que hubiera al alcance de la mano. Al mismo tiempo, él y Whitlock seguían comprando auténtica heroína y, como tenía destrozadas las venas de los antebrazos, Baker empezó a inyectarse en el cuello, las ingles e incluso bajo las uñas.

Su ficha del FBI iba creciendo. En enero de 1966 lo detuvieron en Culver City (California) por falsificar recetas; después, en el distrito South-Central de Los Ángeles, por conducir bajo la influencia de narcóticos. El año siguiente trajo cuatro detenciones, una de ellas por robo con escalo. En 1968, una más por conducir drogado. Además, destrozó en un accidente el coche que Halema le había comprado a Vera. A pesar de todo, Baker se libró de ir a la cárcel.

Cómo lo consiguió, no era ningún misterio para Clifford Solomon, un saxofonista tenor establecido en Los Ángeles que desplegó su versatilidad con toda clase de artistas, desde Clifford Brown hasta el cantante de rhythm and blues Johnny Otis o los Monkees. Solomon tenía un mal recuerdo de Baker desde 1955. Parece que, sin que él lo supiera, Baker había sido detenido por cuestión de drogas. Poco antes había pasado ratos con Solomon, que lo consideraba bastante agradable… hasta que Baker se presentó a la puerta de Solomon acompañado de la policía. «Había hecho un trato con la policía para delatar a gente al azar, y así librarse él —contó el saxofonista—. Había bastante gente haciendo eso en los años cincuenta y sesenta. Era una cuestión de supervivencia.»

Art Pepper relataba indignado lo que pasó un día en que un camello amigo suyo recibió una llamada de Baker pidiéndole «una cita». El camello le invitó a ir a su casa… sin saber que Baker estaba llamando desde una comisaría. Abrió la puerta y se encontró a Baker acompañado por dos policías de estupefacientes. «Yo creía que todo el mundo sabía que Chet era un chivato fijo de la policía», dijo la mujer de Pepper, Laurie.

Estaba claro que la idea de volver a la cárcel aterraba a Baker, pero Pepper no le tenía ninguna simpatía; para los expresidiarios como él, no existe nada peor que un chivato. «Conseguir que Art hablara de Chet era como sacarle un diente —decía Laurie—. Yo creo que esta gente está convencida de que trae mala suerte hablar demasiado de los chivatos.» En *Straight Life*, Pepper despacha a Baker en un frío párrafo, aplicándole un seudónimo:

> Billy Wilson toca tal como es él. Cuando yo lo conocí, cuando era joven, era un verdadero encanto, una persona dulce y cariñosa. Y tocaba exactamente así. Pero si escuchas su sonido, nunca era demasiado fuerte; es bonito y como crujiente. Es débil. Y cuando se enfrentó a la posibilidad de ir a la cárcel —porque lo habían detenido por tomar drogas—, no pudo

soportarlo. No podía ir, porque le daba miedo, y cuando le ofrecieron una salida, la de delatar a alguien, no pudo evitar hacerlo. Es una persona débil. Y así es como toca. Así es como suena.[327]

En 1966, Baker iba quedándose rápidamente sin blanca, pero aquel verano consiguió un contrato de lujo en el Trident, un bonito club nocturno con paredes de cristal en la bahía de Sausalito, nada más pasar el puente Golden Gate de San Francisco. Carmen McRae, Bill Cosby, el Kingston Trio y otras atracciones de primera fila actuaban en un escenario bajo, delante de un ventanal que ofrecía una romántica vista de barcos de vela a la luz de la luna. Para junio, el Trident había contratado a un trío dirigido por el pianista y compositor brasileño João Donato, estrella de la bossa nova. Pero, aunque entonces vivía en Los Ángeles, Donato no era conocido en Estados Unidos, y al cabo de una semana el club le pidió que añadiera un músico de renombre al cartel para atraer más público. Donato se entusiasmó al saber que Chet Baker, uno de sus ídolos, estaba disponible.

Unas cuantas llamadas telefónicas, y Baker estaba allí. Llevó con él a Carol, que estaba embarazada de ocho meses, y a sus hijos. En el Trident, Donato tocaba éxitos de bossa nova como «La chica de Ipanema», cantando en portugués. Baker interpretaba unos cuantos estándares brasileños y algunas de sus piezas vocales más características. Ralph J. Gleason, crítico de jazz en el *San Francisco Chronicle*, dijo que aquel contrato casual era «lo mejor que le ha ocurrido a Baker en años… Aunque hubo los problemas técnicos y los nervios habituales de toda primera noche, era evidente que el grupo puede, puliéndolo un poco, convertirse en una atracción de jazz lírico de primera magnitud».[328]

Ni siquiera los elogios desatados de Gleason consiguieron llenar el local, pero Baker tenía la atención puesta en otra parte. Un día se llevó a Dean a dar una vuelta en coche. Lou Ganapoler, gerente del Trident, iba camino del banco cuando vio al niño de cuatro años vagando solo por la calle. «¿Dónde está tu papá?», le preguntó. «Acaba de marcharse», respondió Dean. Ganapoler llevó a Dean a casa. Más tarde se enteró de que Baker había ido a una farmacia cercana a intentar conseguir pastillas. Poco después, Carol se llevó a los dos niños de regreso a Redondo Beach, donde se preparó para dar a luz a su tercer bebé. Baker se quedó en Sausalito, y cada noche, después del último pase, iba a toda velocidad a San Francisco para pillar droga. Había encontrado un camello en un hotel de mala muerte del distrito de Fillmore, un

barrio negro y violento que los residentes blancos llamaban con aprensión «la fosa». Pero aquello no desanimaba a Baker.

El 22 de julio de 1966, Carol dio a luz una niña, a la que puso de nombre Melissa. El *New York Times* publicó una breve noticia sobre Baker el martes 9 de agosto, pero no hablaba del nacimiento. El titular decía «Trompetista de jazz golpeado en la Costa Oeste». El texto informaba de que Chet Baker estaba en su casa de Redondo Beach recuperándose de una violenta agresión que había tenido lugar en San Francisco, hacia la medianoche del viernes anterior. Según el *Times*, Baker acababa de salir de su coche después de una actuación «cuando cinco jóvenes negros le atacaron». Él declaró que había huido por el centro de la calle, pidiendo auxilio a un vehículo que pasaba. «Intenté subirme a un coche donde iban cinco blancos, pero me echaron a empujones. Había montones de gente en la calle, pero no me ayudaron en absoluto.»

Con esa noticia salió a la luz, aunque solo parcialmente, uno de los episodios más misteriosos de la historia de Chet Baker; durante el resto de su vida contaría diferentes versiones del asunto. La esencia —que cinco jóvenes negros le habían dado una paliza para quitarle el dinero que llevaba para droga— no cambió nunca. Pero los otros detalles —el lugar, la fecha, los personajes, lo que pasó después y, sobre todo, la causa— variaban radical y sospechosamente, en aspectos que poca gente se molestaba en indagar.

En entrevistas, Baker no dejaba claro si había sido atacado en el distrito de Fillmore o, como le dijo al *Melody Maker*, en Sausalito, cuando «volvía a casa andando» después de anochecer:

«Estaba intentando coger un taxi cuando cinco tíos me rodearon y empezaron a golpearme. Lo irónico es que fueron dos tipos de color los que me salvaron, después de que yo intentara escapar metiéndome en un coche con cuatro o cinco chicos blancos, que me tiraron a la calle. Los maleantes me pegaron un poco más, hasta que dos tipos de color les dijeron que pararan y me llevaron al hospital. Fue como una pesadilla».[329]

En 1973, en una entrevista para el *New York Newsday*, los «cuatro o cinco chicos blancos» se convirtieron en «unos blancos adultos».[330] Eso en un barrio poco poblado que daba miedo, donde casi nunca se aventuraban blancos, de la edad que fuera. Aún más absurdo era el relato que le hizo a *Down Beat*: un miembro de su banda lo había llevado a Fillmore (no decía para qué) y al llegar, Baker, inexplicablemente, se bajó del coche para coger un taxi y volver a casa. En cuanto su amigo se marchó, cinco negros se abalanzaron sobre él.[331] A Brian Case, otro periodista del *Melody Maker*, le

dijo que había tenido una escaramuza con su camello en el hotel. «El tío intentó robarme y yo no se lo consentí, así que al día siguiente mandó a aquellos cinco tíos para que me dieran una lección», declaró.[332] En *Let's Get Lost* introdujo un nuevo personaje, un matón de aspecto siniestro con el que se cruzó en la escalera cuando subía a ver a su proveedor. Oliéndose problemas, Baker se metió una mano en el bolsillo para simular que empuñaba una pistola y siguió adelante. Aquel, insistía Baker, era el hombre que había mandado a los «cinco chavales negros» contra él.

En cualquier caso, los resultados fueron los mismos. «Me machacaron la boca», explicó,[333] y le patearon la ingle una y otra vez hasta dejarlo «hecho papilla».[334] Tenía el labio superior destrozado y un diente roto; también le habían dado una patada en el oído. Se dijo que cuando lo encontraron, Baker estaba cubierto de sus propios vómitos.

Después de decirle al *New York Times* que le habían tenido que poner seis puntos por encima del ojo derecho, en 1973 Baker le contó a Rex Reed, del *Daily News*: «Tenía puntos por toda la cara».[335] Apenas se esforzó en refutar una afirmación que iba a ocupar un lugar de privilegio en su propia mitología: que sus agresores le habían hecho saltar todos los dientes. (Lo cierto, como él mismo reconocía a veces, es que la paliza le provocó tanto dolor que tuvo que hacerse extraer los dientes superiores.) Hasta la fecha era imprecisa. Baker empezó a informar a la prensa del ataque el 8 de agosto, diciendo que había ocurrido dos días antes, pero Carol juraba que había sucedido dos semanas antes, justo después del nacimiento de Melissa. «El día en que le dieron la paliza a Chet, lo recuerdo claramente —le dijo Carol en 1992 a Thorbjørn Sjøgren, de la discográfica de Baker—. Nuestra hija pequeña nació el 22 de julio de 1966, y aquello ocurrió el día en que volví a casa del hospital, el 25 de julio del 66.»[336] Pero, entonces, ¿por qué su marido tardó tanto en informar del delito, y además dio una fecha falsa?

Todas las versiones tienen un único rasgo común: Baker fue atacado por los «tíos de color» y rechazado por «los blancos». El episodio se convirtió en una alegoría de la discriminación racial que había sentido durante toda su vida adulta.

Según le contó al *Newsday*, cuando salió del hospital «cogí un autobús y me fui a casa».[337] Pero en 1977, João Donato recordaba que se presentó en el Trident una última vez, llegando tarde al trabajo, con un pañuelo atado alrededor de la ensangrentada boca. «Tres tíos negros me han pegado», dijo.[338] Donato recordaba que Baker intentó tocar en el primer pase, pero le

resultó imposible, y entonces fue cuando el trompetista se marchó a su casa de Redondo Beach.

Fuera lo que fuese lo que sucedió aquella madrugada en Fillmore, pocos de los amigos de Baker creyeron su explicación. Cuando Bob Whitlock oyó lo de los «cinco tíos negros», se echó a reír: «¿Seguro que no eran cincuenta? Jesús, yo no apostaría ni quince centavos por ninguna de esas historias». Jack Simpson, Charlie Davidson y Micheline Pelzer tampoco se lo creían. Para Ruth Young, la historia era un perfecto ejemplo de cómo Baker distorsionaba la verdad para «arrancar la simpatía de todos los que escuchaban». Era una tendencia que puso a prueba su amor por él hasta el límite. Ella tenía su propia teoría sobre lo sucedido: que la paliza fue una represalia de tipo mafioso porque Baker había intentado jugársela a un camello. «Por fin lo pillaron en su propio juego, algo que él pensaba que no ocurriría ni en un millón de años —dijo Young—. Evidentemente, aquella gente era lo bastante lista para darse cuenta de que el mejor castigo para un trompetista arrogante y tan seguro de sí mismo era dañarle la única parte de su cuerpo que tenía algún valor para él. En cuanto se dieron cuenta de que el bueno de Chettie no era tan inocente, que había robado a un camello muy poco paciente, se puso en marcha un plan. Fue un ataque encargado, para que ese tipo aprendiera las reglas del juego. Lo que querían decir era: mira, pringadillo blanco, no eres más que otro puto yonqui.»

Por instinto, Young fue la que más se acercó a la probable verdad, sugerida cuando, en los años sesenta, Baker empezó a contarle recuerdos a Bob Mover durante un largo viaje en tren. «Me dijo que le gustaría escribir un libro, pero que nadie le creería —dijo Mover—. Me contó que le había robado a un camello en California. Dijo que él y un amigo planearon perfectamente el robo, y que después alguien lo descubrió. Nadie le iba a dar una paliza solo por divertirse. Fue algo preparado.» Para Whitlock, que conocía la duplicidad de Baker tan bien como cualquiera, esta explicación «tenía todo el sentido del mundo».

El daño causado en la boca de Baker se hizo evidente en sus intentos de grabar durante lo que quedaba de 1966. Hacia septiembre, intentó tocar en un álbum de Bud Shank, *Brazil, Brazil, Brazil*. Los resultados fueron tan lamentables que acabó figurando solo en un tema, «Summer Samba», en el que soplaba su trompeta tan débilmente que apenas se le oía. Un proyecto de álbum con Donato dio como fruto una serie de cintas inaprovechables. Aquel otoño, Baker grabó un álbum más con los Mariachi Brass, *In the Mood*, un homenaje al director de banda de swing Glenn Miller. Esforzándose por

ensayar antes, pidió ayuda a Bob Zieff, que se había trasladado hacía poco a Los Ángeles. «Estaba tan bajo de forma para tocar que resultaba ridículo», dijo Zieff. En la sesión, a Baker le dieron partes escritas muy simples, pero «no podía con nada». Otro trompetista de la orquesta tuvo que sustituirle mientras Baker añadía los flojos rellenos que podía.

Después de toda una vida de tocar con poco esfuerzo y menos reflexión, Baker no podía aceptar la aparente pérdida de su don. Al enterarse de que Jimmy Rowles había empezado a tocar en el Donte's, un club de jazz del valle de San Fernando, Baker se presentó con un bugle. Fue un momento deprimente para el pianista, al que Baker visitaba a menudo, trompeta en mano, cuando tenía dieciocho años y estaba lleno de pasión. Cuando tocó en el Donte's, ya con treinta y muchos, solo emitió unos pocos graznidos chirriantes. «Yo no quería verlo así —dijo Rowles—. Quería recordarlo como cuando le conocí. Me sentí mal por él, porque yo quería de verdad a ese tío. Tenía un gran corazón para la música, un genio natural.» En la revista francesa *Jazz*, Jean-Louis Ginibre hizo un triste comentario sobre aquella velada: «Los músicos terminaron el pase lo más rápidamente posible y se tomaron un largo descanso. Pero Chet quiere tocar a toda costa, y a menudo el resultado es penoso. Chet está perdido para el jazz».[339]

Janet Bicker, esposa y secretaria de Dick Bock, todavía no conocía personalmente a Baker, y solo lo conocía como el guaperas que había dado fama a Pacific Jazz. Un día, estando sentada a su escritorio, lo vio venir por el pasillo hacia ella. «Parecía más un espectro que una persona de verdad. Muy frágil y tenue, casi fantasmal. Totalmente devastado», dijo. Baker había ido a pedirle dinero a Bock para cambiarse los dientes superiores por una dentadura postiza. Bock accedió, y la operación se llevó a cabo. De vuelta en casa, con la dentadura puesta, sopló en su bugle… y no salió nada. «Ni un solo sonido», le dijo Baker a Rogers Worthington.[340] Habiendo sido un hombre con tanta facilidad para decir que la vida era «desesperada», ahora sentía de verdad que no tenía ningún motivo para vivir.

Como tenía que mantener a una familia de cinco miembros, Baker se vio obligado a solicitar asistencia social. Recibía 320 dólares al mes y 130 más en cupones para alimentos. «Nos apañábamos», contaba.[341] Durante un par de días, intentó complementar este ingreso trabajando en una gasolinera a las afueras de Redondo Beach. Más adelante, le gustaba contar a los entrevistadores que había trabajado allí «dieciséis horas al día durante casi dos años»,[342] algo que negaba incluso Carol, que normalmente respaldaba las historias de su marido. En diversas versiones de aquella oscura época, Baker

decía que no había tocado «en casi tres años»:[343] desde 1968 (el año en que él situaba la paliza de San Francisco) hasta 1973. Como ocurría con casi todas sus distorsiones, nadie le discutió la disparatada inconsistencia de su cronología. Lo cierto es que estuvo musicalmente inactivo durante un año escaso, aproximadamente desde finales de 1966 hasta finales de 1967.

Durante ese período, le fue a buscar Arthur «Artt» Frank, un fan obsesivo que invitó a los Baker a cenar en la casa de Culver City, donde vivía con su mujer, Earla, aspirante a cantante de jazz. Frank, un hombre delgado, fibroso e hiperactivo, era batería ocasional y también aseguraba ser «autor de guiones», «un poco actor» y «boxeador del peso welter»;[344] más adelante se proclamó «predicador callejero», y decoraba las cartas a Baker y otras personas con símbolos religiosos. «La palabra de Dios es mi luz», explicaba.[345] Lo cierto es que, en la época en que Baker lo conoció, Frank también vivía de la beneficencia pública, y se pasó muchos años pintando casas para ganarse la vida. Pero después de la muerte del trompetista, Frank se presentaba como «el batería de Chet Baker durante más de veinte años».[346] Decía que habían sido «como hermanos».[347] La única verdad de todo esto, según Ruth Young, era que Frank «estaba tan enamorado de Chet como cualquier mujer».

Frank se ofreció a ayudarle de todas las maneras posibles, y el trompetista nunca fue hombre que rechazara servicios gratuitos. A cambio, Frank podía disfrutar abundantemente de la compañía de su ídolo. Una noche de 1967 en que Baker fue a visitarlo, Frank grabó una falsa entrevista «radiofónica» con él. Ofrecía una tenebrosa imagen de la vida de Baker como «padre de familia» sin empleo. Al preguntársele si tenía alguna salida creativa aparte de la música, Baker respondió con su hablar arrastrado y su voz ronca y confusa: «El robo a mano armada». Carol intervenía también, enumerando sus infortunios domésticos. No fue ninguna sorpresa que Baker reconociera que, si pudiera, volvería corriendo a Italia. No iba a tardar en escribir a Giovanni Tommaso pidiéndole ayuda precisamente para eso.

También en Inglewood iban mal las cosas. Chesney padre había perdido su empleo de guardia de seguridad, y Vera sabía que ya nadie volvería a darle trabajo. El 6 de julio de 1967, Chesney murió en su casa, de un ataque al corazón. Tenía sesenta y un años. Él y su hijo habían ido a parar al mismo agujero negro, en el que el dolor del fracaso era tan atroz que ninguno de los dos podía soportar un momento de vigilia estando sobrio.

La prematura muerte de su padre no contribuyó nada a que Baker pusiera orden en su vida; más bien le convenció de que a él mismo le quedaba un

tiempo limitado, de modo que lo mismo daba que se siguiera autodestruyendo. Las detenciones se multiplicaron, casi todas en los sectores negros más difíciles del distrito South-Central de Los Ángeles: Gardena, Hawthorne, South Santa Ana… Un día, Bob Whitlock recibió una histérica llamada de Carol, a la que no conocía personalmente. Estaba en una comisaría. «Habían detenido a Chet, que estaba en la cárcel del centro, y ella no sabía qué demonios hacer —contó Whitlock—. Estaba desesperada. Me preguntó si podía ayudarla.» Whitlock fue en coche a buscarla. «Cuando llegué, vi a una mujer muy guapa pero muy enganchada, con los niños a remolque. Tenía ese clásico aspecto de pulmonía, hecha polvo, nerviosa y agobiada… Es inconfundible.» Whitlock recordaba que ella le pidió que pagara la fianza de su marido, que ascendía a ochocientos dólares, lo cual era una suma altísima para la época, que demostraba que el Departamento de Policía de Los Ángeles no quería que Baker saliera libre. Whitlock no tenía ese dinero, así que recurrió a Shelly Manne, que generosamente aportó el dinero y un poco más. «Recuerdo que, en cuanto salió, fuimos directamente a pillar», contó el bajista.

Al parecer, Baker había perdido toda esperanza de volver a tocar, pero Carol y Artt Frank seguían animándole a intentarlo. El trompetista tenía miedo; con dientes postizos, crear una nueva embocadura era imposible, o al menos eso le parecía a él. Pero, poco a poco, las ganas de hacer lo que él consideraba su única razón para vivir se fueron imponiendo. Empezó el laborioso proceso en casa. Una y otra vez, soplaba aire en su instrumento, intentando producir un hilillo de música. Insistió durante meses, esforzándose por tocar las mismas escalas e intervalos que casi en el instituto le salían solos. Practicó el mantener notas largas, el empezar suave e ir subiendo el volumen para después volverlo a bajar. Poco a poco fue recuperando cierto parecido con el modo de tocar del Chet Baker anterior.

El primer intento de «reaparición» tuvo lugar a finales de 1967, cuando Dick Bock lo contrató para un álbum en el que Bud Shank interpretaba canciones de los Beatles, *Magical Mystery*. En unos cuantos temas se cuela un bugle, vagamente identificable como el de Chet Baker. El trompetista seguía siendo *persona non grata* para mucha gente de Los Ángeles, pero Steve Allen le invitó a tocar en su programa televisivo de variedades del 5 de junio de 1968. Baker no era desconocido en el estudio, como recordaba Paul Smith, el pianista fijo del programa de Allen. «Sentí su mano en el hombro, y en cuanto noté ese agarrón desesperado supe quién era. Dijo: “Tío, me van a cortar la electricidad si no saco algo de dinero para pagar la factura”.»

Allen intentó inflar el prestigio de Baker presentándolo como «uno de los hombres que más han hecho por la trompeta» y mostrando sus últimos álbumes, la mayoría de los cuales ya no estaban a la venta. Y apareció Baker, con pinta de Elvis envejecido: patillas largas, pelo engominado con un tupé estilo años cincuenta y una chaqueta azul pálido sobre una camiseta azul brillante. Junto al metro ochenta de Allen, Baker parecía pequeño y mostraba una sonrisa triste. Pero cuando tocó una canción que se sabía bien, «These Foolish Things», no defraudó a nadie. Había recobrado casi todo su lirismo, aunque tenía que concentrarse con toda su fuerza para llegar a salvo a la siguiente nota, como un niño que da sus primeros pasos. La actuación de Baker, a la que siguieron los informes sobre la guerra de Vietnam en las noticias de las once, parecía un extraño viaje en el tiempo, hasta una época de chicas con vestidos de tafetán y besos robados en el Chevrolet de papá.

Un mes después, Allen volvió a llamar a Baker para que cantara y tocara una canción de amor adolescente que había grabado en los años cincuenta, «Forgetful». El cantante Mark Murphy, otro invitado, le saludó en los camerinos y Baker le endosó una larga historia de mala suerte. «Le pregunté qué tal estaba —contaba Murphy—, y su respuesta fue, más o menos: "Ay de mí, cuando venía para acá, vi cómo un coche atropellaba a una ancianita. Y después crucé la calle y vi a un tío muriéndose de un ataque al corazón en la acera. Y después…". El tío llevaba una nube negra a dondequiera que fuese.»

Posteriormente, Baker telefoneó a Allen para pedirle quinientos dólares «prestados». «¿No te sentirías mejor si te ganaras el dinero trabajando? —le preguntó Allen—. Tendrías el dinero igual, pero habrías hecho algo para conseguirlo.» Allen hizo preparativos para que Baker grabara una docena de los cientos de canciones originales que habían colocado a Allen en el *Libro Guinness de los récords* como el compositor más prolífico. Le envió un montón de partituras y maquetas. Semanas después, Baker acudió a las sesiones drogado, sin su trompeta y sin tener ni idea de la música que tenía que tocar. Mientras un miembro de la banda iba a buscarle una trompeta, Allen y Paul Smith intentaron enseñarle las canciones.

El álbum, *Albert's House*, fue un desastre. Baker daba tumbos en todos los temas, como si estuviera medio inconsciente, tocando desafinado y haciendo ruidos como un estudiante de primer curso de trompeta. Allen le pagó, pero desde entonces miró a Baker con compasión. «Cuando Chet empezó, lo tenía todo —contaba el presentador—. Era guapo, tenía una personalidad agradable, un talento musical tremendo. Lo echó todo a perder

por las drogas. Para mí, es un tío que empezó siendo James Dean y acabó siendo Charles Manson.»

Aunque menos célebre que la de Manson, la ficha policial de Baker era más larga, y seguía creciendo. Hacia finales de 1968, él y Whitlock forzaron la puerta de la consulta de un médico cerca de Long Beach y robaron un taco de recetas. Fueron de farmacia en farmacia, sintiéndose como niños en una confitería. «Estuvimos volando alto durante un tiempo», dijo Whitlock. Un mes después, Whitlock era detenido y condenado a tres meses de cárcel y cinco años de libertad vigilada. A Baker le entró el pánico, convencido de que a él le iba a pasar lo mismo. Whitlock no tardó en enterarse de lo paranoico que era su amigo. Baker le confió que había ido en mitad de la noche a la farmacia donde antes había presentado sus recetas falsas. Roció la farmacia con una lata de gasolina y le prendió fuego. «Le aterraba que pudieran encontrar las recetas», dijo Whitlock.

Con frecuencia, Baker hacía sus confesiones más siniestras con un tonillo de orgullo infantil, como el que sentía en su adolescencia cuando robaba gasolina de los coches. Para él era más fácil representar el papel de yonqui forajido que rehacer una carrera que no parecía importarle a nadie. Pero Artt Frank estaba decidido a convertirle de nuevo en una estrella. Frank se recorrió los clubes de jazz de Los Ángeles, intentando venderles el retorno del gran Chet Baker. Nadie estaba interesado. Por fin, Frank convenció a un garito del Sunset Strip, el Melody Room, de que programara a Baker unas cuantas noches, en febrero de 1969, con Frank a la batería. En aquella época, el club quedaba ensombrecido por su vecino de la acera de enfrente, el Whisky A Go Go, donde se habían dado a conocer Jim Morrison y los Doors. El Melody Room ganaría notoriedad años después, cuando se convirtió en el Viper Room, la última parada del joven ídolo cinematográfico River Phoenix, que murió de sobredosis a sus puertas la noche de Halloween de 1993. Desde entonces, la prensa llamó al Viper Room «el antro de drogas de las estrellas». **[348]**

Pero en 1969, el Melody Room sirvió de santuario a un ángel de la melodía caído. Los álbumes de Baker con los Carmel Strings y los Mariachi Brass colgaban de la pared cerca de la barra, y las luces rojas daban un brillo fantasmal a todo el local. El pianista Frank Strazzeri le acompañaba con una espineta que había sido aporreada por bandas de rock hasta dejarla casi desafinaba. El grupo de Baker actuaba en una plataforma rodeada por una barra circular, desde donde los clientes los miraban como si fueran una atracción de feria. «La gente venía a mirarlo como si fuera un bicho raro», dijo Jimmy Rowles. Veían un chico guapo hecho una ruina, sin dientes,

descolorido y viviendo de la beneficencia a los treinta y nueve años… Justo el tipo de historia trágica que tanto gustaba en Hollywood. El público solía ser escaso y abundaban en él los camellos, que acechaban en las sombras, esperando acercarse a él en cuanto dejara el escenario.

Sin embargo, las grabaciones de estas actuaciones revelan lo mucho que había trabajado Baker para tocar bien. Poco a poco, iba desarrollando un nuevo estilo a partir de las ruinas que dejó la paliza. Habiendo desaparecido su brío juvenil, ahora sonaba lento, meticuloso, intenso. En «If You Could See Me Now», reducía sus frases al mínimo, meditando cada nota antes de tocarla. No tenía registro alto, y su capacidad de aguante era la justa para hilar frases cortas. Lo compensaba dando a cada una un empuje rítmico que hacía avanzar la melodía. Strazzeri tocaba largos solos que daban tiempo a Baker para descansar.

Observando a sus oyentes, el trompetista vio compasión y ridículo. Frank recordaba haber oído a Baker decir que la presión era insoportable; estaba seguro de que todos habían ido a verle caer de bruces. Y a punto estuvo de hacerlo. Frank lo recogía todos los días en su casa para llevarlo en coche al club, pero una noche encontró al trompetista inconsciente, con una sobredosis. Entre él y Carol lo desnudaron a toda prisa y lo metieron en un baño de agua fría. Después, según Frank, lo afeitaron y lo vistieron mientras él seguía semiinconsciente. Frank lo metió en el coche y lo llevó a toda velocidad al club, donde Baker se las apañó como pudo para hacer sus pases.

A pesar de todo, Leonard Feather hizo una reseña favorable en el *Los Angeles Times*: «A veces parecía que Baker vacilaba o perdía el hilo de una línea melódica, pero casi todo el tiempo estuvo tan sensible y expresivo como siempre».[349]

Aquel contrato no condujo a nada. Estaba otra vez sin blanca, y Frank lo llevó con él a un par de trabajos de pintar casas. Además, el batería le ayudó a conseguir un empleo de criado en casa de Nicky Blair, actor de cine esporádico que presumía de sus relaciones y propietario de un restaurante en el Sunset Strip, Stefanino’s, frecuentado por las luminarias del Hollywood de los sesenta. La visión del gran trompetista con la ropa raída, barriendo suelos y haciendo recados con cara triste le rompió el corazón a Blair. «Le di ropa y dinero, pero no quería que lo considerara una limosna —recordaba Blair—. Le dije: “Chet, tengo un puto montón de ropa, toma esto”.»

Pero todos los esfuerzos por ayudarle parecían infructuosos. El 29 de agosto de 1969, lo detuvieron otra vez por falsificar una receta. Baker fue a parar a los calabozos del Palacio de Justicia del Condado de Los Ángeles,

enfrentándose a una sentencia mínima de cinco años. Los que le visitaron, como Frank, vieron a Baker que los miraba lúgubremente desde detrás de un grueso panel de cristal, como si fuera un leproso.

Su aspecto maltrecho conmovió al juez, que había sido trompetista en la universidad y era admirador de Baker; no consideraba que la cárcel fuera lugar adecuado para el músico. El 10 de septiembre sentenció a Baker a noventa días en la institución para hombres de Chino, un centro de rehabilitación situado en Chino (California). El centro procuraba persuadir con mimos a los adictos para que volvieran a la sobriedad, pero Art Pepper, que acababa de salir, decía que era «tiempo perdido».[350] Los pacientes, según Pepper, disfrutaban de «visitas agradables, con meriendas campestres» y se reunían en amigables grupos de terapia. «Todo consistía en hacer que se delataran unos a otros, en intentar descubrir las intimidades de la gente para que "aprendieran y se portaran mejor". Gente chivándose unos de otros», explicaba.

Baker se quedaba casi siempre callado. Respondió mejor al proceso de desintoxicación. A los yonquis se los desenganchaba de la heroína con metadona, un opiáceo sintético líquido que, tomado en cantidades adecuadas cada día, evitaba el síndrome de abstinencia y ayudaba a los adictos convencidos a dejar la droga. El principal efecto secundario, la somnolencia, daba a los pacientes aspecto de yonquis semidormidos, pero les permitía llevar una vida bastante normal.

Y eso es lo que Baker intentó hacer. A principios de 1970, salió de Chino y se reunió con su familia, que ahora vivía con Vera en Milpitas, cerca de San José, donde ella se había instalado tras la muerte de Chesney. Después de tantos años de agitación, Vera quería algo de orden, y su casa lo reflejaba. Sandy Jones, la novia de Bill Loughborough, la recordaba como «una casita muy bien arreglada», con una piscina en la parte de atrás, todo cuidado compulsivamente por Vera. «Todo estaba limpio y ordenado y como sin usar —dijo Jones—. Era una persona muy estricta; la verdad es que no se puede decir nada sobre ella. No tenía alma, nada de eso.» Sin embargo, una vez más, Vera cargaba con la responsabilidad de mantener a la familia de su hijo, comprando ropa, calzado y comida.

Había mucha guerra de nervios, en parte porque —como más adelante le contó Baker a Ruth Young— su madre «odiaba» a Carol porque esta no trabajaba para mantener a sus hijos. «Estaba ofendidísima de que Chet tuviera una mujer que no hacía más que escupir críos de los que luego iba a tener que encargarse ella», dijo Young. A Vera tampoco parecía gustarle tener una

competidora para el papel de salvadora maternal de su hijo. «No te olvides de ponerte la bufanda, Chettie», le decía a su hijo de casi cuarenta años. «Mamá, ya soy un hombre adulto», se quejaba él.[351] Ella le regañaba por su pelo desgreñado y sus patillas. «Chettie, ¿por qué no te cortas el pelo como Tom Brokaw?», gemía, refiriéndose a su presentador de noticiarios de televisión favorito. Según Artt Frank, Jackson era igual de pesada con él: «Si él babeaba, ella lo limpiaba».

La vida «normal» estaba volviendo loco a Baker, pero no duró, porque volvió a la droga. Su amigo Jack Simpson, que vivía en la cercana población de Los Gatos, visitaba a menudo a los Baker. «Chet solía decir que Carol estaba más enganchada que él —recordaba Simpson—. Había esa competencia entre los dos, lo que sacrificaría cada uno para conseguir más, y se convirtió en una especie de adicción doméstica.» Mientras tanto, Baker se enfrentaba a constantes recordatorios de su fracaso. «Carol quería que fuera rico y famoso, y quería una casa bonita, no vivir con la madre de él —contaba Sandy Jones—. Él acabó dejándola en casa con los niños la mayor parte del tiempo. Probablemente, para él los niños eran algo que las madres crían y los colegios educan.»

Gran parte del tiempo que pasaba fuera de casa lo pasaba con Jones. Se habían conocido en el apartamento del novio de ella, Bill Loughborough, en San Francisco. El antiguo tocador de boobam ahora repartía su tiempo entre la investigación médica y las tareas de manager de un grupo de comedia improvisada, el Committee, bajo el nombre de Bill Love. A Loughborough le gustaba experimentar con las drogas alucinógenas más modernas, como el LSD, y hacía poco que había «echado un maleficio» al grupo de rock The Lovin' Spoonful por haberle implicado en una redada por marihuana. «Y funcionó —decía—. El grupo se disolvió.»

Loughborough compartía su apartamento con Jones (alias Sandy Love), una rubia que trabajaba como camarera en un bar de topless y madre de un hijo de Loughborough, Fillmore Love. En su tiempo libre, Jones se reunía con las Cockettes, una troupe de travestis enormemente popular en la zona, que salían a escena con barbas y bigotes, plumas en los vestidos y los genitales al aire. El líder del grupo, Hibiscus, vivía en el sótano del edificio de Loughborough con su compañera, Harlow Harlow, miembro de las Plaster Casters, un grupo de chicas que hacían réplicas en escayola de *rock cocks* (los penes erectos de estrellas del rock). De otro inquilino del edificio, un vendedor de alimentos integrales, se decía que bebía sangre.

En este parque zoológico del hippismo entró Baker, que había llamado a la puerta de Loughborough con la esperanza de sacarle algo de dinero para droga. Con su figura huesuda envuelta en una gabardina oscura, parecía que pesaba «unos cuarenta kilos», según Jones. «Ya sabes, como cuando alguien ha estado tirado tanto tiempo que todo es gris, no hay color, ni emoción, ni nada», dijo. Pero, según Sandy, en cuanto Loughborough le dio algo de dinero, «Chet desapareció por la puerta y volvió media hora después, muy contento».

Químicamente restaurado, Baker se fijó por fin en Jones, que también era adicta. «Recuerdo que le miré directamente a los ojos, él me miró a los ojos a mí, y nos reconocimos el uno al otro», explicó Jones. Ella y Loughborough tenían una relación abierta, y a él no pareció importarle que su novia y su amigo desde hacía quince años se convirtieran en compañeros sexuales y colegas de aguja. Muchos fines de semana de 1970, Baker iba en coche a San Francisco a verla, y a veces se llevaba la trompeta. «Le encantaba tocar —decía ella—. Dios mío, recuerdo la primera vez que abrió aquel estuche y sacó aquella trompeta que cantaba. ¡Dios, se me saltaban los ojos! Chet tenía algo al tocar, en su música, o cuando te ponía la mano en la espalda. Cómo me cantaba al oído. ¡Y qué cunnilingus hacía!»

Cada vez que él iba de visita, algo desaparecía de la casa: una cámara, una radio. Pero a Jones no le importaba. Se lo presentó a sus amigos, una panda de bohemios que se mostraron encantados de conocerle. «Sobre todo, los gais —contó Jones—, que sabían exactamente quién era y recordaban su música.»

Ella y Baker pasaban gran parte de su tiempo juntos colocándose y dando largos paseos en coche. Cuando él apretaba el acelerador y volaba por la autopista, la pura velocidad parecía liberar un torrente de rabia contenida. «Tenía una amargura terrible —contaba ella—. Perder los dientes con una panda de negros machacándole a hostias. Con todo lo que había hecho por el jazz. Y su padre también le sacudía. Los chicos nunca olvidan eso.» Baker hablaba con admiración de Carol, tal como la recordaba de 1960, una bella y joven virgen. Pero también este cuento de hadas se había vuelto triste. Parecía consumido por el remordimiento por su participación en la drogadicción de su mujer, y también por el modo en que había tratado a Halema y a Chetty. Suspiraba por verlos otra vez, tal vez para reparar parte del daño, pero, por supuesto, era demasiado tarde.

Baker llevó a Jones a la casa de Milpitas y la presentó como la novia de Loughborough. No está claro cuánto sabía Jackson de los devaneos de su marido, pero los tres tenían otras preocupaciones. «Todos nos estábamos

inyectando heroína», contó Jones, que recordaba haber entablado una amistad superficial con la inglesa, que ya había cumplido treinta años. Al parecer, Jackson no tenía a nadie más a quien recurrir… sobre todo un día en que, según Jones, telefoneó, presa del pánico, diciendo que Baker estaba tomando cantidades aterradoras de barbitúricos. «Dijo que Chet estaba intentando matarse con pastillas», recordaba Jones.

No se mató, pero empezó a desmoronarse en otros aspectos. Empezando por su madre, los sentimientos de Baker hacia las mujeres siempre habían sido violentamente ambivalentes: las necesitaba, pero por eso mismo las odiaba. Jones se convirtió en su última víctima. Años después, relató la ocasión en que «Chet intentó matarme». De hecho, ocurrió dos veces, aunque ella nunca entendió por qué. Un día, él llegó al apartamento con «todo un equipo cargado con la mercancía más negra del mundo». La empujó al cuarto de baño, preparó la droga, le ató el brazo y le clavó una aguja. «Sentí que se me aflojaban las rodillas —contó ella—. Volví en mí a los dos días.» Entonces se enteró de que Baker se había marchado, dejándola en el suelo, «azul, azul, azul», recordaba Jones, riendo. Por suerte para ella, dos amigos que había en el piso le salvaron la vida. «Supongo que me hicieron el boca a boca y me obligaron a caminar de un lado a otro durante seis u ocho horas, o algo así, hasta que mi aparato respiratorio pudo funcionar solo», dijo.

Aun así, ella no podía resistirse a sus encantos, aunque le quedaba por pagar un precio aún más alto. Poco después de haberle administrado la sobredosis, Baker recogió a una yonqui sudorosa y le dijo a Jones que los tres iban a pincharse juntos, usando su única aguja: primero él, luego la otra mujer y después Jones. «No me gustó nada aquel rollo —dijo ella—. No quería usar la misma aguja. Pero lo hice.»

Pocos días después, Sandy hizo una fugaz aparición en *Palace*, un cortometraje documental sobre un espectáculo de las Cockettes. Ella y otra actriz se desnudaban y se pintaban de amarillo. «Mary, me estoy poniendo mucho más amarilla que tú, y es la misma pintura», dijo Jones. Había contraído una hepatitis tan grave que no podía salir de su apartamento, y tenían que llevarle la heroína allí. Cuando Baker acudió a visitarla, la encontró retorciéndose, casi delirando, echada en un colchón en el suelo. La miró y le dijo hola. «Esa fue la primera cosa que penetró en mi espíritu y me hizo sonreír —cuenta ella—. ¡Oh, cómo le quería!»

Sin perspectivas de trabajo, Baker se pasaba horas vagando solo por las colinas de la cercana San José, sumido en sus reflexiones. En primavera había tomado una decisión. Buscó una tienda de música y eligió una trompeta abollada para sustituir a la última que había empeñado. Después fue en coche de un sitio a otro, buscando dónde tocar. Encontró el Ricardo's, una pizzería que los lunes por la noche organizaba jam sessions con un trío de jazz. Mientras tocaban en una plataforma elevada al fondo del local, los pedidos de comida sonaban por encima de la música: «¡UNA PIZZA NÚMERO CUARENTA!». Pero en ningún otro sitio de la zona se ofrecía jazz normal, y hasta Lee Konitz, un famoso saxofonista alto que había trabajado en la banda original de Birth of *the Cool*, se veía reducido a tocar en Ricardo's. Una noche, el ruido era tan ensordecedor que Baker se acercó a un rincón y tocó la trompeta contra la pared.

Nada más entrar, Baker se fijó en una mujer con pinta de hippy que tocaba la batería. Diane Vavra no llevaba zapatos ni maquillaje, y llevaba suelta su larga melena castaña. Pero parecía totalmente concentrada en la música, y eso llamó la atención de Baker. Hacía poco que Vavra se había separado de su marido, un bajista ocasional enganchado a la droga. A sus veintinueve años, vivía en una pequeña casa con su hijo Ronny, de la edad de Dean. Había oído decir que Chet Baker, el hombre cuyo álbum *Baby Breeze* había cambiado su vida, había sido visto en el pueblo comprando una trompeta. Y ahora lo tenía allí, sentado en una silla cerca del escenario, con la trompeta en su regazo, mirándola intensamente. «Era todo dorado, como un Adonis griego —recordaba—. Simplemente guapísimo.» Entre canción y canción, él le preguntó su nombre. «Tocas muy bien, Diane», le dijo. A ella le sorprendió lo amable que parecía, en contra de todas las historias horribles que se contaban de él. «Era muy tímido, muy refinado en su manera de hablar, muy pausado —recordaba—. Tiempo después, él le contaba a la gente nuestro primer encuentro, y siempre mencionaba el detalle de que yo tocaba sin zapatos.»

Baker se presentó a Don McCaslin, que tocaba el piano eléctrico, y le preguntó si podía participar. Le faltaba práctica, y los resultados fueron rechinantes. Pero a Vavra se le derritió el corazón al verle esforzarse por tocar bien en una pizzería llena de adolescentes chillones, ninguno de los cuales le escuchaba. Volvió semana tras semana, decidido a recuperar la forma costara lo que costase. Se corrió la voz, y empezaron a aparecer músicos de la zona con sus instrumentos, buscando una oportunidad de tocar con Chet Baker.

Todos tuvieron su oportunidad, pero el único músico que de verdad le interesaba era Vavra. Se ofreció a recogerla antes de las actuaciones y

ayudarla a cargar los tambores. Con aquel gesto de colegial se inició una historia de amor que iba a durar tres años, para después reanudarse en 1982 y continuar hasta la muerte de Baker. Para ella, él era una belleza clásica, una figura paternal y un dios del jazz, todo en una pieza. Se enamoró perdidamente de él.

Cuando ella empezó a contarle su vida, él se sorprendió de lo parecidos que eran. De niña, Vavra había mostrado tanta destreza como él. El 5 de febrero de 1953, el *Mayfair*, un periódico de San José, publicó lo siguiente: «TALENTO. Diane White, de doce años, hija del señor y la señora de E. M. White, puede tocar de oído una canción conocida y después, según sus profesores, escribir la melodía, nota por nota, como los estudiantes de música muy experimentados». También a su padre le gustaba el jazz —tocaba el piano y cantaba—, pero bebía en exceso y eso minaba su propia confianza en sí misma, según decía. «Cada vez que yo llegaba a casa, él estaba en el suelo. Yo pasaba por encima de él, me metía en mi habitación y ponía este disco, *Relaxin' at Camarillo*, de Charlie Parker. ¡Fue una revelación maravillosa!»

Después de estudiar saxofón, clarinete y varios instrumentos más, se casó con un bajista y empezó a tocar la batería con él en locales de la zona. Por fin se decidió por el saxo, primero el alto y después el soprano. Un día que Lee Konitz le estaba dando clase, lo maravilló reproduciendo nota tras nota un difícil solo de Phil Woods. Vavra impresionó tanto a Baker que durante años intentó convencerla de que tocara y grabara con él. Pero ella nunca se sintió a la altura. «Yo solo quería sentirme bien tocando música —explicó—. No soñaba con el estrellato ni nada parecido.»

Sintiendo que había encontrado un alma gemela y un nuevo comienzo, Baker presentó a Vavra a Simpson, Loughborough y Sandy Jones, que ahora salía con un médico. «Estaba tan orgulloso como un gallo —contaba Jones—. Estaba feliz de haber conocido a alguien capaz de hacer algo musicalmente.» Vavra hablaba entusiasmada a sus amigos de su nuevo idilio con un genio del jazz. Por lo demás, su aventura permaneció oculta: cuando Baker salía de Milpitas para verla, le decía a Carol que iba a visitar a Terry, el platónico compañero de piso de Vavra.

Baker tenía tantas cosas que a Vavra le parecían inescrutables que intentó conseguir que su nuevo amante se abriera. «Estoy investigando en mi alma, intento averiguar lo que está pasando en mi vida. ¿Y tú qué, Chet?», le preguntaba. Poco a poco fue surgiendo una imagen de completa frustración, gran parte de ella centrada en Carol. «Ella no entiende nada de mi música —

gruñía—. ¡Su cantante favorito es Elvis Presley!» Pero no tenía valor para divorciarse; Vavra se preguntaba por qué.

Su carrera parecía tan muerta como su matrimonio, ahora por culpa de la «fusión», el jazz-rock eléctrico que había expulsado ruidosamente del mercado a lo que quedaba del jazz convencional. El movimiento estaba encabezado por Miles Davis, cuya rabia había alcanzado un nivel tan alto que viajaba con un juego de nudillos de hierro. *Bitches Brew*, su primer disco de oro, era el equivalente musical de una cuchillada en plena cara. Publicado en 1970, en él Davis rechazaba todo lo que antes había defendido —melodía, lirismo, intrincadas progresiones armónicas—, sustituyéndolo por ráfagas de sonido electrificado que no se podían llamar canciones. La generación del rock lo descubrió por primera vez, pero sus admiradores de antes estaban asqueados. «Creo que a Miles le gusta hacer cosas que fastidien a la gente», le dijo Baker a Jerome Reece.[352] La moda de la fusión le preocupaba: «¿Sabes? Algunas de esas melodías no puedo oírlas —le dijo a Vavra—. No sé adónde van».

Pero sus ganas de tocar a su manera seguían creciendo. Arriesgándose a sufrir una humillación tras otra, Baker visitó docenas de bares y clubes de la zona, solicitando tocar una noche o dos. «En la mayoría de los locales de jazz le querían —contó Jack Simpson—, pero muchos no lo anunciaban porque no querían levantar ninguna polvareda.» Dicho de otra manera: la policía le tenía echado el ojo. Desde que llegó a Milpitas, lo habían vuelto a detener por conducir bajo la influencia de narcóticos. Simpson lo acompañó al tribunal. «Chet tenía una ficha tan larga que le dijeron: “Si vuelves por aquí otra vez, tiramos la llave”», recordaba Simpson.

Cuando actuaba por el norte de California, Baker tenía casi que ir de incógnito. En mayo, tocó una noche en el New Orleans House, un club de jazz de Berkeley, con un trío local. Todavía estaba demasiado agarrotado para ser juzgado por un crítico musical, pero se encontró ante uno de los críticos de jazz más importantes: Ralph J. Gleason, el erudito y fumador de pipa columnista del *San Francisco Chronicle*.

Tres días después, leyó la crítica más devastadora de toda su carrera: toda una columna, ominosamente titulada «Unos pocos fueron a oír a Chet Baker».[353] El crítico se había sentado en una sala casi vacía a contemplar cómo se desarrollaba «una pesadilla» al aparecer Baker, arrastrando los pies, con su jersey de cuello de pico y su estuche de trompeta. Gleason se había mostrado entusiasmado en 1952 con los impresionantes comienzos de Baker. Ahora escribía que el trompetista parecía «un jugador de fútbol viejo que asiste a una

reunión de exalumnos». En su rostro llevaba grabados los «estragos del tiempo y la frustración, y los demonios de la inseguridad», escribió Gleason, mientras Baker y la banda seguían las progresiones sin vitalidad alguna. Sus «antiguas y bonitas canciones de oropel y autoengaños» ahora parecían vacías, ridículas. «Fue algo de ultratumba, espectral, como si una horrible máquina del tiempo hubiera funcionado mal —concluía el crítico—. Una obra musical kafkiana. Una tragedia musical.»

Más adelante, Baker aseguraba que después de leer esta crítica fue a casa de su madre y rompió a puñetazos todas las ventanas. Y después fue a casa de Vavra. Ella y su padre intentaron consolarlo, pero él parecía inconsolable. Su propia familia se llevó lo peor de su ataque de ira, como comprobó Vavra cuando él llevó a los niños a su casa. «El trato verbal que les daba era verdaderamente terrible —dijo ella—. Se ponía muy desagradable: "No les hagas caso, solo son idiotas pequeñitos".» Una noche, la escandalizó cuando le dijo: «Acabo de pegar a mi madre». Vavra también se enteró de que Baker estaba robando pertenencias de Vera, incluido su televisor, para conseguir dinero para droga. Sin embargo, cada vez que la joven sentía que debía escapar para salvar su vida, él la retenía con algún enternecedor gesto de sensibilidad, como echarse a llorar cuando hacían el amor.

Acabó dándose cuenta de lo obsesionado que estaba Baker consigo mismo. Decidió hacerle tomar LSD, «para que pudiera superar su narcisismo, y tal vez percibir la conexión entre él y el mundo». Le dio la droga, y después ambos salieron a dar un largo paseo en coche hasta algún lugar donde él se sintiera menos inhibido. Sentado al volante, se transformó en un niño torpe, y se reía con tal fuerza que le resultaba imposible conducir. Vavra tuvo que coger el volante. El hecho de que necesitara una droga alucinógena para hacerle reír indicaba lo mermado que estaba su sentido de la alegría.

Cuando se pasó el efecto de la droga, Baker recuperó su sombría personalidad. Los amigos seguían acudiendo en su ayuda. Artt Frank había estado incordiando para que alguien produjera un nuevo álbum de Chet Baker en el que el propio Frank pudiera tocar. A instancias suyas, Nicky Blair recurrió a un amigo de un amigo, el productor más improbable para Chet Baker: Mike Curb, presidente de discos MGM, de veinticinco años y considerado el «Don Limpio» del pop. En una época de sexo, drogas y rock'n'roll, Curb se propuso sanear el negocio e hizo público su propósito de despedir a todos los artistas de MGM que abusaran de la química. Los sustituyó por grupos inocuos como los Osmond Brothers y su propio y antiséptico coro, la Mike Curb Congregation.

Curb no sabía gran cosa de Baker, pero como favor personal a Blair —eso dijo el restaurador—, en 1970 el productor fichó al yonqui vivo más célebre del jazz para grabar un disco. En *Blood, Chet and Tears*, el trompetista tuvo que grabar éxitos radiofónicos de Blood, Sweat and Tears («Spinning Wheel», «You've Made Me So Very Happy»), Bobby Sherman («Easy Come, Easy Go»), The Archies («Sugar, Sugar») y cosas por el estilo. Grabó con una sección rítmica de calidad equivalente a la de una banda de rock de instituto; después, se añadió edulcorante a base de vientos melosos y campanillas. No es de extrañar que Baker sonara como si estuviera medio dormido. Artt Frank no llegó a tocar, pero consiguió escribir las notas de contraportada; en ellas decía que el álbum era «un verdadero tesoro, como buscar oro y encontrar uranio». Baker se embolsó el dinero, y *Blood, Chet and Tears* pasó inadvertido.

Aquel año, Jack Simpson se unió a la lista de amigos que intentaron «salvar» a Baker. Simpson había conseguido un trabajo de profesor de arte en un colegio primario, pero el semestre había terminado y se ofreció como manager de Baker. Reunió a cuatro músicos jóvenes, que se pasaron semanas ensayando con Baker en el sótano de Vera. Simpson se emocionó al oír que Baker iba recuperando su destreza, y se esforzó al máximo por mantener al trompetista apartado de la droga y procurar que comiera adecuadamente. Pero la disciplina de Baker se vino abajo cuando encontró un nuevo proveedor de droga. Poco tiempo después, él y su banda pasaban el tiempo de ensayo colocándose.

Simpson se animó cuando El Matador, un importante club de jazz de San Francisco, accedió a programar al nuevo quinteto de Chet Baker. Dos días antes del debut, el *Chronicle* anunció el evento con una minúscula foto que parecía la ficha policial de un yonqui. Baker aparecía sin afeitar, con el pelo grasiento, las mejillas hundidas, largas patillas de hippy y una camiseta negra de malla.

Antes de la primera actuación, John L. Wasserman, joven periodista de la sección de espectáculos del *Chronicle*, acudió a El Matador para entrevistar a Baker. El trompetista no estaba accesible: estaba encerrado en un cuartito de la parte de atrás, «anestesiado», según dijo Simpson. De todos modos, Wasserman hizo una crónica de la actuación: Baker sonó «excelente», dijo, pero un poco «detenido en el tiempo, y ese tiempo no es hoy… Cuando la banda se consolide y los problemas físicos de Baker desaparezcan, será interesante ver qué sale de ahí».[354]

No salió nada. El acuerdo terminó al cabo de una semana. «Cobró su primer cheque, y fue lo último que supimos de él en unos cuatro días —contó Simpson, que estaba enfurecido—. Fue la única actuación que conseguimos, porque cuando Chet hizo eso, la voz se corrió muy deprisa.»

Baker estaba perdiendo la voluntad de seguir intentándolo. Como en un eco de su entrevista de 1953 con el *Melody Maker*, le dijo a Simpson que quería comprar un barco, olvidarse del trabajo y hacerse a la mar, llevándolo a él —junto con una provisión de «mierda» para toda la vida— como compañero. Si no podía hacer eso, tenía una alternativa. «Intentó engancharme —dijo Simpson—. Ahí fue donde nos separamos. Una mañana me desperté, fui a su casa y le dije: "Sé que no vas a cambiar. Adiós".»

Poco después, Baker y Carol llamaron a su puerta en Los Gatos. «Acabo de empeñar mi trompeta, así que podemos ir al cine juntos», dijo Baker. Simpson no mostró simpatía. «Si has empeñado tu trompeta, no siento ningún respeto por ti —le dijo—. ¿A quién tratas de impresionar? Sabes que conseguirás otra.» No quiso ir con ellos.

A estas alturas, Jackson ya conocía la existencia de Diane Vavra, aunque no parecía darse cuenta de que su marido y Vavra eran amantes. «A veces yo me quedaba con los niños y ellos se iban a San Francisco a comprar droga juntos», contó Vavra. Un día recibió una frenética llamada de Carol, que le dijo que Baker había tomado una cantidad enorme de Seconal y que ella no podía controlarlo. Vavra fue en coche a Milpitas y se llevó a Baker. «Vi a Carol y tenía los dos ojos morados», recordaba Vavra. La joven se llevó a Baker a su casa de San José, a pasar tres días de histeria. «Una vez, se quitó toda la ropa y salió corriendo al jardín delantero», contó. Por fin, la suave y bienhablada Vavra soltó el exabrupto más furioso que pudo conjurar: «¡Tienes el carácter más desagradable que he visto en mi vida!». Él se echó a llorar y se arrojó en sus brazos. «Cariño, ¿es que no ves lo frustrado que estoy?», dijo, sollozando. «Sí… lo veo», susurró ella, dejando que él la arrastrara de nuevo a su red.

Baker no tenía coraje para decirle a Carol la verdad sobre Vavra; a su manera pasivo-agresiva, dejó que ella lo descubriera por sí misma. En 1971, recibió la primera oferta de trabajo en mucho tiempo, una actuación en Boise (Idaho). Fue en coche y solo, y al llegar le envió a Vavra un billete de avión. Se alojaron juntos en un motel, y volvieron juntos en coche. Poco después, Baker le escribió una carta. Carol se había enterado de su relación, decía; al parecer, había encontrado el resguardo del billete de Vavra en el bolsillo de su abrigo. Incapaz de hacer frente con sinceridad a la indignación de su mujer,

intentó explicar que «un hombre puede amar a dos mujeres al mismo tiempo». Advertía a Vavra de que Carol podía llamarla y ponerse desagradable, pero nada habría podido prepararla para la bronca que se produjo. «Llamó a mi madre, chillando por teléfono: "¡Es una destrozahogares! ¡Una puta!".» Tiempo después, Ruth Young se enteró del incidente por boca de Baker: «Carol estaba tan descontrolada que la madre de Baker estuvo a punto de sufrir una crisis nerviosa. Carol no soltaba el teléfono. Y Chet no hizo nada por impedírselo». Los meses que siguieron fueron «bastante malos», según Vavra.

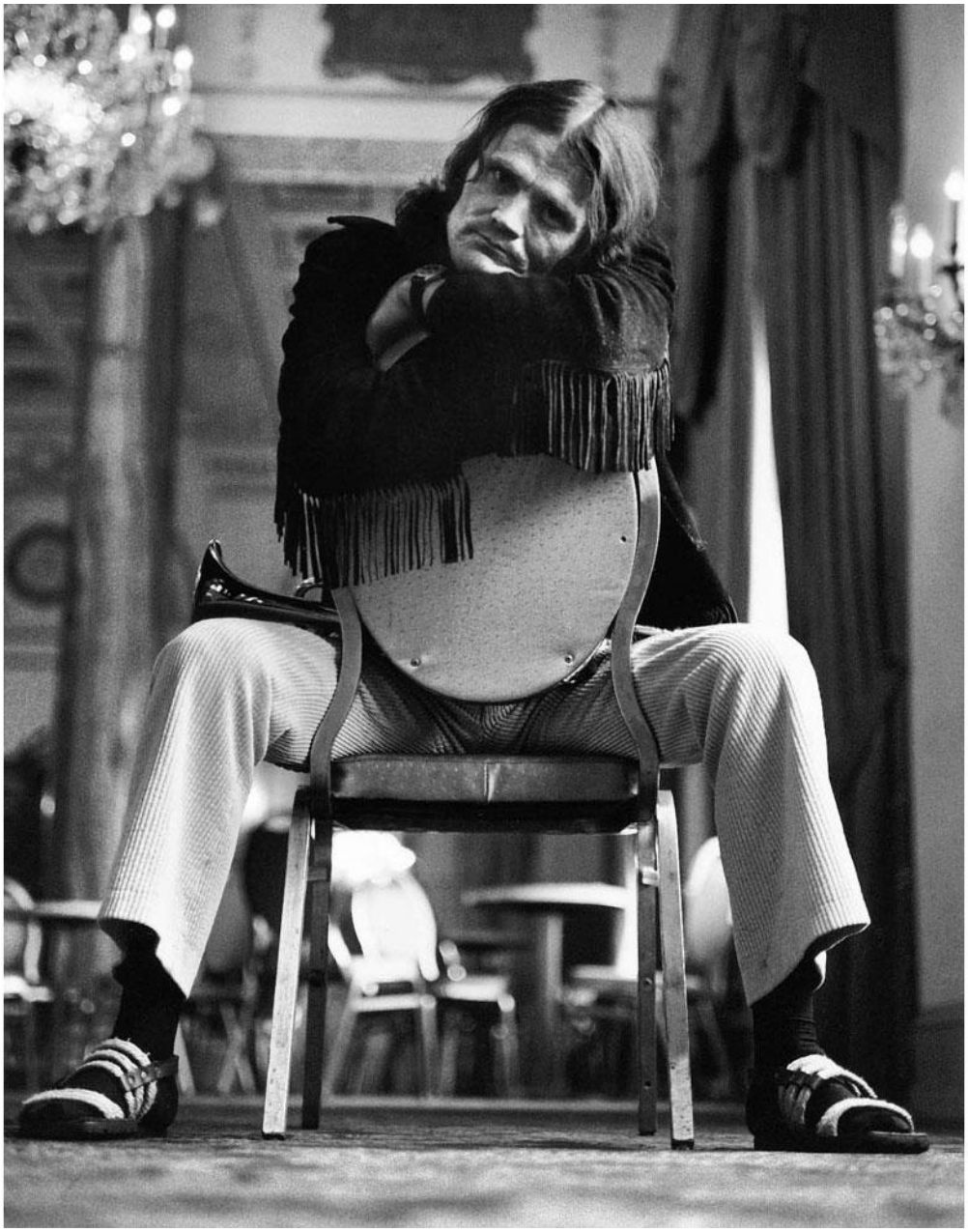
Para que algo pudiera cambiar, Baker tenía que hacer una cosa antes. En 1972 se apuntó al programa de mantenimiento con metadona. Según Baker, también Carol se apuntó; más tarde le dijo a Young que era la única manera de que ella pudiera ser independiente, y así él podría librarse de ella. Al año siguiente, Baker decidió volver a Nueva York… pero con Vavra, no con su esposa. Le explicó que podrían instalarse juntos en un bonito apartamento y vivir con el hijo de ella, Ronny, mientras que Carol y sus propios hijos se quedaban en Milpitas. «Aunque le dije que sí, sabía que nunca podría hacerlo —recordaba Vavra—. Quería darle a mi hijo un hogar estable. Pero no podía dejarle marchar.»

14

Después de un año en tratamiento de metadona, Baker parecía tener la cabeza lo suficientemente despejada para ver un camino hacia el futuro. En junio de 1973, ese camino lo llevó a Nueva York. Antes hizo una parada en Denver para ver a su buen amigo Phil Urso. Los dos habían compartido algunos períodos infernales, pero al fin el saxofonista, igual que Baker, se había librado de la heroína. Casado y aguardando su primer hijo, trabajaba como profesor de música en el Departamento de Educación de Denver. Urso llevó a Baker a un club de la ciudad, a ver a Dizzy Gillespie, que presentó efusivamente a su antiguo rival desde el escenario. Lo mismo hizo con Urso. Los dos se pusieron en pie para recibir los aplausos.

Después del último pase, Gillespie los llevó a su habitación del hotel para jugar al póquer. «¿Qué hacéis aquí vosotros dos?», preguntó. Urso le explicó que Baker se dirigía a Nueva York para empezar de nuevo, y que a lo mejor iba también él.

«Ah, ¿o sea que, en otras palabras, no tenéis trabajo?», dijo Gillespie. Les contó que acababa de tocar en el Half Note, un nuevo y elegante club de jazz de Manhattan. Inmediatamente, Gillespie telefoneó a los propietarios para decirles que «Chettie» Baker necesitaba trabajo. Media hora después, uno de ellos llamó y pidió que se pusiera Baker. «¡Adivina qué, Phil! —dijo el trompetista al colgar—. ¡Tenemos dos semanas en Nueva York!»



Hotel Roosevelt, Nueva York, 1974. Foto de Sy Johnson

La alegría de Baker dejó paso al miedo. Tenía que debutar tres semanas más tarde, pero sabía que no estaba preparado. Poco antes, aquel mismo año, se había reunido con Jack Sheldon y un trío dirigido por Dave Frishberg, un intelectual e ingenioso pianista-compositor, para grabar unos cuantos clásicos. Baker todavía sonaba tan inseguro que las cintas quedaron archivadas. Pensó que sus nervios se calmarían si Vavra se reunía con él en Denver, y le envió un billete de avión. En cuanto se reunieron, le comunicó su plan de llevarla a Manhattan, escolarizar allí a su hijo y vivir como si estuvieran casados. Vavra sabía que la idea era absurda, pero al principio no se negó. «Yo estaba como

enganchada —dijo—. Intentaba reunir fuerzas suficientes para liberarme.» Durante una pelea, él le rompió una costilla. Destrozada, volvió a casa en avión, dejando que Baker y Urso viajaran a Nueva York sin ella.

Baker no había trabajado allí desde 1959. Él y Urso se alojaron en el único sitio donde Baker se sentía a gusto: el hotel Bryant, donde había residido en sus tiempos del Birdland. Pero el Bryant era ahora un nido de pulgas, y el Birdland había cerrado hacía ocho años. El acid rock y el funk atronaban desde la mitad de los coches que pasaban; «Bad, Bad Leroy Brown» subía como un cohete hacia el número uno de las listas. Los colegas de Baker se esforzaban por «ponerse al día», pero él odiaba casi todos los sonidos de la época.

Por lo visto, lo mismo les ocurría a los propietarios del Half Note, tres hermanos llamados Mike, Sonny y Rosemary Canterino. Solo hacía unos meses que habían trasladado su club desde el SoHo, que pronto iba a convertirse en una capital del arte y la moda, a la parte alta de la ciudad. Ahora el Half Note ocupaba un costoso local en la esquina de la calle Cincuenta y dos con la Sexta Avenida, cerca del distrito de los teatros. Aferrándose al pasado, la familia procuró crear un club-restaurante para gente bien vestida, a la antigua usanza, con suntuosos asientos y una galaxia de veteranos del jazz —Gillespie, Stan Getz, Sonny Rollins, Bill Evans— en programas dobles. El buen gusto de los Canterino era admirable, pero a algunos el nuevo Half Note les parecía un museo de figuras de cera de los años cincuenta.

«Era bastante extravagante —contaba el bajista Michael Moore, que se reunió allí con Baker en noviembre—. Entrabas en el sitio y junto a la puerta estaba Sonny Canterino vestido de esmoquin, y su mujer, Judi, con un vestido de noche de lentejuelas, cobrando un montón de pasta con esa mirada como de desesperación en sus ojos.» El club cerró al año siguiente.

Pero en julio de 1973 nadie encarnaba como Chet Baker la sensación de nostalgia condenada a muerte del local. Abría el cartel el dúo vocal formado por el matrimonio Jackie Cain y Roy Kral. Aunque habían empezado a actuar años antes que Baker, su imagen y sonido eran una eterna primavera. A continuación, salía Baker. La última vez que los neoyorquinos lo habían visto, estaba casi en la cumbre de su belleza. Ahora, sus terrosas y arrugadas mejillas estaban hundidas por la falta de dientes: sus ojos eran dos hoyos negros rodeados por curvilíneas patas de gallo que parecían testimonios de todos los malos pasos que había dado. Estaban enmarcados por unas patillas de hippy y por el espeso cabello castaño de un adolescente, peinado con

gomina hacia atrás al estilo Elvis. Habían desaparecido los trajes oscuros y las corbatas finas que en otro tiempo le hacían parecer tan cool; ahora vestía una chillona chaqueta cruzada roja, llamativos pantalones de color borgoña y botas de vaquero, como un paleto de Oklahoma en una reunión del instituto.

Al maduro público le resultó sumamente inquietante ver al resplandeciente príncipe del jazz de su juventud reducido a casi un cadáver. Peor fue el sobresalto cuando empezó a sonar la música. Con Urso a su lado, Baker intentó tocar los viejos clásicos del bop —«Donna Lee», de Charlie Parker, o «If You Could See Me Now»— con los que en otro tiempo había volado como un pájaro. Ahora, según Richard Williams, del *Melody Maker*, muchas de las notas salían como «aire vacío y silbante».[355] La sección rítmica, dirigida por un joven pianista bop llamado Harold Danko, se movía detrás de él tan cautelosamente como si estuvieran ayudando a un anciano a cruzar la calle.

Entre pase y pase, Baker desaparecía en un cuarto de baño del salón para músicos que había en el piso de arriba. Algunos suponían que se estaba drogando; lo cierto es que se estaba pegando la dentadura postiza. A base de pura fuerza de voluntad, aguantó noche tras noche, pero John S. Wilson, del *New York Times*, menospreció sus esfuerzos: «Su manera de tocar sigue siendo lacónica hasta rayar en la indiferencia, ejecutada con rígida monotonía, casi sin matices».[356]

La curiosidad mantenía lleno el club, y los Canterino contrataron al trompetista para una semana más, a partir del 23 de julio. Hacia el final de la segunda semana, una rubia de veintidós años se detuvo a la puerta del Half Note, pasmada al ver octavillas que anunciaban el retorno del ídolo del jazz cuyos discos le ponía su madre. Ruth Young, nacida Youngstein, acababa de tener una nueva pelea con su padre, un millonario magnate del cine. Ella soñaba con ser una cantante de jazz cool, como Anita O'Day y Baker, dos de sus ídolos. Pero nada de lo que hacía encontraba apoyo por parte de sus padres, y la inseguridad la tenía agarrotada; de nada le servía su altísimo coeficiente intelectual.

Todavía llorando a causa del enfrentamiento, entró en el club. Young no era una belleza: tenía cara de pájaro, con una nariz afilada rodeada por una masa de rizos colgantes que la hacía parecer una hippy de Berkeley. Pero tenía carisma, y en cuanto se sentó a la barra con su corto vestido rojo, todos los ojos se volvieron hacia ella. Los de Young estaban clavados en Baker, intentando imaginar qué habría podido irle tan terriblemente mal al adonis que ella solo conocía por los discos de Pacific Jazz de los años cincuenta. Lo

que ahora veía era «un alma atormentada» que se enfrentaba al rechazo, tenazmente empeñado en salvarse de la ruina. El espectáculo le pareció profundamente conmovedor. «Era como estar mirando a alguien que se levanta de la lona después de haber peleado ocho asaltos con Muhammad Ali —dijo—. Estaba allí plantado con chaqueta roja y pantalones borgoña, con un aspecto absolutamente ridículo. Pero aún tenía un encanto peculiar. A Chet le habían pasado en su vida todos los desastres imaginables, pero aún se las apañaba para encontrar en su interior el conocimiento de lo que había venido a hacer a este mundo. Al ver a aquel hombre exponiéndose por completo, con una imagen y un sonido tan terribles, pero esforzándose tanto… en aquel momento, conecté con él.»

Y él con ella. Después de la actuación, Baker se sentó en el taburete de al lado, atraído, según dijo, por sus grandes ojos azules y su brillante sonrisa. Ella improvisó un cumplido: «Hola, tengo que decirte que ha sido estupendo verte. Estás haciendo un trabajo impresionante». Cuando él la invitó a su camerino del piso de arriba, descubrió el rápido y mordaz sentido del humor de la chica —el pianista Phil Markowitz la describía como un cruce entre Lauren Bacall y Cruella de Vil— y su conocimiento del jazz. «No seas una extraña», le dijo Baker con desenvoltura al despedirse, una orden típicamente pasivo-agresiva.

Young obedeció. Se habían conocido un viernes 13, su «día afortunado de mala suerte», como ella decía. Así empezó una relación de diez años de aterradora codependencia. Ella veía a Baker como «su Picasso», un niño necesitado y a la vez un protector. Él la trataba como a una madre, un objeto sexual y, de vez en cuando, un poste de flagelación, descargando sobre ella todos sus conflictivos sentimientos hacia las mujeres. «Ahora mi droga se llama Ruth», decía un titular de una revista italiana.[357]

Young sentía lo mismo. «Tardé unos veinte segundos en quedar enganchada —dijo—. Y desde aquel momento, mi vida fue un infierno.»

Ruth Ann Youngstein era uno de los cuatro hijos adoptivos de Max Youngstein, socio y vicepresidente de la United Artists Pictures, y de su esposa, Mae. Criada en una serie de pisos de lujo en Nueva York y en la exclusiva y cerrada comunidad de Bel Air (California), había vivido en una nube de irrealidad al estilo de Hollywood. Por el cuarto de estar de su casa pasaban estrellas como Warren Beatty, Jane Russell y Marilyn Monroe, haciendo difícil distinguir dónde terminaba la fantasía cinematográfica y

empezaba la realidad. Como su familia se mudaba aproximadamente cada dos años, Young pasaba de un colegio privado de lujo a otro, por lo que le resultaba difícil mantener las amistades. A falta de raíces, su madre y su padre, adicto al trabajo, le dieron un «pequeño fondo de megadólares», como ella lo llamaba. Pero el dinero no duró mucho, sobre todo después de conocer a Baker. «Yo era como el millonario que le firma cheques a todo el mundo —dijo ella—. ¿Cómo te llamas? ¿Joe? Deletréamelo. ¿Cuánto, seis mil? Toma. No tenía ni idea de cómo es la vida, ni idea. Cuando creces con dinero, no entiendes la importancia de las cosas. Hasta que no tienes nada.»

Young se mudó a un apartamento de la calle Setenta y dos Oeste, Young se dedicó a buscar una identidad. Hacia 1970, en plena era del acid rock, había intentado hacerse cantante de jazz al estilo de los cincuenta, como Julie London o June Christy. Adoptando el glamouroso nombre artístico de Jessica Shayne, se presentó en un par de clubes de Nueva York, demostrando tener un estilo cool y sutil. Pero el miedo y la inseguridad la atormentaban, y empezó a ponerse «toda descacharrada» con anfetaminas y a matarse de hambre hasta la anorexia. Un día, su proveedor llegó a su piso y le ofreció heroína además de las pastillas. Ella compró un poco por curiosidad, y la probó cuando él se marchó. «Lo siguiente que supe fue que estaba en la cornisa del octavo piso, mirando la calle y considerando el suicidio con más lucidez que la que había tenido en toda mi vida.»

De algún modo consiguió volver a entrar, y no volvió a tocar la heroína en años. Pero, igual que Baker, siguió balanceándose en un precario equilibrio entre la supervivencia y el desastre. Su inteligencia y su humor la salvaron. «Ruth vivía de su ingenio —contaba Charlie Davidson—. Yo creo que a Chet lo tenía fascinado. Era un espectáculo interesante: aquella chica judía tan chiflada e inteligente y el granjerito de Oklahoma. En los años que Chet estuvo con ella, fue cuando lo vi más civilizado.»

Al principio, a ella le encantaba la ternura de Baker. «Entonces era mucho más vulnerable que después, porque estaba remontando su carrera y se sentía increíblemente inseguro —comentó ella—. Un hombre de su talla… ¿quién iba a imaginar que podía volverse aún más frágil con el paso del tiempo?» Baker no se atrevía a decirle que estaba casado. Tuvo que explicarlo a duras penas:

—Ah, por cierto, esa mujer, mi esposa, los niños… esto… tengo que traerlos aquí.

—¿Qué? —dijo Young.

—Sí, bueno, ya hablaremos de ello mañana.

Poco a poco, fue soltando unos pocos y crípticos detalles: «Mira, le di nueve buenos años», dijo, refiriéndose fríamente a Carol como «la madre de mis hijos». Le dijo que ella dormía con maquillaje y que no tenía amigos. Y, por encima de todo, expresó a voces su habitual queja sobre la indiferencia de Carol hacia su música. «Está enamorada de Elvis Presley —dijo, y añadió—: No es como tener tres niños, es como tener cuatro.»

La indefensión de Baker y su miedo a estar solo le impulsaban a intentar hacer malabarismos con varias mujeres a la vez. Le prometió a Carol que ella y los niños se mudarían a Nueva York en cuanto él tuviera dinero. Mientras tanto, le rogaba a Vavra que volviera. En una carta dirigida a «Diane Vavra-Baker»,[358] le pedía disculpas escuetamente por su pelea en Denver y le decía que no podía vivir sin ella. Vavra vaciló, pero accedió a reunirse con él en Chicago en octubre. Pero cuando telefoneó a su habitación del hotel para confirmarlo, Baker estaba allí con Young. «Lo siento —dijo él fríamente—. Ahora no es posible.»

El retorno de Baker había llamado la atención de la prensa, a la que no le pasó inadvertido el tirón sensacionalista de la noticia. «Se exponía a una oleada de chismorreos negativos, y él lo sabía», dijo Young. Durante los años siguientes, su nombre fue sinónimo de fracasado. «En el inmenso sindicato de los fracasados, Chet Baker ha pagado más que de sobra sus cuotas», comentó el *Playboy*.[359] Según Alan Weitz, del *Village Voice*, ahora Baker tocaba «para todos los fracasados y perdedores, para todos los timadores y timados, para ti y para mí».[360] Los escritores se lo pasaron en grande comparándolo con «un mafioso envejecido y vulnerable» (Paul Nelson, *Village Voice*)[361] y con «un Jack Palance escuálido» (Rogers Worthington, *Detroit Free Press*).[362]

A Ruth Young le indignó la rapidez con que los críticos echaban en el olvido su cuarto de siglo de productividad casi ininterrumpida. «¿Cómo se atreven a decir lo que podría haber hecho además? —dijo—. ¡A la mierda toda esa gente! ¿Han grabado ellos ciento cincuenta discos últimamente?» Pero Baker conocía el potencial comercial de su adicción, y proporcionaba a los periodistas un precioso caudal de recuerdos escandalosos. El columnista sindicado Rex Reed publicó su primera gran semblanza en años, titulada «El jazzman Chet Baker ha vuelto de su mal viaje». «La historia de Chet Baker es una tragedia americana —escribió Reed—, tan sórdida y triste que hace que la vida de Billie Holiday y el joven trompetista parezcan películas de dibujos Disney. A los cuarenta y cuatro años, sigue siendo un niño perdido, con veinte años tirados por el desagüe a causa de una jeringa hipodérmica.»[363]

Baker seguía presentándose como una víctima «a la que la vida le había dado de patadas»,[364] pero que se esforzaba por seguir adelante. «Toda mi vida, durante los quince últimos años, ha sido una pesadilla, yendo de un chute a otro», le dijo a Reed, lanzándose a sus habituales historias dramáticas sobre trompetas robadas y camellos de Harlem que «intentaban robarme y estafarme en azoteas y callejones». Repitió sus trilladas historias sobre Lucca, Londres y San Francisco. Ahora, tal como le explicó a Bob Micklin, del *New York Newsday*, estaba casi en la miseria:

«Después de pagar la factura del hotel la semana pasada, solo me quedaban ocho dólares en el bolsillo. No puedo reunir el dinero suficiente para traer de California a mi mujer y mis hijos».[365]

Tras diecisiete años de adicción casi continua, estaba convencido de que este retorno era su última oportunidad. «Creo que estaba muy presionado, y quería hacer lo que la gente esperaba», dijo Young. Todos los días recibía una desagradable dosis de realidad en el hospital Roosevelt. Los adictos en tratamiento de metadona hacían cola para tragarse una dosis de jarabe rojo que sabía a veneno, a pesar de que la enfermera lo mezclaba con Kool-Aid. La metadona ofrecía la promesa de que, tomando dosis cada vez más pequeñas, desaparecería el síndrome de abstinencia. «Sustituyes una adicción por otra, pero esta solo cuesta dos dólares a la semana y no es ilegal —le explicó Baker a Reed—. Yo creo que con el tiempo lo dejaré definitivamente.»[366] Pero el llamado «estado inalterado» de Baker era una fantasía. Seguía colocándose con hierba, esnifaba cocaína, probó el polvo de ángel e incluso guardaba metadona. «Siempre se adelantaba al plazo, de modo que le quedara algo de sobra para colocarse», contaba Harold Danko. Solo le daban miedo las «rojas» (barbitúricos), con su poder para sumergirlo en la demencia, y le dijo a Young que lo mantuviera alejado de ellas.

A finales de julio de 1973, pagó el billete de avión de Carol y los niños. La familia, que seguía viviendo de la beneficencia, se instaló en su habitación del hotel Bryant. A Bob Mover, saxofonista alto de veintiún años, de Boston, que sustituyó a Phil Urso aquel otoño, le sorprendió lo cínicos que parecían los niños a los siete, ocho y diez años de edad. La propia Carol soñaba con un nuevo y brillante comienzo. También ella se había apuntado al programa de metadona de Nueva York. «Los dos estaban juntos en el programa», contó Mover, pero la auténtica compulsión de ella seguía siendo su marido. «No eran verdaderos amigos de ella —explicó Mover—. Para todo el mundo, ella era solo la mujer de Chet.»

Baker seguía sin saber cómo iba a explicarle a Carol lo de Ruth Young. Al más puro estilo yonqui, recurrió al subterfugio. Siguiendo el consejo de Phil Urso, presentó a Young como su nueva manager, y le encargó que acompañara a Carol al Half Note. Una pegajosa noche de verano, Young llamó a la puerta de la habitación de hotel de Baker. Cuando la puerta se abrió, contempló una especie de réplica de Elizabeth Taylor en el papel de Maggie «la Gata», la agresiva y sensual esposa de *La gata sobre el tejado de zinc*. El cardado negro-azulado de Carol llevaba un pañuelo de seda incrustado, y su vestido blanco era tan ajustado que a los pocos minutos la cremallera reventó ante los ojos de Young.

Mientras se cambiaba de vestido, Carol no paró de hablar. «Lo necesitaba de verdad —dijo Young—. Me tomó completamente por una aliada, sin sospechar nada.» Carol no cesaba de hablar de su mala suerte, culpando a Richard Carpenter de haber destruido su feliz vida familiar. «En ningún momento preguntó "¿Cómo conociste a Chet?", ni dijo "Es estupendo que estés intentando ayudar a mi marido" —recordaba Young—. Ni una pizca de curiosidad.» Camino del Half Note, Carol la sobresaltó al reconocer: «Y ahora, los dos estamos enganchados a esta mierda». Los músicos quedaron igualmente sorprendidos al ver a la esposa y a la amante entrar juntas en el club y compartir una mesa cerca del escenario. Todos sabían la verdad, excepto Carol. Aun después de la aventura de su marido con Vavra, parecía confiar demasiado en sus propios encantos como para imaginar que su marido pudiera estar enamorado de una mujer como Ruth Young.

Mientras tanto, Baker cortejaba apasionadamente a Young, a la que él llamaba «Roofie» o «Roofs». Le enviaba grandes ramos de flores y firmaba sus cartas como «Papá Oso». Durante los años siguientes, le escribió con añoranza siempre que estaban separados, expresándose acerca de su amor con tanto entusiasmo y apasionamiento como si fuera Ira Gershwin o Lorenz Hart. Baker llamaba «nuevo comienzo»[367] a este romántico cuento de hadas, y veía a Young siempre que podía escabullirse de Carol.

Durante el resto de los años setenta, siempre que viajaban de país en país y de actuación en actuación, ella iba en el asiento delantero, con la cabeza en el regazo de él, y hacía preguntas, dispuesta a sondear el mito de Chet Baker. «¿Cómo era posible que un hombre con camiseta y una voz tan suave se hubiera transformado en esta desafortunada caricatura de una persona? —se preguntaba—. Yo hacía mi número de los doctores Joyce, preguntándole todo lo que podía. Creo que para él era tan importante contar cosas como para mí preguntar. Por fin pudo desprenderse de capas y más capas de aquella odiosa

duplicidad, la gigantesca carga de vivir una mentira; algunas de esas capas las había creado él, y otras no.»

En el plano físico, ella no lo encontraba demasiado atractivo, pero él era insaciable. Presumía de que las drogas no le habían afectado sexualmente, y estaba dispuesto a demostrarlo día y noche. «Prácticamente, era un cerdo —dijo ella—. Por culpa de este tío perdimos trenes, autobuses, aviones, paramos donde no debíamos, nos desviamos por donde no era, gastamos montones de dinero en adelantos de billetes.» Pero en la cama no ponía en acción sus tiernas canciones de amor. Ni siquiera le gustaba besar. «Para él, el sexo era sexo, no amor romántico —contaba ella—. Al principio, era como estar con un chico de dieciséis años que lo está haciendo por primera vez y pierde la cabeza. Dios mío, en lo que se convirtió aquello. El pobre podía subírsete encima y terminar mientras tú dormías, y tú ni siquiera tenías que despertarte. Pero era muy bueno con la boca, como trompetista que era. En los años que estuve con él, subió de un cuatro a un nueve en la cama. ¿Cómo no vas a querer a un tipo así?»

Para Young, Baker era un hombre empeñado en demostrar su masculinidad. Solía llamar «maricones» a los hombres que no le gustaban y, según ella, se ponía «paranoico si yo me acercaba a su culo». Young llegó a sentir que Baker tenía impulsos homosexuales latentes que le aterraban. «Creo que en su caso era algo totalmente reprimido —dijo—. Era igual de homófobo desde el principio.» Su actitud hacia la masturbación era difícil de descifrar. Le gustaba decirles a sus músicos, en tono de macho autosuficiente, que «había tenido el tiempo justo de comer, cascársela y acudir a la actuación». Pero cuando Young sacó a colación el tema, él se escandalizó. «¡Yo nunca me toco!», juró. Hablando con Jerome Reece, de *Jazz Hot*, calificó la autobiografía de Art Pepper de «asquerosa», y dio un ejemplo: «Toda esa mierda sobre lo guapo que era, lo de mirar por las ventanas de los cuartos de baño… lo de masturbarse».[368]

Pero en 1973, su mayor obsesión era aprender a tocar de nuevo. Superando el impedimento de sus dientes postizos, se esforzó por reparar todas las grietas y asperezas de su ejecución. Mientras tanto, desarrolló la voz como un segundo instrumento. Cantando scat —canto improvisado con sílabas sin significado—, expresaba las ideas que no podía tocar, sujetando el micrófono como si fuera una trompeta. «El scat es divertidísimo —le dijo a Les Tomkins, de *Crescendo*—. Puedes dejarte llevar de verdad, e intentar sacar algunas líneas interesantes que encajen en la armonía y las progresiones de acordes, pero que tengan swing y signifiquen algo… No es nada elaborado

o preparado de antemano; es completamente espontáneo… y muy arriesgado.»[369]

A pesar de sus esfuerzos, había poca demanda de su talento. En cuanto pasó la novedad, sus apariciones pasaron sin pena ni gloria. Baker tenía tres agentes: Jack Whittemore, que también llevaba a Dizzy Gillespie; Jack Tafoya, un promotor de Nueva York, y Ruth Young, que escribía cartas, hacía llamadas y negociaba contratos en su nombre. Young se enteró de que Baker casi nunca podía pedir más de cien dólares por noche; muchas veces aceptaba cincuenta. «Mira, Ruth, tengo que trabajar», le decía enojado cuando ella le reprochaba que se vendiera tan barato.

Por cada uno de sus pocos contratos importantes de 1973 y 1974 (el Village Vanguard de Nueva York, el Jazz Showcase de Chicago), hubo muchos más de una o dos noches en lugares como el Town Crier de East Islip (Long Island), el Dave's Cabaret de Wallington (New Jersey) y el restaurante Sergio's de Hartsdale (Nueva York). Como ganaba tan poco, solía contratar músicos de segunda fila, que fueran baratos. Mientras tanto, dejaba tocar a casi cualquier espontáneo, profesional o aficionado, porque eso le dejaba tiempo para descansar. Muchas veces, los clubes estaban solo medio llenos, pero Baker parecía agradecido de que alguien se acordara de él. «Era muy cordial —decía Harold Danko—. Siempre dedicaba algún tiempo a firmar autógrafos. Si le llevabas un disco de 1952 y querías que te lo firmara, él hacía que te sintieras bien por haberlo llevado. Era bastante conmovedor.»

Las mujeres del público de Baker habían envejecido con él, y su interés por él no era tan lascivo como antes. «Creo que tu trompeta suena como la llamada del paraíso —le escribió en una carta Harriet Wilder, una fan de Brooklyn (Nueva York)—. Tienes unos ojos azules preciosos. Quería darte un beso y decirte lo mucho que me gusta y admiro tu obra. Pero me parece que estás muy flaco, aunque tienes un físico bonito. Por favor, procura comer puré de patatas de vez en cuando, y tal vez un plato de higaditos de pollo.»[370]

Como de costumbre, Baker se aprovechaba de la ayuda de todos. Sus viejos arreglos estaban inservibles, y siempre perdía el cuaderno. Le tocó al equilibrado Danko poner las cosas en orden. Danko, cienciólogo y pianista de precisión matemática, hacía llamadas de trabajo y contrataba acompañantes. Ruth Young atendía todas las necesidades de Baker, incluyendo lavarle la ropa interior en los bidets de los hoteles y asegurarse de que se bañaba. Wolfgang Lackerschmidt, un vibrafonista alemán que se incorporó a la banda ya entrados los setenta, recordaba haber oído que Young le decía a Baker, exasperada:

—Pero ¿por qué no puedes darte un baño sin espuma?

—Porque es aburrido —respondió él.

Ella pudo asistir a su mejor muestra de indiferencia al actuar en Toronto, cuando un agente de aduanas los detuvo en la frontera y soltó dentro del coche un perro olfateador de drogas. Young se acordó de la gran bolsa de marihuana escondida tras un panel oculto del salpicadero.

—Oye, Chet, cariño —murmuró con los dientes apretados—. ¿Qué hay de… ya sabes?

Él no respondió. A ella le entró el pánico.

—El perro está en el coche, Chet. Va a oler… —Baker la interrumpió.

—No, no va a hacerlo.

Miró fijamente al perro, y este se retiró apaciblemente.

«Eso resume la actitud de Chet —dijo Young más adelante—. ¿Qué? ¿Que hay fuego? No pasa nada.»

A los cuarenta y tres años, Baker seguía disfrutando de la vida de forajido. Su atuendo habitual —vaqueros, chaqueta de cuero con flecos, botas de cowboy, un cigarrillo colgando entre una barba de varios días— le hacía parecer un pueblerino. Comía tortillas grasientas y huevos fritos en bares de carretera. Le gustaba Scruples, el mediocre best-seller sexual de Judith Krantz (el único libro que Young le vio leer); veía películas de kung-fu de Bruce Lee, y su gran favorita era Harry *el Sucio*, la historia de un policía violento que quiere volarle los sesos a un asesino. «Es muy gracioso —pensaba Bob Mover—. Toco música negra, pero me siento como un vaquero.»

Para Baker, el «sistema» en todas sus formas era el enemigo. Durante una visita a Munich a finales de los setenta, él y Mover estaban esperando juntos en una estación de tren. Pasó un mozo de equipajes con un carrito de maletas, y viró tan cerca de ellos que Mover cayó al suelo. «¿Qué coño te pasa? —le gritó Baker al mozo—. ¿No miras por dónde vas, jodido idiota?» Él y el alemán se chillaron uno a otro en sus respectivos idiomas, sin que ninguno de los dos entendiera al otro. «Por fin —contaba Mover—, Chet lo miró con una rabia y un odio enormes y dijo: “¡Ojalá tengas que llevar ese maldito chisme hasta que se te pudra el culo!”. El alemán comprendió que había sido derrotado. Miró a Chet y supo que lo que este le había dicho, fuera lo que fuese, era alguna terrible realidad acerca de su vida.»

La gente que más respetaba Baker era la que escupía contra el sistema. Uno de sus mejores amigos era Jack Freeman, un adicto rehabilitado de Queens que «trabajaba» robando en tiendas caras. Robar estaba bien, pensaba Baker, si era el pobre el que robaba a los ricos, a los poderosos, a los que

manejan el cotarro. El trompetista burlaba a Hacienda negándose a tener cuenta bancaria o tarjeta de crédito y exigiendo todos los pagos en efectivo. Otra manera de expresar su desprecio era con su último coche, un Mustang descapotable con toallas tapando las ventanillas rotas. Cuando iba por la carretera, cortaba el paso a otros conductores y les hacía un gesto insultante con el dedo. En todo momento hablaba con desprecio de que América no era más que «un enorme pueblo de paletos montañeses».[371]

Baker impartía otras lecciones de sabiduría mundana en lo que Harold Danko llamaba «las perogrulladas de la abuela»: «El que vacila, está perdido», «Si no puedes cargar con ello, no lo lleves», «Si quieres que una cosa se haga, hazla tú mismo». Y su favorita: «La vida está llena de decepciones».[372]

Sin embargo, sus palabras, como su música, eran tan pocas y dichas en voz tan baja que todo lo que decía parecía profundo. «Te sentías como una mierda si intentabas entablar conversación con él, si hacías un comentario sobre su camisa o algo así, porque sabías que él estaba intentando reconocer quién eras», decía Danko. Los gustos de Baker en cuestión de cantantes eran indudablemente cultivados. Le gustaba Billie Holiday («Porque nunca levantaba la voz», le dijo a Danko) y ponía una y otra vez el álbum de 1963 *The Concert Sinatra*. Pero le dejaba frío el famoso scat de Ella Fitzgerald. «Es de parvulario —decía Baker—. Está todo ensayado de antemano, y todas las veces que canta una canción lo hace igual.»[373] Por encima de todo, odiaba «la mierda hillbilly y rockabilly», tan popular en su tierra natal. «Es una mentalidad de camioneta con rifle en la parte de atrás —le dijo al entrevistador Leonard Malone—. Para pasarlo bien, eso de tener que salir el fin de semana y beber cerveza hasta que te emborrachas y te metes en una pelea a puñetazos, pues verás, no es mi idea de lo más hip…»[374]

Su aparente seguridad era la envidia de Young, que se quedaba helada cada vez que él intentaba arrastrarla al escenario. «Estaba loca de inseguridad —contaba ella—. ¿Ponerme al lado de Chet Baker y cantar? ¿Quién soy yo para hacer eso?» A mediados de los setenta, justo antes de su primera aparición con él en la televisión italiana, Ruth se bebió una botella de Cutty Sark, y después vomitó. Él fue lo bastante considerado para hacerle una confesión que, probablemente, nunca había salido de sus labios con anterioridad: «Escucha, Ruth. Esto te lo voy a decir una sola vez. Nunca conocerás a nadie más inseguro que yo». Como eso no dio resultado, probó con otra táctica: «Escucha, nena. Tú acuérdate solo de una cosa: nadie sabe qué coño estamos haciendo. Si recuerdas eso, todo irá bien». Más adelante, en

una sesión de grabación en Italia para el álbum *The Incredible Chet Baker Plays and Sings*, Baker ordenó a Ruth que cantara dos baladas con él: «Whatever Possess'd Me» y «Autumn Leaves». Ella estaba aterrada. Pero en cuanto la cinta empezó a girar, ella cayó bajó el hechizo de Chet y acabó sonando como su álter ego cool y sexy.

La carrera discográfica de Baker había caído en picado después de *Blood, Chet and Tears*, pero John Snyder, un joven productor que le idolatraba, se juró cambiar la situación. Snyder era un extrompetista de Carolina del Norte, con cara de niño y suave acento sureño; había dejado a un lado su licenciatura en Derecho para hacer una incursión bastante idealista en el negocio discográfico. Una de sus primeras misiones consistió en poner de nuevo en pie a Chet Baker. Snyder le llevó unas cuantas cintas recientes del trompetista a su jefe, Creed Taylor, el propietario de CTI, el sello de fusión más exitoso del momento. A Taylor le pareció que el trompetista sonaba demasiado vacilante para grabarlo, pero Snyder insistió tanto que, a mediados de 1974, CTI produjo el nuevo disco de reaparición de Chet Baker.

Fiel a la imagen de reliquia de Baker, *She Was Too Good to Me* era pura nostalgia, un álbum de amor adolescente de los cincuenta en una época de sexo libre e inocencia perdida. Baker entonaba baladas archiconocidas —«What'll I Do», de Irving Berlin, «With a Song in My Heart», de Rodgers y Hart— con su todavía etérea voz. Una sección de violines, con arreglos de Don Sebesky, creaba un colchón de algodón de azúcar. Pero cuando llegaron las fotos que se habían hecho para la portada, Snyder y Taylor vieron la verdad: «Chet salía con una imagen tan disoluta que era escandaloso —dijo Snyder—. Yo propuse dejarlo como estaba, porque a mí me parecía un campesino de Oklahoma, como en *Las uvas de la ira*, y eso es lo que era».

Con una pintura abstracta en la portada en vez de fotos, *She Was Too Good to Me* llegó a las tiendas a finales de 1974. Las ventas fueron decepcionantes, pero el disco confirmó a los interesados que Chet Baker había vuelto. «Casi no tiene voz (todo son silencios, murmullos, susurros, suspiros en su forma más pura), pero su fraseo puede ser soberbio, y el impacto romántico devastador», escribió Paul Nelson en el *Village Voice*.[375] Orgulloso, Baker dedicó cariñosamente su primer ejemplar del disco a Ruth Young, a quien había llevado a las sesiones.

Sintiendo que hacía progresos, estaba más motivado que nunca y llenaba las semanas de actuaciones a cincuenta dólares por toda Nueva York. Su cuartel general desde 1974 hasta 1977 fue el pub Stryker's, en la esquina de la calle Ochenta y seis con la avenida Columbus. Los lunes y martes, uno podía

bajar unos cuantos escalones, entrar en este minúsculo salón, largo y estrecho como un vagón de tren, y oír a Chet Baker por el precio de una copa. Baker se sentaba con las piernas cruzadas en una silla plegable apoyada en la pared de la izquierda, de cara a la barra y a unas cuantas mesas dispersas. «Cuanto más pequeño fuera el garito, mejor. A Chet le gustaba tocar para treinta personas», contaba Bob Mover. Con los ojos cerrados, Baker apoyaba el pabellón de la trompeta en la rodilla, como si no tuviera fuerzas para sostenerla en alto. Junto a él había un piano eléctrico, un contrabajo y una batería. El ambiente era sombrío. «Parecía que siempre estuviera lloviendo», dijo John Snyder.

Para algunos, Baker hacía que el Stryker's pareciera un mundo onírico, donde todo era lento y nebuloso. Al bajista Jon Burr le llamó la atención lo tranquila que sonaba la música. «En lugar de emitir energía hacia el público, la banda la absorbía», dijo. Pocos de los que la oyeron podrán olvidar la versión que hacía Baker de «The Thrill Is Gone», que él ralentizaba hasta un tempo tan lento que la música parecía flotar en el espacio.

«Esto es el fin, ¿por qué fingir…?», cantaba, arrastrando a los oyentes al agujero negro de desolación donde él parecía encontrarse más a gusto. Después venía un estribillo de trompeta, tan arrastrado y lleno de silencios que parecía que estuviera tanteando en la oscuridad en busca de la siguiente nota.

Utilizando una compañía rotatoria de músicos —Mover al saxo alto, los pianistas Danko y Richie Beirach, el trombonista Ed Byrne, los bajistas David Shapiro y Cameron Brown, el batería Jimmy Madison, el saxofonista barítono Roger Rosenberg—, Baker convirtió el club en un taller. En una época en que el jazz era tan ruidoso y estridente como el rock, él adiestró a sus jóvenes acompañantes en su visión lírica personal. Para Mover, que entonces tenía poco más de veinte años, Baker iba a convertirse en un oráculo en cuestiones de drogas, mujeres, supervivencia y, sobre todo, música. «Empecé a leer En el *camino* —explicaba—, y Chet era sin duda alguna mi Dean Moriarty.» Inspirado por Charlie Parker y Sonny Rollins, Mover hacía una fogosa contrafigura de Baker… a veces excesivamente fogosa. «Una vez me dijo: "¿Sabes, Bob? Esto no es un laboratorio de investigación". Era como decir: "Estamos tocando para la gente". Fue una buena lección, porque yo me estaba pasando mucho», contó Mover.

A Beirach, un músico de formación clásica, le maravillaba la habilidad de Baker para dirigir la banda casi sin vocabulario técnico. «Miles te decía "No metas tantos bajos" o "Toca menos notas en las armonías", pero Chet no sabía explicar esas cosas. Te decía: "Estás tocando demasiado fuerte" o "Toca más

fluido, menos cortante". Aparte de eso, no pensaba que tuviera derecho a decirte qué tocar. Era decisión tuya.»

La principal lección que Baker impartía era cómo escuchar. A diferencia de Stan Getz, que muchas veces se salía al pasillo a fumar un cigarrillo o consultar el reloj mientras sus músicos hacían solos, Baker cerraba los ojos y se concentraba intensamente en cada nota que tocaban sus acompañantes. Estos, a su vez, absorbían su proceso, tipo zen, de eliminar de su música todo lo que no fuese esencial. En todo momento se esforzaba por sacar el sonido más bello posible, poniendo en ello el corazón con más entrega que en su juventud. «No había una sola nota, buena o mala, que no fuera sentida», decía Danko.

Pero Baker se seguía aferrando a su segura fórmula de los años cincuenta, a base de baladas y bebop ligero, y sus músicos intentaban ponerle al día. Danko le llevó algunos de los mejores temas de dos estrellas de la fusión, el pianista Herbie Hancock y el saxofonista Wayne Shorter, y una canción propia, «Tidal Breeze»; Beirach compuso para él una compleja balada, «Broken Wing». «Chet no habría buscado nada por su cuenta, porque era una de las personas más perezosas del mundo —contaba Mover—. Solo quería soñar y que lo dejaran en paz.»

El hechizo no estaba inducido exclusivamente por la música. Entre pase y pase, él y Mover iban en coche al centro a pillar hierba. «Para Chet, eso era una aventura, como *Dragnet* —explicaba Mover—. Iba en el coche y decía: "Voy a dar tres vueltas a la manzana. Aquí está el dinero. Entra, estarás hablando unos dos minutos, el ascensor tarda un minuto y medio".» Al final de la noche hacían otra transacción con el camarero de la barra del Stryker's. La propietaria, Olivia Stryker, le había encargado pagar los salarios de los músicos; bajo cuerda, vendía cocaína. «Nos pagaba a Chet y a mí, y después le pagábamos nosotros a él, porque era el que pasaba el polvo —recordaba Mover—. Nosotros ganábamos cincuenta por noche y el polvo costaba cincuenta por noche. Al cabo de un tiempo, el dinero dejó de cambiar de manos.»

A base de trabajar con regularidad, Baker ahorró dinero suficiente para pagar un adelanto de una modesta casa en Dobbs Ferry, una urbanización de clase media en el condado de Westchester. Por fin Carol tenía la casa que siempre había deseado; los niños la llenaron alegremente de perros y jaulas de ratones blancos. «Hay que reconocer que Chet se esforzó mucho en aquella época —cuenta Mover—. Intentaba que su vida familiar funcionara, intentaba ser lo más formal posible.»

Sin embargo, pasaba más tiempo en el piso de Ruth Young que en Dobbs Ferry, mientras, según Young, «mentía entre dientes» a las dos mujeres. A ella seguía asegurándole que en cuanto Carol terminara el tratamiento de metadona la dejaría, pero parecía que eso iba a durar para siempre. Una vez que él salió de la ciudad sin ella para una actuación, Young le escribió una emotiva carta. «Me siento muy indefensa y muy sola —decía—. Por favor, Chesney, por favor, haz que el sueño se haga realidad… Quiero compartir tus problemas, aliviar las cargas que tienes que afrontar, ayudarte en todo lo que pueda.»[376] Baker aceptó la oferta. En un par de años, había vaciado considerablemente su cuenta de ahorros. Mientras tanto, a Ruth se le recordaba la presencia de Carol cada vez que abría su botiquín. Dentro había un frasco de metadona con una etiqueta que decía «Carol Baker». Baker lo había cogido por equivocación un día que fue a casa de Young.

En 1974, su relación con Young se había hecho demasiado evidente para que Carol la ignorara. Una noche, Baker llevó a su esposa al Stryker's y le dijo a Young que fuera también, pensando probablemente que de ese modo se resolvería una cuestión que él carecía de valor para afrontar directamente. «Me dijo: "¡Qué coño…! Si quieres venir, ven"», recordaba Young. Y ella fue.

Durante las actuaciones, Carol miraba con ferocidad a su rival, que estaba sentada, desafiante, a una mesa próxima al escenario. Cuando terminó el último pase y el club estaba casi vacío, Carol entró en acción. Atacó a Young por la espalda, clavándole un tenedor y empujándola contra una pared mientras todo lo que había encima de la mesa volaba por los aires. El camarero saltó de detrás de la barra para sujetar a Carol. Momentos después, esta huía, con Baker corriendo detrás y reprochándole con voz floja: «¡La has herido!».[377] Carol lo consideró un momento de triunfo, y contó la historia durante años. Pero a Young el incidente le pareció patético: «Pensé: "¿Por quién lo has hecho? ¿Por él, por mí, por ti?". Fue un momento muy triste, inútil y bochornoso para ella». El pianista que entonces tocaba con Baker, Hod O'Brien, se llevó a Young a su casa y la dejó dormir en su sofá.

A partir de ese momento, fue la guerra. Carol atacaba a Young por ser «la zorra» que había destrozado su feliz hogar;[378] Young pensaba de otro modo. «Yo no le puse una cadena a su hombre y me lo llevé —decía—. Nadie se marcha sin una razón. No puedes echarle al otro la culpa de todo.» Baker siguió presentándose en la puerta de Young, quejándose de las broncas de Carol. Un día, dijo muy excitado que acababa de empujarla fuera del coche cuando pasaban por Central Park West. «Estaba gozando con ello —contó

Young—. “La he echado del puto coche de una patada en el culo. Ya estaba harto de su puta mierda.” Así era como hablaba.» Young se escandalizó, porque no tenía ni idea de que él pudiera ser tan violento. No iba a tardar en comprobarlo en carne propia. «Cuando le dije que había tenido una relación con un pianista antes de conocerle a él, me dio un correazo en la cara —contó —. ¿Cómo me había atrevido a dejar que otro me tocara antes que él? Era el síndrome de “virgen o puta”. Los celos le volvían loco.»

Tenía resentimientos mezquinos que le recomían, entre ellos los que compartía con Gerry Mulligan. A Baker le fastidiaba que siguieran etiquetándolo como un descubrimiento de Mulligan, y el saxofonista se ponía furioso cada vez que un fan le preguntaba: «¿Sigues viendo a Chet Baker? ¿Crees que alguna vez os volveréis a juntar?». Pero, como ninguno de los dos estaba en la cumbre de su carrera, no pudieron rechazar la oferta que les hizo el productor Don Friedman (que no era el pianista que había tocado con Baker en 1957) para un gran concierto juntos en el Carnegie Hall. En el evento, previsto para el 24 de noviembre de 1974, iba a participar también Stan Getz, el tercer titán del jazz de la Costa Oeste. En cuanto se cerró el trato, John Snyder empezó a hacer gestiones para realizar un álbum en directo que grabaría CTI.

Si Baker parecía un vaquero marchito, Mulligan, con su frondosa barba y su hirsuto cabello gris, ahora se asemejaba a un Jesucristo envejecido. A tono con su apariencia, había intentado dirigir su carrera con mano divina. En disco había formado equipo con los mejores solistas del jazz, como Getz, Ben Webster y Johnny Hodges; en los años sesenta, dirigió su erudita Concert Jazz Band. «Me pasé muchos años haciéndome un sitio —explicaba—. Quería tocar en salas de orquesta y en lugares construidos para la música, con públicos entendidos y bien vestidos. No tenía intención de tocar en cloacas, que es lo que hacía Chet. En cuanto alguien le contrataba, iba corriendo a grabar. Pues no, señor. Yo no.»

Al oír lo que Mulligan opinaba de Baker, Ruth Young se puso furiosa. «De cloacas, nada —argumentó—. A eso se le llama trabajar para la gente. Es tener un público que quiere estar ahí, en lugar de un mar de caras que no puedes saber lo que pasa por sus cabezas. Gerry quería la fabulosa versión del jazz según Hollywood. Lo único que hacía era salir, una detrás de otra, con Judy Holliday, Georgia Brown, Sandy Dennis… ¿qué te dice eso?»

Una de las cosas que te decía era que Mulligan planeaba el modo de conseguir lo que quería, y así fue como tomó el control del concierto del Carnegie Hall. No queriendo resucitar al cuarteto sin piano, llevó a su banda

eléctrica del momento: el pianista Bob James, el bajista Ron Carter, el batería Harvey Mason y el trombonista Ed Byrne. Baker odiaba su sonido —el piano eléctrico, decía, sonaba como un «juguete»—, pero sobre todo odiaba la actitud autoritaria de Mulligan. El día del concierto por la tarde, el Carnegie Hall se convirtió en «el zoo de todos los zoos», según palabras de Young. «Fue la única vez que vi a Chet nervioso en todos los años que hacía que le conocía.» Hasta Mulligan estaba alterado, y le ladró a Young que le trajera un whisky escocés doble.

Cada uno de los tres exniños prodigios estaba molesto por la atención que recibían los otros dos. «Hay gente que dice que Chet tocaba mucho mejor cuando era mayor —comentó Mulligan años después—. Yo digo que están locos. Tenía la boca muy débil, y todo el mundo estaba pendiente de lo que necesitara. Ahogó aquel concierto en un aura de negatividad.» Baker se burlaba de los celos de su excompañero, y disfrutaba contando la historia de la redada policial en su casa en 1953, cuando Mulligan, hecho un mar de lágrimas, le enseñó a John O'Grady su escondrijo. «A Chet le encantaba recrearse en el hecho de que Gerry fuera tan cobardica», recordaba Young. Getz no parecía muy contento de estar en tercera posición en el cartel; más adelante, Baker lo describió como un egomaníaco que «lo ve todo como una competición».[379] Como ya estaba fichado por Columbia, Getz fue el único que no quedó grabado aquella noche.

Al comenzar el concierto, Young estaba de pie entre bastidores, cubierta con un llamativo abrigo de leopardo y llorando porque Carol —que se había puesto «tan gorda como Wyoming», según Young— estaba sentada con los niños en primera fila. El concierto debería haber sido un triunfo para las tres estrellas, pero no cumplió las expectativas. La química entre Mulligan y Baker era ya un lejano recuerdo. Habían crecido en direcciones opuestas: Mulligan hacia una precisión cada vez mayor, Baker hacia una recién descubierta profundidad de sentimientos. «Getz y Mulligan no tenían el corazón de Chet, tenían lustre —opinaba Young—. Los dos eran muy inteligentes, pero había en ellos un vacío. Cuando tocaban no se entregaban, eso de "Aquí estoy, esta es mi vida". Se contenían.»

Baker no se contuvo. Al principio de «My Funny Valentine», se equivocó en una frase; eso le hizo parecer aún más vulnerable, y el solo que siguió obtuvo el aplauso más caluroso de la noche. Veinte años después, Mulligan recordaba agriamente la actuación de Baker: «Cuando salió al escenario, todo el mundo andaba como pisando huevos, y él metió la pata. Acabó sonando como los ángeles».

John S. Wilson describió el espectáculo en el *New York Times* como «un desfile nostálgico».[380] Tras declarar que Mulligan era «un virtuoso del jazz de primerísima fila», menospreciaba a Baker diciendo que era un marchito acompañante de Mulligan que no había conseguido desarrollar su potencial. Baker encajó un nuevo golpe cuando la CTI publicó un elepé doble del concierto. Mulligan era la estrella, con tres largos temas como solista; Baker solo tenía uno. Más adelante, se quejaba de que Mulligan se había llevado todos los derechos de autor. «Era mi compañía discográfica… Yo era el que tenía contrato —se quejó Baker al escritor Les Tomkins—. Publican el álbum, y el arreglista es él; así que, claro, el álbum va a su nombre y yo soy un acompañante… No me parece justo.»[381]

Baker empezaba a darse cuenta de que durante años se había vendido barato a individuos como Richard Carpenter, y de que poca gente le respetaba. Y además, estaba la cuestión de su reputación personal. Baker no podía resistirse a hablar con la prensa de sus fechorías, y casi toda la publicidad que rodeó el concierto del Carnegie Hall le presentaba como un drogadicto y carne de presidio. A sus vecinos de Dobbs Ferry no les gustó nada. Tres meses después de haberse mudado a la urbanización, los niños que pasaban en bicicleta gritaban «¡yonqui!» y tiraban restos de comida contra la casa.[382] A Carol la llamaban puta, y a los niños los acosaban de tal manera que tenían miedo de ir al colegio.

Jack Kleinsinger, abogado y empresario de jazz que acudió en su ayuda, recordaba tiempo después que Carol le dijo que Baker había exagerado los detalles. Pero, para Baker, el acoso era una demostración de todo lo que iba mal en América. Según él, eso era lo que pasaba cuando intentabas cumplir las reglas del juego. «El mundo civilizado en el que vivimos es un montón de mierda —se quejó a Jerome Reece—. La gente piensa que soy una escoria, así que pasé de todo el asunto.»[383]

Le pidió a Kleinsinger, que trabajaba como ayudante del fiscal general del estado de Nueva York, que le ayudara a recuperar el dinero que había pagado por la casa. Baker se mudó en plena noche, para no llamar la atención de los vecinos. Ayudado por Bob Mover y el trompetista Tommy Turrentine, empaquetó lo que quedaba de su vida familiar. Mientras la casa se vaciaba, él volaba con polvo de ángel.

Otra vez sin casa, lo único que quería era escapar. Pero su familia necesitaba un sitio donde vivir. Aceptó una oferta para instalarse en casa de Artt Frank, que ahora vivía de la beneficencia en Maine pero confiaba en volar alto con las alas de Chet Baker. Poco antes, aquel mismo año, Frank le

había enviado una carta pidiéndole que le cediese los derechos cinematográficos de su vida. Se sentó ante la máquina de escribir a componer largos homenajes a Baker, con la intención de desarrollar uno de ellos en un libro. América se había portado mal con Baker, escribió Frank, insistiendo en la cuestión del racismo inverso.[384] Su mujer, Earla, fantaseaba con grabar un álbum con Baker. La vida en aquella casa, durante aquellas pocas semanas, se le hizo insoportable a Baker, que estaba más decidido que nunca a dejar el país y volver a Europa.

Su odio a Estados Unidos, y en particular a Nueva York, le estaba haciendo perder una oportunidad tras otra. «Siempre que teníamos un concierto importante, él encontraba la manera de joderlo», dijo Mover. George Wein, presidente y fundador del Festival de Jazz de Newport, le había conseguido a Baker un lugar en una gala de estrellas, el Schlitz Salute to Jazz and the American Popular Song, que iba a tener lugar en el Lincoln Center el 1 de julio de 1975. El espectáculo, presentado por la humorista Phyllis Diller, se iba a transmitir por la radio pública nacional. Baker eligió dos clásicos de Rodgers y Hart, «With a Song in My Heart» y «Have You Met Miss Jones?». La segunda solo se la sabía a medias, y en el camerino hizo que la cantante Margaret Whiting le recordara la letra, con poco éxito. Baker salió al escenario del Philarmonic Hall llevando el destartalado libro de música de Mover. Lo colocó en un tambaleante atril y después se puso las gafas. «¿No crees que el libro puede pesar demasiado para el atril?», le susurró Mover, nervioso. «Te preocupas demasiado», respondió Baker. A mitad de la canción, el atril se derrumbó, haciendo volar las páginas. Baker se las apañó como pudo durante el resto del tema, mientras el público y sus músicos lo miraban abochornados. Aquel mismo verano, Jack Kleinsinger presentó a Baker en una universidad de Nueva York, como parte de su serie de conciertos *Highlights in Jazz*. Baker llegó con vaqueros y mocasines rotos, y ofreció una actuación indiferente que decepcionó a todos.

Se le levantaron los ánimos cuando un sueño que le había confiado a Giovanni Tommaso en 1967 se hizo realidad de pronto. Alberto Alberti, un promotor italiano de jazz que había programado al trompetista en 1956, llegó a Manhattan y se pasó por el Stryker’s. Ahora Alberti trabajaba en la empresa de George Wein, Festival Productions. Baker le preguntó a Alberti si podía conseguirle actuaciones en el extranjero. A los pocos días, Baker estaba programado para tocar en dos festivales: uno en Pescara, en la costa adriática de Italia, y el otro en la Riviera francesa.

Dejando a Carol con los niños, Baker se llevó a Young, que esperaba vivir la aventura de su vida. «Toda chica tiene que ver Europa», le dijo él, emocionándola. Con el estuche de su trompeta y una bolsa pequeña, Baker llegó a Pescara, acompañado de Young, 13 de julio. Si América le consideraba un impresentable, Italia lo recibió como a un héroe que vuelve a casa. «Allí era una verdadera estrella, aunque más bien para la prensa sensacionalista —dijo Harold Danko, que tocó con él en aquella gira—. Prestaban muy poca atención a la música.» La decadencia física de Baker horrorizó a los fans que lo recordaban como «el ángel», pero logró que la prensa italiana lo idealizara de manera pintoresca. El periodista Constanzo Costantini ensalzó a Baker llamándolo «el Rimbaud del jazz, a menudo derrotado pero siempre levantándose… el muchacho dulce y frágil criado en los barrios bajos de Nueva York… un pájaro con las alas siempre rotas, víctima indefensa de toda la violencia de la ciudad salvaje».[385]

En Pescara se había reunido un variopinto grupo de estrellas del jazz americano para hacer jam sessions, un formato desestructurado que Baker detestaba. Los conciertos, que tenían lugar en un estadio al aire libre, se vieron perjudicados por la lluvia y el mal sonido, y se prodigaron los abucheos. Baker estaba seguro de que la gente se estaba metiendo con él —una señal de lo inseguro que estaba—, pero al final acabó quedando favorito, y Roberto Capasso escribió que lo que a Baker le faltaba de técnica lo compensaba con «sentimiento y determinación».[386]

A las dos y media de la madrugada, Costantini vio a Baker saliendo del hotel Esplanade con Young, después de otra jam session. Con su ondulante vestido blanco, Young le pareció a Costantini el fantasma de Chet Baker: callada y ligera de pies, flotando a través de la noche como un espíritu «de la luna».[387] Los llevó a un café al aire libre, donde, mientras Baker mordisqueaba su sándwich de jamón y queso a la plancha, su estado de ánimo se fue poniendo tan negro como el cielo sobre su cabeza. A pesar de la amable acogida que le había dado la prensa, estaba deprimido por lo mal que había tocado.

Pero su obsesión, en todas las entrevistas que concedió en Italia durante aquel mes, era su odio a Estados Unidos. «Texas, Arkansas, Arizona… la gente es simplemente estúpida —le dijo a Marco Molendini—. No hay cultura. Las relaciones sociales son espantosas. Nadie te mira a los ojos. Hasta en la cárcel, nadie le dice ni una palabra a otro. Es difícil tener amigos. No se puede salir por la noche. Todo el mundo tiene miedo. De la violencia, de todo.»[388] A otro periodista, Giulio Palumbo, Baker le contó que su hija

Melissa había sido atracada camino del colegio. «Un negro le puso una navaja en el cuello y le arrancó de la muñeca un reloj que yo le había regalado por Navidad —dijo Baker—. Valía cuatro dólares. Pero ahora van a Nueva York a matar a un hombre por diez dólares.»[389]

En contraste, Europa le parecía maravillosamente libre. Aprovechaba encantado la posibilidad de ir tan desastrado como quisiera, desafiando a todos los críticos americanos que habían ridiculizado su aspecto de los últimos tiempos. Se dejó crecer el pelo hasta que parecía una peluca de teatro, y se resistía a los esfuerzos de Young por peinárselo. «¡No he venido aquí a ganar ningún concurso de belleza, Ruth!», decía, malhumorado. A menudo, ni siquiera se molestaba en lavarse. «Esto es Europa, Ruth. No tengo que ducharme, aquí no hay tanta suciedad.»

El 17 de julio voló a Niza para el Grande Parade du Jazz, un festival de once días cuyo cartel de estrellas incluía a Dizzy Gillespie, Milt Jackson, Zoot Sims, Eddie «Lockjaw» Davis y Clark Terry. Un representante de Festival Productions le había prometido que en Niza podría conseguir metadona, como estaba haciendo en Italia. Pero cuando llegó, Baker se enteró de que era imposible encontrar la droga en cien kilómetros a la redonda, y se puso lívido. Cuando llegó Bob Mover, el segundo día, se enteró de las consecuencias: «Tío, tu colega Chet tiene problemas —le dijo David Lee, el batería de Sonny Rollins—. Está completamente loco. Todo el mundo quiere matarlo».

La noche anterior, Kenny Drew se había reunido con Baker, Sims, el bajista Larry Ridley y el batería Ray Mosca para una jam session televisada, que se celebró ante miles de personas en un escenario montado en lo alto de una montaña. Mientras los árboles oscilaban con la brisa de verano, los fans esperaban una noche de jazz a toda marcha. Vieron a Baker abrir el estuche de su trompeta y sacar un legajo de partituras.

—¿Qué pasa, vamos a hacer un ensayo? —preguntó Sims.

—Vete a la mierda, tío —gruñó Baker. Después miró a Drew—. No quiero tocar con *él* —declaró sin dar explicaciones.

—Pues hasta luego —dijo el pianista mientras él y Sims se marchaban.[390]

Así que quedaron Ridley y Mosca para acompañar al drogado Baker en varios temas, entre ellos «Stella by Starlight». Nervioso y sudando, Baker se arrancó con algunas de las series de corcheas más maníacas que había tocado en años. Después, abandonó el escenario y tiró su trompeta por el borde de un risco. Un gendarme la encontró cien metros más abajo y se la recogió, y cuando se la devolvió a Baker, este la tiró al suelo y la pisoteó. Durante los días siguientes, despotricó contra Festival Productions por haberle engañado

en lo de la metadona, echó pestes de Zoot Sims («¡No es más que un maldito borracho!»),[391] y aterrorizó a Young. Vio que esta le daba palmadas en la rodilla a Alberto Alberti durante una comida, y en cuanto regresaron al hotel empezó a chillarle: «¡De mí no se ríe nadie! ¿Quién te has creído que eres? ¡Te largas de aquí en el primer avión!». Young estaba petrificada. «Le obsesionaba que abusaran de él —dijo—. Estaba convencido de que todas las mujeres iban a traicionarle.»

A la tarde siguiente, asistieron en la playa de Juan-les-Pins a una gran fiesta para los músicos y sus amigos. Mientras tomaban bebidas frías y hacían el payaso en la arena, Baker creyó ver que Young miraba demasiado a un atractivo vigilante, y la abofeteó delante de sus colegas, entre los que se encontraban Gillespie y Sims. Al día siguiente, cuando él y Mover tocaron en una jam session con Sims, Davis y el pianista Gerald Wiggins, casi todos odiaban ya a Chet Baker. Ante un público que era otra vez numeroso, Sims anunció el primer tema, «Groovin' High», de Dizzy Gillespie.

—Yo no quiero tocar eso —dijo Baker, poniendo mala cara.

Sims estalló.

—¿Ah no? ¿No quieres tocar eso? Muy bien, ¿qué quieres tocar, Chet?

—Quiero tocar «Four».

—¿Sabes qué? Podemos tocar «Four». Tocaremos lo que tú quieras tocar. Porque eres un puto crío, Chet. Eras un puto crío en mil novecientos cincuenta y cinco y sigues siendo un puto crío. Pues vamos a tocar lo que quiera el nene. Uno-dos, unodos-tres…[392]

Los músicos estaban tan pasmados que ninguno quiso tocar el primer solo. Cuando Mover tomó la iniciativa, oyó que Sims y Baker discutían detrás de él:

—¿Sí? Pues vete a la mierda.

—¡A la mierda te vas tú!

Davis se volvió:

—Caballeros, ¿qué ocurre? ¿Qué está pasando aquí? ¡Esto es una actuación!

—¡A la mierda! ¡A la mierda todos vosotros! —gritó Baker, saliendo disparado y perdiéndose en el bosque.

Mover fue detrás de él.

—¡Chet, vuelve! —le rogó—. Las revistas van a decir que hiciste una espantada. ¡No te conviene hacer estas cosas!

—¿Quieres callarte de una puta vez? Te preocupas por todo. Mover le siguió hasta el pie de la montaña. Baker le dio una patada en el trasero ante

los ojos de George Wein.

—Oye, aquí no consiento que nadie le levante la mano a otro —advirtió el empresario.

—No le he levantado la mano, le he levantado el pie —argumentó Baker.

Mover se reincorporó a la sesión, y el trompetista le despidió por deslealtad. Wiggins intentó consolar a Mover diciéndole que si hubiera roto su saxo en la cabeza de Baker, todos los músicos del festival habrían contribuido para comprarle uno nuevo. Solo Benny Carter, el veterano saxofonista y arreglista, se dio cuenta del verdadero problema: Baker no tenía su medicina. «Lo único que os oigo es poner a parir a este tío —les dijo a un grupo de músicos—. No he oído a nadie con algo de compasión.»

Más tarde, Baker intentó justificarse ante Young citando a todos los grandes talentos temperamentales que había conocido. «Me dijo: "No puedes ser un absoluto gilipollas y tocar como un genio". Yo le dije: "No, Chet, no estoy de acuerdo. Tú sí puedes. Puedes ser un perfecto hijo de puta con talento".»

Se portara como se portase, Baker siempre encontraba total aceptación en la casa de Jacques Pelzer en Bélgica, donde pasó el resto del verano. Pelzer repartía su tiempo entre tocar el saxo alto y la flauta y llevar una farmacia junto a su casa de Lieja, una ciudad industrial a orillas del río Mosa, a una hora de Bruselas. Para «Jack», como le llamaban sus amigos, Baker era un dios de la música y el custodio de los más profundos secretos de la vida. Con la esperanza de descubrir algunos de ellos, Pelzer, que entonces tenía cuarenta y nueve años, interrogaba a Baker con un acento más marcado que el de Maurice Chevalier.

Para los aficionados al jazz de Lieja, el propio Pelzer era la realeza, lo más parecido que tenían a un Charlie Parker de fabricación casera. Con su cara redonda y un casquete árabe cubriendo su cabeza prematuramente calva, Pelzer reinaba sobre un pequeño grupo de músicos belgas —entre los que destacaron Bobby Jaspar y René Thomas, ya fallecidos por entonces, y Benoît Quersin— cuya fama se había extendido por toda Europa. Pero Pelzer estaba atado a Lieja a causa de la farmacia, que sin mucha convicción había heredado de su padre. «Todas las medicinas estaban en completo desorden —contaba su yerno, el pianista Michel Graillier—. Era una persona muy confusa.» Como la farmacia le quitaba tiempo para la música, la forma de tocar de Pelzer perdió algo de su brillo juvenil. Pero, como descubrió Giovanni Tommaso, «siempre podías tocar con Jack, aunque no fuera el mejor. Porque tenía sentimiento. Conocía el idioma del jazz».

Su casa era su santuario: una construcción de dos pisos en Thier-a-Liège, un encantador barrio situado en lo alto de una colina, con abundantes tiendas y árboles. Detrás de una impersonal fachada de ladrillo rojo, Pelzer recibía a un constante desfile de gigantes del jazz, entre ellos Dexter Gordon, Stan Getz y Elvin Jones. Se relajaban en el salón de la parte de atrás, entre estanterías repletas de viejos discos de bebop, o jugaban al pingpong en un jardín perfumado por magnolios. El amable Pelzer ofrecía a sus invitados barra libre en la Pharmacie du Thier, con sus hileras de frasquitos de color ámbar etiquetados con grandes letras. La especialidad de la casa era el jarabe casero de codeína, un brebaje de sabor dulce inventado por su padre. Pero algunas personas, entre ellas Young, preferían los supositorios de morfina. «¡Dios, eran para morirse!», aseguraba ella.

Baker tenía una llave de la casa, que se convirtió en su refugio durante el resto de su vida. «Cuando estaba allí, la casa era suya —contaba el bajista Jean-Louis Rassinfosse—. Tenía la mejor habitación para dormir. Cocinaban lo que él quería. Todo giraba en torno a él.» Parecía el paraíso de un músico de jazz, pero la última vez que Young la visitó, en 1982, la llamó la Casa de la Muerte. «Allí pasaba cada cosa que dejaba en pañales a *Dinastía* —contó —. Era más bien *Muere de mala manera*.[472] Si salías vivo de aquello, te ganabas una medalla.»

Pelzer miraba a su alrededor y veía fantasmas. Su esposa Andrée, una joven y bella farmacéutica que tocaba el piano clásico, se había quitado la vida en 1961 después de una década de adicción a la heroína. Pocos años antes, el hijo de ambos había muerto siendo niño. La heroína se había llevado a los dos mejores amigos de Pelzer, Jaspar y Thomas, cuya música y cuyas risas habían resonado en la casa desde los años cincuenta. No es de extrañar que, a pesar de la paternal bonhomía de Pelzer, Bob Mover lo considerara uno de los hombres más tristes que había conocido en su vida. «Toda aquella gente tenía una estela de desesperación que los recorría», dijo. Al igual que Baker, ahogaban sus penas en drogas y jazz. «Jack estaba siempre drogado hasta perder la cabeza —contaba Young—. Si salía a la tienda, aunque solo fuera a comprar un poco de salami, a la vuelta pasaba por la farmacia y se metía un lingotazo de uno de aquellos frascos, unas cinco veces por hora.» A veces, recordaba Young, se inyectaba un cóctel de codeína por la mañana y tomaba sorbitos durante todo el día.

Y allí llegó Chet Baker en 1975, con su poder de tejer belleza a partir de la más cruda desesperanza. A todas las almas creativas y llenas de conflictos que le rodeaban, Baker les ofrecía, por ejemplo, una promesa de redención: si

él podía convertir el caos en poesía, a lo mejor la alquimia funcionaba con ellos.

Pocas personas estaban tan fascinadas por él como la hija de Pelzer, Micheline. Ya tenía veinticinco años, pero no olvidaba que a los cinco se había sentado en las rodillas de Baker, ni que le había visto pincharse en el cuarto de baño. Cuando Baker llegó a Bélgica en 1963, la adolescente Micheline se sintió aún más atraída por el guapo trompetista. «Era muy dulce, pero gritaba mucho y podía ser verdaderamente desagradable —contó—. A mí me asustaba. Aunque no entendía el inglés, podía sentir las vibraciones.»

Micheline era una juerguista de buen corazón y espíritu amable. Su cara redonda, enmarcada por un cabello negro y lacio peinado con raya en el medio, le daba cierto aspecto de «Janis Joplin belga», según Young. Pero Micheline había heredado los ojos grandes y tristes de su padre; unos ojos que, como los de él, habían visto demasiado. Recordaba una visita de Stan Getz a la casa, a mediados de los sesenta. A altas horas de la noche, después de tocar con Getz, Pelzer se había ido a la cama, dejando a su invitado a solas con Micheline. Se despertó unos minutos después y vio que su hija le estaba mirando. «Papá —dijo ella—, tu amigo se está poniendo azul.»

Su madre había muerto en circunstancias poco claras cuando Micheline tenía once años. Según Micheline, Pelzer había tenido una aventura, y su amante había mantenido un feroz enfrentamiento por teléfono con su esposa. Poco después de aquello, Andrée se suicidó. «Creo que se tomó unas cápsulas de mercurio o alguna otra cosa muy fuerte —dijo Micheline—. Pero no estoy segura. Era demasiado duro hablar de eso con Jack. No le pregunté. No quería saberlo.» Bob Mover recordaba que Pelzer le contó que su mujer había muerto de una hemorragia cerebral relacionada con su adicción.

Fuera como fuese, la muerte de Andrée había dejado a Pelzer abrumado por los remordimientos. Micheline estaba tan traumatizada que apenas habló en dos años. Tiempo después, una noche de lluvia de 1965, oyó a John Coltrane tocar «My Favorite Things» en Comblain-la-Tour. «Estaba de pie delante del escenario y, pum, se me puso la carne de gallina, como una revelación», explicó. Después de aquello, el jazz se convirtió en su razón para vivir. Aprendió a tocar la batería tan bien que Wayne Shorter, el famoso saxofonista norteamericano, la invitó en 1969 a viajar a Nueva York para tocar en su próximo álbum, *Moto Grosso Feio*, junto a una estrella de la fusión, el pianista Chick Corea. En los años siguientes, a pesar de su talento, Micheline solo tocó esporádicamente.

En 1972 se fue a vivir con Michel Graillier, un francés que se iba a convertir en uno de los pianistas favoritos de Baker. Graillier era depresivo y aficionado a la bebida, mientras que Micheline, que había jurado no tocar jamás la heroína, se hacía adicta. Cuando Baker llegó a Lieja en julio de 1975, Micheline se había desenganchado y pretendía seguir así. En casa de su padre, donde ella pasaba gran parte de su tiempo, no era fácil mantenerse sobrio. Bob Mover, que se había reconciliado con Baker después del fracaso de Niza, llegó primero. «Mientras estabas fuera —le dijo a Baker—, me he aficionado a esto de la morfina.»

Lo mismo hizo Young, aunque no había droga que pudiera curar su inseguridad. A los Pelzer les cayó bien al instante («Era lista y enrollada, así que nos gustó», dijo Micheline), pero ella se escondía con frecuencia en el dormitorio del piso de arriba. Con o sin ella, los otros pasaban horas alrededor del piano. En sus raros momentos de frivolidad, Baker los divertía a todos con su imitación del tenor Mario Lanza rebuznando su acaramelado y pseudooperístico éxito «Be My Love». «En él también había una persona encantadora, más pequeña que su otra faceta, pero aparecía, y por eso le perdonábamos —decía Young—. Cuando surgía su parte buena, era imposible decir nada malo de él.»

Pero cuando Mover empezó a preguntarle en privado por su vida, los ánimos se pusieron fúnebres.

—Yo era como tú. En otro tiempo tenía esperanza —le dijo Baker.

Mover le preguntó por qué tomaba drogas.

—Porque las cosas están jodidas.

«Para él —comentó Mover—, todo lo que podía salir mal, salía mal. No valía la pena confiar en la gente.» Baker sentía una feroz animosidad hacia muchas personas de su pasado. Decía que Gerry Mulligan era un «hijo de puta». Lee Konitz, que se había enfadado con él por frustrar una posible gira como dúo, se ganó el apodo de «cara de polla». El trompetista estaba seguro de que Stan Getz, entre otros, se la tenía jurada.

Aquel verano, cuando tocó en un festival en Laren (Holanda), Baker estaba una vez más a punto de estallar. Un miembro de su séquito acorraló a la cantante Sheila Jordan, que también figuraba en el cartel, para preguntarle desesperadamente si tenía algo, cualquier cosa, para «medicar» a Baker. Lo único que podía ofrecer Jordan era un Valium. Baker se las arregló para hacer una actuación imponente y Dan Morgenstern lo elogió en *Down Beat* por «la calidad emotiva que asociamos con la difunta Billie Holiday».[393] Mover también quería tener ese sentimiento, y pensó que la clave era la morfina.

Haciendo el papel de padre sabio, Baker le advirtió que no sobrepasara una dosis discreta, de quince miligramos al día. Mover hizo caso omiso, duplicando y después triplicando la dosis. «De repente, el mundo se quedaba callado —dijo—. Entendí lo que oía Bird, entendí la concentración de Chet en el escenario.» Volando por encima de la realidad, descubrió que podía escuchar la revolucionaria incursión de Thelonius Monk en la vanguardia, *Brilliant Corners*, y entenderla por completo.

Al poco tiempo empezó a despertarse con el estómago revuelto. «¿Lo ves? —le dijo Baker—. ¿Qué te dije? Ahora estás enganchado.» Baker le explicó a Mover que podía dejarlo ese mismo día o ponerse otra dosis. Mover eligió lo segundo. «Ahora te sientes bien, ¿verdad? —dijo Baker—. Pues disfrútalo, porque ¿sabes qué va a pasar? Dentro de muy poco solo te vas a sentir normal. Irás de un lado a otro y gastarás todo tu dinero y tu tiempo para sentirte normal. ¿Vale la pena? No te va a ayudar a tocar, tío.»

La advertencia se abrió paso a través de la niebla mental de Mover, que se pasó las dos semanas siguientes tumbado en el sótano, desintoxicándose. Como recompensa, Baker le presentó a Florence Thomas, la bella hija de René Thomas. Ella y Mover iniciaron un romántico idilio. «Chet estaba contentísimo —contó Mover—. Por fin había hecho algo bueno.» Hasta le dio algo de dinero para que lo gastara con su nuevo amor.

Al regresar a Estados Unidos, Mover encontró un piso para vivir con Florence en Greenwich Village. Los hijos de Baker le ayudaron a pintarlo. Cuando fue a ver el nido de amor de su protegido, el trompetista se puso nostálgico.

—Yo hice esto una vez, me traje una chica de Europa —recordó.

—¿De veras? —preguntó Mover—. ¿Y qué pasó?

—La hice bajar del coche en la carretera a las tres de la mañana. Le dije que saliera echando leches de mi vida.

A Mover se le hundió el ánimo. «Por una vez, yo pensaba que Chet iba a estar optimista y animado. Pensé: “Dame algo bonito, como tu manera de tocar. No, así no es como tú tocas. Es puñeteramente feo. Esa era la paradoja”.»

15

Baker todavía confiaba en poder llevar una vida satisfactoria sin la heroína. Pero yendo y viniendo entre Europa y América, sin un verdadero hogar, con su mujer, su amante, sus niños, sus amigos y los moscones, todos tirando de él, pisaba siempre arenas movedizas. Como se sentía culpable respecto a sus obligaciones domésticas, trasladó a su familia a Ruppert Towers, un rascacielos en el cruce de la Tercera Avenida y la calle Noventa. Con sus suelos de parquet, su cocina moderna y varias habitaciones, el piso era tan caro que estuvo mucho tiempo sin poder permitirse tener teléfono. Alquilar un sitio así «fue como una especie de pensamiento positivo a ciegas por parte de Chet», dijo Harold Danko.

Pero Baker seguía pasando la mayor parte del tiempo con Young, y Carol estaba cada vez más furiosa. Kay Norton, vecina de los Baker, pudo confirmar su ira. Norton dirigía la sección de jazz de la United Artists Records, una compañía fundada por el padre de Young. Al principio, Norton no sabía que vivía directamente encima de Chet Baker, y la dejó perpleja la trompeta que oía por la ventana de su cuarto de baño, junto a las rabietas de una mujer a la que apodó Screaming Meemie («Meemie la Chillona»).

La vida de los niños era un caos. Los tres habían ido pasando de un colegio a otro, y eso había dejado lagunas en su educación. El abandono de su padre era doloroso, pero aún parecían adorarle. John Snyder recordaba a Dean, al comienzo de su adolescencia, como un «chico dulce y callado», con el aire melancólico de su padre. Dean se refugió en su pequeño mundo propio: criaba peces tropicales, montaba en bicicleta y jugaba con su equipo de radioaficionado. Intentando emular a su padre, empezó a estudiar bugle en el colegio. Aprendió unas cuantas canciones, pero el proceso terminó bruscamente. «Papá perdió su trompeta en alguna parte y cogió prestada la mía —contó Dean—. Fue la última vez que la vi.»

La mayoría de los críticos norteamericanos opinaba que Baker estaba tocando con apenas una sombra de su anterior brillo. Esta opinión le hacía hervir de rabia. Le avergonzaba pensar en todas las encuestas que había

ganado, por encima de virtuosos de la trompeta como Kenny Dorham; sentía que solo ahora había dominado de verdad su instrumento. Pero seguía poniéndose en ridículo en público. El 27 de agosto de 1975, CTI presentó a algunos de sus artistas en un concierto en Central Park, ante un público de miles de personas ansiosas de juerga. El guitarrista y cantante de funk-jazz George Benson hizo que entrasen en calor, y después salió Baker. En su segunda canción, marcó un tempo de paso de caracol y empezó a susurrar «My… funny… valentine…», como si fuera medianoche en el Stryker's. «La gente empezó a abuchear y sisear —contó Bob Mover—. Creo que vi que tiraban algunos objetos al escenario.» La banda se retiró humillada.

Anhelando mantenerse en activo, Baker aceptaba cualquier oferta de trabajo, preferiblemente en la lejana Europa. Jamás vaciló en firmar múltiples contratos «exclusivos» con managers y agentes; era difícil demandarle por incumplimiento de contrato, porque cuando lo localizaban ya se había ido. Wim Wigt, un poderoso agente holandés, sabía que no valía la pena intentar atarle a un acuerdo escrito. Wigt, un hombre frío y calculador con un amplio catálogo de estrellas del jazz americanas —Dexter Gordon, Ben Webster, Art Blakey, Charles Mingus, Dizzy Gillespie— y los mejores contactos en Europa, sabía que Baker necesitaba trabajo y le mantuvo ocupado casi sin interrupción durante los años ochenta.

Pero, de momento, Wigt se concentró en hacerle volver a Alemania, donde abundaban las oportunidades de hacer negocio. Baker seguía teniendo prohibida la entrada en el país, pero, no se sabe cómo, en marzo de 1976 se programó allí una actuación suya. La policía alemana se apresuró a detenerlo en el pueblo bávaro de Burghausen. Mientras los agentes miraban a otro lado, el trompetista se tragó un gran trozo de hachís que llevaba escondido en el estuche de la trompeta. Pasó la noche encerrado. Cuando Danko acudió a su celda con la fianza, Baker se le quedó mirando con los ojos vidriosos y una ligera sonrisa. «Tooodo va bieeeen, Harold —dijo, arrastrando las palabras—. Hasta mañana.»

Pasó el verano con Young en un sitio más acogedor: el Music Inn, un club de jazz de Roma que servía de cuartel general a Bill Evans, Johnny Griffin, Art Farmer y Baker, entre otros músicos de primera fila. El club era una caverna subterránea cerca del río Tíber y del Vaticano que evocaba todo el encanto de la antigua Roma, y Baker tocó allí con frecuencia hasta el año de su muerte. Entraba con su trompeta por la semipodrida puerta de madera de Largo dei Fiorentini n.º 3, y bajaba un tramo de escalones de piedra, dejándose rodear por el aire húmedo. Allí, en las entrañas de la ciudad, había

una caverna de piedra cuyos pasadizos con arcos, candelabros de pared y bancos de hormigón recordaban una primitiva iglesia cristiana.

El dueño del Music Inn era Pepito Pignatelli d'Aragona Cortez, un príncipe de una de las familias más aristocráticas de Europa. Pignatelli, entre cuyos antepasados había por lo menos un Papa, era una impenitente oveja negra, presumido pero encantador, bebedor, fumador de marihuana y mujeriego, que se parecía a Humphrey Bogart. Su padre había sido un playboy que dilapidó la fortuna familiar, pero a Pignatelli no parecía importarle. Le encantaba tocar la batería y vivir «una vida loca», como decía su amigo Giovanni Tommaso. Una tía del príncipe controlaba algo de dinero de la herencia que estaba a nombre de él, y cuando le dijo que para cobrar tenía que empezar a comportarse —«Sobre todo, dejar la batería y esa peligrosa música de jazz», explicó Tommaso—, él la mandó al infierno.

Aun después de haber tirado su cuchara de plata, el pedigrí de Pignatelli le abría todas las puertas de Italia. Años antes de *La dolce vita*, vivía como un dandi al estilo Mastroianni, correteando por toda Roma con una despampanante modelo sueca y esnifando cocaína. A principios de los cincuenta, cuando tenía aproximadamente diecinueve años, fue encarcelado por consumo de drogas, un escándalo bochornoso en una época en que a los príncipes se les consideraba tan sagrados como a los obispos y cardenales.

Durante los años siguientes, probó varios sistemas para ganar dinero, incluyendo la venta de caldo de pollo. Lo único que de verdad quería hacer era tocar la batería, pero a los músicos les disgustaba su patoso sentido del ritmo, y casi nadie quería contratarlo. Así que en 1973, con la ayuda económica de Tommaso, Amedeo Tommasi y otros amigos, abrió el Music Inn. Allí podría tocar junto a las mayores estrellas del jazz, que lo toleraban porque sentían cariño por él.

Pignatelli era casi tan inepto para los negocios como para la batería, pero su mujer, Julia (conocida como «Picchi»), una encantadora morena de hablar suave que regentaba el club con él, hacía todo lo posible para evitar el desastre. La pareja adoraba a Baker y Young, y los dejaron llevar el club durante todo el verano de 1976. Young saludaba a la gente en la puerta con aspecto de estrella de cine italiana de los sesenta, con grandes gafas oscuras y el pelo largo y lacio cayéndole sobre los hombros. Cobraba el precio de entrada en liras, que no sabía contar bien, y atendía la barra sin tener ninguna aptitud como camarera. «Era como un atraco frustrado a un banco —dijo—. Pero era tan divertido… Aquel verano nos lo pasamos en grande.» Baker tocaba acompañado por Hal Galper al piano, más un bajista italiano y

Pignatelli a la batería. Baker no tardó en despedir al propietario, y después al bajista. Quedaron solo él y Galper. «Yo pensé: "Atrévete a despedirme. ¡Soy tu banda!"», contó Galper.

Noche tras noche, Baker grababa sus actuaciones, y después estudiaba la música en su coche o en la habitación del hotel, decidiendo qué había salido bien y qué mal. Seguía sin ensayar casi nunca; ese proceso tenía lugar en su cabeza y durante la actuación. «El ochenta por ciento de las veces, la cosa salía bien —contaba Bob Mover—. La gente puede exagerar las historias de lo patético que estuvo tal o cual noche, pero intenta trabajar tanto como trabajaba él.» El 5 de noviembre de 1976, Baker dio un concierto en Burdeos (Francia) con Jacques Pelzer, el pianista Michel Herr, el tocador de conga Alex Serra y Jean-Louis Rassinfosse, un voluminoso bajista belga con un bigote en forma de manillar y un sonido oscuro y denso. «Era asombroso ver la rapidez con que Chet podía crear una atmósfera —dijo Rassinfosse—. Se sentaba en una silla, y ya estaba.»

En escena, Baker se envolvía en un capullo: los ojos cerrados, la cabeza y los hombros caídos, totalmente distanciado del público, cuya presencia apenas advertía. Solo la más dolorosa y fugaz sonrisa cruzaba sus labios alguna vez, cuando entraba en algún nebuloso lugar de su interior. Habiendo recuperado el dominio que perdió junto con sus dientes, había dado un nuevo salto adelante. Para ser alguien que fumaba muchísimo, podía hilar las más suaves hebras de melodía con un control fantástico.

Como siempre, sabía que menos es más. «Utilizaba el espacio de un modo genial —dijo el pianista Phil Markowitz, que tocó con él a finales de los setenta—. En una pieza de Mozart, si quitas una nota destruyes la frase. Con Chet pasaba lo mismo. Así de conciso y claro era lo que tocaba.» Lo más importante, según Rassinfosse, fue que «me enseñó en qué consiste la música: en expresar emoción». Los europeos veían a Baker como un poeta viejo y sabio, que reflexionaba sobre la vida por medio de su trompeta. Él, reconfortado por su adoración, veía menos motivos que nunca para volver a casa.

Cada vez que volvía, se enfrentaba a la cruda realidad de la penuria. A pesar de la reciente oleada de publicidad, las ventas de los discos de Baker en Estados Unidos seguían siendo bajas, y la CTI había perdido el interés por él. El sello mismo pasaba apuros. Los dispendiosos y exagerados presupuestos del propietario Creed Taylor —grandes orquestas, costosas sesiones de sobregrabación— le pasaron la cuenta cuando la fusión perdió popularidad, sustituida por la música disco. Camiones enteros cargados de discos de CTI,

incluidos los de Baker, empezaron a llenar los cajones de las tiendas de precio reducido. John Snyder había dejado la compañía en 1975 para emprender su primer trabajo importante de producción en Horizon, la nueva sección de jazz de un sello importante, A&M. Se apresuró a grabar a sus antiguos ídolos, entre ellos Paul Desmond, el guitarrista Jim Hall, Ornette Coleman y la banda de Thad Jones y Mel Lewis. Pero cuando pidió permiso a los presidentes de A&M, Herb Alpert y Jerry Moss, para fichar a Baker, la reacción fue de tipo alérgico: «Jerry dijo: "Está pasado de moda". Incluso Herb, al que le gustaba Chet, pensó: "¿Qué se puede hacer con él?"».

Accedieron con la condición de que Snyder hiciera «algo comercial». Así empezó la que iba a ser la última gran oportunidad que tuvo Chet Baker de triunfar en el mercado discográfico estadounidense. Snyder intentó salvar al menos la mitad de su integridad, planeando un álbum doble: un disco sería de fusión y funk, y el otro de jazz convencional. Contrató al arreglista Don Sebesky para que hiciera que Baker sonara actual. Este metió al trompetista en una jungla de bajos sintetizados en un Moog, pianos eléctricos y ritmos funk, a la que después se añadirían violines. La banda incluía figuras de la fusión como el guitarrista John Scofield, el saxofonista Michael Brecker, el flautista Hubert Laws y Tony Williams, cuyo mentor, Miles Davis, decía que era «uno de los peores hijos de puta que jamás han tocado una batería».[394]

Grabaron en Manhattan durante tres días en febrero de 1977. En una época en que los músicos jóvenes se iban preocupando por el negocio tanto como por la música, las sesiones de grabación ya no eran tan espontáneas, y Snyder percibió que las sesiones de Baker se desarrollaban con frialdad y maquinalmente. «Ya no eran un montón de buenos momentos, palmadas en la espalda, contarse anécdotas —dijo—. Era como si cada uno estuviera en su propio mundo.» Solo la sección rítmica grabó «en directo», con todos presentes al mismo tiempo. Los adornos se añadían trozo a trozo, un método cada vez más común que daba como resultado un producto «perfecto» pero muchas veces estéril. «Era como pintar coloreando zonas numeradas —decía Snyder—. Todo el mundo tenía sus partes. Solo tenían que tocar lo que estaba escrito.»

En medio de este grupo de tipos jóvenes y brillantes cayó Baker, con cuarenta y siete años y quejándose de su dentadura postiza. Pero cuando la cinta empezó a girar, sus acompañantes quedaron asombrados de la rapidez con que captaba la brusquedad del jazz-rock. En una versión funk de «Love for Sale» de Cole Porter, con una línea de bajo sintetizado y acentuando las partes débiles, dejó a un lado sus elegantes frases largas y tocó a base de

estallidos duros y percusivos. En «El Morro», de Sebesky, una composición pseudoespañola que sonaba como la banda sonora de una película de toreros de Hollywood, Baker entabló duelos con Laws y Brecker, y después se arrancó con un solo de varias estrofas. «Es lo más escandalosamente moderno que Chet ha hecho en su vida —exclamó Richie Beirach, otro miembro de la banda—. Toca un solo de lo más intenso y ardiente. ¡Suena como Miles! Es una muestra de lo que Chet podría haber hecho.»

Pero Beirach se daba cuenta de lo incómodo que se sentía Baker. «Estaba más a gusto cuando tocaba música que le emocionara», dijo el pianista. Una canción lo hizo: «You Can't Go Home Again», una balada desgarradoramente triste que Sebesky había adaptado de la *Sinfonía n.º 2* de Rachmaninoff, poniéndole el título de una novela de Thomas Wolfe. Eligió ese título pensando en Baker: «Estaba intentando volver a casa», dijo Sebesky.

Al lado de Baker en esa canción, y en otras varias, estaba Paul Desmond, su valedor en los tiempos de Presidio. Ya con cincuenta y dos años, el saxofonista, tras décadas de fumar había desarrollado un cáncer terminal de pulmón. Calvo y grisáceo, arrastraba los pies por el estudio, con una bebida en la mano y un Pall Mall colgando de la boca. Sus elegantes fraseos de saxofón, aunque seguían siendo exquisitos, se habían vuelto frágiles, y Baker se quedó impresionado al ver a Desmond reducido a una sombra de lo que había sido en su juventud, como le sucedía a él mismo. Desmond ya no volvió a grabar, y falleció tres meses después. «Paul se había rendido —comentó Sebesky—. Solo podía hacer tres tomas. Y al final decía: "No me queda más".» Juntos ante el micrófono, Baker y Desmond formaban un dúo conmovedor: dos amigos de mediana edad que parecían viejos, guiándose el uno al otro a través de la elegía de Sebesky como de camino a la juventud perdida.

Al oír las cintas, Herb Alpert vetó el plan de Snyder de hacer un álbum doble y le ordenó producir un elepé con los temas más llamativos. Titulado *You Can't Go Home Again*, el disco llegó a las tiendas en el otoño de 1977, cuando Baker estaba en Europa. Él y Young lo oyeron por primera vez en el magnetofón del coche. «Nos miramos el uno al otro y dijimos: "¿Qué ha pasado?"», contó ella. Los abundantes añadidos de violines y percusión y la exagerada presencia del retumbante bajo de Ron Carter disgustaron a Baker, al que le había gustado aquella música antes de todo aquel «edulcoramiento».

«De repente, una gran discográfica le estaba diciendo a Chet qué debía hacer —comentó Bob Mover—. Incluso con representación y promoción, había algo en él que se rebelaba contra eso, que quería ser un forajido fuera

del sistema, haciendo música marginal y tocando de aquella manera idealizada y romántica.»

Sin embargo, los críticos se tomaron el disco en serio. «*You Can't Go Home Again* indica que [Chet] ha avanzado mucho —publicó *Playboy*—. Los arreglos de Don Sebesky ayudan considerablemente; son inteligentes y emocionantes a la vez… El sonido [de Baker], la única reserva que siempre hemos tenido acerca de su modo de tocar, ha ganado peso. Nos gusta mucho, y el álbum también.»[395] Pero *You Can't Go Home Again* no se vendió mejor que sus otros discos recientes, y Alpert, que había dictado su estilo comercial, prescindió de Baker y después despidió a Snyder. Las grabaciones del grupo básico no se llegaron a oír hasta finales de los ochenta, cuando A&M las publicó tras la muerte de Baker.

Snyder siguió persiguiendo su verdadero sueño, fundando un sello de jazz pequeño pero serio, Artists House. Con la esperanza de enmendar algunos de los agravios cometidos contra sus ídolos, Snyder planeaba pagarles generosamente y, en algunos casos, dejarles la propiedad de las cintas originales. Pero los yonquis de su elenco acabaron con sus fondos.

Eligió a Baker para un único elepé: *Once Upon a Summertime*, un trabajo convencional de quinteto. El productor pasaba el resto del tiempo procurando ayudar a la familia de Baker, que se encontraba en una situación desesperada. Dean parecía totalmente perdido, y Snyder le dio trabajo de recadero. Como el joven mostró interés por el ajedrez, uno de los juegos favoritos de su padre, Snyder le regaló uno. También empezó a mantener correspondencia con Melissa, que parecía necesitar un amigo. Los poemas y cartas de la chica le rompían el corazón; como el resto de la familia, vivía esperando el momento en que su padre volviera a casa para quedarse. «Era una niña muy atormentada —decía Snyder—. Chet les había hecho mucho daño, al no prestarles ninguna atención. Él nunca iba a ser lo que ellos querían que fuera. Y ellos no lo sabían.»

Con la intención de hacer amistad con Carol, Snyder le dio numerosos anticipos a cuenta de álbumes que su marido nunca iba a grabar. Ella, a su vez, le confió sus frustraciones. «Creo que sentía que Chet era su única esperanza —dijo Snyder—. Supongo que la alternativa habría sido salir a buscar un trabajo, estudiar, tener vida propia. O llevar a Chet a los tribunales. Pero ¿cómo podías esperar que Carol se convirtiera en un ser racional? De haber sido una persona así, nunca se habría metido en esto.»

Baker estaba encantado de dejar que Snyder se ocupara de los problemas de su familia, pero había un problema familiar que el productor no podía

resolver: pagar el alquiler. En Ruppert Towers les habían cortado el teléfono y el gas, y en verano de 1977 la familia estaba otra vez sin casa. Ansioso de dejar Nueva York definitivamente, Baker optó por que todos se mudaran a Bélgica. Llegaron allí en septiembre, y Baker pensó que podría matricular a los niños en un colegio americano de Bruselas. Pero cuando se enteró de lo que costaba, desechó la idea y los instaló en casa de Jacques Pelzer.

Pero antes, Pelzer tuvo que desalojar a su otra invitada, Ruth Young, que estaba esperando a Baker. Young se trasladó a casa de Lou McConnell, un joven saxofonista tenor belga-americano, mientras Baker instalaba a su familia en la de Pelzer. Parecía sumamente incómodo con Carol. «Creo que ella no podía aceptar el hecho de que él ya no quería estar con ella», dijo Micheline. Sentada en el salón, Carol se perdía en rememoranzas de los primeros sesenta, cuando ella y Baker parecían resplandecientemente enamorados. «Oh, Chet, ¿te acuerdas de aquella vez en la playa, cuando…?», preguntaba. «Sí, Carol —decía él con total serenidad—. Sí, me acuerdo.»[396]

Micheline recordaba que cuando él no estaba Carol se ponía de mal humor. El 7 de octubre, después de que él la dejara allí y se llevara a Young de regreso a Estados Unidos, Carol le escribió una carta quejándose de lo mal acogida que se sentía en la casa, y de lo mucho que se aburría. Le rogaba que fuera a verla, prometiéndole perdonar todos sus engaños si volvía con ella.[397] Él no volvió y, como no tenía otro sitio adonde ir, Carol se llevó a los niños a Inglaterra.

Baker le habló de la situación a Paul Fisher, un disc-jockey de Toronto, sin darle importancia. Nueva York era un sitio demasiado peligroso para criar niños, explicó, pero él no sabía en qué otro lugar instalarlos. «Estaría bien si pudieran quedarse en el edificio todo el tiempo, pero tienen que salir a la calle y tienen que ir al colegio… así que los envié a Europa, pero creo que lo más probable es que los vuelva a traer y tal vez los envíe a Oklahoma, donde yo me crie.»[398]

Aunque se vendió mal, su álbum de A&M le consiguió trabajo en todos los estados. Desde aquel otoño hasta la primavera de 1978, Baker estuvo de gira con otro grupo de músicos veinteañeros. El pianista Phil Markowitz formaba parte de la «nueva casta de músicos de jazz eruditos y concienzudos», según el *Melody Maker*;[399] Jon Burr, un bajista de Long Island con cara de niño, era elogiado en el *San Francisco Chronicle* por su «sonido excepcionalmente bello».[400] Jeff Brillinger, exbatería de Horace Silver, impresionó a Jean-Louis Rassinfosse, que lo consideraba «fantástico, porque podía aportar mucha creatividad y energía a volumen bajo, y eso era

perfecto para Chet». El saxofonista barítono Roger Rosenberg añadía «un sonido atractivo y muy de agradecer», según el *New York Post*.[401]

En aquella gira, Baker hizo poco por promocionar *You Can't Go Home Again*, un álbum que en general detestaba. En cambio, recuperó los conocidos «If You Could See Me Now» y «Old Devil Moon». La banda recorrió un irregular itinerario de clubes: el Lighthouse, el Village Vanguard, el Blues Alley de Washington D. C… Aunque el *Billboard* dijo que el público del Lighthouse estaba «ansioso y electrizado»,[402] el grupo de Baker tocó también en «sitios que estaban casi vacíos», según Rosenberg. «Nunca me sentí como si estuviéramos en la cresta de ninguna ola.»

Cuando el trompetista tocó en el Baker's Keyboard Lounge de Detroit, él y Young estaban deseosos de ver a Alice, la amiga de Halema, una adorable grifota que se hacía llamar Alicia Sinatra en honor de su ídolo. También ella se consideraba una rebelde, y la pareja se divirtió mucho oyéndole contar que hacía poco había actuado como jurado y había echado LSD en el refrigerador de agua. En una carta, Alicia decía que Halema había ido a visitarla con Chesney Aftab, que ya tenía diecinueve años y vivía a las afueras de Chicago con su abuela. «Mide más de uno ochenta y es un chico guapo», informaba Alicia.[403] Según Halema, el joven tenía una voz aún más bonita que la de su padre, pero no la utilizaba casi nunca. A causa de sus problemas psicológicos, fue siempre un introvertido descentrado, un solitario que se relacionaba mejor con sus perros. Vagaba de un sitio a otro haciendo autostop y buscando a su padre, que casi nunca estaba en casa. «Chet describía al chico con la emoción y aprobación más sinceras —dijo Young—. Creo que sentía que, de todos los hijos que había engendrado, este era el más parecido a él: el que tenía dificultades, el que era diferente.»

Aquel invierno, dejando a Young en Nueva York, Baker fue a San Francisco a tocar en un club nuevo, el Keystone Corner. Era su primer viaje a la ciudad desde principios de los setenta. Entre el público de la noche del debut estaba Diane Vavra, a la que no había visto desde hacía más de cuatro años. Ella y Baker se acercaron tímidamente el uno al otro antes del primer pase. Intentaron hacerse los indiferentes, pero la chispa seguía estando ahí. Vavra se encontró mirándolo hechizada, como si la costilla rota y las palabras crueles no hubieran existido nunca.

Al final de la velada, fueron a casa de ella en Los Gatos. Vavra estaba emocionada. Pero su ánimo se hundió al día siguiente, cuando tuvo que llevarlo de regreso a San Francisco a reunirse con Carol, que había vuelto de Inglaterra. Aquello no impidió que Vavra regresara al Keystone Corner dos

noches más, y los examantes planearon otro encuentro. La hora de la cita pasó, y Vavra siguió esperando horas, negándose a creer que Baker le había dado plantón. Al verse sola, acabó tirando un vaso contra la pared y echándose a llorar.

Ruth Young nunca había dejado de suspirar por el día en que ella y Baker pudieran vivir juntos, y por fin ese día llegó. En la primavera de 1978, Carol y los niños estaban viviendo en un piso de Flushing, en el distrito de Queens, a las afueras de Manhattan. Según Baker, ella se había librado por fin de las drogas. «Chet consideró que ahora que ella estaba curada, él podía irse», recordaba Young. Metió en una maleta las pocas posesiones que le importaban —viejas fotos, las placas de los premios del *Down Beat*— y se trasladó al nuevo apartamento de Young en un edificio de arenisca de la calle Setenta y uno, casi esquina con Central Park West. Era un estudio largo y estrecho, con el dormitorio en alto, montones de elepés, un pequeño piano de cola, infinidad de *bibelots* y abundantes recuerdos de Chet Baker. Young había cubierto toda una pared con un enorme collage de fotos y carteles de conciertos de Baker, dispuestos alrededor de un retrato de treinta centímetros de longitud de ella cuando era niña, en plan Shirley Temple, con unos labios rojosangre de cartulina recortados debajo.

Pero ni siquiera esta relativa libertad aplacó las tendencias tipo Jekyll y Hyde de Baker. Un día, Young oyó murmullos que venían del dormitorio y fue a investigar. Allí estaba Baker, tumbado, maldiciendo furiosamente en sueños: «¡Hijo de puta! ¡Chupapollas!». Aunque no podía ocultar su hostilidad, se las apañó para ocultar su estatus marital. Mientras convivió con Young, casi nunca mencionó a su esposa legal ante músicos o conocidos; el correo llegaba a la calle Setenta y uno a nombre de Chet y Ruth Baker. Los niños dejaron el piso de Carol para vivir también allí, y muy pronto el estudio de 11 por 4,5 metros albergó a dos adultos, tres chavales, dos gatos, un perro y una jaula llena de pájaros.

Padre e hijos estaban juntos de nuevo, pero, en muchos aspectos, Dean, Paul y Melissa eran unos desconocidos para él, y titubeaba siempre que intentaba orientarlos e incluso hablar con ellos. Procuró animar al apocado Dean, dándole de vez en cuando un tímido abrazo, pero su cólera nunca estaba muy lejos de la superficie. «Aquellos niños le tenían un miedo terrible —comentó Young—. Y tenían motivos de sobra. Eso no era una familia.»

Una pauta de abusos que había comenzado con el padrastro de Chesney padre se había transmitido a una nueva generación. Young recordaba haber oído a Paul decir: «Mi padre lleva años pegándome». Ya con trece años, Paul

se había convertido en un muchacho atractivo, con el pelo oscuro de Carol y una cara tan dulce como había sido la de su padre. Pero Young lo consideraba el más atormentado de los tres niños. «Estaba perdido, no sabía qué demonios era la vida —dijo—. Solo quería que las cosas fueran normales.» Ella le ayudó a encontrar trabajo en un supermercado y lo llevó a su dentista para que le arreglara los dientes, que tenía en muy mal estado.

Young también hizo amistad con Melissa, que a los doce años era la viva imagen de la inocencia, con su cabello largo y lacio enmarcando un bonito rostro que sonreía confiado. Las dos pasaban horas jugando a las cartas y hablando de cosas de chicas. Además de escribir poemas, a Melissa le gustaba dibujar, y en uno de sus dibujos escribió «Chet y Roofie para siempre», dentro de un gran corazón rodeado de corazones más pequeños y con rayos de sol. En otro escribió «Ruth Young, la mejor persona del mundo», formando un triángulo.

A pesar de estas esperanzadoras imágenes, Young creía que todos los niños habían heredado el mal genio de su padre. Recordaba a Dean dejando caer agresivamente el casco de ciclista sobre el piano al entrar en casa, y a Melissa rompiendo cosas en el apartamento… no por accidente, sospechaba Young. Cuando Baker describía a sus hijos como «muy parecidos a mí, por dentro y por fuera»,[404] Young sabía lo que quería decir.

Nada habría podido infundirle tanto miedo como la idea de tener otro hijo, y Young lo comprobó cuando le dijo que estaba embarazada. Tras dirigirle una mirada gélida, Baker le dio una respuesta igualmente fría:

—Te ayudaré todo lo que pueda —dijo.

—Vale, gracias. Me alegro de habértelo preguntado —dijo Young.

Decidió abortar. «Atarle con un niño… cualquiera se habría podido imaginar su postura ante eso», comentó. Pero no fue su último embarazo. «La segunda vez la forzó él. Sabía que yo no tenía ninguna protección y prácticamente me violó. Eso significaba: “Tengo que hacerlo, y todo lo demás me importa un carajo”. Encantador. Y yo pagué el precio.»

Cuando Baker volvió a salir de gira, perdió contacto con los chicos, que regresaron con su madre. Sus cartas a Carol eran más que nada de tipo práctico; a veces incluía sumas simbólicas de dinero, pero más a menudo daba excusas por no enviar nada. En una nota garabateada, explicaba lo ocupado que iba a estar en Europa hasta bien entrado el año siguiente. Tal vez entonces pudiera ocuparse un poco mejor de ella y de los niños. «Dale un abrazo a Dean de mi parte», decía.

Lo cierto es que sus ingresos seguían siendo bajos, lo que le obligaba a contratar músicos locales baratos en cada ciudad. La música sufría las consecuencias. «Esa es la diferencia entre Chet y Miles —decía Richie Beirach—. Chet no tenía suficiente vista para darse cuenta de que la calidad de los acompañantes es fundamental.» Sin embargo, no tenía paciencia con sus deficiencias. «Si había algún problema musical —recordaba Jeff Brillinger—, se ponía paranoico con mucha facilidad y pensaba que los músicos estaban intentando confundirle, y estallaba.» Se acercaba otra gira por Europa, y Harold Danko ya no podía aguantar la perspectiva de seguir soportando el caos. Se cancelaban actuaciones en el último minuto, el repertorio estaba estancado, y, dado que Baker utilizaba pianistas de más renombre en casi todos sus álbumes, Danko tenía claro que aquel trabajo no estaba haciendo avanzar su carrera. Aceptó una oferta de unirse a la big band de Thad Jones y Mel Lewis, que había ganado un Grammy. Al finalizar su última noche juntos, Baker se despidió de él con un gélido «Bien, buena suerte».

También Roger Rosenberg se marchó, escandalizado por la irresponsabilidad de Baker para con sus hijos y asustado por sus rabietas. Una madrugada, en Nueva York, el trompetista le llevó a casa después de una actuación. Otro coche pasó rozándolos por la carretera del West Side, y Baker empezó a perseguirlo como un loco por las peligrosas calles del Harlem español. Rosenberg miraba a su enloquecido jefe sin dar crédito a lo que veía. «Nos vamos a matar», dijo. Salieron milagrosamente ilesos, pero Young, cuyos peores momentos de terror con Baker estaban aún por llegar, sabía que su amante era un maníaco en potencia. «Podía matar a alguien —dijo—. Tenía ese tipo de furia.»

En el otoño de 1978, Baker se alegró al saber que podía volver a entrar en Alemania, gracias a todo un año de esfuerzos de John Snyder y Erich Kremer, un abogado alemán padre de Stefan Kremer, un joven pianista que había tocado con Baker. Habían conseguido convencer a las autoridades de que Baker ya no tomaba drogas y era una buena baza para el país. Llegó más ayuda de Gabrielle (Gaby) Kleinschmidt, una agente alemana que había conocido a Baker por mediación de Snyder. Ansiosa por programarle, Kleinschmidt permitió que se citara su nombre como garantía en todas las fronteras alemanas, aceptando así su parte de responsabilidad si él era detenido por cuestión de drogas.

Inmediatamente, Kleinschmidt organizó una larga gira por todos los clubes dispuestos a programarlo. El 1 de noviembre, Baker entró en Alemania

con Phil Markowitz, Jeff Brillinger y el bajista Scott Lee. Bob Mover, que se les unió en algunas actuaciones, opinó que la gira estaba terriblemente mal organizada: «El lunes en Austria, el martes en Suiza, el miércoles otra vez en Austria, a veinticinco kilómetros de donde habíamos estado el primer día». Él y Baker esnifaban cocaína para mantenerse despiertos. Pero para Baker la droga era el trabajo mismo; tenía que mantenerse en movimiento, lejos de la responsabilidad y tal vez, pensaba Young, del remordimiento por la gente que había tratado mal. «Yo creo que tenía sentimientos, pero no los suficientes —dijo—. Creo que simplemente era más fácil seguir ahogándose en un mar de olvido que afrontar el sentimiento, porque si sentías algo tenías que hacer algo.» Young le preguntó por los amigos que había dejado atrás. «¿Qué quieres decir con eso de amigos? —respondió él—. No tengo ningún amigo. Mi única amiga eres tú.» Sus amigos músicos de los años cincuenta le habían dejado tirado, decía. «Todos iban detrás de mí mientras tuve éxito», y ahora se burlaban de él por sus decisiones. «Un amigo es alguien que lo sabe todo sobre ti, lo bueno y lo malo, y sin embargo no te juzga ni te condena», declaraba.

Young estaba exasperada. «Para él, la palabra "amigo" significaba "primo", alguien que pudiera tragarse su mierda. ¿Cómo iba a tener un amigo, con todo lo que exigía?»

Baker seguía aceptando ayuda de todo el que se la ofrecía, y aquel año firmó un contrato de representación en Estados Unidos con James Felds, un vendedor de coches usados. Pero eso no le impidió aceptar todos los trabajos posibles, y sus itinerarios eran caóticos. A veces se comprometía para dos actuaciones en un mismo día, o contrataba dos pianistas y ningún batería.

Ninguno de los implicados pudo olvidar un concierto que le había conseguido Rita Amaducci, su agente en Italia, a las puertas del Castillo de San Angelo, un monumento situado cerca del Vaticano.[405] Antes de la fecha prevista, Baker se había cargado de valor y había decidido dejar la metadona, tal vez en un intento de demostrar que ya tenía completo control de la situación. Acompañado por Jacques y Micheline Pelzer, Young y Michel Graillier, condujo desde Lieja hasta Roma en el viejo Peugeot del farmacéutico. El viaje parecía un recorrido en montaña rusa, con el frenético Baker pisando a fondo el acelerador. Preocupado por su coche, Pelzer hizo un comentario desde el asiento de atrás. Con ojos de loco, Baker gritó: «¿Quieres conducir tú el coche? ¡Vete a la mierda!». Frenó en seco en plena Toscana, salió corriendo descalzo y desapareció en el bosque. Ruth y Micheline se pasaron dos horas buscándolo por el bosque, gritando: «¡CHETTIE!

¡CHETTIE!». Como no lo veían por ninguna parte, regresaron al coche. Ya llegaban tarde al concierto, de modo que Pelzer corrió más aún que Baker, y cuando llegaron al escenario al aire libre, ante el que se habían congregado cientos de personas, el Peugeot se detuvo con un chirrido y comenzó a arder. Todos saltaron fuera. «¡Coge la trompeta!», chilló Micheline mientras su padre corría alrededor gritando ¡agua, agua! «Así empezó el concierto», recordaba Micheline.

No había piano para Graillier, de modo que los otros tres músicos —el saxofonista Gianni Basso, el bajista Lucio Terzano y el batería Giancarlo Pillot— tocaron sin él. Después, todos fueron al Anglo-Americano, el hotel favorito de Baker en Roma. Michel y Micheline lo encontraron allí, tumbado en la cama. Había caminado por el bosque unos minutos, y después había cogido un tren a Roma, y había llegado antes que ellos. Exigió ver al resto de la banda. «¿Por qué habéis tocado sin mi permiso? —les dijo—. ¡Estáis despedidos!»

Cuando le faltaba su metadona, Baker se ponía como loco. En una ciudad del norte de Italia, se peleó con tantos taxistas a la salida de la estación de ferrocarril, que él y la banda tuvieron que ir andando al concierto, llevando en carritos los instrumentos en sus estuches por las calles empedradas. En un viaje que parecía interminable por la Riviera francesa, se negó a parar para que Young fuera al lavabo. Como ella se retorcía en el asiento, Baker le dijo: «Agáchate ahí y haz lo que tengas que hacer». Viendo que no le quedaba más remedio, Young cogió un vaso de refresco y orinó dentro, y después tiró el contenido por la ventanilla. Un fuerte viento lo lanzó sobre el asiento de atrás, bañándole la cara a Jacques Pelzer, que llevaba puestos unos auriculares y estaba liando «uno de aquellos canutos gigantes de hachís, en forma de cono —recordaba Young—. Iba tan colocado que no movió ni un párpado. Se limitó a decir: "Ah, ¿está lloviendo un poco? Es igual, en la puta Bélgica llueve constantemente, tío"».

La suavidad de Baker parecía haber desaparecido. A punto de cumplir cuarenta y nueve años, el miedo a la vejez y a la muerte le consumía. Todavía podía hacer cincuenta flexiones con tanta facilidad como cuando estaba en el ejército, y a Young su torso le recordaba el *David* de Miguel Ángel. Pero le atormentaba el recuerdo del fatal ataque al corazón de su padre a los sesenta y un años, y cuando su amigo Jack Freeman, el ladrón de tiendas de Queens, murió prematuramente a causa de complicaciones cardíacas inducidas por el alcohol y las drogas, Baker estuvo seguro de que él sería el siguiente. Su paranoia se agravó cuando empezó a sentir dolores en el abdomen. Llegó a la

conclusión de que el pegamento de su dentadura, Fasteeth, se le estaba acumulando en el colon y envenenándolo. «¡Esa mierda podría matarme, Ruth!», susurró. Pero nunca manifestó una preocupación así con respecto a la heroína. Baker empezó a administrarse enemas, y al ver que no daban resultado se palpó el abdomen con los dedos. Autodiagnóstico: cáncer de estómago.

Baker escribió en Milán una dramática carta de despedida, dirigida a todos los que le conocían. La muerte no le asustaba, declaraba. A continuación, procedía a atacar a sus enemigos, en especial a Richard Carpenter, y a elogiar a John Snyder calificándolo de héroe. Por medio de su música, concluía Baker, él mismo le había dado al mundo todo lo que había podido.

Poco después, en un tren que lo llevaba de Noruega a Alemania, cayó al suelo retorciéndose de dolor. En medio de una tormenta de nieve, el revisor tuvo que hacer parar el tren y llamar a una ambulancia. En el hospital se le diagnosticaron cálculos renales. «No me extraña —le gruñó después a Young —. Es toda esa puta carne grasienta con patatas que Carol siempre ponía en el plato. Ni una puta verdura, ni un puto trozo de fruta.»[406] Cuando se le curaron los cálculos, recibió un certificado de salud, confirmado en Italia por el doctor Lippi Francesconi, que lo examinó a petición de Young. Había salido ileso de las drogas y el tabaco. Young descubrió que Baker «tenía la constitución de un toro».

Pero otras presiones lo estaban desgastando. Se las recordó Artt Frank en una carta que le envió aquel mes. Frank le recordaba que en 1969 le había visitado en la cárcel del condado de Los Ángeles y habían firmado un contrato para grabar *Blood, Chet and Tears* cuando nadie más se preocupaba por él, un favor de los que cambian una vida, hecho por puro amor, hacía notar Frank. Le rogaba a su imaginario compañero del alma que le correspondiera consiguiéndole un contrato de grabación con Snyder y tocando en el álbum.[407] Pero Frank tampoco se privaba de regañar a Baker, en otra carta, por no escribir nunca a sus hijos (que, según Frank, creían que a su padre no le importaba que ellos desaparecieran de la faz de la tierra), por abandonar a su mujer y por decepcionar a Vera hasta dejarla hecha un mar de lágrimas.

La propia Carol estaba en pie de guerra, después de haber descubierto entre las cosas de Baker un sobre con fotos Polaroid de Young desnuda, fotos que esta le había enviado a Baker para que se entretuviera mientras estaban separados. El incidente dio lugar a una carta de su madre, que a los sesenta y

siete años se había jubilado y trasladado a Yale, donde vivía su hermano. Agotada su dulzura, Vera vomitaba toda una vida de resentimiento hacia el hijo que la había decepcionado de tan mala manera. Gran parte del veneno iba dirigido a Young, que, según Vera, parecía un animal y se comportaba como una puta.[408] Vera acusaba a Baker de gastarse todo el dinero en drogas para Young —que no estaba enganchada— mientras que sus hijos iban por ahí en harapos.

Sin decir nada, Baker le pasó la carta a Young. Mientras ella la leía, él explicó que Carol y Vera siempre se habían odiado, pero que ahora se habían aliado contra él. «No puedo con esta mierda», murmuró.

En diciembre de aquel año, tras una breve separación, hizo que Young volara a Holanda para pasar con él su cumpleaños y la Navidad. Cuando se encontraron en el aeropuerto, él estaba prácticamente «psicótico», y la acusó sin parar de haberle traicionado. En cuanto llegaron al hotel y cerraron la puerta de la habitación, quedó clara la causa de su conducta: estaba enganchado. Sacó una bolsa de heroína y la esnifó delante de ella. Ella se inquietó, pero era todavía lo bastante ingenua como para pensar que aspirarla por la nariz no llevaría a mayores.

Los efectos de la droga se advertían claramente en la transmisión de un concierto que había dado poco antes en Ludwigsburg (Alemania) con Phil Markowitz, Scott Lee y Jeff Brillinger. Los tempos se habían decelerado hasta el «ritmo yonqui» de su álbum de 1959 *Chet*, grabado en el apogeo de la primera fase de su adicción. Ahora, con su capacidad de reacción igual de embotada que entonces, las canciones se arrastraban durante quince minutos o más, y no terminaban, sino que se iban apagando. El concierto sentó la pauta de su última década de actividad musical. Brillinger supo que algo iba mal cuando se reunió con Baker en París el 28 de diciembre de 1978 para grabar el álbum *Broken Wing*. Baker siempre empezaba a tocar antes de que el ingeniero de sonido diera la señal, y su música sonaba confusa y deslucida.

El día de fin de año, él, Young, Micheline, Pelzer y un productor discográfico francés se reunieron en el hotel California, cerca de los Campos Elíseos, para celebrarlo. En la habitación de Baker, el francés preguntó a sus compañeros si querían «un tirito» de heroína. Baker aceptó. «Me apetece ponerme», dijo.

«A mí también», dijo Micheline. No había tocado la droga en unos tres años, sustituyéndola por metadona, pero esa parecía una buena oportunidad de establecer un lazo con Baker, de quien se había enamorado. «Aquella noche nos descubrimos de verdad el uno al otro», dijo.

Baker se llevó a Young a Italia, dejando a la banda varada en París. Brillinger esperó varias noches en un hotel, pagándoselo de su propio bolsillo, y por fin volvió a casa, igual que Markowitz. Cuando regresaron a Nueva York, Young se esforzó por desenganchar de nuevo a Baker, y le concertó una cita con un comprensivo asesor en cuestión de drogas. Un poco antes de la hora de dicha cita, Baker telefoneó a Young desde una cabina, a las puertas de la clínica. «No puedo hacerlo, nena», dijo. Y esa vez ella supo que hablaba en serio. «Yo creo que en el fondo ya no le importaba un carajo —dijo—. Era lo bastante listo para saber que no había ninguna razón para gastar energía en ello. Decía: “Nadie va a ponerse nunca de acuerdo en nada. Todo es un puto lío”.»



Goteborg (Suecia), septiembre de 1983. Foto de Dan Kjellman

16

En enero de 1979, Baker se encontraba pasando una breve temporada en Nueva York. Como Young había subarrendado el estudio de la calle Setenta y uno, utilizó el apartamento de Jon Burr en Queens. Por el momento, Baker limitaba su consumo de heroína casi exclusivamente a esnifar; Young, que estaba casi siempre con él, no le vio inyectarse hasta unos meses más tarde. Esnifando por la nariz solo se obtenía una fracción del subidón habitual; Jerry Stahl comentaba que si lo que se sentía al inyectarse era como el lanzamiento de un cohete, esnifar podía compararse a una subida en ascensor. Semejante moderación no era típica de Baker, pero parecía decidido a demostrar que mantenía el control, y reanudó su programa de metadona.

Pero ninguna droga sintética podía darle el coraje necesario para enfrentarse a su familia. Carol estaba intentando mantener a sus tres hijos trabajando como secretaria en una empresa de bienes raíces de Manhattan. En el trabajo era un modelo de eficiencia, mecanografiando y archivando con precisión robótica. Pero sus cartas a Baker mostraban una mujer al borde del colapso. Seguía sufriendo jaquecas, tal vez agravadas al ver su hogar en ruinas y a su marido enredado con otra mujer. Melissa tenía los dientes llenos de caries, y Paul usaba un saco de dormir porque no tenía cama. Poca ayuda podía esperar de Baker, pero Carol no parecía capaz de imaginar la vida sin él.

Cada vez que llegaba una carta de Carol con su letra en el sobre, Baker fruncía el ceño y se la entregaba a Young sin abrir.

«Toma, léela tú —gruñía—. ¿Qué dice esta vez?» En una ocasión, escuchó con cara de piedra mientras Young le leía el extravagante relato de Carol acerca de ocho jóvenes borrachos que habían intentado forzar la puerta de su apartamento. Decía que la puerta no servía para nada, de modo que ella la había abierto, dejándolos entrar.[409] Baker le escribió desde Europa, urgiéndola a mudarse cuanto antes. Si necesitaba dinero, decía, debía hablar con John Snyder. Mientras tanto, debía hacerse con una escopeta.[410] Young

acabó telefoneando a su madre, que vivía en Nueva York, para pedirle que le enviara a Carol quinientos dólares de su fondo de ahorros.

Baker siempre podía reorientar la simpatía hacia sí mismo. El 17 de enero, voló a Stuttgart para grabar una sesión radiofónica con una big band dirigida por Erwin Lehn, un veterano director alemán. El trompetista volcó su desesperación en uno de los solos más desgarradores que tocó en su vida. «Once Upon a Summertime» era un melancólico vals compuesto en los años cincuenta por Michel Legrand, el compositor francés de música pop y bandas sonoras de cine, con el título original de «La Valse des lilas», un juvenil lamento por el amor perdido. A Baker le resultó muy atractiva la melodía, cuyas frases hacían elegantes zambullidas y piruetas sobre un fondo en escala menor. Joe Gallardo, un trombonista nacido en Texas que tocaba con Lehn, había hecho un arreglo de la canción cargado de dramatismo, con la sección de metales estallando en grandiosos y apasionados crescendos. Y entre ellos se alzaba Baker: una voz tranquila, herida, que recortaba las barrocas frases de Legrand hasta que sonaban como las últimas reflexiones de un viejo abandonado. Aun el sonido de su voz se había mantenido tan puro e impoluto que en algunos aspectos seguía pareciendo un niño.

Esta paradoja fascinaba a Rene Magron, un periodista que hizo la crónica de una actuación de Baker en el Ankel Pö, un club de jazz de Hamburgo. El local estaba lleno a rebosar, y Magron observó que los espectadores estaban en el borde de sus asientos, mirando fijamente a aquel «hombre flaquísimo, de aspecto enfermizo», que tocaba con los ojos cerrados, ocultos tras unas grandes gafas con montura de concha. Su música «iba derecha al centro de los corazones del público —escribió Magron—. Veo en sus caras que todos lo están sintiendo… es un sonido roto, solitario, pero al mismo tiempo infinitamente dulce y emotivo… Este es sin duda un hombre desgarrado, maltratado, alguien que ha pasado por muchos infiernos».[411]

En cualquier lugar de Europa donde tocara —y en 1979 su agenda incluyó Alemania, Austria, Francia, Bélgica, Italia, Dinamarca, Noruega, Inglaterra y Suiza—, a Baker se le trataba como a un ángel del cielo. En un concierto al aire libre cerca de Mónaco, él y su compañero de gira, el guitarrista Doug Raney, actuaron en una plataforma elevada. El trompetista magnetizó de tal modo a su público que la gente empezó a trepar por el andamiaje para acercarse a él. Raney pensó que se había metido en una película de Fellini. Y lo cierto es que la mística de Baker fascinó a algunos de los actores más famosos de Europa. En Roma, Marcello Mastroianni acudía a verle noche tras noche, y observaba a Baker desde su mesa. Jean Seberg atravesó

majestuosamente un club vestida con un abrigo de visón y le pasó una petición de «My Funny Valentine». A pesar de su aspecto decrépito, seguían llegándole cartas de amor de los dos sexos. Un atractivo italiano le envió una polaroid de sí mismo en traje de baño con las palabras: «Si te parece, escríbeme alguna vez. Un besito de Fabio».

Más hechizados que nadie estaban los jóvenes músicos de jazz europeos, que acudían en masa a ver a Baker, tan frenéticamente como los músicos americanos habían acudido a ver a Charlie Parker. Llevándole nuevas canciones y planteándole retos musicales, ayudaron a Baker a rematar un asombroso año de producción musical. Después de su sesión con Erwin Lehn, se quedó en Stuttgart para grabar un álbum a dúo, *Ballads for Two*. Su compañero era Wolfgang Lackerschmid, un joven vibrafonista y compositor alemán cuya melena hasta los hombros, barba y gafas le daban el mismo aire a lo Jesucristo que tenía Gerry Mulligan. Mucho antes de que se pusiera de moda la música new age, Lackerschmid componía temas con el mismo estilo etéreo y ultraterrenal, y los tocaba con una luminosidad gélida. También podía dar a los estándares el alegre brío de los primeros trabajos de Baker, y él y el trompetista disfrutaban entretejiendo frases a contrapunto.

Pero la alegría era una emoción impropia de Baker y nunca duraba mucho. La tristeza impregnó la sesión de *The Touch of Your Lips*, uno de los álbumes más aclamados de sus últimos años. Lo grabó en Copenhague en junio, con Niels-Henning Ørsted Pedersen, el bajista de jazz más célebre de Dinamarca, y con el talentoso Raney, que tocaba con el escueto estilo de punteo desarrollado por su padre, el guitarrista Jimmy Raney. Baker llegó al estudio con el síndrome de abstinencia. Inmediatamente le preguntó a Raney, que vivía en Copenhague, si conocía algún sitio donde comprar droga. Raney no conocía ninguno, y la sesión fue tensa, con el frágil trompetista poniendo toda su menguante fuerza en una de las ejecuciones más tiernas de su carrera. Apretaba la trompeta contra el micro como si este fuera la oreja del oyente; baladas como «Star Eyes» y «Autumn in New York» rara vez habían sonado tan íntimas. El crítico francés Laurent Goddet, de *Jazz Hot*, declaró que el álbum era un monumento a «la belleza y la verdad», y añadía: «Las ideas tienen una frescura absoluta, las frases son delicadas e inquietantes, el sonido es uno de los más dulces y claros que existen… La música de este álbum se queda colgando en la noche como una estrella».[412]

Donde más divino parecía Baker era en Italia. A finales de 1979, fue abordado en el Music Inn de Roma por Nicola Stilo, un flautista y guitarrista barbudo y con pinta de hippy, nacido en un pueblecito del sur de Italia. Stilo,

que entonces tenía veintitrés años, se había enamorado del jazz al descubrir a Miles Davis, pero cuando oyó a Chet Baker experimentó una auténtica epifanía. Sentía que Baker estaba «tan cerca del espíritu» que necesitaba acercarse a él. El joven y prometedor músico empezó a seguir a Baker en actuaciones y sesiones de grabación, mirándolo siempre con arrebatada melancolía. Con su guitarra a cuestas, Stilo se pasó por el hotel Anglo-Americano con la esperanza de poder tocar para el maestro e intercambiar con él unas palabras en italiano, el único idioma que entonces hablaba. Le contó a Baker que había perdido a su querido padre, que fue el que le había animado a dedicarse a la música. Parecía que ahora Stilo había encontrado al padre adoptivo definitivo. Le pareció un «sueño» que el trompetista lo llevara a una gira por Italia en 1980. «Me sentía tan feliz las noches en que tocaba un poco bien… cuando era capaz de hacer un buen solo y a Chet le gustaba —dijo—. No necesitabas más que una mirada suya para saber si estaba contento o no. Tío, cada actuación con Chet Baker era como una clase de ejercicios de oído. Y de sencillez.» Stilo tenía la intención de parecerse a su ídolo lo más posible… un anhelo que iba a tener consecuencias peligrosas.

Baker empezó el año de gira con un grupo dirigido por Enrico Pieranunzi, un pianista-compositor cuyos trajes oscuros, sus gafas y su pulcro bigote le daban el aire de un hombre de negocios italiano. Al escuchar a Baker, Pieranunzi creyó haber descubierto la clave del misterio del jazz: que «la improvisación es un territorio ilimitado, el país de nuestra realidad más íntima». Con esta idea en la cabeza, escribió un conjunto de etéreas composiciones que le pareció que captaban el alma del trompetista. Estos temas, con títulos tan irreales como «Animali diurni» o «Brown Cat Dance», formaron la base de *Soft Journey*, un álbum que Baker grabó en Roma con la banda de Pieranunzi.

Los otros miembros —el saxofonista tenor Maurizio Giammarco, el bajista Riccardo Del Fra y el batería Roberto Gatto— iban a hacer grandes carreras en Europa. Pero en 1980 estaban a los pies de Baker. Giammarco, que antes había tocado fusión y free jazz, veía algo zen en la capacidad de Baker para abrirse camino a través de una canción por puro instinto. «Cuando yo estaba siempre pensando en los cambios que estaba tocando, él me ayudó a descubrir que existe un punto más elevado, en el que te olvidas de todos los cambios y vas solo de una nota a otra, sabiendo exactamente adónde vas», dijo. A Del Fra, con sus gafas de culo de vaso y su cara de niño, se le notaba su experiencia con Art Farmer y la prestigiosa orquesta de la RAI-TV; la revista *Musica Jazz* le había proclamado ya el mejor pianista de Roma. Y, sin

embargo, estaba deslumbrado por el profundo significado que oía en cada frase de Baker. Sentía que su propio arte ascendía a un nuevo nivel cuando acompañaba a un hombre que, a su entender, era capaz de mirar dentro de su alma.

Pero la realidad se impuso, sobre todo cuando Baker les hacía esperar semanas para darles su paga. Del Fra comprobó que el trompetista y su círculo confiaban en las drogas para escapar de cualquier problema. En su primera visita a la casa de Jacques Pelzer acompañando a Baker, Pelzer le ofreció una píldora que él se tragó sin hacer preguntas. El bajista estuvo veinte horas dormido. Cuando Baker se marchó, Pelzer le hizo su habitual regalo de despedida: unos frasquitos de codeína con cuentagotas, para echar en el café. Parece que para entrar en el «territorio sin límites» de sensibilidad de Baker era preciso embotar todo sentimiento. «Casi todo el tiempo estaba tan quieto y hablaba de un modo… La gente no sabía cuánto caballo necesitaba para estar así», contó Micheline.

No todos los que se acercaban a Baker tenían intenciones tan puras. En el torbellino de notoriedad que le rodeaba, muchos veían en él a un pardillo al que sacar dinero. Cuando su adicción le dominaba, acogía a cualquiera que le prometiera dinero fácil. «Chet era un primo —decía Ruth con desánimo—. Era una presa fácil. Lo único que de verdad le importaba era su droga, y hacía lo que fuera por conseguirla. Y así adquirió esa fama entre un grupo de chupasangres.»

Durante años, muchos le habían animado a escribir un libro. Por fin lo intentó a finales de los setenta. En habitaciones de hotel y trenes, empezó a transcribir sus recuerdos en papel amarillo rayado. Recordó su juventud en Yale (Oklahoma), el ejército, sus días de gloria con Gerry Mulligan, su primer cuarteto propio y sus diversas fechorías hasta 1964. Ahí perdió el interés. «¿A quién coño le importa?», le dijo a Young. Desde luego, a Baker no. Sus reflexiones parecían sin vida, exentas de penetración. «Chet pensó que iba a ver algo de dinero, y punto», explicó Young. El manuscrito inconcluso quedó en manos de James Felds, su manager americano, que tenía muchas esperanzas de vendérselo a un editor o a Hollywood. Pero Felds no tenía contactos en ninguno de los dos campos, y la cosa se quedó en nada.

El proyecto volvió a la vida en Roma, donde el trompetista conoció a Tom Baker, un exactor de Nueva York obsesionado por la celebridad. En 1967, su pelo negro como ala de cuervo, sus ojos azules y su rostro como esculpido

habían interesado a Andy Warhol, que le dio el papel protagonista en su película *I, a Man*. Pero, a pesar de que aparecía completamente desnudo en el último rollo, el actor no reveló cualidades de estrella, y Warhol no le volvió a llamar. Al ver que su carrera de actor decaía, Tom intentó dirigir películas, pero todo se quedó en proyectos abortados de documentales y guiones que no se produjeron. Mientras las drogas lo dejaban macilento e hinchado, intentó deslumbrar a la gente con cotilleos de famosos, muchos de ellos referentes a su amigo Jim Morrison, de los Doors.

Sus jactancias no impresionaron a Nesya Blue, una cineasta de Nueva York cuyo marido, el actor y músico de rock David Blue, conocía a Tom desde hacía años. Nesya conoció al exwarholita en el One Uni, un club de moda del Greenwich Village. Al enterarse de que era la mujer de su amigo, Tom intentó ligar con ella. «Era un tipo asqueroso —contaba ella—. Un andrajoso, una especie de buscavidas en declive. Se notaba que de joven había sido guapo. Y a él le gustaba pensar que todavía era un seductor. Pero desaparecía y volvía sudoroso, con los ojos vidriosos y muy agitado, drogado hasta perder la razón.»

Buscando nuevas oportunidades en Roma, Tom persiguió a Chet Baker con promesas de utilizar sus «contactos» para conseguir un acuerdo editorial o cinematográfico de mucho dinero. El trompetista firmó un contrato cediéndole durante seis meses los derechos sobre su historia. Volviendo a Nueva York, Tom consiguió de James Felds una copia de la autobiografía. En su apartamento de un piso alto de la calle Catorce, se sentó a la máquina de escribir para revisarlo, hipnotizado en todo momento por la voz de su nuevo ídolo cantando «My Buddy» en el tocadiscos. Tom telefoneó a Carol para envolverla con palabras amistosas. Aparentemente hambrienta de atención, ella respondió, y los dos empezaron a verse en Nueva York. Él le exprimía información sobre Chet Baker; ella le imploraba que le dijera a su absentista marido que escribiera o llamara.

Para entonces, Baker y Young llevaban siete años como pareja. A pesar de todo lo que él se había quejado de Carol, no había dado ningún paso para poner fin a su unión. «Mira, Ruth, no puedo seguir yendo de matrimonio en matrimonio», le soltó. Por fin, ella le convenció de que solicitara un divorcio rápido por mediación de Jacoby & Meyers, un bufete económico que se anunciaba en carteles en el metro y en la televisión de madrugada. Él le dio el dinero para un adelanto y después se sentó con una hoja de papel a componer una atormentada carta de «adiós» a Carol. Se preguntaba cómo, después de todos los esfuerzos de ella por salvar su matrimonio —hasta el punto de

soportar un maratón de conducta repugnante que habría hecho hacer las maletas a cualquier otra esposa—, iba a poder hacerle entender que él necesitaba romper. Al parecer no fue capaz, ya que la carta no se llegó a enviar; la petición de divorcio se retiró. Cuando Young intentó insistir en el tema, comprobó lo culpable que él se sentía. «Ya le di una patada en los dientes —dijo—. ¿Ahora quieres que le dé una patada en el culo?»

Y aún estaba más atormentado por el modo en que había tratado a sus hijos. Carol le informó por correo de que Paul se estaba volviendo colérico y rebelde. A sus catorce años, llevaba meses sin ir al colegio, decía Carol. La negligencia de su padre se estaba cobrando su precio.[413]

Cuando Baker se quejó a Young de que sus hijos nunca le escribían, ella le instó a aproximarse a ellos, aunque solo fuera para aliviar su conciencia. En el invierno de 1980, le escribió una carta a Paul. Empezaba reconociendo con dolor el gran daño que le había hecho al niño con su ausencia. Estaba seguro, decía, de que Carol le había hablado mal de él, diciéndole que era un yonqui que no valía nada. Baker intentaba asegurar que tenía muy poco trabajo y no podía enviar dinero, pero la excusa sonaba tan falsa que casi parecía avergonzado de ella. En un raro arrebato de sinceridad, decía que ojalá hubiera podido sentarlos a todos para explicarles por qué se había marchado, pero que no había tenido agallas. Ni siquiera se atrevía a tener una conversación sincera con ellos, decía.

Haber admitido todo eso le resultó tan doloroso que tampoco envió nunca esta carta. Sí que envió una a Dean en la que le ofrecía forzados consejos paternales al muchacho, que a sus diecisiete años se acercaba a la edad adulta. Tras excusarse por haber olvidado el cumpleaños de su hijo, Baker adoptaba el tono genérico de un asesor escolar, recomendando a Dean que se alistara en la aviación o aprendiera informática, y que viviera como un joven y recto ciudadano.[414] Añadía que él no estaría allí para ayudarle, ya que esperaba morir pronto. Dean leyó la carta de su padre y no dijo nada, contó escuetamente Carol en su siguiente carta a Baker.

Aquel año, el trompetista anunció su intención de comprar una casa a las afueras de Roma, su ciudad favorita, para él y Young. Nunca llegó a hacerlo, pero siguió recreándose en la idolatría de los italianos. El 19 de marzo fue recibido de nuevo en Lucca por el Circolo del Jazz, que los presentó a él y a Young en un emotivo concierto en Casina Rossa, un club de baile. Entre el público que abarrotaba la sala, Baker vio rostros que recordaba de la cárcel; ellos le devolvían la mirada con adoración. En los años transcurridos desde su encarcelamiento, Baker había adquirido una estatura mítica en la Toscana.

Fue tratado a lo grande por Giampiero Giusti, el exbatería del Quintetto di Lucca, que ahora era uno de los hombres más ricos de la región, gracias al enorme éxito de una fábrica de papel y cartón que había fundado en 1969. Cada vez que pasaban por la zona, Baker y Young se alojaban en su suntuosa mansión de Florencia. El sótano era una sala de música completamente equipada, perfecta para celebrar jam sessions, en la que Giusti tocaba la batería junto a Baker y otros músicos famosos.

El 7 de abril, el Partido Socialdemócrata italiano homenajeó al trompetista en el club Arcadia de Florencia. En presencia de la prensa y de un equipo de televisión, además de una orgullosa concurrencia de políticos locales, músicos, e incluso el exdirector de la cárcel de Lucca, Baker aceptó una placa con la inscripción: TREINTA AÑOS DEDICADOS EN CUERPO Y ALMA AL JAZZ: AL MÁS GRANDE TROMPETISTA BLANCO, CHET BAKER, DE SUS AMIGOS DE FLORENCIA. También recibió dos relucientes trofeos, uno de ellos «por su ayuda en la lucha contra las drogas». Cecco Maino fotografió a Baker levantando la copa como un campeón de boxeo.

Ya se le había perdonado una entrevista que había concedido poco antes a la RAI-TV. Cuando un equipo acudió a su habitación del hotel Anglo-Americano de Roma para filmar la entrevista, él no pudo resistir la tentación de escandalizar de nuevo al país. Young estaba todavía en la cama, y Baker no le había dicho nada sobre la cita hasta que oyeron que llamaban a la puerta. Ella buscó su ropa, presa del pánico. «Qué coño, nena, quédate en la cama —le dijo él con voz arrastrada—. Ponte mi camisa, échate las sábanas por encima. ¿Por qué te pones tan nerviosa?»

Los espectadores italianos se escandalizaron al ver a *l'angelo* charlando tranquilamente en el borde de su cama, mientras su amante permanecía bajo las sábanas hojeando una revista. Baker sacó a relucir sus historias favoritas de falsificación de recetas, detenciones, la pérdida de sus dientes y su ficticio trabajo de dos años en una gasolinera. «Se lo pasó de maravilla aquel día», contó Young. La única nota sincera surgió cuando le preguntaron por qué para él las drogas y la música eran sinónimos. «Hay muchas presiones —explicó—. Presiones de lo que intento tocar, presiones de la gente que viene a oírme, de que digan que eres el mejor trompetista del mundo, como me pasó a mí en el cincuenta y cuatro y el cincuenta y cinco. De la gente que viene, un treinta o un cuarenta por ciento son músicos, así que hay mucha presión.»[415]

Antes de esa entrevista, Baker había aliviado la tensión con heroína comprada a su nuevo proveedor italiano. Y se la metió por el brazo, no por la nariz. La droga se había vuelto mucho más común en Italia desde que

detuvieron a Baker en 1960, y el Music Inn se llenaba de camellos cada vez que él tocaba allí. «En cualquier lugar del mundo —contaba Nicola Stilo—, si Chet no estaba buscando heroína, la heroína buscaba a Chet. Porque todos estaban enterados.»

El vendedor más agresivo era Giuseppe, un joven italiano que se costeaba su adicción vendiendo. A finales de 1979 había invitado a Baker y Young al miserable apartamento que compartía en Roma con su mujer y su bebé, que estaba en el suelo chillando. Baker había evitado la aguja durante todo aquel año, pero cuando Giuseppe preparó una jeringa y se la pasó, la miró con más amor que a casi cualquier mujer que hubiera mirado en su vida. Al verlo sostener la aguja ante la cara, mirándola desde todos los ángulos, Young se puso histérica. «¡Chet, no irás a hacer eso!», le rogó, rodeándole con sus brazos. Él no le hizo caso. Cuando ella intentó quitársela de las manos, sus ojos llamearon como los de un perro rabioso y la tiró al suelo de un empujón. Mientras Young y el niño lloraban, Baker dijo tranquilamente: «Vaya, no me he metido una de estas desde hace mucho tiempo». Momentos después, estaba volando.

Desde entonces, Giuseppe acudía al Anglo-Americano casi todos los días. Young estaba desconsolada. «Podrías casarte con él —le dijo a Baker—. No quieres a Carol, ni a mí ni a nadie. ¡Estás enamorado de Giuseppe!» Ella estaba angustiada por su consumo de drogas, pero él no se preocupaba. «Chet pensaba: “Vale, si puedo hacer esto y seguir funcionando, ¿qué problema hay?”. Y al final, esa fue la actitud que adopté yo. Porque si esa persona podía crear algo tan único, y aguantar toda la mierda necesaria para hacerlo, entonces había que dejarlo en paz.»

Los excesos no le habían sentado bien a Pepito Pignatelli, el propietario del Music Inn. Constantemente borracho en los últimos años, el antes atractivo príncipe diabólico parecía casi un esqueleto. Su declive físico era un reflejo del de Baker, pero su constitución no, y murió de un ataque al corazón en la cama, al lado de su esposa, Picchi. Habiendo desaparecido de repente la razón de su vida, Picchi quedó destrozada y nunca se recuperó del todo. Se esforzó por mantener con vida el Music Inn, pero el local parecía mucho más vacío sin las risotadas de Pepito y su caricatura del machismo italiano.

Sin dejarse desanimar por la muerte de otro amigo autodestructivo más, Baker se trasladó a París, una ciudad peligrosa para él. Esta era la ciudad cuya heroína tan pura había resultado letal para Dick Twardzik en 1955; ahora a Baker le resultaba más fácil encontrar heroína de alta calidad allí que en ningún otro lugar de Europa. Mientras tocaba en Le Dreher, un club de jazz

de la Orilla Derecha, él y Young se instalaron en el apartamento de una joven y rica admiradora de Baker, Denis, en el elegante distrito de Saint-Germain-des-Près. Micheline Pelzer y el actor norteamericano Joe Dallesandro, que era fan de Baker, eran otros invitados en casa de Denis. La carrera de Dallesandro como chico-objeto cómicamente insípido en varias películas de Andy Warhol había terminado años antes. Sin dinero, pero con una drogadicción que tenía que mantener, el atractivo actor dependía de la generosidad de amigos y desconocidos. Micheline empeñó algunas de sus joyas de oro para hacerle un «préstamo» y no volvió a verlos a él ni al dinero.

Durante las dos semanas que estuvo actuando en Le Dreher, Baker siempre llegó tarde y en baja forma. En una de sus peores noches, el productor cinematográfico francés Léon Terjanian rodó una película del concierto, *An Evening with Chet Baker*. La banda, al menos, era impecable: Maurizio Giammarco, Riccardo Del Fra, el batería americano Donny Donable, y Dennis Luxion, un pianista de Springfield (Illinois) que se había incorporado después de mudarse a Lieja. Delgado y con pinta de artista, con pelo castaño más bien largo, gafas y manos delicadas, Luxion tenía un toque de inspiración clásica que a Baker le recordaba a Twardzik. Pero el grupo solo podía compensar hasta cierto punto las deficiencias de su líder, que se sentaba en una silla con la cabeza gacha y tocaba sin apenas rastro de energía o inspiración. «Cuando no estaba trabajando, no cogía la trompeta —contaba Luxion—. De manera que si no había tocado en un par de semanas, sonaba horrible.» Después de cada solo, Baker dejaba escapar un resoplido de agotamiento, dejando caer la trompeta en su regazo como si fuera una pesada carga.

La película solo cobra vida hacia la mitad, cuando Baker es entrevistado fuera del escenario por Liliane Cukier, que para entonces era ya una actriz consagrada en Francia, y estaba casada con el bajista francés Gilbert «Bibi» Rovère. Veinticinco años después de su relación, ella y Baker seguían devorándose con la mirada, con tanto deseo como en el Birdland. Su charla acerca del club y los acompañantes se salió de lo inocuo cuando Liliane vio algo que sobresalía de la camisa de Baker. «¿Qué tienes en ese bolsillo?», preguntó. Él esbozó una sonrisa afectada. «Es una jeringa que utilizo para… engrasar mi trompeta —explicó—. Es para lo único que utilizo ya una jeringa.» Los dos se rieron como niños malos. Baker sacó la aguja y manipuló el émbolo. En la imagen más memorable de la película, la coloca sobre la trompeta que tiene en su regazo, como si los dos objetos fueran partes intercambiables de su ser.

La película de Le Dreher mostraba la creciente inconsistencia de su forma de actuar, que muy a menudo tenía como única motivación la necesidad de dinero. Sus músicos se espantaban de las condiciones en que trabajaba a veces. En el Domicil, un club de jazz de Munich, Giammarco perdió la calma. «Estábamos tocando tres pases, muy mal pagados, y había un montón de alemanes gordos y borrachos gritando todo el tiempo. Tuve una discusión con Chet, le dije algo así como: "¿Cómo puedes tocar aquí? ¡Eres un maestro! ¡Eres un gran músico!". Y él me dijo: "Un bolo es un bolo. Tenemos que tocar".»

Hacia 1980, varios elepés mediocres de Chet Baker empezaron a inundar el mercado. Eran álbumes baratos y mal hechos, publicados por pequeños sellos europeos, con canciones que había grabado mejor en otros discos. Las fotos de las portadas parecían obra de aficionados, generalmente tomadas en actuaciones en directo, e indicaban la baja calidad de la música que había dentro. Los fines de semana, Baker hacía tres pases en casi todos los clubes, lo que facilitaba grabar un montón de música de un tirón. Una noche poco inspirada en el club Subway de Colonia dio como resultado tres álbumes; lo mismo ocurrió en el Jazzhus Montmartre de Copenhague y en Le Dreher. El formato de casi todos los temas es el mismo: Baker toca descuidadamente mientras le duran las fuerzas, hace un poco de scat, y después hace que los focos se dirijan a sus acompañantes, que se turnan tocando estrofa tras estrofa.

Los álbumes grabados en Le Dreher disgustaron de manera especial al batería Al Levitt, un norteamericano que vivía en París. Una noche vio en el club micrófonos y equipo de grabación. Baker le aseguró que Rudolf Kreis, propietario del pequeño sello Circle, quería simplemente grabar una cinta «de prueba» con vistas a un posible futuro álbum. Meses después, Levitt vio *Night Bird* en una tienda. Escuchó desolado una actuación mala y mal grabada, publicada sin que ninguno de los músicos cobrase nada por ello. Levitt le escribió una carta indignada a Baker y otra a Kreis. El productor respondió con una copia del contrato que Baker había firmado el 26 de junio de 1980, el día de la grabación, y la información de que Baker había prometido pagar él mismo a los músicos.

Importados a Estados Unidos, casi todos estos álbumes sirvieron solo para confirmar el declive de Baker. *Just Friends* constaba de solo dos canciones, «Doodlin'» y la que le daba título, cada una de las cuales ocupaba toda una cara de un elepé. Pete Welding, de *Down Beat*, dijo que eran «esfuerzos vacilantes en los que Baker, alternativamente, te seduce con instantes de

excelencia y después te atonta con largos pasajes de vagabundeo sin rumbo». [416]

Aquella primavera, durante un período de calma en su agenda, Baker volvió con Young a Nueva York. Su regreso tras una ausencia de más de un año pasó inadvertido para casi todos, pero no para Lisa Galt Bond, una joven bohemia que vivía en el East Village. Bond hacía presentaciones de poesía y jazz con poemas originales suyos, entrevistaba a músicos de jazz y trabajaba como azafata y camarera en varios clubes. En aquella época recibía a los clientes del Jazzmania, un nuevo club de la calle Veintitrés Este, donde también colaboraba en la programación.

Al oír que el gran Chet Baker estaba en Nueva York y sin trabajo, convenció al propietario del club de que le programara dos noches. Conocía los riesgos de una programación tan breve: se sabía que Baker exigía la mitad de su paga por adelantado, y después llegaba tarde, en malas condiciones, o no llegaba. Pero cuando Baker le dijo a Bond que necesitaba por adelantado la mitad de su caché de ochocientos dólares «para comprar papel pautado», ella lo arregló, sabiendo que él acudiría a trabajar aunque solo fuera para cobrar el resto.

Un frío día de primavera, Baker llamó al timbre de la puerta de Bond para cobrar su anticipo. Cuando entró, ella oyó el sonido de sus sandalias al caminar; seguía llevando sandalias porque tenía los pies más hinchados que nunca, ya que se inyectaba entre los dedos. Pero sus ojos quedaron atraídos por «la piel gastada y coriácea que cubría los huesos de un rostro que había sido magnífico y ahora estaba consumido», según contó Bond. Después sintió «el suave efecto mesmerizante» de su voz. «No olviden que sabía usar esa voz —explicó ella—. Era un instrumento de seducción. Tenía el encanto del diablo. Yo pensé: “Este hombre es una presencia, algo que no te encuentras muchas veces en la vida”.»

Después de darle el dinero, Bond preguntó si podía entrevistarle. Con Baker sentado en el salón, mordisqueando un sándwich de pavo que se había llevado, tuvieron la primera de varias conversaciones sinceras. «Sentía una gran frustración por no ser respetado como un músico serio», recordaba ella. Le comentó con amargura que, probablemente, otra gente ganaría mucho dinero con él después de que él muriera. Pero a pesar de toda la rabia de Baker, Bond vio un hombre que vivía presa del miedo. Se dio cuenta de que aquel supuesto «espíritu libre» no tenía más remedio que vivir huyendo. Por miedo a que Hacienda cayera sobre él si le localizaba, utilizaba una maraña de direcciones de correo: la de Young, la de Carol, la de Jacques Pelzer, las de los clubes de jazz y los hoteles. Sin embargo, le preocupaba que el

gobierno pudiera seguir la pista a los cheques de derechos de autor que le enviaban por correo. Tal vez por eso se resistía a los intentos de Young de contratar un abogado que pusiera orden en sus finanzas. «No voy a gastar quinientos putos dólares por hora para finalmente no conseguir nada», gruñó Baker. Seguía exigiendo efectivo por adelantado en todos sus trabajos… y después se quejaba de que las compañías discográficas le robaban.

A quien más despreciaba Baker era a Richard Carpenter. Después de tantos años lejos de él, el trompetista estaba seguro de que su antiguo manager se vengaría de un modo terrible si él intentaba causar algún problema. «Chet temía por su vida», dijo Bond, sobre todo cuando se enteró de que Carpenter se había mudado a la calle Setenta Oeste, casi a la vuelta de la esquina de la casa de Young.

Antes de dejar el apartamento de Bond, Baker se miró en un espejo que había cerca de la puerta. «Me di cuenta de que era un hombre que se mantenía colocado para no ver cómo era —dijo ella—. Podía mirar el espejo y ver todavía belleza. Yo veía un cadáver.»

El Jazzmania se llenó las dos noches en que él actuó. Entre el público había varias celebridades de la ciudad, entre ellas Joe Dallesandro y la escritora-humorista Fran Lebowitz. Ni siquiera en Estados Unidos había perdido Baker su atractivo underground. «Chet formaba parte de una élite de supervivientes yonquis —decía Bond—. Cuando estaba en forma, todavía era mágico.» Después de empezar el espectáculo, Bond se enfrentó en la puerta con una mujer que había subido a pie los cinco pisos hasta el Jazzmania con zapatos de tacón de aguja. Con su cuidadosamente conjuntado atuendo de los años sesenta, que tan mal le sentaba, y su recargado maquillaje, parecía una matrona en medio de aquella masa de modernos.

«¡Soy la señora de Chet Baker!», anunció irritada, sospechando tal vez que Young estaba dentro. Bond la condujo a un sitio lejos de la mesa de Young. «Carol estaba sentada a la barra, mirando con ferocidad el escenario —contó Bond—. Y la siguiente canción de Chet fue “Just Friends”. Recuerdo que pensé en la ironía de aquel momento, mirando a aquella mujer que lo miraba a él. Su mirada podría haber atravesado la pared.»

Carol se había mudado de Flushing a un apartamento un poco mejor en Astoria, otro sector de Queens, pero la familia seguía teniendo problemas. Melissa, a quien todos llamaban Missy, comentó que Dean se quedaba encerrado en su habitación y casi no salía, excepto para comer e ir al baño. Con trece años, Missy llevaba un curso de retraso con respecto a sus compañeros de séptimo grado, y con su figura menuda parecía aún más joven.

Teniendo en cuenta que era una niña todavía, las descripciones que hacía Missy de la vida familiar (las escribía en su cuaderno del colegio, entonces compartido con «Roofie») ponían los pelos de punta.

Según Missy, Carol hacía todo lo posible por poner a los chicos en contra de su padre y del «saco de jeringas», que era como llamaba a Young, a la que acusaba de estar gastándose el dinero que era de ellos. Cuando Missy la telefoneó llorando después de una de las rabietas de Carol, Young tomó nota. Según Missy, Carol había dicho que Young era una «puta» y una «perra» que se quitaba la ropa delante de los músicos y se gastaba hasta el último céntimo que Baker ganaba, un dinero con el que habrían podido comprar la ropa que Missy necesitaba. El torrente de rabia continuaba. A su padre ellos no le importaban nada, y aunque le hubieran importado, Young lo tenía tan drogado que no sabía lo que hacía.

El hecho de que él siempre hubiera vuelto con ella tarde o temprano —o prometido volver— le permitía a Carol mantener la ilusión de que algún día él volvería definitivamente. «Pero ¿qué clase de realidad es esa? —se preguntaba Young—. ¿Te sientas ahí a esperar que te tiren unas migajas? Abandono y malos tratos y negación de tu existencia y evitación de tu compañía, ¿a eso lo llamas matrimonio? Lo mismo daría que él te moliera a golpes. ¡Dios mío!»

Estaba claro que las palabras de Carol habían trastornado a Missy. Solo quería escapar, les dijo en una carta a su padre y a Young. En el reverso del sobre escribió las palabras «Chet» y «Roofie» entrelazadas con ramas y corazones.

Su desesperación conmovió a Baker, que buscó con Young una solución a corto plazo. En la primavera de 1980, envió una carta a Missy invitándola a ir con ellos a Italia en julio, para celebrar su decimocuarto cumpleaños. La invitación emocionó a la chica, pero no a Carol, que se puso hecha una furia ante la idea de que «aquella zorra entrometida»[417] pasara las vacaciones con su marido y su hija. Las siguientes semanas fueron una pesadilla, informaba Missy, con Carol asegurando en tono de burla que su padre no cumpliría su promesa. Con gran alegría de Missy, Baker le escribió en junio diciendo que ya tenía los billetes. Carol no tuvo más remedio que ceder, pero le advirtió a Baker que no debía permitir que Missy le viera en situaciones comprometidas con Young. Desde luego, Missy nunca las había presenciado entre sus padres, indicaba Carol.[418]

La muchacha se reunió con su padre, Young y Riqué Pantoja, un pianista y compositor brasileño de veinticuatro años, y juntos recorrieron Italia en

coche. La banda de Pantoja, Novos Tempos, acababa de grabar un álbum con Baker, que durante el resto de su vida interpretó el tema de Pantoja «Arbor Way». El joven brasileño estaba deseoso de pasar todo un verano con el maestro. «Tenía un espíritu muy dulce —comentaba Pantoja—. Decía cosas como: "Para mí, una improvisación es como contar una historia. Tienes que empezar tú solo como si le estuvieras contando un cuento a un niño. No puedes limitarte a decir un montón de palabras que el niño no entienda; tienes que empezar por una frase simple, y después desarrollarla".»

Intentando aplicar esta lógica a la auténtica paternidad, Baker organizó unas vacaciones en una casa en la playa. Missy se bañaba en el mar casi todos los días y gozaba con la compañía de su padre, que prometió llevarla a un dentista para que le arreglara los dientes. También le dio permiso para fumar. En una carta a su amiga Ronda, Missy decía que ojalá pudiera quedarse allí para siempre. Pero ya a los catorce años esperaba poco de la vida.

Y, efectivamente, las vacaciones salieron mal. Por primera vez, Young y Missy tuvieron un feroz enfrentamiento, y Pantoja quedó escandalizado. Notó que había tanta rabia en Young que no se podía explicar que esta siguiera con Baker. «Probablemente no sabía lo que estaba haciendo en aquella relación», dijo. Y después, una noche en un hotel, Missy miró bajo el lavabo y encontró los «utensilios» de su padre atados con una goma. En presencia de Young, los esgrimió delante de él. «A ver, papá. ¿Qué es esto?» «¿Tú qué crees que es?», replicó él, arrancándoselos de la mano; se los llevó al dormitorio y dio un portazo.

De allí fueron a Roma, donde se alojaron en un Holiday Inn durante varios días, al cabo de los cuales Baker decidió marcharse sin pagar la cuenta de mil quinientos dólares. «¿Cómo vamos a hacer esto?», preguntó Young, corriendo tras él, que se dirigía a toda prisa hacia la salida. «Mira —dijo él—, si un tipo puede construir un sitio como este, el hijo de puta no necesita mi dinero.»

Poco después, embarcó a Missy en un avión de vuelta a casa. Baker estaba perdiendo la paciencia con casi todo el mundo. Esperaba que sus músicos estuvieran dispuestos, con unos pocos días de aviso, a salir del país para ir de gira. Si no podían, echaba pestes de su incapacidad para «hacer la carretera». [419] Un itinerario de seis semanas podía alargarse a varios meses, ya que aceptaba todos los trabajos adicionales que pudiera encontrar. «Yo le decía: "Chet, no puedes trabajar sin parar, porque entonces baja tu caché" —recordaba su agente Gaby Kleinschmidt—. Y eso él no lo entendía.» A veces perdía sus planes de ruta, que ella mecanografiaba cuidadosamente, obligando

a la banda a consultar el periódico para ver dónde y cuándo iban a tocar. Los músicos tenían que insistir para que les pagara; Baker incluso les pedía dinero prestado. Del Fra se declaró en huelga, faltando a una importante actuación en París y amenazando con faltar a otras si Baker no le pagaba. «Todo el dinero que ganaba en aquella época se lo metía por la vena», dijo Dennis Luxion, que expresó su decepción en una postal a su novia Christiane. «No me gusta esta vida —escribió—. Nunca tengo dinero, la música muchas veces no es buena y no estoy mejorando.»[420] Cuando el trompetista le llamó para otra gira, Luxion rechazó la oferta, «porque no cobraba su dinero y las cosas están demasiado desorganizadas para él —le refunfuñó Baker a Young—. Otro chico que vive en un mundo de sueños».

También Tom Baker vivía en un mundo de sueños, con sus fantasías acerca del poder del nombre de Chet Baker y lo que podía aportarle. Pero no había llegado a ninguna parte con la biografía ni con ninguno de sus otros proyectos, de modo que Baker reclutó a Lisa Galt Bond para que se hiciera cargo del proyecto. El 4 de marzo de 1981, Bond firmó un contrato con él para coescribir sus memorias. El contrato, redactado por Charles Neighbors, el agente literario de Bond, garantizaba a esta el quince por ciento de los derechos de autor por la publicación y algunos otros derechos. Bond empezó a trabajar en el manuscrito, pensando que este no había salido beneficiado de las manipulaciones de Tom. También hizo nuevas entrevistas al trompetista para intentar llenar los huecos. Baker creía que su vida casi había terminado y quería que quedara constancia de algunas cosas. «Escucha, chica —le dijo—. Pon esto en el libro: lo maravilloso que fue la primera vez que me coloqué, que fue una de las experiencias más maravillosas de mi vida.» Para el título eligió una frase con doble sentido, *Hold the Middle Valve Down* («Mantén bajado el pistón central»), una paráfrasis de «The Music Goes Round and Round», un éxito de la era del swing que se refería al trombón.

Las posibilidades apasionaban a Bond, sobre todo cuando Marvin Worth, productor de películas de éxito basadas en las vidas de Lenny Bruce (*Lenny*) y Janis Joplin (*La rosa*), mostró interés por la historia de Baker. Pero cuando Neighbors empezó a enviar el manuscrito a editoriales, empezaron a llegar las cartas de rechazo, minusvalorando a Baker como algo pasado e invendible. «No me parece que Chet Baker sea un nombre lo bastante grande como para que esto sea un éxito como a mí me gustaría», escribió un editor de Putnam.[421] Otro, de Macmillan, declaró que la vida de Baker le parecía «demasiado deprimente para que el libro tenga éxito comercial».[422] Hasta 1997, Carol no pudo publicar la primera versión del manuscrito de Baker —llena de

correcciones y con numerosos nombres mal transcritos—, con el título de As *Though I Had Wings*, una cita de «Like Someone in Love», un estándar que Baker había grabado en los años cincuenta. Las críticas oscilaron entre lo discreto y lo negativo, como la de Peter Pavia, que dijo en el *Daily News* de Nueva York que el libro era «una bobada» que «no ofrece ni una pizca de reflexión ni de autoconocimiento».[423]

Un comentario más dañino apareció en mayo de 1981, durante las primeras actuaciones de Baker en el Fat Tuesday's, un club de jazz en la parte baja de la Tercera Avenida, en Manhattan. El gerente, que era Steve Getz, el hijo de Stan, programó allí al trompetista hasta 1986, a pesar del poco negocio que se hacía entre semana. «Nunca sacamos muchas ganancias con Chet, solo un poquito», dijo. La crítica de Don Nelsen en el *Daily News* llevaba por título «Baker pone un huevo»: «Se abrió camino a través de unas cinco canciones haciendo muecas que parecían de resignación irritada… parecía que estaba forzando cada nota». La mayoría de las canciones, según Nelsen, «se quedaban en el aire, casi comatosas. Qué desperdicio».[424]

Baker se quejaba de que la mayoría de los oyentes solo quería un trompetista que ejecutara ruidosas acrobacias musicales. Desahogó sus frustraciones con Michael Zwerin, del *International Herald Tribune*: «Es bastante deprimente darse cuenta de que una gran parte de lo que estoy intentando hacer y decir pasa completamente inadvertida. En realidad es muy complicado, pero parece tan fácil que estoy seguro de que el noventa y nueve por ciento del público no se entera de que he dicho algo único, ni de que hay más profundidad ahora que hace veinticinco años».[425] El tema volvió a salir a colación en una entrevista con el danés Ib Skovgaard: «Es cierto, yo no doy saltos por el escenario, no bailo ni cuento chistes como Dizzy… ese no es mi estilo. Tal vez debería hacer más muecas, no lo sé».[426] En privado tenía menos tacto, y arremetía contra otra gente —incluso contra los más altos poderes— por haberle destruido. Cuando Bob Mover le preguntó si creía en Dios, Baker gruñó: «¡Sí, espero que exista Dios, para poder agarrarle por el puto cuello!».

Baker pasó el verano de 1981 en una gira por Estados Unidos organizada por su nueva agente, Linda Goldstein. En septiembre se reencontró en Nueva York con Donald Frankos, su camello en 1957 y compañero de celda en Rikers Island. Frankos había estado entrando y saliendo de prisión desde entonces, pero en ese momento estaba libre y trabajaba vendiendo heroína y

cocaína para una organización dirigida por John Gotti, el *capo* de la familia mafiosa Gambino. Una tarde, Frankos llegó en coche a la calle Cuarenta y ocho Oeste para encontrarse con tres clientes. Hacía calor y los tres llevaban mangas cortas que dejaban ver sus brazos cubiertos de marcas de pinchazos. «Uno de ellos me pareció conocido —dijo—. Lo reconocí: era Chet Baker. Un Chet Baker viejo.» Frankos salió del coche y se dio a conocer. Baker sonrió y le rodeó con los brazos. «No sé si me abrazó como hacen los amigos que no se ven desde hace mucho tiempo, o si fue porque sabía que ahora podría comprar droga», comentó Frankos.

Los precios habían subido desde 1957, como es natural. Baker llevaba dos mil quinientos dólares en el bolsillo, pero Frankos vendía una onza (28 gramos) de heroína pura por diez mil dólares; la cortada costaba tres mil quinientos. Por los viejos tiempos, le regaló a Baker una onza de la segunda, convencido de que tenía un cliente fijo. No lo volvió a ver. Más adelante, hablando con Jerome Reece, del Jazz *Hot*, Baker rememoró los viejos tiempos, cuando la provisión de droga de alta calidad para veinticuatro horas solo costaba unos pocos dólares. «Ahora es tan cara que nadie puede permitírselo —se lamentaba—. Y si dependes del jazz para ganar dinero, no puedes ganar lo suficiente.»[427]

Encontró una solución a corto plazo, de la que fue testigo su amigo Jim Coleman, propietario del Audio-Video Salon, una tienda de equipos estereofónicos de gama alta en el East Side de Manhattan. Coleman recordaba haber pasado tardes con Baker en camerinos de clubes de jazz de toda la ciudad. «Conocí a un montón de gente interesante, porque los mejores músicos del mundo, como Art Blakey, venían a ver a Chet —contó—. ¿Y saben por qué? Porque les debía dinero.» La mayor parte de las veces, Baker recurría a Ruth Young para obtener dinero rápido. En 1981, ella le dio otros cinco mil dólares de su menguante fondo de ahorros. No contento con eso, Baker empezó a falsificar cheques de Young, poniéndolos a su nombre y cobrándolos en Colony Music, una importante tienda del centro. El 25 de agosto, Baker recibió por correo una carta de un empleado en la que se le informaba de que dos de sus cheques, por un total de 212 dólares, habían sido rechazados. Si no reembolsaba el dinero a la tienda, la evidencia se expondría en el tablón de anuncios para que todos la vieran. Como Baker no tenía intención de pagar ni un céntimo al Colony, Young tuvo que llevar el dinero en efectivo.

Aquel año contrató a uno de sus discípulos más serviles: Leo Mitchell, un batería de treinta y seis años que se había trasladado a Nueva York hacía

tiempo desde su ciudad natal, Jacksonville (Florida). «Leo era un chavalote estupendo —dijo Bob Mover—. Si hablas de alma, si hablas de una persona que ama la música y quiere tocar todo el tiempo, eso era Leo. Le encantaba tocar, y le encantaba ponerse ciego. Tenía swing y no se interponía en tu camino. Eso a Chet le gustaba mucho, porque la verdad es que él no tocaba mucho sobre la batería. Tenía un concepto más melódico.»

Mitchell, que era negro, vivía en la calle Veintiuna Oeste con su mujer, Diane, blanca y profesora de música en una escuela pública, cuya devoción por él no tenía límites. Diane mantenía de buena gana al poco pujante músico, pero al mismo tiempo estaba decidida a impedir que se metiera en líos, y no vacilaba en sermonearle o reñirle si veía malas influencias a su alrededor. Lo acompañó en su debut con Baker en el Struggles, un club de jazz situado en una calle oscura y desierta de Edgewater (New Jersey). Diane vio a los acólitos de Baker haciéndole la pelota como si fuera el líder de una secta. El trompetista le dijo que había oído decir cosas maravillosas de ella, pero Diane no quedó hechizada por él. «Sentí la fuerza del mal en el instante en que lo conocí —dijo—. La música era extraordinaria, pero la motivación de Chet no era la música. La motivación de Chet era conseguir dinero para comprar drogas.»

Su desconfianza se vio confirmada unos días después, cuando ella, Mitchell, Young y Baker se reunieron a cenar en el apartamento de Young. Al comienzo de la velada, Baker dijo que él y el batería iban a salir a comprar tabaco. Tardaron horas en volver. Desde entonces, Mitchell se convirtió en el lacayo voluntario y compañero de aguja de Baker, y a menudo iba a comprar para los dos. «El tío habría hecho cualquier cosa por él, y eso era lo único que a Chet le importaba —contó Young—. Estaba ya tan perdido en sí mismo que daba asco. Pisoteaba a la gente buena y a la gente mala. Ya no hacía distinciones.» Mitchell quedó totalmente seducido por Baker, sobre todo cuando empezaba a sonar la música, pero la aparente vulnerabilidad del trompetista no conmovía a Diane. «Era solo algo que [Chet] sabía hacer —dijo—. Es como apretar un botón en un magnetofón. ¡Cuántas canciones de amor! Pero había que conocer al tío.»

Young sentía el mismo miedo cada vez que pensaba que eran siempre más los cadáveres que de algún modo señalaban a Baker. Lou McConnell, su ocasional saxofonista tenor de Lieja, murió allí de una sobredosis el 11 de noviembre de 1980. Tenía treinta y tres años. En París, Baker había hecho amistad con un enfermero drogadicto llamado Philip, el mejor amigo de su esporádica anfitriona Denis. El trompetista se interesó al oír el plan de Philips

de viajar a la India y comprar una buena cantidad de heroína pura. Subió al avión de regreso con la droga dentro de un globo que se había introducido en el recto. Si se hubiera roto, Philip habría muerto de sobredosis al instante, pero llegó a casa sano y salvo y se dispuso a celebrarlo. Antes de veinticuatro horas había muerto de sobredosis. Giuseppe, el proveedor de Baker en Roma, también murió de sobredosis menos de un año después de que él y Baker se conocieran. «¡Y hablan de gafes! —decía Young—. Toda aquella gente tenía malos hábitos, pero estaban bien hasta que Chet entró en escena. Y entonces murieron.»

Para Diane, Baker era «el diablo encarnado» y hacía dibujos de él rodeado de imaginería satánica. Le suplicó a Mitchell que mantuviera las distancias, pero él estaba seguro de que Baker era su amigo. Young hacía mucho que había traspasado los límites de la lógica en su obsesión con Baker. «Chet tenía enganchadas a todas aquellas mujeres, como si fueran drogadictas —decía Lisa Galt Bond—. Y todas ellas querían eso. Tenía víctimas voluntarias… las novias de Drácula. No es que ellas no conocieran sus malos rollos. Él lo dejaba claro, y ellas tragaban a pesar de todo.»

Young no podía quitarse de encima el recuerdo de un reciente viaje en coche por Francia. Al acercarse a la frontera con Italia, Baker divisó a dos policías. En un reflejo instantáneo, le arrojó un puñado de frasquitos llenos de heroína y le ordenó que los escondiera en su sujetador. Young obedeció, pero estaba petrificada, porque los frasquitos sonaban cada vez que ella se movía. «No te preocupes, cariño, nadie paga por mí», le aseguró él. Ella se acordó de Halema en la cárcel italiana y se le heló la sangre.

Los policías revisaron sus pasaportes y les hicieron la señal de seguir, pero a Young le esperaban momentos más terroríficos. En pleno invierno, estaban alojados en casa de una pareja de admiradores gais. Los dos hombres se mostraron encantados de poner a Baker en contacto con un camello. Después de que ellos se fueran a la cama, Baker se encontró con el vendedor en la calle. Al enterarse de que él también era yonqui, Baker le invitó a subir al piso para inyectarse. Minutos después, su invitado caía al suelo, muerto. «¡Cógele por los pies! —le susurró Baker a Young—. ¡Vamos, vamos, tenemos que sacarlo de aquí!» Aturdida, ella le ayudó a bajar el pesado cadáver por varios tramos de escalera y a sacarlo a la oscura calle, donde Baker lo tiró detrás de unos arbustos. Más tarde, ella se acordó del rumor de que había abandonado a Dick Twardzik cuando este sufrió la sobredosis, antes que arriesgarse a cargar con la culpa. Ahora, cada vez que él le hacía su

cumplido favorito —«Nadie maneja la carretera como tú»—, las palabras tenían una resonancia morbosa.

Twardzik, Phil Urso, Tadd Dameron, Bob Whitlock, Sandy Jones, Jacques y Micheline Pelzer, Leo Mitchell, Carol… todos estos personajes de la vida de Baker tenían un rasgo en común. «Si no acababas relacionándote con él por medio de las drogas, no durabas mucho», dijo Young. Casi inevitablemente, ella también empezó a «juguetear» con ellas en 1981. «Tenía curiosidad», dijo. Baker trató de disuadirla al principio, pero ella persuadió a Leo Mitchell de que la pinchara. Cuando empezó a experimentar escalofríos y fiebre —los primeros síntomas de adicción—, juró dejarlo. «Para mí se acabó el caballo», le escribió Young a Baker el 22 de marzo de 1981.

Más adelante, cambió de parecer. En Italia, Baker invitó a Larry Nocella, un saxofonista tenor, a ir con ellos a su habitación del hotel. El trompetista sacó la heroína. Si alguna vez tuvo intención de mantener a Young limpia, esa intención se había desvanecido. En el pasado, Baker había utilizado la aguja como arma contra las mujeres, sobre todo con Carol y Sandy Jones, y ahora le tocaba el turno a Young. Le inyectó una dosis de heroína tan potente que ella sufrió una sobredosis. Él sabía que tenía que llevarla a un hospital, pero le preocupaba que lo vieran sacándola del ascensor y le denunciaran a la policía. Mientras ella se ponía azul, él y Nocella la llevaron a rastras a una escalera trasera y la bajaron dieciocho pisos. «Pensó que tenía que sacarme deprisa o tendría otro fiambre entre manos», explicó ella.

Young se despertó en una cama con agujas intravenosas clavadas en su cuerpo. Las enfermeras revoloteaban con sus hábitos de monjas, negros y blancos, y Baker estaba a su lado. En cuanto volvió en sí, una monja le preguntó qué droga había tomado. Todavía indispuesta, empezó a contar la verdad. Entonces sintió los ojos de Baker clavados en ella y murmuró que había tomado demasiado Valium. Young sobrevivió, pero Nocella no tuvo tanta suerte. Murió por sobredosis menos de un año después.

Poco a poco, Young se fue dando cuenta de que también ella iba camino del desastre por anteponer siempre las necesidades de Baker, por peligrosas que fueran, a las suyas. Entonces encontró una carta que él había empezado a escribirle a Carol, prometiéndole que en su próxima gira ella estaría a su lado. A Young no le gustó. «Supe que estaba jugando conmigo —dijo—. A ella la había atado corto.» Cuando Young se lo reprochó, Baker dijo como si tal cosa: «Me dijo que se mataría si la dejaba». Luego le enseñó un borrador de otra carta dirigida a Carol. En ella informaba a su esposa de que, si ella seguía

adelante con su plan de denunciarle a Hacienda, él podía acabar pasando años en la cárcel… dos por cada año de impuestos no pagados, creía.

«¡Estás explicándole cómo joderte, por si ella no lo tenía bien pensado!», le advirtió Young. Baker no llegó a enviar la carta; como era típico de él, prefirió cerrar los ojos a la situación en lugar de afrontarla directamente. Pero su desconfianza hacia Carol persistió, y se juró no permitir que ella se hiciera con su dinero. El 25 de febrero de 1981 escribió a mano un documento declarando que Young debía recibir todas las ganancias de cualquier autobiografía o película sobre su vida. El 27 de marzo, firmó una autorización (que más tarde refrendó ante notario) por la que se concedía a Young poderes de representación. Al año siguiente, envió cartas a Creed Taylor, propietario del sello CTI, y al club Blue Note de Nueva York dándoles instrucciones para que pagaran a Young las sumas que le debían a él: tres mil y mil dólares, respectivamente.

A partir de 1981, Baker ya no tuvo a Gaby Kleinschmidt para manejar sus asuntos. La agente, cuyas tareas incluían ahora comprarle Valium y pegamento para la dentadura, le tenía programado en Bremen (Alemania), después de una actuación en Austria. Baker pensaba ir al concierto en coche con su banda, mientras que Kleinschmidt viajaba en tren. Y le pidió a ella que llevase el estuche con la trompeta y su cartera, para que estuvieran seguras. En la frontera alemana, la policía detuvo el tren. Recorrieron los pasillos e inspeccionaron los pasaportes de todos los pasajeros, cotejándolos con una lista oficial de delincuentes. El nombre de Kleinschmidt figuraba en ella, como representante de Chet Baker. Los policías la hicieron bajar del tren y soltaron unos cuantos perros olfateadores de droga. Los animales dieron unas vueltas a su alrededor y se alejaron. Tras horas de espera y de interrogatorios, se le permitió subir a otro tren. Desplomándose en su asiento, Kleinschmidt murmuró una oración de agradecimiento. Y entonces se le ocurrió una idea. Abrió la cartera de Baker y encontró siete papelinas de cocaína. Al parecer, los perros solo habían sido adiestrados para detectar marihuana y hachís. «¡Me habría pasado años en la cárcel!», dijo. A pesar de lo indignada que estaba, le tenía tanto miedo a Baker que no quiso volver a enfrentarse a él. «Ya no distinguía lo que estaba bien y lo que estaba mal —dijo Kleinschmidt, que le dejó pocos meses después—. Mi úlcera ya no podía soportarlo más.»

En febrero de 1982, Baker regresó una vez más a Nueva York, donde se quedó hasta diciembre. Por el momento, no tenía agente oficial en Europa, y

en Estados Unidos encontró poco trabajo. Llegó de mal humor al apartamento de Leo y Diane Mitchell, que le habían invitado a instalarse allí unos días. Momentos después de entrar por la puerta, Baker arrojó un puñado de francos sobre la mesa y le ordenó a Diane que los cambiara por dólares. «¡Vete a la mierda!», le dijo ella. Baker salió disparado y cambió el dinero él mismo. «Durante cuatro días, lo único que hizo fue tomar drogas —recordaba Diane —. Drogarse. Dormir. Salir a conseguir más droga.» Al cabo de los cuatro días, por supuesto, el dinero se había agotado.

Desde luego, no se podría decir que estuviera muy cool cuando refunfuñaba sobre su mala suerte. «Llegué al mundo sin nada y me voy sin nada», le dijo a Diane, que no mostró ninguna simpatía. «Esa era su venganza personal, como si le hubieran dado malas cartas o algo así. ¡Pero había tenido todos los dones que uno pueda soñar! Y los destruyó. Pienso que a lo mejor Chet no podía con ello. Es posible que recibir tanta atención le hiciera odiar más a la gente. Una vez comentó que no le gustaba la gente que no se cuidaba, como los gordos. Y yo pensé: "Mírate en el espejo. ¿Te gustas?".»

Un día, Diane llegó a casa y encontró el baño ocupado, como ocurría con frecuencia cuando Baker vivía en el apartamento. Irritada, abrió de golpe la puerta y lo encontró ante el lavabo, con una camiseta que Leo le había dado. Con los calzoncillos bajados hasta las rodillas, se estaba literalmente apuñalando la ensangrentada ingle con una aguja, mirando hacia abajo tan en trance como cuando tocaba la trompeta. No pareció advertir la presencia de Diane. Asqueada, ella cogió su cámara y empezó a hacer fotos. Mientras el flash saltaba una y otra vez, Baker siguió con su «trabajo», tan indiferente como si estuvieran en 1953 y William Claxton estuviera en los estudios de Pacific Jazz, fotografiándole mientras él cantaba.

Más tarde, Diane le plantó a Leo las fotos ante la cara. «¿Ves esto? —preguntó—. ¿Sabes por qué las he hecho? ¡Para que te acuerdes de esto!»

Cuando le oían tocar, casi todos le perdonaban a Baker casi todo. Aquel invierno, Matthias Winckelmann, propietario del sello alemán de jazz Enja, lo emparejó con el vibrafonista y compositor David Friedman. *Peace* fue el irónico título de un álbum de composiciones de Friedman, casi todas con un aire siniestro, como de pasos sigilosos en la noche. Baker invitó al joven Friedman al apartamento de Young y lo recibió en albornoz. «Ah, hooola, Dave», dijo con ojos vidriosos. Friedman se sentó al piano y procedió a tocar las canciones. «Ah, qué bonito», decía Baker, arrastrando las palabras. Friedman le propuso que sacara la trompeta. «No tengo trompeta en estos

momentos», dijo Baker, explicando que Winckelmann tendría que comprarle una nueva. Friedman se marchó, temiendo lo peor.

En la primera de las dos sesiones previstas, tuvo que esperar casi dos horas con el bajista Buster Williams, el batería Joe Chambers y Winckelmann. Baker no llegó. Winckelmann y Young fueron a buscarlo en sus habituales guaridas de drogadictos. Lo encontraron en la esquina de la calle Cincuenta y dos y la Novena Avenida. «Ah, siií», dijo cuando le recordaron la grabación.

Ahora Baker tenía una sola tarde para grabar un álbum entero de música difícil que no se sabía. En el estudio, Friedman le tocó, nervioso, las melodías. Con toda la chulería que había mostrado a los veintiún años, Baker alzó su trompeta en cada toma y deslumbró a Friedman con sus improvisaciones. Como no conocía los peculiares acordes, respondía a todos ellos en el momento, completamente de oído. Durante los años siguientes, Friedman, un músico con estudios, prescindió de leer los cambios de acordes, convencido de que Baker le había hecho ver la auténtica luz del jazz.

Pero durante el resto de 1982 el trompetista no aportó más que decepciones. En junio tocó en el Blue Note, un nuevo club de jazz del Greenwich Village que pronto adquirió fama internacional. Como le acompañaba Sal Nistico, un apasionado saxofonista tenor que había trabajado con Count Basie, había recibido comentarios elogiosos en el *New York Times*, así que asistió mucho público. La última noche era el 4 de julio, y el club estaba lleno de turistas. Entre pase y pase, Baker y Leo Mitchell salieron a comprar droga en el East Village y ya no regresaron. El resto de la banda tuvo que seguir sin él. Así terminó la única temporada de Chet Baker en el Blue Note.

Aún más desastrosa fue una gira posterior por California y Texas. La gira la había organizado Luis Gasca, un trompetista con talento cuya carrera se había cortocircuitado a causa de las drogas. Como necesitaba dinero, Gasca se empeñó en representar y programar a Chet Baker. Recurrio a la ayuda de su novia, Lesley Mitchell, una joven cantante cuyo tío, el bajista Red Mitchell, había trabajado con Baker en los años cincuenta. «Chet siempre estaba desvalido, o parecía estarlo —dijo Lesley—. Llevaba tanto tiempo siendo un yonqui que había perdido el alma. Solo podías percibirla en su manera de tocar. Había allí una gran dualidad, porque era un personaje despiadado, casi demoníaco. Era muy difícil entender de dónde salía una música tan bella.»

Al principio de la gira, actuó en At My Place, un club de Santa Mónica. Al ver que no se presentaba para el primer pase, Gasca y Mitchell fueron a su

habitación del hotel. Allí lo encontraron apoyado en una pared, semiiconsciente, con un grueso jersey de lana que parecía colgar de sus huesudos hombros y una aguja clavada en el brazo a través de la manga. «Lo despertamos y le dijimos: "Chet, ¿no crees que sería mejor sin el jersey?"», recordaba Mitchell.

A pesar de todo, la asistencia de público era excelente. Allí, en la ciudad de sus primeros triunfos, era una leyenda menor, aunque la fascinación rayara en lo macabro. «Creo que la mayoría de la gente pensaba que estaba en las últimas —contaba Mitchell—. Probablemente había una cierta sed de sangre, gente que quería ver si se derrumbada, como Judy Garland.» No se cayó, pero cuando Russ Freeman acudió al club a ver a Baker por primera vez en años, encontró el club a oscuras; el trompetista no se había presentado.

Otros compromisos en San Diego y Texas fueron, según Mitchell, «una enorme y larga pesadilla», que llegó al colmo cuando Baker invitó a su hijo Paul a viajar con él. Aquel tardío esfuerzo de ejercer su paternidad escandalizó a Mitchell. «Chet no le dijo ni una palabra al chico, que yo viera, en todo el viaje —recordaba—. Y cuando llegó el momento en que quiso librarse del chico, me dijo a mí que lo enviara a casa en autobús, desde Texas. Estaba a cientos de millas de distancia. Le pagué al chico un billete de avión de mi bolsillo. Fue muy triste.»

También la relación de Young con Baker se estaba resquebrajando con rapidez. Él viajaba cada vez más a menudo sin ella, y cuando le dijo, inexplicablemente, que Carol quería sustituirla en sus continuos esfuerzos por encontrarle trabajo a la banda, a Young le entró pánico. Su fragilidad se hacía evidente en las cartas que le escribió a Baker aquel año. «Por favor, ayúdame, Chettie —rogaba—. Quiero ser fuerte para ti, pero parece que ya no me necesitas… Lo cierto es que me siento fatal sin ti. Tengo mucho miedo. Cada vez que estoy en Nueva York siento lo mismo, y no sé cuánto más terror podré aguantar.»[428] La respuesta de él resumía la presión que había sentido desde niño: «¡No me cargues a mí con tu vida!». Años después, Young tuvo que llegar a esta conclusión: «No soportaba a las mujeres. Las odiaba a todas. Incluyéndome a mí».

A pesar del fracaso del proyecto del libro, Lisa Galt Bond había hecho amistad con Young, y le preocupaba que su amiga pudiera estar al borde de una crisis. «Sufría una profunda depresión. No salía de casa. Y dependía mucho de mí. Yo sentía que estaba en apuros, que necesitaba salvar su propia vida.» Bond intentó hacerla salir de su apartamento para oír música o pasear por el East Village. Y la instaba constantemente a que se liberara de Baker.

«Quieres vivir, no quieres caer en este agujero —le decía—. Esto es la muerte.»

Más adelante, Bond reflexionaba: «Probablemente, Chet me veía como una mala influencia para Ruth. Yo intentaba ayudarla a ser independiente. Ruth le estaba desafiando. Y él estaba resentido por ello». Durante toda su vida, había sido Baker el que se marchaba; ahora parecía decidido a demostrarle a Young que no podía escapar de él. «Ninguna mujer me dice que me vaya», le diría tiempo después a Micheline Pelzer. Un día, Young encontró valor para cerrarle la puerta de su apartamento. Aquella noche, cuando ella volvió a casa, allí estaba Baker. Temblando, ella le preguntó cómo había entrado. «Oh, eso es coser y cantar», dijo él sin darle importancia.

Durante las semanas siguientes, las pertenencias de Young empezaron a desaparecer, empeñadas para comprar droga. Al doblar una esquina de la plaza Saint Mark con la Segunda Avenida, Bond vio a Baker en la acera, vendiendo sus propios álbumes y cintas junto con otros que le había robado a Young. «Eh, chica, puedes mirar la mercancía», le dijo a la horrorizada Bond.

Con su fondo de ahorros expoliado, Young a duras penas podía pagar el alquiler y el teléfono. Pero Baker seguía pidiendo dinero. Cuando ella se negó, él señaló una bandeja de plata colgada de la pared y exigió que se la diera. Ella dijo que no, y él se transformó en una fiera ante sus ojos. Mientras ella se acurrucaba llorando, él empezó a arrancar el collage mural de fotos de Chet Baker que ella había montado amorosamente. Cuando su rabia se apaciguó, los recuerdos del gran trompetista estaban esparcidos hechos pedazos.

La violencia no había hecho más que comenzar. Un día, durante una de sus peleas más desagradables, Young intentó coger el teléfono para llamar a la policía. Baker agarró el cable y se lo enrolló con fuerza alrededor del cuello. Durante unos aterradores momentos, Young estuvo segura de que iba a matarla. Por fin, la soltó. Minutos después estaba calmado de nuevo. «Si hubiera querido matarte, te habría matado», le dijo tranquilamente. Ella no podía aceptar la cómoda idea de que la droga le había convertido en semejante monstruo. «¡No me digas que no puedes pensar por encima de la puta droga! —decía—. Según la fuerza de tu carácter, la heroína no es diferente de cualquier otra droga que acentúa lo que ya eres desde un principio.»

Missy seguía visitándolos con frecuencia, y en ella parecía estar surgiendo algo tenebroso que recordaba a su padre. El cambio era evidente en una foto suya que le regaló a Young. Se la veía de pie en una tienda de licores de

Astoria, esperando a que dejara de llover. Ante un fondo de hileras de botellas, miraba a la cámara con aire frío y desafiante. A los dieciséis años, Missy seguía siendo una niña desorientada e impresionable, atrapada en una guerra entre dos mujeres fuertes que luchaban por su padre. Ahora se estaba rebelando. «Creo que Melissa envidiaba la posición que tenía Ruth con su padre —dijo Bond—. Viajar con él, estar con él, cosas que Melissa no hacía. Creo que estaba celosa de las cosas materiales que Ruth tenía y ella no.»

A finales de aquel verano, Young regresó a su apartamento y lo encontró saqueado. Mirara donde mirase, faltaban cosas: una chaqueta de piel de foca y otras prendas de ropa, joyas, un pergamino oriental, un radiocasete, las placas de premios de Baker y fotos familiares. El trompetista la sorprendió acudiendo en su auxilio. Con ayuda de ella, Baker hizo una lista de las cosas que faltaban y se dispuso a llamar a la policía. Había decidido que el culpable era el fontanero.

Baker estaba equivocado. En 1989, viendo una proyección de *Let's Get Lost*, Young se enteró de la verdad. Bruce Weber había filmado una entrevista con Carol y los chicos en Oklahoma, donde vivían por aquel entonces. Young vio a Melissa, sentada en un sofá entre su madre y sus hermanos, revelar con orgullo que la ladrona fue ella. Había ido al apartamento de Young a ver a su padre, decía, sin saber que él había salido de la ciudad. Miró por la ventana, que estaba entreabierta, y no vio a nadie. La abrió del todo y entró, apoderándose de las placas y otras pertenencias que Baker había llevado allí. «También me vengué de ella por algunas cosas que me había dicho y me había hecho —decía Melissa con su recién adquirido acento montañés—. Y no me siento culpable en absoluto.» Cuando Weber le pedía detalles, ella decía que le había robado a Young «lo que más le dolía», en especial sus joyas. «También tenía unos vestidos muy sexys que a mí me gustaban», añadía Melissa, arrastrando la palabra con una mezcla de burla y envidia de campesina. ¿Qué había hecho con las joyas? «Las empeñé —decía ella, sonriendo—. Todas ellas. Por noventa dólares.» Mientras Melissa hablaba del robo, Carol soltaba risitas y le daba codazos.

«Esta gente te helaba la sangre —dijo Bond—. Chet nadaba en medio de ese mar de tiburones. Y jugaba con dos barajas.»

En 1982, Carol había presentado una demanda contra su marido en los servicios de asistencia a la familia de Queens, que le citaron a una vista por no pagar la manutención de sus hijos. Baker no compareció. La vida en Nueva York se había hecho imposible para Carol, que se trasladó con su familia a Stillwater (Oklahoma), cerca de la casa de Vera en Yale. Allí

encontró trabajo como secretaria del decano de la Universidad del estado de Oklahoma, y por fin pudo garantizar los estudios de los chicos. Por esa misma época, Baker escribió a Mario Andriulli, un trompetista italiano amigo suyo, explicándole que los chicos no podían tener una educación decente en Nueva York. Las aulas eran un caos, decía, y estaban repletas de negros.[429]

En uno de sus últimos viajes a casa de Pelzer, Young respondió al teléfono y oyó la voz de Carol, que exigía hablar con su marido. Había salido, de modo que Carol dejó el escueto mensaje de que Dean había sido atropellado por un camión en Oklahoma y estaba grave. En cuanto Baker llegó a la casa, Young le dio la noticia. «Mierda», murmuró él, demasiado petrificado para reaccionar, como de costumbre. «No podía hacerse cargo de aquello —dijo Young—. O, más bien, decidió no hacerse cargo.» La llamada de Carol quedó sin respuesta. Aunque Dean sobrevivió, le quedaron las cicatrices emocionales del accidente, y vivió en casa de su madre durante muchos años más.

Tom Baker había seguido «haciendo depender su vida» del trompetista, a pesar de que todos sus proyectos de colaboración se habían quedado en nada. Su ídolo seguía manteniendo la amistad con él, principalmente porque el ático de Tom en la calle Catorce era un sitio muy conveniente para pincharse después de haber comprado droga en el East Village. Tom, que también seguía siendo yonqui, estaba orgulloso de que el famoso Chet Baker se inyectara en su casa. Ahora tenía un compañero de piso, Legs McNeil, un periodista y editor que hacía crónicas del movimiento musical punk de los setenta. McNeil vio por primera vez a Baker en la cocina. «Chet se había cogido los testículos con una mano y se estaba pinchando en la parte superior del muslo —recordaba—. Tom dijo “Ah, este es Legs”.»

El 2 de septiembre de 1982, el apartamento dejó de estar disponible para futuras visitas: aquel día Tom se inyectó el speedball que lo mató a los cuarenta y dos años.

La relación de Young con Baker estaba igualmente condenada, pero aquel mes ella intentó una última argucia para resucitarla. Con el consentimiento de Baker, contrató unas románticas vacaciones para dos en Santa Cruz, en las islas Vírgenes. Cuando se acercaba la fecha de partida, Baker desapareció. En el último minuto, Young invitó a Bond a acompañarla en su lugar. Durante toda la semana Young telefoneó al apartamento, rezando para que él estuviera allí. El 17 de septiembre volvió a casa. En cuanto abrió la puerta, sintió la presencia de él. Lo llamó por su nombre. Él no respondió. Lo encontró en el

cuarto de baño; él no le hizo ni caso: siguió buscándose una vena no obturada donde pincharse.

«Me alejé, hablando con él —contó ella—. Él no me escuchaba. Supongo que en realidad estaba hablando conmigo misma, con la esperanza de que él me oyera.» Young dejó el apartamento y vagó por la avenida Columbus, sollozando histéricamente. Entró en un pequeño bar mexicano. Dentro solo había un empleado. Este se mostró amistoso de inmediato, y le ofreció su casa durante todo el tiempo que la necesitara. Young todos los días llamaba a su propio número de teléfono, ahora con la esperanza de que Baker no estuviera. Pero siempre estaba. Ella colgaba todas las veces, sabiendo que unas pocas palabras de él bastarían para echar abajo su resolución.

Baker tenía otras preocupaciones. El 25 de septiembre llamó a San José. «¿Está la bella y talentosa Diane Vavra?», preguntó con su voz más encantadora. «¡Sí! —respondió la excitada mujer al otro extremo—. ¿Eres Chet Baker?». Él explicó que iba a ir pronto por allí y se preguntaba si podría verla. Ella dijo que sí, entusiasmada.

Al cabo de tres semanas, él dejó de responder al teléfono cuando llamaba Young, y esta decidió que podía ir a su casa sin peligro. Abrió la puerta con cautela y echó un vistazo al interior. Lo primero que vio fue un espacio vacío en el suelo, donde había estado su piano. En el apartamento encontró un escrito con letra de Baker en el que reclamaba la propiedad del instrumento y el derecho a vendérselo a Sheila Ditchfield, una mujer del East Side, por cuatrocientos dólares. Young telefoneó a Ditchfield, que se negó a devolver el piano. «Ese fue el precio que pagué por dejarle», dijo Young.

Durante los años siguientes, Young intentaría analizar lo que la había mantenido atada durante tanto tiempo a una relación que acabó siendo destructiva. «Todos los artistas viven en un pequeño mundo propio —decía —. Carol Baker se fundió con la vida de él… y también yo, y Diane Vavra, y todo el que estuviera con él, por ese atractivo que tiene la fama y que era alguien importante y la mística. ¡Pero no es real! No hay vida detrás de la celebridad, el noventa y nueve por ciento de las veces. Al fin acabé por darme cuenta, y por eso me marché.» Pero a pesar de toda esta percepción *a posteriori*, la atracción de Baker seguía actuando, y ella le escribió a menudo, a la espera de una reconciliación que nunca llegó.

Poco después de la ruptura, Young se sorprendió al recibir una llamada de Vavra, a la que no conocía personalmente. «Dijo algo así como: “Hola, ¿eres Ruth? Soy Diane. He pensado en llamarte porque, ahora que ya no estáis juntos, ¿hay algo que yo debería saber y que no sabía la primera vez?”.»

Durante unos veinte minutos, según Young, Vavra le hizo preguntas sobre Baker. «¿Hizo Chet tal cosa? ¿Sigue haciendo…? ¿Debería yo…?» Young asegura que aquella conversación fue «probablemente el momento más raro de mi vida».

A John Snyder le esperaba uno aún más extraño. Las deudas de su sello Artists House iban ya por las seis cifras y parecía que sus tiempos de productor habían terminado. Su mujer también le había dejado, llevándose los niños y los muebles. Le habían cortado el teléfono de su apartamento en el East Side, y también la electricidad. Por la noche, extendía un cable por el pasillo y lo conectaba a un enchufe de fuera, para poder encender la lámpara y el televisor. Dormía en un colchón de gomaespuma sobre el suelo. «Nunca salía de casa —declaró Snyder—. Pasaba semanas sin ducharme. Me quedaba allí tirado. Era una pesadilla.» Pronto no le quedó más opción que volver a Carolina del Norte. Pero, antes de eso, un día el portero le llamó diciendo que Chet Baker estaba en el portal. «Que suba», dijo Snyder, perplejo. Llevaba mucho tiempo sin ver a Baker. Cuando Snyder abrió la puerta, Baker se estremeció.

—Tienes peor aspecto que yo —dijo.

—Pues sí, Chet, no me va muy bien. ¿Qué pasa, qué puedo hacer por ti?

—¿Tienes algo de dinero? —preguntó Baker.

—Chet, tengo catorce dólares.

—¿Me puedes dar la mitad?

«Yo le dije: “Chet, ¿quieres siete dólares?”. Él dijo que sí. Le di los siete dólares. Y se marchó. Creo que fue la última vez que lo vi.»

17

En los cinco años transcurridos desde su último encuentro con Chet Baker, pocas cosas le habían ido bien a Diane Vavra. Con cuarenta y dos años cumplidos, hacía poco que había obtenido un máster y daba clases de música a tiempo parcial. Pero la inseguridad la incapacitaba de tal modo que estaba desperdiciando su talento como saxofonista soprano y clarinetista. Casi todo su tiempo libre lo dedicaba a intentar ayudar a su hijo adolescente, cuyos problemas con las drogas lo habían enviado a la cárcel más de una vez.

Pero con una sola llamada telefónica de Baker, pareció que todo su mundo se iluminaba. Un día volvió a su casa y lo encontró delante de su puerta, sosteniendo un enorme ramo de flores. Su corazón echó a volar. También el de su hijo. El joven estaba en casa con sus amigos y se jactó ante ellos del amigo de su madre, el famoso trompetista que había sido yonqui desde los años cincuenta. «¡Es un dios, tío!», le oyó exclamar Baker. Y aprovechó la ocasión para pedirle al chico que le buscara algo de droga. «Me vine abajo por dentro —declaró Vavra—. Me dolió. Pero mi alegría por ver a Chet lo superaba todo.»

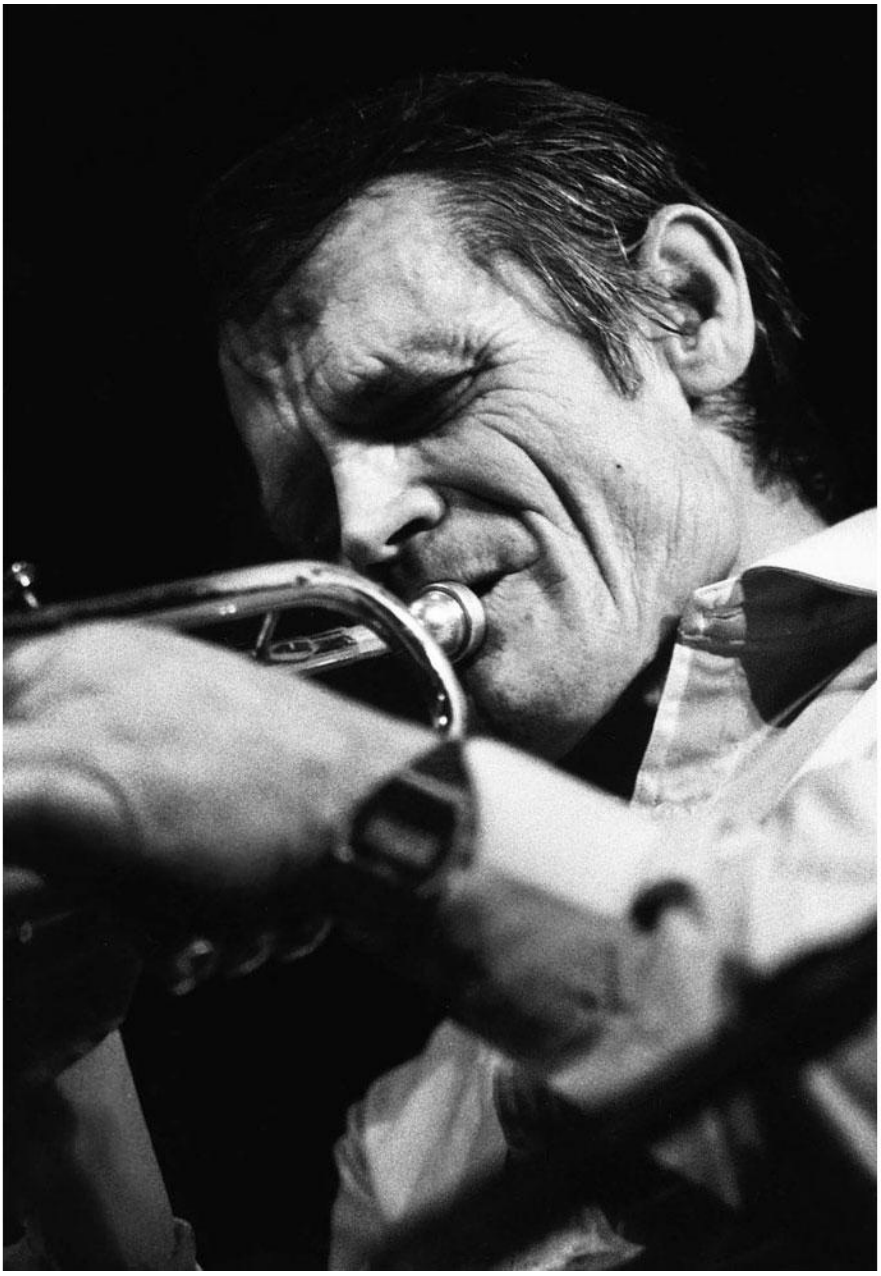
Durante las tres semanas siguientes, se informaron uno al otro de los detalles de sus vidas por separado. Baker estaba mucho más comunicativo que como ella le recordaba. «Estaba amargado, furioso… muy furioso», dijo. Aun así, la entristeció despedirse provisionalmente de él en diciembre, cuando él voló a Oklahoma para hacer una breve visita navideña a su madre y a su familia antes de viajar a Europa para una gira de varias semanas. Más o menos por entonces, Baker restableció el contacto con Young. Sintiendo tal vez remordimientos por haber vendido su piano, se tomó grandes molestias para ayudarla en su carrera de cantante, haciendo que los promotores oyesen sus maquetas y recomendándola para actuaciones. En una carta que escribió a Young en 1983, le expresaba su máxima admiración y le rogaba que nunca renunciara a cantar.[430]

Por el momento, no tenía ninguna mujer que cuidara de él, y en su desesperación recurrió a la hija de su mejor amigo. Micheline Pelzer se había

casado poco antes con Michel Graillier tras una década de vivir juntos, pero no era ningún secreto que Baker le gustaba. Casi al principio de 1983, cuando el pianista dejó su casa de París para salir de gira, Micheline aprovechó la oportunidad para agasajar a Baker. Se metió en la cocina y le preparó alegremente una apetitosa cena. Él se le acercó por detrás y la toqueteó. «Micheline, ¿serías amable con un viejo?», le preguntó.

No tardó en formarse un triángulo «amoroso» compuesto por un amo dominante de apetitos carnívoros y una pareja casada en la que ambos estaban tan fascinados por él como el uno por el otro. Después de dar el tropezón al esnifar heroína con Baker el día de fin de año de 1978, Micheline había vuelto a inyectarse. No tenía muy clara la fecha exacta, pero sí el lugar (París) y las circunstancias. Al principio, recordaba, ella se mostró reacia. «Fue Chet el que me empujó un poco. Dijo "Eres una ñoña", y eso no me gustó nada. Le dije: "¡No soy una ñoña, adelante!". Y él empezó a pincharme.» Lo mismo sucedió con Michel. «Estaba asustado —declaró este—. Por fin, entré en el cuarto de baño y le pedí a Chet: "Por favor, hazlo tú por mí, que yo no puedo encontrar el sitio". Y él lo hizo por mí. Fue maravilloso todas las veces.» Pero ninguno de los Graillier culpaba a Baker de su adicción. «Tú decides si lo tomas o no lo tomas», dijo Michel.

Ahora, atados a Baker al nivel más profundo, viajaron con él por todo el mundo. Sus viajes se aceleraron en 1983, cuando Baker se volvió a asociar con Wim Wigt, el agente holandés que había programado su frustrado retorno a Alemania en 1976. Ahora, con todas las restricciones levantadas, Baker podía entrar en cualquier país. Quería trabajar sin parar, y Wigt lo tuvo atado a una noria hasta que murió. Con su pelo rizado entre rubio y canoso, sus gafas, su voz monótona y su carácter reservado, Wigt tenía aspecto de implacable hombre de negocios, y los amigos de Baker lo consideraban frío y avaricioso. El trompetista acabó refiriéndose a sí mismo y a sus músicos como «los Wim Wictims», obligados a seguir enloquecidos itinerarios en zigzag durante meses y meses. «A veces estaba cansadísimo —contaba Micheline—, porque Wim le había hecho trabajar un día en París y al día siguiente en el sur de Italia, y al siguiente en el norte de Alemania. Creo que por eso necesitaba cada vez más caballo, para poder hacerlo.»



Club Montmartre, Copenhague (Dinamarca), 28 de febrero de 1985. Foto de Thorbjorn Sjogren

Pero nadie obligaba a Baker a aceptar todos aquellos trabajos, ni a llenar aún más su agenda con todas las actuaciones y sesiones de grabación que podía encontrar a última hora. Ningún local era pequeño para él. Cuando tenía unos días libres, tocaba en Le Petit Opportun, una caverna de piedra, confortable como un cuarto de estar, en la Orilla Derecha del Sena, en París. Los desplazamientos en busca de droga ocupaban muchas de las horas que le quedaban libres. Localizarle era una dura tarea. Pero casi nunca había encontrado arreglalotodos tan diligentes como Wigt y su esposa y socia, Ria, que eran expertos en conseguir que los artistas problemáticos cumplieran sus

compromisos, pasara lo que pasase. La pareja descubrió que ocuparse de Chet Baker era como cuidar a un niño pequeño. Implicaba hacer un montón de llamadas solo para localizarlo, telefonear a su hotel cada hora para asegurarse de que salía a trabajar con tiempo, tranquilizar a promotores frenéticos… Baker llamaba a los Wigt a todas horas: había perdido las llaves del coche, había tirado los billetes de avión. A veces, en el último minuto, informaba a Wigt de que se volvía a América, obligando al agente a cancelar semanas de actuaciones comprometidas en Europa. Y entonces llegaba el inevitable mensaje anunciando que estaba de regreso en Europa y que necesitaba empezar a trabajar al día siguiente. Un músico conocido por su impecable sentido del ritmo «ya no sabía en qué día vivía ni tenía noción del paso del tiempo», decía Wigt.

Las giras las controlaba el *road manager* de los Wigt, Peter Huijts, al que Hal Galper llamaba «el rey de los *roadies*». Huijts era un padre de familia de hablar reposado, con gafas y pelo «sal y pimienta», que se ocupaba pacientemente de todas las crisis. Una noche telefoneó a Wigt desde una sala de conciertos de Niza para anunciar la llegada sin contratiempos de Baker al escenario. No vio lo que ocurrió a continuación: tras unos pocos graznidos destemplados, el desorientado Baker había escapado corriendo, murmurando que tenía que engrasar su trompeta. Huijts quedó horrorizado al encontrar al narcotizado músico intentando lubricar su instrumento con Fasteeth. Arrebatándole la trompeta, Huijts sacó los pistones y trató de quitar el pegamento frotando, pero ya se había secado, y cuando Baker sopló por la boquilla solo salió aire. Furioso, tiró la trompeta a un rincón. ¿DÓNDE ESTÁ MI DINERO?, chilló. «Chet, no vamos a cobrar nada, la gente se está marchando», dijo Huijts. «¡Pues muy bien! —dijo Baker—. ¡No volveré a tocar en este sitio!» Sin embargo, una y otra vez era capaz de usar su encanto de manera tan desarmante que los promotores volvían a contratarlo, a pesar de los riesgos.

Desde los primeros años cincuenta, Stan Getz había considerado a Baker un niño malcriado y un incordio, de modo que no le entusiasmó la propuesta de Wigt de reunirlos para una gira por Europa. A Getz le iba bien por su propia cuenta; además, habiendo dejado la heroína e ingresado en Alcohólicos Anónimos, no quería tener nada que ver con los químicamente dependientes. A pesar de todos sus excesos, la carrera de Getz estaba en un momento estelar; hacía poco que había actuado en la Casa Blanca, y estaba grabando álbumes atrevidos y de alto nivel. A diferencia de Baker, conocía la importancia de mantener una banda fija, y tenía contratados a tres jazzmen

grandes de Nueva York: el pianista Jim McNeely, el bajista George Mraz y el batería Victor Lewis.

Una gira conjunta era dinero garantizado, y el trompetista aceptó de inmediato. Getz solo accedió con una serie de condiciones estrictas. Se negaba a pasar por las aduanas con Baker y a tocar con músicos, y se reservaba el derecho de «despedirle» si no se comportaba adecuadamente. Wigt aceptó las tres condiciones, y después se apresuró a contratar más de treinta conciertos en Holanda, Francia, Dinamarca e incluso Arabia Saudí.

Getz se olió problemas el primer día, cuando Baker se presentó para una gira de seis semanas con una gabardina sucia y llevando solo una bolsa de papel marrón y el estuche de la trompeta. Al saxofonista se lo llevaron los demonios en el concierto inaugural, que tuvo lugar en el Singer Concertzaal de Laren (Holanda) el 10 de febrero de 1983. Las dos estrellas compartían el escenario durante la mayor parte del espectáculo, alternando solos y tocando algún que otro dúo. Getz no había contado con la extraordinaria devoción que el público europeo sentía por Baker. «Chet recibía muchos más aplausos que Stan», recordaba Irv Rochlin, un pianista de Chicago que vivía en Amsterdam y asistió a aquella actuación. Getz parecía un abuelo gruñón del extrarradio. Se movía por el escenario arrastrando los pies, con un jersey rosa, pantalones azul celeste y zapatillas deportivas blancas, frunciendo el ceño en todo momento. Baker, en cambio, parecía tan gastado y triste que te llegaba al corazón.

Musicalmente, seguían haciendo mala pareja. Puede que Baker hubiera perdido energía, pero eso solo hacía que su música sonara más intensa. Getz seguía tocando con toda la gélida perfección de su juventud, pero estaba tan circunspecto como siempre y, según su exbajista Jon Burr, no era nada espontáneo. «Stan tenía un arsenal de frases limitado —contaba Burr—. Lo que a él le interesaba era la calidad de su sonido, mientras que a Chet no solo le interesaba el sonido, sino que estaba empeñado en encontrar nuevos caminos a través de la música cada noche.» La mayor ovación de la velada siempre era para Baker, al terminar «My Funny Valentine».

Getz mantenía la pose cool en escena, pero durante las tres semanas siguientes hizo una serie de llamadas indignadas a Wigt. El saxofonista estaba intentando controlar la afición a la bebida de George Mraz, y se quejaba de que Baker había invitado al bajista a un coñac. Mientras tanto, según el biógrafo de Getz, Donald L. Maggin, a la segunda semana el propio Getz había sucumbido al alcohol y a la cocaína. Esta última reunión de la escuela cool empezaba a parecer una nueva versión de *Romper Room*.

La tensión explotó a finales de febrero, cuando el grupo llegó a Arabia Saudí. Baker había adquirido una provisión de «mercancía» antes del vuelo, y pensaba introducirla en un país cuyas leyes antidroga eran de las más duras del mundo. Cuando Getz se enteró, montó en cólera; según Victor Lewis, se apoderó de la droga y la tiró por el retrete. A continuación, telefoneó a Wigt y declaró: «O él o yo». El agente supuso que Getz estaba simplemente celoso. Lo mismo opinó Baker cuando Wigt lo llamó para darle la noticia, ofreciéndole pagarle todo su salario por las actuaciones que quedaban. Baker aceptó el dinero. Más adelante, le dijo gruñendo a Guy Masy, un saxofonista tenor de Lieja, que ojalá pudiera echarle a Getz el mismo maleficio que le había echado a John O'Grady.

Se organizó una gira corta para sustituir las actuaciones canceladas con Getz. Baker trabajó a dúo con Michel Graillier, cuya manera de tocar combinaba el elegante lenguaje armónico de Bill Evans con los toques floridos del impresionismo francés. Graillier se sentía como un niño a los pies de un viejo y sabio profeta. Pero cuando la afición del pianista a la bebida se tradujo en acordes fallidos y errores en el tempo, Baker se puso desagradable. «Si fallabas con la música, le hacías algo terrible», explicaba Nicola Stilo. Baker le pagó con la misma moneda. Cuando Graillier se equivocó en los cambios de «My Funny Valentine» en una catedral de Sicilia, él dejó la trompeta, se acercó al piano y apartó a Graillier de un empujón con una mano, mientras aporreaba furioso los acordes con la otra. Graillier siempre le perdonaba. «Para mí, Chet no solo era un amigo, era como un padre espiritual. Creo que pude estar tanto tiempo con él porque aceptaba todo lo que él hacía. Muchas veces no estaba bien, la verdad.»

Diane Vavra se había reunido con Baker en Europa tras la ruptura de la gira con Getz, y el trompetista se sintió aliviado al tenerla a su lado. La consideraba su álter ego, una mujer que parecía comprender su arte mejor que él. En público, la pareja —él con cincuenta y tres años, ella con cuarenta y tres— se arrullaba y se cogía de las manos como adolescentes enamorados. Inevitablemente, el círculo íntimo de Baker se convirtió en un nido de avispas, en el que todos competían por el primer puesto en su lista de afecto. Los Graillier estaban seguros de que Vavra envidiaba su estrecha relación con Baker: «Se ponía celosa cada vez que Chet y yo íbamos a comprar droga —contaba Micheline—. Pero no la veíamos llevándolo al Sena a esperar tres horas al contacto, ¿sabes?». La constante presencia de Nicola Stilo provocaba más tensión. «Siempre estaba con nosotros, siempre —recordaba Micheline —. Y a veces, cuando Diane no estaba y yo quería intimidad con Chet, era un

fastidio.» Vavra sentía lo mismo: «Nicola y yo no nos llevábamos nada bien, porque él tenía celos de mí y yo tenía celos de él. Eso ocasionaba un montón de problemas».

Baker estaba demasiado inmerso en sus propias preocupaciones para darse cuenta. En una entrevista en televisión durante una gira que hizo por España aquel año, Baker, sentado junto a Vavra en un salón de un hotel de Barcelona, respondió quisquillosamente a las preguntas. El trompetista parecía exhausto; el pelo le caía en mechones grasientos que no se había cortado en semanas, y necesitaba un afeitado. En su camiseta negra se leía jazz en letras grandes. «Si no toco, no como —susurró Baker—. Es el único dinero que tengo… He grabado unos cien álbumes en mi vida, y no he sacado ni un céntimo en derechos de autor de ninguno de ellos.» Al preguntársele por qué no le gustaba llevar batería, se enfadó aún más: «Porque hacen demasiado ruido, maldita sea, por eso. No necesito que nadie me marque el compás —y dándose con el dedo en la frente, añadió—: Tengo el compás guardado aquí, en mi cabeza».

Hay una gran división de opiniones acerca de su música de los ochenta. Para muchos músicos y fans, sobre todo en Europa, sonaba más poético, expresivo y rico en tonalidades que nunca. «Aprendí muchísimo de él —decía Rocky Knauer, un bajista canadiense que vivía en Alemania y tocó con Baker en diversas ocasiones entre 1979 y 1988—. Incluso en una mala noche, siempre salía algo bueno. Y cuando las cosas iban bien, tío, era como un viaje en alfombra mágica.»

Sin embargo, había graves problemas. Baker se sentía cada vez más enfermo, y su dentadura postiza le causaba dolores a diario. Su vida se había convertido en una borrosa sucesión de viajes en avión y en coche, actuaciones y sesiones de grabación («Pasan todas a la vez: he hecho demasiadas», dijo en su última conversación con Ruth Young). Cuando hacía una parada en casa de Pelzer, solía irse directamente a la cama. «No había vida —contaba Irv Rochlin—. Era solo actuar y aburrirse, aliviándolo con drogas.» Ahora, cada vez que la gente le miraba, notaba repulsión en sus ojos. El batería Kenny Washington, entonces veinteañero, recordaba haberse encontrado con Baker en el comedor de un hotel de Holanda. Mientras desayunaban, estuvieron charlando amistosamente sobre actuaciones y la vida en la carretera. Unas pocas mesas más allá había un hombre sentado, leyendo el periódico. Parece que reconoció a Baker y de vez en cuando le echaba una mirada. El trompetista siguió hablando con Washington con su voz suave y acariciadora: «Voy a Italia, tengo una gira allí…». De pronto, se volvió hacia el curioso

cliente y le gritó, a través del salón semivacío: «¿A QUIÉN COÑO MIRAS?». El hombre se hundió en su asiento, avergonzado, y se ocultó tras su periódico. «Entonces, él siguió hablando conmigo como si no hubiera pasado nada», contaba Washington.

Baker todavía tenía la suficiente confianza en sí mismo como para pensar que, después de treinta años, podía tocar sin calentamiento previo. Pero ya no era tan joven, y el primer número de todos los conciertos quedaba estropeado por feos chirridos y soplidos de aire muerto. Poniendo mala cara, se apartaba la trompeta de los labios y la sacudía, como si tuviera un gremlin atascado dentro.

«Yo creo que en esta época de su vida estaba demasiado cansado y deprimido para tocar muy bien —explicó Vavra—. Poco sueño, demasiadas drogas… eso mata tu creatividad. Tenía un sentido maravilloso del ritmo, tenía más musicalidad que nadie, pero Chet tenía un repertorio de frases y las iba recombinando. No buscaba nada más. Los músicos inspirados le inspiraban, pero casi siempre llevaba músicos de segunda fila.» En la gira con Getz, Vavra consideraba que la presencia de Victor Lewis había demostrado lo que podía lograr Baker con acompañantes de gran calidad. «El batería le metía caña, le decía: "¡Vamos, tío!". Por eso no quería tocar con baterías; estaba demasiado agotado para ser creativo.»

La cocaína y el tabaco habían hecho que su voz, antes aterciopelada, sonara tan chillona y nasal como un kazoo. Al interpretar canciones que había cantado cientos de veces, prescindía de las palabras y «soplaba» las melodías, lo cual impresionaba a los músicos pero transmitía poca de su antigua dulzura. Evert Hekkema, un trompetista holandés con el que vivió a mediados de los ochenta, sintió la insatisfacción de Baker. Cuando Hekkema lo elogió después de una actuación, Baker gruñó: «Qué va, no he tocado una mierda esta noche». En escena siempre ponía mala cara y casi nunca hablaba al público; ni siquiera lo miraba.

Muchas veces se paraba en mitad de una canción para increpar al técnico de sonido por «mover los mandos» para intentar darle algo de volumen. Jean-Louis Rassinfosse lo presenció con frecuencia: «Pegaba el pabellón de la trompeta al micro para distorsionar el sonido adrede y decía: "¡Mira lo que me haces!". Siempre tenía problemas con los técnicos de sonido porque no entendían lo que él quería. Claro que tengo que admitir que él no daba mucha información. Esperaba que la gente de todo el mundo supiera cómo quería que sonara su trompeta». Al final de cada concierto, Baker decía unas pocas y

rápidas palabras —«Muchas gracias, esperamos que les haya gustado la música»—, y se retiraba.

Pero incluso en sus peores momentos, tenía un sonido que conmovía a la gente; con unas pocas notas, podía dejar clavado al público. Por esa carga eléctrica, sus fans europeos le perdonaban todo. Así sucedía en el New Morning, una caverna-club de jazz y world music que se convirtió en su cuartel general en París en 1983. El New Morning estaba dirigido por *madame* Eglal Farhi, una experiodista nacida en Egipto cuyo encanto y refinamiento enmascaraban un astuto sentido de los negocios. «La gente sabía que él podía llegar y no estar en condiciones de tocar —decía Farhi—. No les importaba. Siempre había público.» Pero Farhi, como otros muchos antes que ella, tenía a veces «la desagradable sensación de que iban como quien va a un circo esperando que el trapecista se caiga. Siempre pensaban que iba a ser la última vez».

Solo las drogas podían mitigar el miedo que Baker sentía. Una noche, él y Vavra estaban viendo una actuación musical en el Jazzhus Montmartre de Copenhague. «¿Sabes? Si yo subiera ahí ahora, me pondría a temblar, porque no estoy colocado», confesó Baker. Vavra entendía su terror. Cada vez que él le pedía que subiera al escenario con su instrumento, ella se quedaba congelada, y rara vez accedía. «Chet hacía todo lo que podía por ayudarla», contaba Micheline.

Como le quedaban pocas venas utilizables en el cuerpo, Baker había empezado a inyectarse en las arterias del cuello. Se pasaba horas mirándose fríamente en el espejo del cuarto de baño o en el retrovisor, pinchándose el ensangrentado cuello con una aguja. En esta época, su sitio favorito para comprar droga era Amsterdam, una ciudad con una permisividad sin igual en cuestiones de drogas y sexo. Allí, decía, «la gente no es tan estrecha como en otros países en cosas sin importancia».[431] Los franceses le parecían «arrogantes» e «insinceros», los alemanes «aburridos»,[432] pero Amsterdam, según le dijo a un entrevistador, era «una fiesta veinticuatro horas al día».[433] Los turistas acudían en masa a cafés como el Grasshopper, donde el menú incluía varias modalidades de marihuana y hachís. La heroína era ilegal, pero el ayuntamiento había adoptado una postura semipermisiva, e incluso proporcionaba a los adictos agujas nuevas para evitar el contagio de enfermedades.

La utopía yonqui era Zeedijk, una tortuosa callejuela cerca de la estación de ferrocarril y del famoso distrito rojo de la ciudad, con sus sex shops y burdeles con escaparate. A diferencia de la mayoría de las calles de la zona,

que tenían bocacalles en varios puntos, Zeedijk era una vía casi cerrada de principio a fin, por lo que ofrecía intimidad a los camellos y a sus clientes. Nik Williams, un artista norteamericano que en los años ochenta vivía cerca de Zeedijk, recordaba la actividad «de pared a pared» que había en la calle en materia de droga. «No se podía pasar por Zeedijk de noche sin que alguien te propusiera comprar —decía—. También había mucho navajazo en la zona.» Después de comprar droga, algunos compradores saltaban a los barcos atracados en los canales próximos para pincharse en ellos.

Baker se hizo tan habitual de Zeedijk que algunos vendedores lo llamaban por su nombre. Pero encontró un modo más discreto de comprar droga cuando conoció a Robert, su último «doctor Feelgood». Robert era un médico holandés aficionado al jazz que atendía a sus pacientes en su mansión a las afueras de Amsterdam. Baker lo conoció por mediación de Irv Rochlin, que le había alquilado una habitación al doctor. Robert reverenciaba a Baker de tal modo que le proporcionaba toda la metadona y barbitúricos que quisiera. Los barbitúricos eran mucho más peligrosos para Baker que la heroína. Bajo sus efectos perdía el control completamente: conducía como un loco y sufría ataques de paranoia. Vavra le suplicó a Robert que dejara de darle píldoras a Baker, pero fue en vano. «A Chet le volvían completamente loco —decía—. Chico, daba miedo.»

Pero su droga favorita seguía siendo la heroína. Un día convenció al reacio Rochlin de que lo llevara en coche a Zeedijk. Rochlin, un exadicto que había ido a la cárcel años atrás por culpa de la droga, esperó nervioso en el coche mientras Baker compraba. Cuando volvían al hotel de Baker, el pianista paró en su apartamento para hacer un recado. Dejó solo a Baker. «Chet, no te lo metas —le dijo—. Te llevo a tu hotel dentro de unos minutos.»

Al regresar, Rochlin encontró a su invitado desnudo, «temblando como una hoja» y agarrado al borde del fregadero de la cocina. Baker se había desnudado para encontrar una vena, y después se había inyectado una dosis casi letal de heroína. El resto estaba en un montoncito sobre la mesa. Al ver a Rochlin, Baker le ordenó que preparara una inyección salina, un método que utilizan los yonquis para diluir la heroína e intentar salvarse de la muerte. «¡Pínchame en el cuello! —jadeó Baker—. Ponme un torniquete.» Rochlin preparó la jeringa y después se quedó paralizado. «¡No puedo, Chet!», dijo, entregándole la jeringa. Baker se la clavó en la yugular y después se sentó, todavía desnudo. «Estuvo sin conocimiento bastante rato», contó Rochlin.

Por fin se levantó, se vistió y guardó la droga en una bolsita. Rochlin lo llevó a su hotel. Una vez allí, Baker le preguntó al pianista si podía subir y

quedarse con él. Mientras hablaban de cosas triviales, Rochlin le hizo una pregunta: «Oye, Chet. ¿No te cansas de esta mierda?». «Él creyó que me refería a conseguir músicos para las actuaciones, viajar, las cosas normales que un músico de jazz tiene que hacer. Yo le dije: "No, tío, me refiero a meterte mierda". "Ah, nunca pienso en eso", respondió».

Decidido a establecerse en Amsterdam, Baker había telefoneado a Rochlin, en la primavera de 1983, preguntándole si sabía de algún coche en venta. La suerte quiso que sí supiera: Rochlin tenía un amigo trompetista, Evert Hekkema, que quería vender su Peugeot. Aquel día, Baker se sentó al volante junto a Hekkema para probar el vehículo. A Hekkema le sorprendió lo desaliñado que iba Baker: el cabello gris y greñudo ondeando al viento mientras daba la vuelta a la manzana a toda velocidad, las uñas sin cortar de los dedos de los pies asomando por sus sandalias. Pero Baker halagó al joven músico preguntándole por su vida en Amsterdam, y Hekkema acabó tan impresionado que le vendió el coche a precio de ganga. Y cuando Baker dijo que estaba buscando un sitio para alojarse en la ciudad, el holandés le ofreció inocentemente una habitación en su apartamento por solo cien guilders (unos sesenta y cinco dólares) a la semana. Hekkema tenía un ático grande, de cuatro habitaciones, sin ascensor, bien ubicado y céntrico, cerca del cruce de dos canales. Pero Baker estaba más interesado en la proximidad del edificio a Zeedijk, que estaba a solo unos minutos.

Una vez instalado, deleitó a su anfitrión con escandalosos relatos autobiográficos. Uno de ellos se refería a un viaje en tren que habían hecho él y Leo Mitchell de Amsterdam a París. Con los billetes de primera clase en la mano, entraron en un compartimento ocupado por una acomodada pareja de americanos. Los dos músicos tenían pinta de haber dormido en la calle, y Baker, que a menudo se empapaba de colonia Paco Rabanne en lugar de bañarse, hizo que la pareja arrugara la nariz. Al cabo de unos minutos, el hombre le susurró a su esposa: «No aguanto este olor». Baker reaccionó abriendo la ventanilla y dejando que entrara en el compartimento una ráfaga de aire helado.

—¿Quiere cerrar la ventana, por favor? —dijo el hombre—. Vamos a coger un resfriado.

Con los ojos llameando, Baker dijo tranquilamente:

—La ventana se queda abierta hasta que se haya marchado todo el olor.

Tras otro pesado silencio, el pasajero rogó:

—Nos gustaría tener un viaje agradable.

—Escucha, gilipollas —dijo Baker—. Como me jodas, vas a tener el viaje más desagradable de tu vida.

Aquella misma noche, Hekkema inició su propio viaje desagradable. Estando en la cama, notó que había alguien en la habitación. Y vio a Chet Baker drogado, desnudo excepto por una camiseta roja, de pie y doblado hacia delante, tan inmóvil como una estatua. Hekkema se le quedó mirando durante varios incómodos minutos. Por fin, Baker abrió los ojos y vio dónde estaba. Avergonzado, trató de salir de la situación con una broma, imitando a un viejo y encorvado vaquero agitando su bastón.

Pero, por lo general, su forma de actuar era demasiado extravagante para resultar graciosa. Como la química de su cuerpo estaba tan trastornada, no siempre registraba sensaciones simples como el calor y el frío. En su habitación, ponía el radiador al máximo y después se tumbaba sudando en la cama, con prendas de ropa y papeles esparcidos por toda la habitación. A veces dormía quince horas o más. Su estado de ánimo podía pasar de dócil a hostil en un instante. Un día, un amigo de Hekkema llamó y oyó una voz desconocida al teléfono.

—¿Quién es? —preguntó el amigo.

—¿Qué importa quién sea?

Sorprendido, el amigo respondió:

—Pues no lo sé.

—Pues entonces, vete a la mierda —dijo Baker, colgando el teléfono sin más.

Por muy caprichoso que fuera su estado de ánimo, su sabiduría de yonqui rara vez le fallaba. Poco después de instalarse, se dejó las llaves de la casa dentro del coche, y después olvidó dónde había aparcado. Llamó al timbre de la vecina de abajo. «Hola, me llamo Chet Baker —dijo educadamente—. Vivo arriba y he olvidado mi llave.» Con permiso de la vecina, cruzó su apartamento y salió al callejón de atrás. La vecina contempló asombrada cómo Baker escalaba los balcones de la fachada de atrás trasera del apartamento de Hekkema y entraba en él por la puerta de la cocina. «Dijo que trepaba como un gato —recordaba el holandés—. Llegó arriba en unos segundos. Hay gente aquí que mira hacia abajo y se marea.»

Por suerte para Hekkema, Baker estaba fuera la mayor parte del tiempo. Se pasó los primeros meses de 1984 de gira por Italia y Francia con Michel Graillier, Riccardo del Fra y Nicola Stilo. En primavera, recorrió Escandinavia con un trío dirigido por el pianista sueco Ake Johannson. Baker

estaba disgustado porque Vavra no iba con él; una crisis familiar la había obligado a volver a California. Haciendo caso omiso de sus problemas, él la bombardeó con cartas insistiendo en que lo dejara todo y regresara a su lado. Aseguraba que su amor por ella superaba todo lo que había sentido en su vida.

Sin Vavra, recurrió una vez más a los Graillier, que vivían en París con sus propios miedos. A Michel le costaba encontrar trabajo, y la pareja estaba sin dinero y tenía violentas peleas. Pero los dos querían colocarse, y también Baker. A falta de heroína, se tragó unos cuantos barbitúricos, haciéndolos pasar con ginebra. Compartió las píldoras y el licor con la pareja, y al poco rato todos estaban delirando. Micheline cayó sin sentido en la cama, y su marido la golpeó en la cara con una revista hasta hacerla sangrar. Al ver lo que había hecho Michel, Baker lo derribó de un golpe y empezó a patearlo tan salvajemente que Micheline pensó que estaba a punto de quedarse viuda. «¡No sabes cómo tratar a una mujer!», chillaba Baker. A continuación, le dijo a Micheline que se vistiera; se iban a Italia. «Me llevé mis joyas y todas mis cosas —dijo ella—. Por supuesto, todo fue a parar a la calle.»

Estuvieron juntos tres meses. Jacques Pelzer se puso furioso cuando se enteró de la «fuga» de su hija con Baker; aquello provocó su única pelea seria con el trompetista. Pero Micheline estaba entusiasmada de tener por fin a Baker para ella sola, y lo acompañaba de concierto en concierto, tocando alguna vez la batería. Incluso le pasaba sus drogas por las fronteras. Una vez, en los Alpes entre Italia y Francia, la policía registró el coche e hizo desnudar a Baker. Milagrosamente, no prestaron atención a Micheline, que llevaba diez gramos de heroína en las bragas. Era la viva imagen de la calma. «Estaba tranquila porque estaba colocada», explicó ella.

Lo mismo le pasaba a Baker. Micheline le vio engatusar a los agentes de aduanas hasta tal punto que podía entrar en algunos países sin pasaporte. «Era un verdadero espectáculo —contaba ella—. Era buen actor. Empezaba a hablar con la gente en francés. Yo no sabía que podía hacer eso.» Ella y Baker se reían mucho, a pesar de los desastres que atraían sobre sí a cada paso. Una vez, en la autopista de Nápoles, iban siguiendo al coche del *roadie* que transportaba la trompeta de Baker y el contrabajo de Riccardo del Fra. Los dos coches iban a 130 kilómetros por hora, el límite de velocidad en Italia. Por delante, un conductor vio un accidente al lado de la carretera y frenó un poco para mirar. A los pocos segundos, docenas de coches habían chocado unos con otros, formando un amontonamiento tan estruendoso que sonaba como un terremoto. Los rápidos reflejos de Baker lo salvaron, permitiéndole desviarse sin sufrir daños en el momento crucial. Pero el coche del *roadie*

explotó. «¡La trompeta!», chilló Micheline. Agarrando los instrumentos justo a tiempo, se alejaron, dejando atrás un amasijo de hierro, humo y cuerpos heridos.

Tuvieron una crisis peor en Roma, cuando se quedaron sin dinero para droga. Baker sabía qué hacer. Entró en la SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori), mientras Micheline aguardaba en el coche. Salió con un millón de liras (unos 650 dólares) como anticipo de los derechos de autor de sus antiguas composiciones de la prisión. «¿Cómo lo has hecho?», le preguntó Micheline, asombrada. Baker dijo que les había contado que tenía neumonía bronquial y necesitaba un tratamiento de urgencia en Suiza. «¡Lo tenemos, Micheline! —exclamó—. ¡Vamos a colocarnos!» Acudieron corriendo a un camello, que les dio a probar una muestra de su mercancía. Era tan pura, recordaba Micheline, que estuvieron colocados «durante doce horas». Se gastaron todo el dinero y siguieron su camino. En el coche, Baker utilizó a Micheline como catadora. Ella metió un dedo en la bolsa y probó el polvo con la lengua. «¡Chet, está salado!», dijo. No tardaron en darse cuenta de que habían gastado un millón de liras en Alka-Seltzer. Baker se negó a creerlo e insistía en que ella siguiera probándolo. «Cada quince minutos me decía: "¡Pruébalo otra vez!". Hasta que llegamos a Milán me tuvo probando Alka-Seltzer.»

A ella todo aquello le parecía una juerga fabulosa, pero la situación se puso más seria cuando le hizo una revelación a Baker. «Tengo un pequeño problema —le dijo—. Estoy enamorada de ti.» Baker respondió con calma: «No quiero que estés enamorada de mí porque no quiero que sufras». Pero era él el que estaba sufriendo. Estaba seguro de que la ausencia de Vavra demostraba que había encontrado otro hombre. Cuando Micheline regresó con su marido, Baker se reunió también con Vavra. Las acusaciones empezaron de inmediato: ella se estaba acostando con Evert Hekkema, con el batería Aldo Romano, con Nicola Stilo. Todos los interesados juraban que no era verdad. Tampoco Micheline lo creía. Pero con cada uno de sus estallidos de mal humor, los ánimos de Vavra se hundían más, hasta que se vio metida en la misma nube negra de desesperación que él. Los observadores se fijaron en lo parecidos que eran entre sí: los mismos ojos abatidos, las bocas con las comisuras caídas. Aunque ella huyó muchas veces, siempre volvía. «Estaba hecha un lío —contaba—. No podía pensar con claridad, estaba confusa. Estaba claro que era una adicción.»

Vavra nunca había oído la palabra «codependencia», pero en 1986 la escritora Melody Beattie iba a revolucionar la psicología pop con su

monumental best-seller *Codependencia nunca más*. Beattie definía a los codependientes como individuos que estaban «obsesionados» y «atormentados por la conducta de otros», sobre todo si se trataba de consumidores de drogas que necesitaban un salvador. Los codependientes, decía, daban «hasta que quedaban furiosos, exhaustos y completamente vacíos». Les obsesionaban los defectos de sus seres amados, pero «no se podían ver a sí mismos… y no sabían qué hacer, si es que se podía hacer algo, para resolver sus problemas».[434]

Como era la única persona del círculo íntimo de Baker que no tomaba heroína, Vavra había empezado a sentirse marginada. En aquella época, Riccardo del Fra solo esnifaba, y ella le preguntó cuánta heroína se podía esnifar sin engancharse. Vavra lo probó y los efectos no le gustaron nada: se quedaba siempre dormida y se quejó a Micheline de dolores en las piernas y el estómago. A las pocas semanas, lo dejó. A partir de entonces, se escapaba a California cada vez que no podía soportar la presión. En cuanto ella se marchaba, Baker volvía a convertirse en un niño abandonado. Dormía en la habitación de Hekkema para tener compañía y, como de costumbre, telefoneaba a Vavra dos veces al día: «¡Por favor, vuelve, vuelve!». Las drogas eran su único consuelo. «Tenía diferentes médicos por todas partes —contaba Stilo—. No era solo un problema de heroína o cocaína; tomaba pastillas, de todo.» La combinación y la potencia de todas estas sustancias le provocaban alucinaciones. Un día de invierno de 1985, mientras Vavra estaba en California, Baker imaginó que Hekkema la tenía escondida en la casa. Entró corriendo en el ático, chillando:

—¡DIANE! ¡DIANE!

—No, Chet, no está aquí. Está en Estados Unidos —le dijo Hekkema.

Baker no quería escuchar:

—¡Tú sabes dónde está! ¡Dime dónde está!

Descalzo y vestido solo con unos pantalones vaqueros, corrió escaleras abajo hasta la fría calle. Con los ojos echando chispas, cruzó al otro lado del canal y chilló a las ventanas:

—¡Diane! ¡Sé que estás ahí!

Ella no tardó en regresar a Europa, por supuesto, para unirse a él en otro ciclo de estremecedores estallidos de ira y sobrias disculpas. A él le resultaba imposible vivir sin ella, según les confesó a varios amigos, y trató de demostrarlo del modo más sincero que conocía. En febrero de 1985, Baker le dijo orgulloso que pensaba grabar un antiguo éxito de 1927, «Diane (I’m in Heaven When I Look in Your Eyes)». La versión de Baker apareció dando

título a un álbum que grabó en Copenhague a dúo con Paul Bley, un pianista canadiense que durante un breve período había trabajado en su cuarteto treinta años antes. En cuestión de pura atmósfera hipnótica, *Diane* tiene difícil parangón en la carrera de Baker, y su tempo ultralánguido le permitió hilar su sonido más exquisito. «Es estupenda para ponerla en el coche después de medianoche en una ciudad en la que no vives», dijo Bley.

Con ese regalo de amor en reserva, Baker procuró hacer realidad los sentimientos. Les dijo a los periodistas que tenía intención de comprar una casa para él y para Vavra en Luxemburgo, Roma, París, San José… Un cincuentón que nunca había sido lo bastante disciplinado para echar raíces fantaseaba ahora con lo agradable que sería quedarse algún tiempo en un mismo sitio. «Sentía envidia de la gente que tenía un hogar —contaba JeanLouis Rassinfosse—. Pero el proyecto siempre se aplazaba. El dinero era como un iglú en el Sahara.»

Además, sus viajes no tardaron en acelerarse hasta formar otra mancha borrosa. Desde enero hasta octubre de 1985, estuvo constantemente de gira con un trío con Rassinfosse y Philip Catherine, un guitarrista belga conocido por haber tocado fusión con músicos como Jean-Luc Ponty, el violinista francés de jazz-rock. Baker, Catherine y Rassinfosse crearon una modalidad de jazz de cámara que destacaba por su etérea delicadeza pero al mismo tiempo incluía toda clase de efectos coloristas. Catherine estimulaba a Baker con su variedad, desde arranques de rasgueo flamenco hasta el más crudo minimalismo, y Rassinfosse contrapunteaba bellas melodías en el contrabajo.

La música era tierna y romántica y, como el álbum *Diane*, parecía despertar esos mismos sentimientos en Baker. Antes de partir para un concierto en Córcega con Vavra y los dos músicos, decidió convertir el viaje en una escapada amorosa para todos ellos. Le dijo a Rassinfosse que llevara a su mujer, y la pareja, que acababa de tener un hijo, dejó al bebé con la madre de ella y voló hacia una segunda luna de miel.

Y así partieron hacia Córcega, una isla grande y fragante en pleno mar Mediterráneo, entre Italia y Francia. Una vez allí, Baker se puso de un humor de perros. Enloquecido por los barbitúricos, buscaba pelea con todos los que le rodeaban. Catherine se marchó inmediatamente después del concierto, pero Rassinfosse y su mujer se instalaron en una habitación del hotel, al lado de la de Baker. Pasada la medianoche, oyeron que estallaba una pelea en la habitación contigua y que Vavra gritaba angustiada, pidiendo auxilio. Baker salió disparado. En cuanto él se fue, Rassinfosse entró en la habitación y se encontró a Vavra aturdida, con la cara magullada y cubierta de lágrimas.

«¡Voy a ir a la policía! —gritó ella—. No puede hacerle esto a la gente. ¡Quiero que le metan en la cárcel para el resto de su vida!»

Rassinfosse la llevó en coche a un hospital, donde la examinaron con rayos X. No tenía ningún hueso roto, así que, después de que le curaran las heridas, ella y el bajista regresaron al hotel. Les preocupaba que Baker pudiera estar esperando allí, pero no estaba, y Rassinfosse insistió en que Vavra se quedara con él y su mujer. Ninguno de ellos durmió, conscientes de que Baker podía volver. Horas después, le oyeron entrar en la habitación de al lado. Al encontrarla vacía, aporreó la puerta de la del bajista, gritando:

—¡DIANE! ¡DIANE!

Rassinfosse aconsejó a las mujeres que cerraran la puerta cuando él saliera, y salió al pasillo.

—¿DÓNDE E STÁ DIANE? —gritó Baker.

Rassinfosse estaba igual de furioso:

—¿Has visto lo que le has hecho en la cara?

Baker se enfureció aún más:

—¡Eres un puto gilipollas! ¡No es tu chica! Es mi problema. ¡Dame las llaves! Pero Rassinfosse, que le sacaba a Baker unos veinte centímetros, se mantuvo firme. Por fin, el trompetista se marchó y tomó un avión a Bélgica, dejándole a Rassinfosse las dos cuentas del hotel sin pagar. «Aquellas fueron nuestras encantadoras vacaciones», comentó este.

Rassinfosse volvió a Bélgica con su mujer y Vavra. «Ya estoy harta de esto —decía Diane entre sollozos—. Se acabó. Nunca cambiará.» Días después, permitió que Baker la visitara en el hotel donde Rassinfosse la había instalado. «Cuando abrí la puerta y me vio la cara, se quedó horrorizado. No recordaba nada. Se echó a llorar.» Ella cayó en sus brazos.

El 30 de junio de 1985, Baker recuperó la simpatía de todos al grabar un especial de televisión, *Candy*, en un castillo de Estocolmo con Rassinfosse y Michel Graillier. Cerró el espectáculo sentándose al piano y haciendo un dúo con su viejo compinche de Hollywood, el bajista Red Mitchell, que llevaba mucho tiempo viviendo en Estocolmo. Con todo el entusiasmo que Baker había perdido, Mitchell tocó algunos acordes nuevos que había ideado para «My Romance» de Rodgers y Hart. Baker tocó una estrofa y después dejó la trompeta. «Creo que estoy un poco cansado —dijo—. Tengo que tocar a medianoche. Y tengo que coger un avión a las siete y media de la mañana.»

«Todo el mundo dijo: "¡Pobrecito!" —comentó Vavra—. Pero era verdad. Estaba cansado. Estaba hecho polvo. No creo que lo dijera por decir… En fin, quién sabe. A lo mejor sí.»

Después de más de dos años de tener a Baker como realquilado, a Evert Hekkema se le había acabado la paciencia. Una noche de julio, Baker y Vavra lo despertaron varias veces con sus peleas; por fin, se marchó a dormir a casa de su novia. Al día siguiente se enfrentó a Baker.

—He tenido que cancelar dos clases y un partido de tenis —se quejó Hekkema. El trompetista no se conmovió.

—¿Así que crees que tu partido de tenis es más importante que nuestra amistad?

—Pues si crees que la amistad es dejar la casa hecha un asco, yo no —dijo Hekkema—. Tienes que marcharte, de verdad. Ya va siendo hora.

Las últimas horas de Baker en la casa fueron tensas. Hizo el equipaje en silencio, le dio a Hekkema las llaves y se dirigió a la puerta. Antes de marcharse, gritó:

—¡Vete a la mierda y no vuelvas a hablarme!

Y cerró de un portazo.

Una semana después, Hekkema se lo encontró en el Bim Huis, un club de jazz de Amsterdam. Baker lo abrazó. «No entiendo por qué lo hiciste», dijo. A partir de entonces, Baker se pasaba de vez en cuando por el apartamento, que seguía siendo un sitio muy conveniente para pincharse. Hekkema reconocía los impacientes timbrazos en staccato de Baker: «Así sabía que no tenía que abrir la puerta».

Una de las últimas aventuras musicales de Baker tuvo lugar en agosto de 1985, cuando debutó en Brasil en el primer Free Jazz Festival que se organizó en el país. Patrocinado por la marca de cigarrillos Free, se celebraba en São Paulo y Río de Janeiro. En los conciertos de Río participaban varios prestigiosos músicos norteamericanos —Sonny Rollins, McCoy Tyner, Phil Woods—, pero Baker fue el elegido como estrella de la última noche.

Para muchos de los mejores músicos y cantantes de Brasil, su nombre era sagrado. El disco original *Chet Baker Sings* había triunfado allí en los años cincuenta, circulando entre pioneros de la bossa nova como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão, Oscar Castro-Neves y João Gilberto. Todos ellos eran jóvenes y estaban ansiosos por crear su propio sonido, por romper con los ritmos salvajes de la samba y las lacrimosas canciones del pasado. Fue Francisco Pereira, un fotógrafo brasileño de la época, el que los invitó a su casa a oír *Chet Baker Sings*. Quedaron cautivados por la ligerísima ejecución, la leve pulsación de jazz, la frescura… cualidades que también se

podían encontrar en otro álbum norteamericano muy apreciado en Brasil, *Julie Is Her Name*, con la sugerente voz de la cantante y actriz Julie London acompañada suavemente por el guitarrista Barney Kessel y el bajista Ray Leatherwood.

Zuza Homem de Mello, director de programación del Free Jazz Festival, locutor de radio e historiador de la música, explicaba así el atractivo de Baker en Brasil: «El modo de cantar de Chet era plano, sin ningún trémolo, casi como si hablara… que es como un músico debe cantar. Y económico: una palabra muy importante para la bossa nova. Si escuchas las canciones de João Gilberto, te das cuenta de que están tocadas una sola vez, no dos. Chet solo cantaba lo que la canción pedía, sin ningún tipo de emoción añadida».

En 1958 surgió la bossa nova, un equivalente del jazz de la Costa Oeste de los años cincuenta, suave como la brisa de la playa de Copacabana. Entre los cientos de nuevas canciones compuestas por Menescal, Lyra, António Carlos Jobim y otros, las canciones de Baker habían seguido gustando. Gilberto aprendió de Baker «Like Someone in Love» y la cantó con su fuerte acento; Leão, la voz más delicada y seductora del movimiento, grabó «But Not for Me» y «My Funny Valentine» traducidas al portugués; Leny Andrade, una cantante de jazz brasileño con mucho swing, añadió a su repertorio «There Will Never Be Another You». El cantautor Caetano Veloso, héroe musical y político de Brasil que comenzó su carrera a finales de los sesenta, decía que Baker era «una de mis principales influencias»[435] y declaró a la *Folha de São Paulo* que hubo un tiempo en el que imitaba a Chet Baker mientras Gilberto Gil, otro titán de la generación de Veloso, tocaba la guitarra.

El teclista y compositor Riqué Pantoja, que había regresado a Brasil después de su temporada con Baker en 1980, dirigió la banda del trompetista en el Free Jazz. Pantoja y todos los demás sospechaban que a Baker se le estaba acabando el tiempo, y las entradas para el concierto de Río se agotaron con tal rapidez que se programó otro en São Paulo. Cuando Baker llegó con Vavra al teatro del Hotel Nacional de Río, el 11 de agosto, De Mello acudió corriendo. «Estamos muy orgullosos y felices de tenerle aquí», dijo. Baker se le quedó mirando. Entonces De Mello explicó rápidamente lo que Baker había significado para la bossa nova. «¿De verdad? —preguntó el trompetista —. No me había enterado. ¿Está usted seguro?»

El público de aquella noche, que incluía a Veloso y Leão, se sobrecogió al ver el estado actual del elfo que aparecía en la portada de *Chet Baker Sings*. Salió al escenario con tanta dificultad como un anciano, se acomodó en una silla y apenas volvió a moverse. «Tocaba un par de notas, se volvía hacia mí y

decía: “Venga, solo” —recordaba Pantoja—. Si te has pasado la vida entera esperando ver a Chet Baker, y por fin vas a verlo y está dormido en una silla, totalmente colocado, con unas sandalias sucias… Fue muy deprimente.» Baker tocó su repertorio típico, prescindiendo de las canciones que la gente quería oír, como «My Funny Valentine». En su crónica del espectáculo en el *Jornal do Brasil*, José Domingos Rafaelli elogiaba a Pantoja, a Nicola Stilo, al bajista Sizão Machado y al batería Larry Wyatt, comentando con tacto sobre la estrella: «La música de Chet Baker reflejó exactamente su personalidad introvertida… en ese aspecto, es prácticamente imbatible».[436]

Antes de partir hacia Río, Baker solo tenía una preocupación: se le había terminado la metadona, una droga imposible de conseguir en Brasil. Monique Gardenburg, manager del festival, encontró una solución. Contrató a un médico amigo de Pantoja, Walter Almeida, para que acompañara a Baker a São Paulo y le administrara cada día la dosis justa de una droga equivalente a la metadona para evitar el síndrome de abstinencia. Almeida tomó una habitación a su lado en el Maksoud Plaza, un gran hotel turístico, y procuró tenerlo vigilado. Pero cuando Baker recibió por la mañana su dosis para todo el día, se la inyectó toda de una vez y después se peleó con el doctor para que le diera más. Almeida se negó y Baker se puso furioso. Pero encontró otros dispuestos a «ayudar». Pantoja estaba haciendo actuaciones de madrugada en el Jazzmania, un club de Río. El trompetista se apuntó a tocar, encantando a todos… y en especial a unos músicos locales que le obsequiaron con montones de cocaína. Mezclada con la droga que le daba Almeida, era casi tan buena como un speedball, la nueva favorita de Baker.

El doctor nada pudo hacer por detener a Baker. Lo único que podía hacer Almeida era sentarse en la habitación del hotel con Vavra y echar de vez en cuando una mirada al cuarto de baño para asegurarse de que Baker no había muerto. Cuando vio al músico de la antigua voz de oro pinchándose en el cuello con una jeringa, Almeida se puso pálido. «¡Jesús! —le dijo a Vavra—. Será mejor que pida otro whisky. Está muy cerca de la arteria carótida, y si la toca, se acabó todo.»

El 21 de agosto, un público de dos mil personas llenaba a rebosar el teatro Palace de São Paulo para ver a Baker. Paulo Albuquerque, que ayudaba en la organización del festival, había revisado el repertorio para que incluyera temas de *Chet Baker Sings*, y los fans quedaron complacidos. Pero a Almeida el espectáculo le pareció deprimente: «Ya no tocaba como antes. Me dio la impresión de un hombre triste y físicamente decaído».

Aquella noche, Albuquerque estaba durmiendo en el hotel cuando un productor del festival llamó a su puerta y le dijo que fuera inmediatamente a la habitación de Baker. Allí encontró al doctor intentando reanimar a Baker, que había sufrido una sobredosis a base de mezclar morfina, cocaína y tal vez anfetaminas. «Tenía los ojos muy abiertos y estaba sudando. Recuerdo que el doctor tuvo que abofetearlo —contó Albuquerque—. Yo pensé que se iba a morir. Es asombroso que uno de los músicos más sensibles que he conocido se estuviera suicidando poco a poco.»

Con cincuenta y cinco años, Baker parecía estar repasando los daños sufridos en su vida. Aquel año pudo ver una perturbadora imagen de sí mismo cuando regresó al Festival de Jazz de Niza. Allí actuó por última vez en directo June Christy, una idolatrada cantante solo superada por Anita O'Day en la fabulosa «escuela cool» de vocalistas de jazz de los cincuenta. Christy había sido de las primeras personas que animaron a Baker a cantar, pero a ella le daba pavor actuar, y había bebido mucho para calmar los nervios. A los cuarenta años, casi se había retirado; ahora, con sesenta, la que había sido un «soplo de primavera» (como la llamó la cantante Rosemary Clooney) había envejecido aún más dramáticamente que Baker. En el escenario de Niza, Christy estaba tan asustada que se le iban las letras de la cabeza; cada vez que empezaba un verso, se quedaba en blanco. Su marido, el saxofonista Bob Cooper, estaba en la banda y procuraba susurrarle las letras y tocarle frases suaves al oído. Pero no dio resultado. Christy se echó a llorar y él tuvo que llevársela. Entre bastidores, Baker y Vavra la vieron sollozando histéricamente. «¿No vas a decirle nada?», preguntó Vavra. «No —dijo él, volviendo la cabeza—. Prefiero recordarla como era antes.»

En los años transcurridos desde sus propios días de gloria, Baker había vivido a salto de mata, sin pensar en el mañana. Los contratos no significaban nada para él, como pudo comprobar Jeanne de Mirbeck, propietaria del pequeño sello de jazz Carlyne, cuando publicó un álbum de un concierto de Baker que ella había producido en el Théatre de la Ville de París. «Nunca habría firmado un contrato a porcentaje —dijo—. Pobre Chet, ni siquiera tenía una cuenta bancaria. Quería el dinero de inmediato, en efectivo.»

En el otoño de 1985, estando de paso en Houston (Texas), Baker aceptó su tarifa habitual de pago al contado para grabar un álbum de composiciones de Joe LoCascio, un teclista de la ciudad. Más adelante, en la casa de Jacques Pelzer en Lieja, Baker recibió por correo un contrato de Candee Christoforides, representante del productor. Según el acuerdo, decía, Baker no

cobraría royalties y debía posar para fotos de publicidad y conceder entrevistas para promocionar el disco.

Aquella carta debió de parecerle la gota que colmaba el vaso de una vida llena de robos. Después de colocarse, se sentó a escribir comentarios airados en los márgenes, con una letra que se iba haciendo cada vez más descontrolada, hasta resultar ilegible. Le decía a Christoforides que podría haber pedido diez mil dólares por grabar aquel álbum, y que, dado el valor de su nombre, podía vender medio millón de ejemplares. El contrato le parecía una muestra más de las «mentiras fraudulentas» ideadas para «joderme una vez más». A modo de firma, escribió «But Shaker».[473]

Lo cierto es que el disco, titulado *Sleepless*, pasó inadvertido. Baker le dijo refunfuñando a Peter Huijts que, cuando estuviera demasiado viejo para tocar, cogería un arma y les pegaría un tiro en la rodilla a todos sus agentes y productores. Pero él mismo era su principal víctima, como demostró al disolver una de sus mejores bandas. En noviembre de 1985, cuando Philip Catherine no quiso tocar en un concierto en París apalabrado con pocos días de anticipación, Baker lo despidió. Y después, Jean-Louis Rassinfosse recibió una llamada de Wim Wigt informándole de que Baker iba a contratar a otro bajista a partir de entonces. No se dieron explicaciones. Riccardo del Fra aceptó el trabajo.

Nuevos recordatorios de sus fracasos le aguardaban a Baker en Oklahoma, adonde acudió a finales de año a ver a su familia. Esta vez le acompañó Vavra, que se alojó en un motel. Se la presentó a Vera, que la acogió con sorprendente amabilidad, tal vez sintiendo algún tipo de afinidad. Vavra le confió cuánto sufría a causa de la violencia de Baker. Vera le contó sus propias decepciones: «¡Chet podría haber sido una celebridad!», dijo.

No se habría sentido orgullosa si le hubiera visto en su cuartel general de Nueva York, el Fat Tuesday's, durante sus últimas actuaciones allí, en enero de 1986. «No estaba en buena forma —dijo el gerente, Steve Getz—. Tenía que esforzarse para tocar la trompeta. Se tambaleaba y se quedaba dormido en el escenario. Tenía una copa junto a su taburete y la tiraba una y otra vez, dándole con el pie.» Pero cuando cantaba sus canciones adolescentes de amor no correspondido —«Will I ever find the girl in my mind…»—, miraba y veía un local lleno de figuras maternales maduras, todas mirándolo con tanto arrobamiento como Vera. «Cada vez que cantaba, ellas se desmayaban —contaba Getz—. Todavía seguían enamoradas de él. Era conmovedor. A pesar de que parecía que estaba a punto de caer muerto.»

Aquel fenómeno tan grotesco intrigaba a Richard Avedon, el prestigioso fotógrafo retratista y de moda. Como parte de la plantilla de *Harper's Bazaar* en los años cuarenta y cincuenta, Avedon había elevado la alta costura a un inédito nivel de elegancia urbana, sobre todo en su famoso retrato de Dovima, una de sus modelos favoritas, posando majestuosa delante de una hilera de elefantes. Pero sus retratos revelaban una mirada fría y morbosa que resaltaba las deformidades físicas. Cuando viajó a las catacumbas de Sicilia en 1959, fotografió cadáveres semidescompuestos en posturas de seres vivos; casi treinta años después, hizo un retrato oficial de Ronald y Nancy Reagan que centraba la atención en las manos de la pareja, llenas de las manchas propias de la edad. Chet Baker era un tema obvio para Avedon, y su ayudante empezó a telefonear sin tregua al apartamento de Leo Mitchell, donde se alojaba el trompetista.

Al oír que había dinero por medio, Baker acudió al estudio de Avedon el 16 de enero, acompañado por Mitchell. Los resultados, publicados póstumamente en la revista francesa *L'Egoïste*, ofrecían una terrorífica imagen de la muerte en pleno proceso. Los primeros planos, en intenso blanco y negro, daban a Baker la apariencia de un hombre tumbado en la mesa de operaciones, con un potente foco encima. Avedon se centró en la boca desdentada y la mirada ausente de Baker; sus ojos aparecen conectados por líneas que parecen talladas en piedra. En el texto que acompañaba a las fotos, la escritora francesa Philippe Adler glorificaba esta imagen de ruina: «El público europeo está herido de amor profundo, sensible y respetuoso por este eterno vagabundo, este viajero sin más equipaje que el estuche de su trompeta… A los veinte años era tan bello como un ángel, con rasgos frágiles e infantiles, y un aire vulnerable, dulce, romántico».[437] Con Gerry Mulligan, decía Adler, Baker había logrado «gloria instantánea, giras triunfales, portadas en las revistas, discos de oro. El planeta entero había sucumbido al encanto letal de su etérea música». Años después, vino la tragedia: «Dientes rotos, mandíbula fracturada, trompeta desaparecida… en una playa desierta de California». Pero había valido la pena, concluía Adler. «De los maltrechos labios de este hombre roto, derrotado, flaco y patético sale noche tras noche una música sublime, luminosa y lírica. Chet Baker ha rescatado, de su viaje al fondo del infierno en pleno día, los diamantes azules del jazz, los vapores azules de su trompeta.»

La «resurrección» que le aguardaba a Leo Mitchell, después de tantos años de adicción, iba a ser muy breve. «Leo también tenía algunos amigos en Europa, y estaba empezando a trabajar más por su cuenta —contaba Diane

Mitchell—. Decía que estaba harto de la mierda de Chet.» El batería dejó por fin la heroína, pero ya era demasiado tarde. Se le diagnosticó un cáncer de médula ósea y murió en Nueva York el día de Año Nuevo de 1990.

En marzo de 1986 se pudo ver una imagen fugaz de Baker sin heroína, cuando hizo su primera gira por Japón. Huijts no se podía creer lo entusiasmado que estaba Baker; resurgió en él el niño que parecía haber muerto hacía tanto tiempo. «Podríamos haber ido a Tokio con una gran banda —recordaba Huijts—. A todos los que se encontraba, en París, en todas partes, les decía: "Eh, tío, nos vamos a Japón. ¿Quieres venir conmigo?".» Acabó llevándose a Michel Graillier y Riccardo del Fra. Advertido de lo estrictas que eran las leyes japonesas sobre drogas, Baker metió en su equipaje una provisión de metadona para tres semanas, y la expedición se puso en marcha. «A Chet lo trataron como a un rey: conciertos muy buenos, hoteles preciosos —contó Huijts—, de modo que estaba muy contento. Hacía vida social, era otro Chet. Nunca lo había visto así.» Tampoco Graillier: «Allí oí a Chet Baker como no lo había oído nunca, ni volví a oírlo después. Tocaba más deprisa que Miles Davis. Qué energía. Fabuloso». Los periodistas se peleaban por hablar con él, y él parecía encantado de recibir tantas atenciones.

La alegría no duró mucho. En cuanto salió de Japón, voló a Amsterdam y de allí a Londres. Allí, el 6 de junio, un Baker drogado y tétrico grabó un especial de televisión, *Chet Baker at Ronnie Scott's*, con Graillier y Del Fra. Para la generación más joven, que nunca lo había visto en persona, aquel programa, publicado en vídeo, se convirtió en un documento definitorio de Baker. Los realizadores, Stephen Cleary y Robert Lemkin, habían preparado una aparición de Elvis Costello, uno de los «jóvenes airados» del pop británico. Costello había estado fascinado por Baker desde que oyó la vieja grabación de Pacific Jazz «The Thrill Is Gone». El aire misterioso de aquella interpretación había hechizado de tal modo a Costello que compuso y grabó una balada inspirada por ella, «Almost Blue», que Baker cantó después. En 1983, Costello le había contratado para que añadiera un melancólico solo a la grabación de «Shipbuilding», una balada de protesta contra el peligro de guerra en el Atlántico Sur. Ahora, como invitado de Baker, Costello se atrevió con varios estándares: «You Don't Know What Love Is», «I'm a Fool to Want You» y «The Very Thought of You».

Costello se presentó al ensayo con Van Morrison, el cantante irlandés de voz ronca, compositor de éxitos del «soul de ojos azules» como «Gloria» y «Domino». Cuando Morrison preguntó si también él podía cantar, los productores se entusiasmaron. Al ponerse en marcha las cámaras, Morrison

chasqueó los dedos y se lanzó a interpretar una versión chapucera de «Send in the Clowns», cometiendo numerosos fallos a pesar de que tenía la partitura delante. Baker nunca había oído hablar de Morrison y no se podía creer que fuera un cantante profesional. «¡No está cantando, está gritando!», le dijo a Del Fra.

Pero la voz vibrante y nasal de Costello tenía mucho sentimiento, y Baker lo respetaba. «Es un hombre con mucho talento, Elvis», le dijo el trompetista al entrevistador Ib Skovgaard.[438] En el vídeo se veía a Baker charlando afectuosamente con Costello acerca de su infancia en Oklahoma y otros temas familiares. Durante la actuación, se le filmó artísticamente en un taburete en el centro del escenario, con grandes botas de vaquero bien a la vista y tan bajo de energía que parecía estar hundiéndose en el suelo. Pero el drama que sugería su desintegrada belleza puso en trance al público; la cámara captaba muchachas con los ojos llorosos que, con algún cambio en sus peinados y ropas, habrían podido ser sus groupis del Birdland en 1954.

También brillaban estrellas en los ojos de Nicola Stilo, el discípulo definitivo de Baker. Después de sus conciertos juntos en Brasil, el flautista se había quedado allí un año. Él y Baker se reunieron a finales de 1986. Para entonces, Stilo, que acababa de cumplir treinta años, era también adicto a la heroína. Al principio, Baker trató de disuadirle. «Lo intentó, pero yo quería hacerlo —explicó Stilo—. Después de eso, naturalmente, estuvimos más unidos.»

Diane Vavra tuvo también una oportunidad de sentirse más unida a Baker cuando él fue a Santa Cruz, la población costera del norte de California donde ella se había instalado. La ocasión fue el funeral de la madre de Vavra. Allí, Baker tocó sin acompañamiento una versión del agridulce estándar «For All We Know», que conmovió profundamente a Vavra y los demás asistentes. A Baker le gustó Santa Cruz, y hablaba de establecerse allí con Vavra. Por el momento, vivían de prestado en una casa que el hermano de ella tenía alquilada a la orilla del mar. Una mañana, al salir, Baker tiró su cigarrillo a la papelera. Regresaron horas después y encontraron la casa medio quemada. Los bomberos habían estado allí y se habían marchado. Con Baker, ni las residencias provisionales duraban. «Mi hogar está en mi brazo izquierdo», le dijo con amargura a Michel Graillier.

Tanto al tocar como al cantar, seguía «buscando siempre la melodía», como había dicho David Friedman. Pero su intento de poner algo de orden en su vida había fracasado lamentablemente. Podía cantar las canciones de amor más tiernas y después pegar a la mujer que aseguraba amar. En 1946 había

huido del rechazo de su padre y la decepción de su madre; cuarenta años después, seguía corriendo. Su único refugio estaba en drogas cada vez más extremas, como el speedball.

Los amigos de Vavra se preocupaban por ella, pero ninguno tanto como Gary Howe, propietario de La Bohème, un club de jazz en la vecina Saratoga. Baker tocó allí varias veces, y se alojaba con Vavra en casa de Howe. En La Bohème, Vavra conoció a Robert Ockeloen, director de marketing de una empresa de electrónica y guitarrista de jazz aficionado. Una noche, él y su esposa la invitaron a compartir su mesa. Vavra necesitaba hablar y les confesó que le daba miedo volver a casa con Baker. El trompetista, que espiaba la conversación, se enfrentó a Ockeloen en el intermedio. «Estuvo muy agresivo conmigo: "Como te lleves a mi chica, te pateo la cara", y cosas así —contó Ockeloen—. Lo tranquilizamos, y al final ella se fue con él a pesar de todo.»

Un día en que Baker voló solo a Los Ángeles, Howe discutió con Vavra: «¡No puedes seguir con ese tipo!». Baker esperaba que ella le fuera a recoger al aeropuerto para llevarlo a casa, pero cuando la llamó esa tarde, ella había jurado decirle el último adiós. Con el corazón acelerado, se obligó a pronunciar las palabras: «Chet, estos últimos años han sido demasiado. No puedo seguir contigo. No puedo recogerte en el aeropuerto». Baker hizo una velada amenaza de suicidio, pero ella encontró en alguna parte la fuerza para obviarla. Después de que ella colgara, Howe entró en la habitación. «¡Gary, lo he hecho!», exclamó ella. «Estoy muy orgulloso de ti», dijo él, abrazándola. Salieron a celebrarlo con una cena, en la que él brindó por la libertad de Vavra.

Pero durante el regreso a casa, Vavra se fue poniendo nerviosa. «Gary, tengo una sensación muy extraña», dijo cuando aparcaban delante de la casa. Entraron, y Howe se retiró a su habitación.

Ella abrió la puerta de la suya. En la oscuridad vio la silueta de un hombre. Se le escapó un grito ahogado. Un instante después, apareció el rostro de Chet Baker. Al ver que avanzaba hacia ella, Vavra retrocedió al cuarto de estar. «Siento mucho haber sido tan gilipollas —dijo él, abrazándola —. No volveré a drogarme.»

«Los dos sabíamos que estaba mintiendo —recordaba Vavra—. Yo pensé: "Dios mío, todo empieza otra vez". Pero lo único que pude hacer fue abrazarle.»

18

En noviembre de 1986, no mucho después de su última y desastrosa aparición en el Fat Tuesday's, Baker tuvo la última oportunidad de tocar en un club de Nueva York. El Whippoorwill acababa de abrir en un sótano de la calle Dieciocho Oeste, cerca de la Quinta Avenida. A Jim Coleman, amigo de Baker, el local le recordaba un burdel de lujo; nunca había visto un club de jazz con tiradores chapados en oro en los urinarios. El Whippoorwill se pasó mucho de su presupuesto al programar a estrellas como el Modern Jazz Quartet y Stan Getz; no tardó en cerrar.

La primera noche de Baker en el local atrajo solo a un puñado de admiradores, algunos de los cuales se sorprendieron al enterarse de que aún seguía vivo. Pero para su examante de 1953, Joyce Tucker, que ahora vivía en Nueva York, el trompetista seguía siendo deslumbrante. Divorciada de su primer marido, Marvin Koral, y de un actor, Al Latieri, Tucker estaba sin empleo y decidió intentar gestionar la carrera estadounidense de su antiguo amor. El intento fracasó. Baker ya casi nunca estaba en Estados Unidos, y no quería estar allí. Pero la imagen de «Chettie» seguía haciendo soñar a Tucker, a pesar de que él mismo se sentía como un fósil. «La gente dice que toco igual que canto —le dijo a Marc Puricelli, un joven pianista que lo acompañó en el Whippoorwill—. Ahora estoy empezando a tocar igual que parezco.»

Jon Burr, su bajista de finales de los setenta, se había reencontrado con él después de pasar años acompañando a estrellas como Tony Bennett y el violinista francés de jazz Stephane Grappelli. En ese tiempo, Burr había vencido su adicción a la heroína, pero a mediados de los ochenta había vuelto a engancharse durante varios años. Iba a visitar a Baker en su residencia temporal, el famoso hotel Chelsea de la calle Veintitrés Oeste. Patricia Morrisroe, en su biografía de Robert Mapplethorpe, que fue huésped del hotel, decía que el Chelsea era «una Coney Island psicodélica para genios creativos y bichos raros».[439] Andy Warhol, que coleccionaba ambas cosas, lo había utilizado como escenario del rodaje de su película de 1966 *Chelsea Girls*, en la que las estrellas de la Factory de Warhol toman drogas, alucinan y

se desmoronan ante una cámara voyeur. El problema comenzó cuando Burr vio un enorme absceso en la cadera de Baker, provocado por las repetidas inyecciones. «A los yonquis les pasa. Es como un grano monstruoso», explicaba Burr. El de Baker estaba abierto y en carne viva. Asqueado, Burr se dirigió al ascensor. Cuando la puerta se abrió en el vestíbulo, él estaba desmayado. A la dirección no le gustó nada. Aquella noche, en el Whippoorwill, Baker le dio la noticia: «Muchas gracias, Jon. Has conseguido que me echen del hotel».

Sintiéndose culpable, Burr permitió que el trompetista se instalara en su apartamento de la calle Noventa y seis Oeste. Por muy arruinado que asegurara estar, Baker siempre se las apañaba para adquirir un montón de droga, y la casa, según Burr, se convirtió en «un paraíso yonqui». Baker no tardó en encontrar otra fuente de ingresos. La primera noche de su temporada de reaparición en el Whippoorwill, una limusina se detuvo ante la puerta del local. De ella salió un hombre con barba canosa, un gran abrigo negro y un pañuelo a la cabeza. Parecía Santa Claus, pero sus «gnomos» eran su inseparable séquito de bellezas, tanto masculinas como femeninas, del mundo de la moda.

Se trataba de Bruce Weber, el fotógrafo cuyas imágenes homoeróticas para Calvin Klein y Ralph Lauren habían iniciado una nueva era de permisividad sexual en la publicidad. A sus cuarenta y un años, Weber era una de las máximas celebridades en su campo, y cobraba hasta veinte mil dólares al día. Sus imágenes aparecían reproducidas en vallas y en las páginas de la revista *Interview*: jóvenes americanos atléticos pero sensibles, adoptando posturas relajadas y vestidos con ropa interior blanca. Esas imágenes guardaban una semejanza más que superficial con el Chet Baker en camiseta de los años cincuenta y, de hecho, Baker era una de las obsesiones de Weber. Años atrás, Weber había encontrado un ejemplar del álbum de 1955 *Chet Baker Sings and Plays with Bud Shank, Russ Freeman and Strings*. «Así es, más o menos, como yo siempre habría querido ser, o siempre había querido conocer alguien que fuera así —explicaba—. Me crie en un pueblo agrícola de Pensilvania, y en aquel disco oí un sonido que me incitaba a ir al oeste. Era ese sonido que sentías cuando escuchabas el océano, cuando estabas en la playa a última hora de la tarde. Era casi como lo que sientes cuando miras una revista de surf, ¿sabes?»

En la época en que conoció a Baker, el fotógrafo estaba terminando *Broken Noses*, un documental sobre Andy Minsker, un atractivo boxeador que a él le parecía la viva imagen del joven trompetista. Weber había sido

seleccionado para la bienal del Museo Whitney de Nueva York, donde se exhibían las obras de las figuras más actuales del arte contemporáneo. Planeaba incluir una imagen de Baker, además de grabarle cantando la intensa canción de amor «Blame It on My Youth» para la banda sonora de *Broken Noses*.

La tarde del debut de Baker, Weber envió al Whippoorwill a su empleada Cherry Vanilla, cantante punk, poeta y groupi de rock con el pelo del color de un pirulí de cereza. Cherry se acercó a Baker durante la prueba de sonido. «La mayoría de las estrellas del pop se quedan envarados y dicen cosas como: "¿Qué estás haciendo aquí?" —comentó—. Chet se limitó a mirarme, en plan "Hola, ¿qué tal?". Yo dije: "Hola, soy Cherry Vanilla". Naturalmente, eso le encantó.» Coqueta y encantadora, Cherry le transmitió la propuesta de su jefe, ofreciéndole mil dólares. Baker aceptó. Más tarde llegó Bruce Weber con su cámara. A petición del trompetista, Weber le hizo una foto con Vavra. En ella se ve a Baker —que ya tenía casi cincuenta y siete años y parecía veinte años mayor— en los amorosos brazos de Vavra, con la cabeza apoyada en su pecho y la misma expresión de indefensión infantil que presentaba en el antiguo retrato que le había hecho Claxton con Liliane. «Bruce tenía una palabra que le gustaba usar: "destruido" —dijo Cherry—. Le gustaba la belleza que parecía como destruida. Eso le ponía mucho.»

El fotógrafo y sus amigos volvieron al club todas las noches. Cada «dosis» de Baker le enganchaba más, y decidió rodar una película de tres minutos en el apartamento de Jon Burr. El domingo, Weber, el cámara Jeff Preiss y un ayudante entraron en un purgatorio de miseria yonqui, con quemaduras de cigarrillos en los colchones, ropa y papeles esparcidos por todas partes y ceniceros rebosantes. «Recuerdo que Bruce trajo un cheque para mí —contaba Burr—. A la vuelta de la esquina había un sitio donde se podía cobrar cheques, y recuerdo que fui a cobrarlo. Después, dije: "Bruce, ¿te importa si voy al centro un minuto?".»

Weber vistió a Baker con una radiante camisa blanca y lo filmó apoyado en una pared, mirando angustiado mientras se apretaba con los dedos las sienes y el cuello. Después, todos se metieron en la furgoneta de Weber y se dirigieron al Whippoorwill. El fotógrafo propuso hacer un documental allí mismo, y contaba que Baker le abrazó agradecido. «¡Era un tío maravilloso! —comentaba Weber en *Interview*—. Yo creo que su belleza tenía mucho que ver con su franqueza para con la gente que le gustaba. Eso es lo que creo que te fascinaba de él al principio: esa soltura que tienen todos los grandes amantes.»[440]

Sin embargo, según Cherry, la decisión de seguir adelante se tomó cuando ella, Preiss y la representante y compañera de Weber, Nan Bush, se tumbaron con el fotógrafo en su cama para ver lo que habían rodado. La película muda en blanco y negro parecía un documento de cinema-verité sobre el infierno privado de un viejo yonqui. Disparaba la imaginación; todo el que la veía podía concebir su propio relato de lo que había transformado a Baker de adonis en espantapájaros. «Bruce, este tío tiene cincuenta y siete años —recuerda Cherry que dijo—. Con la vida que lleva, ¿quién sabe cuánto tiempo le queda? Y a ti te encanta. ¿Por qué no haces una película sobre él?»

A partir de entonces, las cosas se movieron con rapidez. En enero de 1987, Baker firmó un contrato con Weber para un proyecto titulado «Película documental». Las cláusulas eran típicas de esta clase de acuerdos; también reflejaban el tipo de tratos que Baker había estado haciendo durante décadas. Por 4.400 dólares, cedía a perpetuidad e incondicionalmente los derechos sobre «su nombre, imagen, voz e historia» para utilizarlos en películas, álbumes, obras teatrales, libros, merchandising, campañas de publicidad o cualquier otro medio. El documento estipulaba que Baker no se reservaba «ningún derecho con respecto a dichos usos». Se envió a Cherry para obtener su firma. «Va y me dice: "¿Esto está bien?". Yo le dije "Sí", y lo firmó. ¿Crees que Chet lo leyó? Ni hablar.» Poco después, Weber telefoneó a William Claxton y le preguntó si podía ir a visitarlo en Beverly Hills para ver sus fotos de Baker. Claxton recordaba el diálogo que siguió:

—¿Qué piensas de él? —preguntó Claxton.

Weber cloqueó como un muchachito enamorado:

—Ah, suena maravilloso y tiene un aspecto maravilloso.

—¿Que tiene un aspecto maravilloso?

—Bueno, está un poco estropeado, pero sí, está tan maravilloso como siempre.

Claxton pensó: «¿Me he topado con un loco?».

Aunque no estaba loco, Weber tenía la habilidad de reorganizar su vida real para adaptarla a sus caprichos. Vivía en una burbuja romántica, que había llenado con los bellos efebos que fotografiaba, las idealistas canciones de amor de Joni James y Doris Day, varios perritos falderos que correteaban alegremente, y una confortable relación doméstica con Nan Bush, a la que presentaba como su esposa. Nacido en Greensburg (Pensilvania) en 1946, se había trasladado a Manhattan en los años sesenta para estudiar cine y teatro en

la Universidad de Nueva York. Con su belleza de colegial, Weber encontró trabajo como modelo de la tendencia «retroestudiantil»: «Jerséis de cuello de pico, mocasines, los cuellos de las camisas sacados», explicaba Cherry Vanilla, que lo conoció en Fire Island.

Pero Weber tenía una imagen blanda ante la cámara, y decidió intentar hacer él las fotografías, en lugar de posar. Su progreso fue lento hasta 1973, cuando formó equipo con Bush, que había sido representante de Francesco Scavullo, el célebre fotógrafo retratista. En un negocio lleno de tiburones agresivos, Bush parecía un alma cándida, con su largo cabello canoso y una voz que rezumaba inteligencia. Pero era dura y sabía cómo conseguir lo que quería. Weber hizo su primera exposición individual, *Body Builders*, en 1974; pronto tuvo como clientes a Calvin Klein y Ralph Lauren y se convirtió en una estrella de la moda por méritos propios.

Sus modelos —masculinos pero sexualmente ambiguos, desinhibidamente desnudos o semidesnudos en entornos al aire libre— daban a su obra el sabor de la fotografía «física» de los cincuenta: una forma segura de erotismo gay, realizada en una época en que la pornografía era ilegal. Peggy Moffitt, la modelo que se casó con William Claxton en 1959, veía una conexión entre la obra de Weber y la de su marido. Además de las fotos de Baker que hizo Claxton, a Weber le gustaron sus retratos de Steve McQueen, en uno de los cuales se veía al sex-symbol del cine con unos calzoncillos blancos. «Antes de que Bruce empezara a fotografiar tíos en ropa interior, nadie habría mirado a Chet Baker y pensado: "¡Ah! Moda" —decía Moffitt—. Ese era el talento de Bruce: veía algo que no tenía relación con la moda y lo relacionaba con la moda y armaba la gorda. Bruce lo hacía, pero Bill lo inspiró.»

En 1985, Weber empezó a trabajar en *Broken Noses*. Este «sueño húmedo» documental, como lo llamó un crítico, era un homenaje a Andy Minsker, un joven boxeador que había competido en las Olimpiadas y enseñaba su deporte a chicos adolescentes en Portland (Oregón). En la primera secuencia, la cámara se recrea en sus torsos desnudos, que Weber fotografía uno a uno: entre plano y plano, un estilista los acicala para convertirlos en perfectos ejemplares Weber. Como fondo, Joni James canta inocentemente al primer amor en «Too Young», y Baker entona «Blame It on My Youth».

La que no tenía mucha ambigüedad era Cherry Vanilla, entre cuyos esfuerzos creativos figuraba un ensayo sobre la masturbación con un cepillo para el pelo. Cargada de energía y simpatía, Kathleen Anne Dorritie vivía de su ingenio. Antes de que Weber la contratara para buscar música para la

banda sonora de *Broken Noses*, Cherry había trabajado en una línea telefónica erótica; más adelante, transformó sus diálogos en un número de cabaret. En años anteriores, había hecho de todo, desde producir anuncios de radio y televisión en la avenida Madison hasta escribir una columna de cotilleos para la revista de rock *Creem* («Cherry Vanilla con noticias exclusivas para ti»). En 1971, siendo protagonista de *Pork*, una obra producida por Andy Warhol en Londres, conoció al prometedor cantante de glam-rock David Bowie. Durante tres años, ejerció como publicista de Bowie. «Supe que era una estrella desde el momento en que lo vi —explicaba—. Básicamente, mis relaciones públicas consistían en decirle a todo el mundo lo bien que follaba, cuando todos los demás iban diciendo que era homosexual. Así se creó esa controversia. La publicidad es publicidad.» Ganó algo de gloria por sí misma grabando como cantante punk para la RCA británica; en la gira, sus teloneros eran un grupo de rock entonces desconocido: los Police. Pero la mayor parte del tiempo tenía que buscarse la vida para sobrevivir.

Ahora, en funciones de investigadora, entrevistadora y chica para todo en la nueva película sobre Chet Baker, Cherry se dejó llevar por la última fantasía de Weber. «Ahí estaba Bruce, un tipo muy romántico y cursi —decía —, y allí estaba Chet, que cantaba aquellas canciones tan bonitas y que había tenido cara de ángel. Sospecho que a Bruce le ponía cachondo.»

El cautivado fotógrafo reconocía haber gastado en la película un millón de dólares de su propio dinero. El objetivo declarado era descubrir la verdad que se ocultaba detrás de la belleza destrozada de Baker. Pero, como le dijo Weber a David Hershkovits en *Paper*, «me encanta la idea de unir fantasía y realidad».[441] Para él, Baker era un eterno chico de playa, un mujeriego, un rompecorazones, una imagen de moda y un espíritu afín, todo en una pieza. «Yo creo que una de las razones de que conectáramos tan bien fue que yo también viajo mucho —declaró a la revista *7 Days*—. Yo también vivo mucho en hoteles, claro que mucho más confortables que los de Chet, pero sé lo que es estar desconectado.»[442]

Antes de que nadie hubiera investigado nada, Weber, Cherry Vanilla y Jeff Preiss volaron en primera clase a Los Ángeles, donde filmaron a Baker en dos sesiones de grabación. Emie Amemiya, la joven asiática que trabajaba como productora ejecutiva en las películas de Weber, alquiló el Sage & Sound, un anticuado estudio de grabación de Hollywood. El fotógrafo reservó para Baker y Diane Vavra una suite en el ático del Shangri-La, un hotel art-déco de Santa Mónica, cuyas vistas panorámicas de las montañas y el mar evocaban los veranos de holganza de la juventud de Baker.

Weber corrió a casa de William Claxton, donde examinó viejas fotografías y contactos. «Quiero todas las fotos que tengas de Chet Baker», dijo. Mientras miraba las fotos, recordaba Peggy Moffitt, «Bruce no paraba de preguntarle a Bill: "Dime lo que opinaba Chet de la ropa". Bill decía: "Chet no opinaba nada de la ropa". Y Bruce no se conformaba con eso.»

Pensando en eso, encargó un vestuario para Baker a Agnés B., una diseñadora de París cuyas prendas —un reluciente traje negro con rayas finas, una chaqueta de cuero brillante con una descomunal cremallera negra— eran una versión «alta costura» de la vestimenta de los beatniks franceses. Una maquilladora (Bonnie Maller), un peluquero (Didier Malige) y una modista (Tonne Goodman) correteaban entre los miembros del reparto, muchos de ellos contratados solo para hacer bulto. En la película aparecían Lisa Marie, la bella modelo adolescente de los anuncios de Weber para el perfume Obsession de Calvin Klein; Andy Minsker, con su supuesto parecido a Baker; Flea, el bajista de los Red Hot Chili Peppers, y el baladista rockabilly Chris Isaak, que, igual que Minsker, a Weber le recordaba al joven Chet Baker. El fotógrafo conoció en el Shangri-La a una exótica mujer que parecía italiana y la incluyó en la película. «Siempre me gustó el modo en que los directores italianos de los años treinta, cuarenta y cincuenta metían gente en sus películas sin razón alguna», explicó. Frank Strazzeri, un rudo pianista de la Costa Oeste, fumador empedernido y de la generación de Baker, dirigía el trío en las sesiones de grabación.

En este ambiente de bohemia y glamour entró Chet Baker, que atravesó el Sage & Sound tambaleándose como un anciano, se sacó la dentadura postiza y se la volvió a poner. En la filmación, Weber quería concentrarse en su canto, pero Baker se equivocaba constantemente en las letras de varios estándares que no se sabía muy bien, como «Ev'rytime We Say Goodbye» y «My One and Only Love». Vavra se las cantaba, pero, incluso después de aprenderse las letras, la voz de Baker sonaba forzada y plana, y su trompeta rancia. «Se ponía furioso y decía "¡No me gusta esto!" y paraba —recordaba Claxton, a quien Weber había invitado—. Bruce decía: "Es precioso, no te preocupes, va a salir genial".»

Claxton y Baker no se habían visto desde los años setenta, y Weber pensaba filmar un reencuentro cargado de emoción. Le dijo a Claxton que se escondiera en la habitación de al lado y entrara por sorpresa, con la cámara a la altura de su cuello. «Y ahora, Chet, mira quién ha venido. ¡Es Clax!», exclamó Weber. Baker se limitó a mirar. «Ah, hola, Clax», dijo con total

indiferencia, como si le hubiera visto el día anterior. Esa parte quedó descartada de la película.

Durante los meses siguientes, Cherry Vanilla pudo contemplar al beatnik definitivo en acción. «Chet no podía concebir que se guardaran diez centavos para mañana —decía—. Todas aquellas camisas de doscientos dólares que Bruce le compró, las dejó por ahí o las regaló. Se ponía una camiseta que le habían dado en una emisora de radio o algo así, y unos pantalones viejos de pana con manchas de sangre de los abscesos que tenía por todo el cuerpo. Eso llevó puesto todos los días hasta que llegó la siguiente remesa de ropa. Se marchaba de California y se subía a un avión rumbo a Holanda o París en pleno invierno, sin dinero en el bolsillo, sin abrigo, sin trompeta. ¡Eso sí que es zen! Tenía más que nadie. Me daba envidia. Ojalá yo pudiera ser tan cool, tan libre. Pero, claro, tenía una carga, que era la adicción a la heroína.»

Más adelante, decía Weber, «la gente me preguntaba: "¿Os colocasteis mucho con Chet? ¿Alguna vez comprasteis droga para él?". Yo decía: "Si no lo hubiéramos hecho, Chet no se habría presentado". Yo creo que le gustaba aquello, le gustaba que fuéramos una panda de gente seria, según sus criterios». Pero, según un libro de cuentas, el 5 de marzo de 1987 Baker recibió diez mil dólares «por grabaciones y filmaciones adicionales»; el 13 de abril, mil dólares más; el 25 de abril, dos mil quinientos. Todo el que ha visto a Baker en la película —párpados caídos, arrastrando las palabras, casi babeante— puede adivinar adónde iba a parar el dinero. Si no hubiera tenido lo que necesitaba, decía Cherry, «no se habría quedado quieto ni un minuto con nosotros».

Entre una y otra sesión de grabación en el Sage & Sound, Baker, vestido con un lujoso jersey blanco de Agnés B., concedió su primera entrevista para la película en su habitación del Shangri-La. Cherry se turnaba en las preguntas con Weber. «Aquel era mi trabajo, conseguir que ese tío hablara de sí mismo. ¿Te lo imaginas? —declaró—. No era fácil. Antes tenía que chutarse caballo, después yo le colocaba con marihuana, le daba un vaso de vino o algo así, y le ponía ojitos tiernos. Nos íbamos pasando unos canutos enormes durante horas, ¿sabes? Recuerdo que yo estaba tan colocada que me resultaba difícil decir "Twardzik".»

La mayor parte del tiempo, Baker, con voz aburrida, contaba maquinalmente viejas historias: sus primeros tiempos en el mundillo del jazz de Los Ángeles, la audición de Charlie Parker, la paliza de San Francisco. Los momentos más reveladores aparecían solo en destellos. Al preguntársele por sus mujeres, habló con mucho cariño de Halema. «Una dama preciosa», dijo

melancólicamente. Mencionó de pasada a «una chica inglesa que conocí en 1959», añadiendo en tono neutro: «Aún estamos casados». Sus escasos comentarios sobre sus hijos dejaban entrever su distanciamiento de ellos. «La verdad es que no les gusta la música», dijo suspirando. La excepción era Chesney Aftab, que tenía «una voz muy bonita», según le habían dicho. Baker se animó cuando le preguntaron por su droga favorita: «Aaah… una que mata de miedo a otra gente», explicó con una ligera sonrisa. Se llamaba speedball. «Esa primera subida de coca es una… sensación devastadora. Vamos, que da miedo.»

El equipo y todos los que pasaban por allí escribían preguntas en hojas de papel y las iban pasando. «Yo me moría de vergüenza con algunas de las cosas que le preguntaba», contaba Cherry. Uno de los momentos más penosos para ella fue cuando Weber le hizo enseñarle a Baker, delante de la cámara, un libro de desnudos de André de Dienes, un fotógrafo rumano que hizo fotos de voluptuosas muchachas californianas en los años cuarenta y cincuenta. Cherry lo hojeó con Baker. «Me sentí como si le estuviéramos haciendo una prueba de homosexualidad para el ejército o algo así», dijo. Soltando una risita nerviosa mientras buscaba las palabras, Cherry le preguntó si había conocido mujeres como aquellas en sus días de playa en la Costa Oeste. «Podría haber dicho: "¿Para qué coño me enseñas esto? ¿Qué tiene esto que ver con mi vida?". Pero Chet nunca era grosero cuando quería fascinar a alguien, y a mí quería fascinarme. Me miraba y me decía: "Vaya, estás verdaderamente guapísima hoy, Cherry". Yo sabía que me estaba manipulando, pero me gustaba, como les había gustado a todas las mujeres de su vida.»

Durante la entrevista en el Shangri-La, Baker recitó, entre nubes de humo de cigarrillo, la letra de «Deep in a Dream», un éxito de 1938 que él había cantado desde los tiempos de su adicción al Palfium en Italia. Los versos de Jimmy Van Heusen hablan del nirvana en el que entra un hombre cuando se hunde en su butaca con un cigarrillo en la mano y se va sumiendo en el sueño: «El humo forma una escalera para que desciendas. / Vienes a mis brazos, ojalá esta bendición no termine nunca… Del techo baja una música dulce y arrebatadora. / Nos deslizamos a través de un estribillo de amor…». El cigarrillo le quema los dedos, despertándolo y haciéndole volver al mismo «dolor en mi corazón»; solo volviendo a hundirse en el país de los sueños puede revivir ese arrebato. No existe una canción que capte mejor el afán de escapar que había dominado a Baker toda su vida. Pero, como de costumbre, no se molestó en dar explicaciones. «Bonita letra», dijo.

A Cherry no le resultaba fácil encontrar información sobre él. Desde su habitación del hotel se ponía a telefonear como una loca, en busca de viejos artículos, fotos de archivo y material filmado. Encontrar gente entrevistable era otro quebradero de cabeza. Sintiendo que casi no tenía amigos, Baker solo propuso a Jack Sheldon y Ruth Young. «Ruth es una gran chica», le dijo a Cherry. Charlaine estaba casada con un abogado y vivía en Los Ángeles. Según algunos informes, bebía en exceso; y en una conversación telefónica con Weber hablaba de modo incoherente. Weber no la filmó. Halema, que ahora vivía en la lujosa urbanización de Bel Air (California) con su segundo marido, se negó a hablar; también se negaron Liliane Rovère y Jacques Pelzer. Incluso Micheline dijo que no, sorprendiendo a Baker, que no se explicaba que ella dejara pasar una oportunidad de ganar dinero fácil. Cherry consiguió la cooperación de Joyce Tucker y Hersh Hamel, y emprendió una campaña de llamadas a Carol, que respondió con recelos. Emie Amemiya localizó pero no pudo sujetar a Chesney Aftab, perpetuo vagabundo.

Todos dedicaban la mayor parte de su tiempo a atender los caprichos de Chet Baker. Después de la segunda sesión de grabación en Sage & Sound, Weber filmó una cena de celebración en un restaurante mexicano. Baker presidía una mesa redonda, rodeado por sus fans del equipo y el reparto. Con el tequila corriendo y el aire cargado de humo de cigarrillos, Cherry se pegó a él como una auténtica groupi, mientras Andy Minsker hacía preguntas idiotas. Aparte de lo que le pagaban, aquello supuso un intensísimo masaje para el ego de Baker. «Chet era el centro del universo —decía Amemiya—. Estaba disfrutando cada segundo.»

En las imágenes utilizadas como leit motiv de la película, se ve a Baker en el asiento de atrás de un Cadillac descapotable que conduce George Dorritie, sobrino de Cherry y chófer de la producción, por la autopista de la costa del Pacífico. Vavra, Cherry y Lisa Marie se turnan en hacer arrumacos en el asiento de atrás con un Baker drogado y sonriente, mientras Preiss los filma desde delante. «Más o menos, esa era nuestra fantasía de Chet, y la fantasía del propio Chet sobre sí mismo», comentó Weber. Más difícil de explicar es una escena rodada en el muelle de Santa Mónica, donde Weber pidió a Baker y Vavra que montaran en el borde de un coche de choque. «¿Es una metáfora de su vida? —se preguntaba Vavra—. ¿Que no parece que vaya a llegar a ninguna parte? ¡Quién sabe!»

La realidad se dejó caer en febrero, cuando Baker partió para una gira por Europa, con Jon Burr y dos amigos de este, el pianista Rob Schneiderman y el batería Mike Clark. Burr y Baker pasaban ratos interminables antes de las

actuaciones esperando con las manos sudorosas por el nerviosismo. «Guste o no, Chet tocaba a su mejor nivel cuando estaba repleto de buena mierda —decía Burr—. Las demás veces estaba hecho polvo, no tenía ganas de tocar. Es como tener una gripe fuerte. Te duele todo y tienes los músculos tensos.» Cuando Baker llegaba, Burr se maravillaba ante la transformación que había sufrido: «Recuerdo que la música tenía ferocidad y alegría, y Chet tocaba de un modo increíble. Seguía tocando estrofa tras estrofa». La gira se convirtió en un desastre cuando Baker pasó por la casa de Robert, su médico de Amsterdam, para recoger una provisión de Seconal. «Después de tomarse aquellas pastillas, no podía ni tenerse en pie», contó Burr. Una noche, Peter Huijts tuvo que suplicarle al trompetista que saliera de la habitación del hotel para ir a tocar. Baker amenazó a varios promotores con no presentarse si no le encontraban un proveedor. Se malograron numerosos compromisos. Burr recordaba que en el New Morning de París hubo que sacar a Baker del camerino y colocarlo en una silla en el escenario. «Intentaba tocar un par de notas y acabar el pase cuanto antes. Recuerdo que vi colas increíbles en el New Morning. La gente tiene ese concepto retorcido de lo romántico.»

Cada vez que Baker se marchaba, el equipo de Weber temía no volver a verlo. «Era como mandar a alguien a la guerra —contaba Amemiya—. Todos acababan formando parte de ese modo de vida, viviendo en el lado oscuro.» Localizar a Baker era siempre un tormento, pero Nan Bush presumía de tener habilidades psíquicas, que según ella la habían ayudado a lograr el éxito de Weber en los años setenta. «Yo siempre sabía cuándo iba a llamar Chet», explicaba. A veces, antes de salir de la oficina, informaba al personal: «Ah, Chet va a llamar hoy. Cuando llame, pasadme la llamada, por favor».

Cuando el proyecto estuvo en marcha, la suerte les sonrió: RCA Records ofreció a Weber un adelanto de 70.000 dólares por el álbum de la banda sonora, y Weber estaba encantado con las entrevistas. Parecía que todo el mundo estaba tan cautivado por Baker como él. William Claxton contó la primera vez que vio a Baker, en 1952, que quedó tan fascinado que le hizo fotos y más fotos, sin prestar atención a los demás músicos. Con los ojos centelleantes, Joyce Tucker recordaba su fulgurante aventura con Baker. «¡Nos perdimos en un barquito de vela en Balboa Bay, y nos encantó!», decía entusiasmada. Jack Sheldon hablaba con envidia no disimulada —y con un humor escandalosamente obsceno— de su camarada de la adolescencia, que todo lo hacía bien sin el menor esfuerzo.

La informante que más interesaba a Weber era Ruth Young, que le había fascinado desde que Cherry desempolvó el dúo que Baker y Young grabaron en 1977, «Whatever Possess'd Me». «Pensé: "¿Quién es esta mujer mágica que canta esta canción?"», dijo Weber. Tardaron meses en localizar a Young en Santo Tomás, donde vivía en un barco con su nuevo novio. Weber le pagó el viaje en avión a Manhattan y le dio tratamiento de estrella, filmando no solo una entrevista, sino también una sesión de grabación, que él esperaba publicar en un álbum.

Cherry la conoció en la sesión. «Recuerdo que Ruth nos advirtió: "No todo lo que tengo que decir de Chet es bonito". Eso, naturalmente, nos abrió aún más el apetito de información, sobre todo a Bruce. Entonces la quiso aún más. Y ella lo sabía. Es lista.» Recomponiendo su fresca y jadeante ejecución de «Whatever Possess'd Me», Weber la remodeló como una «chica cantante» de los años cincuenta, con un atrevido vestido negro de cóctel, grandes pendientes y un moño rubio despeinado. La filmó deambulando por el estudio, con una mano en la cadera y un cigarrillo en la otra. «Quiero humo», indicó.

Antes de la entrevista, Weber procuró relajarla. «Lo primero que me preguntó fue: "¿Qué te gustaría tomar? ¿Vodka, whisky, coca?". Yo dije: "Vale, tomaré Absolut y la coca, me parece estupendo".» Cuando la cinta empezó a rodar, ella estuvo tan graciosa, ingeniosa y coherente como él habría podido desear. Rememoró la primera vez que vio a Baker en el Half Note; cómo se le rompió el corazón al ver que él «revelaba por completo cómo era… con una pinta horrible, un sonido espantoso, pero él seguía allí plantado, intentándolo». Estaba claro que Baker era el amor de su vida, pero la amargura salía a relucir cuando recordaba que había visto a «su Picasso» mentir, robar y manipular.

Young cantaba un fragmento de «My Foolish Heart» que para ella resumía todo el engañoso atractivo de Baker. «Amor y fascinación… tú lo has dicho, chico —añadía—. Esa es la mística. Pero no es necesariamente real. Y se tarda mucho, mucho tiempo en descubrirlo.» Su parte terminaba con el bocado sonoro más citado de la película: «He tenido la suerte de que todos esos años que malgasté al final no fueron infructuosos. Porque tenía los oídos abiertos, el corazón abierto y la cabeza abierta. Bueno, y las piernas las tenía abiertas con demasiada frecuencia».

Weber y Bush soñaban con convertir a Young en una estrella. «Hubo un momento en el que solo pensaba en hacer una película y poner a Ruth como actriz», dijo el fotógrafo. Mientras tanto, planeó un álbum doble de Chet y

Ruth, lleno de sus canciones favoritas. «Bruce siempre tenía muy buenas ideas para seleccionar música», decía Bush. Hubo un problema cuando intentó persuadir a Baker de que cantara «Jersey Girl», la parodia de Tom Waits de las viejas canciones de amor de estilo duduá de los años cincuenta. Weber la había oído en un disco de Springsteen. Cherry Vanilla se horrorizó: «Le dije "¡Bruce, estos no son acordes de jazz!", y él me dijo: "Pues no lo entiendo. Bruce Springsteen la puede cantar y es mi canción favorita. ¿Por qué no puede cantarla Chet?"». Baker se negó, y acabó cantándola Young, con un cambio de sexo a cargo de Cherry, que cambió el verso «Ve al baño y ponte el maquillaje» por «Ve al baño y quítate la camiseta». La interpretación de Young no sale en el montaje definitivo de la película, pero sí un comentario de Frank Strazzeri: «¡No olvidéis los duduás!».

Emie Amemiya se convirtió en una nueva madre adoptiva para Baker. Muchas veces se despertaba en mitad de la noche y le telefoneaba «para asegurarse de que no se había metido una sobredosis». Él dejaba mensajes en el contestador de ella con gemidos casi incoherentes: «Hooola, cariño, ¿dónde estás?, quiero hablar contigo…». Si ella no respondía inmediatamente, volvía a telefonear, hablando como un niño: «Dijiste que me ibas a llamaaar… ¿dooónde estaaás?». Y a los pocos minutos: «Maldita sea, cariño, ¿dónde coño estás? No me siento bieeen».

El estado de ánimo de Baker en el Festival de Cine de Cannes, donde se presentó *Broken Noses* en mayo, no tenía nada de gracioso. Weber se llevó a Francia a Baker, Vavra y el resto del equipo. Tenía pensado filmar al trompetista actuando en una suntuosa fiesta al aire libre para presentar la película, y en un estudio de grabación de París. Allí estaba Nicola Stilo, pegado al costado de Baker y emulando su consumo de drogas. «Puede que yo decidiera vivir exactamente la misma vida que él, ¿sabes? —comentó Stilo —. Éramos como hermanos, que a veces pueden pelearse, pero se cuidan el uno al otro.» Su conexión musical era fuerte, y la flauta y la guitarra de Stilo llegaron a ser elementos constantes en las actuaciones de Baker. Stilo le regaló a su amigo un recuerdo de Brasil: «Zingaro (Retrato en blanco y negro)», una lenta y hechizante bossa nova de dos maestros brasileños, Antonio Carlos Jobim y Chico Buarque.

Baker y Stilo la grabaron juntos en los Studios Davout de París, un sitio que el trompetista eligió personalmente, según Bruce Weber. «Su principal razón fue que estaba cerca de un sitio donde podía comprar drogas —le contó Weber a Andrew O'Hehir, del *S. F. Weekly*—. Y en el estudio había muy mal ambiente. Algunos de los músicos se peleaban entre ellos, provocados por

Chet.»[443] Weber utilizó un momento de aquella sesión para el principio de la película. Mientras Baker ensaya «Almost Blue» de Elvis Costello, con Stilo a la guitarra, empieza una pelea por los acordes. «¡Veo aquí mucha puta chulería!» Aún le gustó menos el costoso hotel que Weber había elegido para él, que no le pareció en absoluto mejor que el modesto Anne de France, que a él le encantaba. «¿Por qué Bruce no me instala donde yo quiero estar y me da a mí el resto del puto dinero?», le susurró a Cherry. Ella lo entendió: «En cuestiones de dinero, Chet podía ponerse muy irritable y siniestro. Porque el dinero significaba droga».

Su hostilidad llegó al máximo en Cannes, cuando a él y a Stilo se les terminó la heroína y no pudieron encontrar más. Baker se negó a salir de la habitación del hotel y Cherry fue a buscarlo. Lo encontró dando zancadas nerviosas mientras Stilo estaba tumbado en la cama, sudando y respirando a bocanadas. A cada hora que pasaba, se ponían más enfermos. Los dos consiguieron de algún modo llegar a la actuación, pero el público invitado, formado por modelos, gente del cine y *paparazzi*, no paró de hablar. Jeff Preiss filmó la rabieta posterior de Baker, que se quejaba de lo groseros que habían sido todos. Un día, mientras él y Vavra iban por la calle, se puso de repente a gritar a pleno pulmón: «¡TODA FRANCIA ES UNA MIERDA!».

Incluso en sus momentos más discretos, aquella pareja madura, que se pavoneaban el uno ante el otro como dos chavales en la fiesta del instituto, rara vez dejaba de llamar la atención. «Estaban siempre muy acaramelados —contaba Cherry—. Chet la besaba en el cuello, y Diane era como una niña que vivía toda su vida para él y para nada más. Era dulce y triste.» Un día, Baker abrazó a Vavra con tanta fuerza que ella apenas podía respirar. «Te tendré así cogida cuando seas una ancianita con el pelo blanco», le aseguró.

Entrevistada para la película en su habitación del hotel de Cannes, Vavra rememoraba soñadora los años setenta, cuando conoció a su «dios griego» y cayó bajo su hechizo. «Era muy cariñoso, muy dulce, muy encantador —decía con su voz de niña—. Creo que fue eso. La mística que tenía.» La niebla se despejó cuando él empezó a pegarle, a estafarla, a romper sus promesas de dejar las drogas. El comentario final de Vavra revelaba que la mujer vivía en un lamentable estado de compromiso: «La verdad es que no te puedes fiar de Chet. Y si sabes eso, entonces puedes ir tirando».

Mientras tanto, en Stillwater (Oklahoma), Carol Baker sobrevivía por sí sola, aunque a duras penas. Ella y sus hijos —de veinticinco, veintidós y veintiún

años— compartían un apartamento en un adosado de dos plantas. Carol no perdía la esperanza de que su marido volviera y ella tuviera una vida completa. «Es una mujer que solo ha tenido a Chet», decía Bob Mover. Pero Vavra llegó a otra conclusión después de coger el teléfono un día y oír la voz de Carol, que llamaba preguntando por Baker. «Yo estuve muy educada con ella —explicó Vavra—. Me parecía que éramos como amigas.» Según Vavra, Carol la sorprendió hablándole de una relación que estaba teniendo con un profesor de la universidad. Vavra recordaba que Carol le había dicho: «Pero, ya sabes, estos profesores son tan mariquitas…». Es posible que Carol estuviera ansiosa de una oportunidad de sentirse deseable; puede que simplemente quisiera que Vavra transmitiera la noticia, fuera cierta o no, para poner celoso a Baker. Esta estratagema no habría funcionado. Baker, que en otras relaciones era celoso hasta la locura, no daba ninguna señal de celos con Carol; al contrario, parecía deseoso de que ella le olvidara y encontrara a otro. Pero lo del profesor fue pasajero. «Era tan inflexible… "Chet es mi único hombre, siempre será el único"», recordaba Mover.

En una de sus entrevistas, Weber había preguntado a Baker qué clase de legado quería dejar a sus hijos. Totalmente drogado, Baker se puso filosófico explicando el secreto de la vida que había procurado impartir: «Encuentra algo que de verdad te guste hacer, y aprende a hacerlo mejor que nadie. Y no tendrás problemas». Si pensaba que sus hijos podían aprender de su determinación, no se notó en la escena que el equipo de Weber presenció a mediados de 1987, cuando volaron a Stillwater para entrevistar a la familia. Las realidades de sus vidas estaban a un mundo de distancia de la fantasía de Norman Rockwell que Weber había imaginado: «Yo me los imaginaba viviendo en una pequeña granja, con los chicos trabajando en la granja. Llegamos allí y era totalmente diferente. No tenían agua fría en la nevera. Nos quedamos conmocionados y perplejos».

Weber llegó con un cheque de seiscientos dólares para Carol (unos honorarios más altos de lo normal por una aparición en un documental), dinero para los chicos y la promesa de un cariñoso homenaje cinematográfico a Chet Baker. Carol le había advertido de que los chicos no tenían nada que ponerse, así que Weber compró varias prendas de ropa: un sombrero de cowboy para Melissa, una cazadora de cuero para Paul. Nada de eso apaciguó a Carol, que estaba «nerviosa y un poco recelosa», según recordaba Weber. «Estaban como enfadados con todo el mundo, parecía que todo les fastidiaba.»

A Cherry le parecieron una familia que vivía de la beneficencia: «Todos amargados porque no tenían nada y había gente en todo el mundo que ganaba dinero con la música de su padre. Amargados porque su padre no les enviaba dinero. Pero tenían su televisor y sus refrescos y cervezas y pizzas. Y, sorprendentemente, a mí me parecieron relativamente felices».

Durante los tres días de rodaje, Weber llevó a Vera y la familia a una pista de tenis cercana y los filmó peloteando alegremente. Parecía que les encantaba recibir por fin un poco de atención, sobre todo a Paul, que se contoneaba por la pista sin camisa, vestido y peinado como un facsímil de su padre. Igual que Dean, había coqueteado con la idea de tocar la trompeta, pero nunca había puesto empeño en ello. Más adelante, cuando expresó su interés por trabajar de modelo, Weber y Bush le pagaron las fotos para hacerse un book en Nueva York. Paul acudió a la sesión, y después ni se molestó en recoger las fotos reveladas.

Todavía afectado por su casi fatal atropello de 1982, Dean se quedaba con la mirada perdida y hablaba poco. La más habladora era Melissa, que ahora hablaba como una montañesa y, según Cherry, escribía letras de canciones country and western para entretenerse. Pero se negó a la petición de Weber de que se descalzara y se pusiera el sombrero de vaquero, optando por unos pantalones blancos ajustados. Se la filmó entrando en la casa con una bolsa de comestibles en los brazos, sonriendo a la cámara con sus dientes mellados. «Imagínate lo que afecta eso a una chica —dijo Cherry—. Tu padre es un famoso músico de jazz con todos esos álbumes en las tiendas, y tú no te puedes arreglar los dientes.» Weber le preguntó dónde le gustaría ir si su padre la llevara de vacaciones. «Probablemente, a un crucero, porque así él no podría bajarse del barco», dijo con una dura carcajada.

Vera, que ya tenía setenta y siete años, se sentó en el sofá con su mejor chaqueta blanca de los domingos y su blusa de encaje y respondió a las preguntas de Cherry. Recordó al hijo pródigo, confesando que siempre lo había preferido a su padre. Mientras explicaba lo brillante que Chet había sido de niño, Weber le pasó a Cherry una pregunta que hizo que se estremeciera. Más tarde, Weber se dobló a sí mismo haciendo la pregunta: a pesar del talento y el éxito de Baker, ¿la había decepcionado como hijo? Vera se quedó helada, y después balbuceó: «Sí, mmm… sí. Pero… no hablemos de eso». Y forzó una sonrisa. Más tarde, se llevó a Weber aparte. «No vais a pasar esta película aquí, ¿verdad?», preguntó, preocupada por lo que podrían pensar los vecinos.

Weber en persona entrevistó a Carol. La sentó en una silla de jardín en un amplio campo de hierbas silvestres, dando la curiosa sensación de una mujer perdida en medio de la nada. En una charla que Weber utilizó para abrir esta parte, le preguntó si había algún momento especial que pudiera contar sobre los primeros tiempos de su vida con Baker que evocara la emoción de aquellos días. Carol, que normalmente hacía tanto hincapié en el pasado, se quedó con la mirada en blanco. Al cabo de unos momentos, negó con la cabeza. «No se me ocurre nada», dijo. Sus posteriores comentarios fueron igual de poco reveladores acerca del hombre que la había tenido obsesionada durante veintisiete años. Cuando se conocieron, decía, «él era tan joven, tan guapo… ¡y cómo tocaba!». Entonces Weber mencionó a Ruth Young, y el rostro de Carol se endureció. «¿Estás diciéndome que has entrevistado a esa zorra?», dijo. Esa era su oportunidad de devolver el golpe en público, y la aprovechó. «Aquello fue su perdición, te lo digo yo —declaró—. Fue entonces cuando empezó a tomar drogas. Ella fue una influencia muy, muy destructiva en su vida.» Carol introdujo abundantes rectificaciones en su monólogo —«Esto córtalo»—, pero, en opinión de Emie Amemiya, «sabía exactamente lo que estaba haciendo».

Aún peor fue el vitriolo que brotó cuando Weber hizo que Carol y los chicos se sentaran juntos en el sofá y hablaran un poco más. Melissa ofreció con entusiasmo su largo relato de cómo entró por la ventana del apartamento de Young y le robó todas sus joyas y «vestidos sexys», para empeñarlo todo por noventa dólares. Ella, su madre y Paul se rieron vengativamente. Cuando Nan Bush vio esta parte del metraje, quedó tan escandalizada que ofreció mandar a uno de sus empleados a rebuscar en las tiendas de empeños de la zona para ver si quedaba alguna de las pertenencias de Young. Ni ella ni Weber entendían que Baker no se hubiera divorciado de Carol. Cuando Bush se lo preguntó, él respondió sin darle importancia: «Nunca me puse a ello. Solo voy a Oklahoma para renovar el permiso de conducir».

Al caer la noche del último día de rodaje, Weber metió a los chicos en su lujoso coche alquilado y les preguntó si había algo que quisieran decirle a su padre ante la cámara. Mientras los grillos cantaban en la noche, por lo demás silenciosa y vacía, ellos vocearon sus mensajes. «Te quiero, papá», dijo Paul. Melissa le hizo coro: «Mantente en contacto. No seas tan desapegado». Dean habló desde el asiento trasero: «Nos vendría bien algo de ayuda económica, papá».

Carol y los chicos no eran los únicos que habían utilizado la película para decirle a Baker cosas que no podían decirle a la cara. Pero el trompetista no

sabía nada del contenido de estas entrevistas, ni llegaría a saberlo. Aquel año habló con el periodista holandés Jeroen de Valk, y le dijo con orgullo que Weber había entrevistado a sus hijos y a Vavra. «Chet opinaba que Bruce era estupendo», decía Vavra. En una carta a Weber y Bush, Baker escribió: «Todos vosotros habéis sido un subidón para mí… Os quiero, Nan, Bruce, Cherry».[444]

A finales de mayo, Baker se embarcó para su segunda gira por Japón. Se llevó a Harold Danko, al veterano batería holandés John Engels y al joven bajista Hein Van de Geyn, también holandés. Como la vez anterior, Baker no se atrevió a desafiar las rigurosas leyes del país en cuestión de drogas, y durante tres semanas se mantuvo a base de metadona y un poco de brandy. En el escenario y fuera de él, estuvo tan lúcido que a Engels le costaba creer todas las historias de pesadilla que se contaban de él. En un especial de televisión grabado el 14 de junio en el Hitomi-Kinen-Kodo de Tokio, Baker apareció vestido con un inmaculado traje oscuro y el pelo peinado hacia atrás tan pulcramente como en los años cincuenta. Cantó con una voz que parecía renacida y tocó con un sonido totalmente sedoso. En «Beatrice», un tema bop de Sam Rivers, Baker asombró al trío con sus trinos y sus rápidos fraseos, no estorbados por la heroína.

En lugar de desaparecer en su habitación del hotel después de las actuaciones, él y la banda iban a clubes de jazz e improvisaban durante horas. Los fans le llevaban rosas y lo sepultaban bajo montones de elepés para que los firmara. Él abrazaba a Danko y posaba para las fotografías, sonriendo e incluso riendo. Declaró que quería volver al año siguiente con una nueva banda, los Love Notes, dirigida por él y Vavra.

Pero las presiones de una vida sin drogas lo estaban consumiendo, y tuvo feroces peleas con Vavra. «Chico, en aquellas giras por Japón más valía que no te cruzaras en su camino, porque era cuando su mal genio estallaba de verdad. Tío, era terrible», contaba Vavra. El 17 de junio, salieron de Japón. Mientras esperaban en el aeropuerto, Peter Huijts habló entusiasmado de la gira, intentando hacerle ver a Baker lo bella que podía ser su vida sin drogas. «Sí —gruñó el trompetista—. ¡Ya estoy deseando volver a París para ponerme hasta el culo!»

19

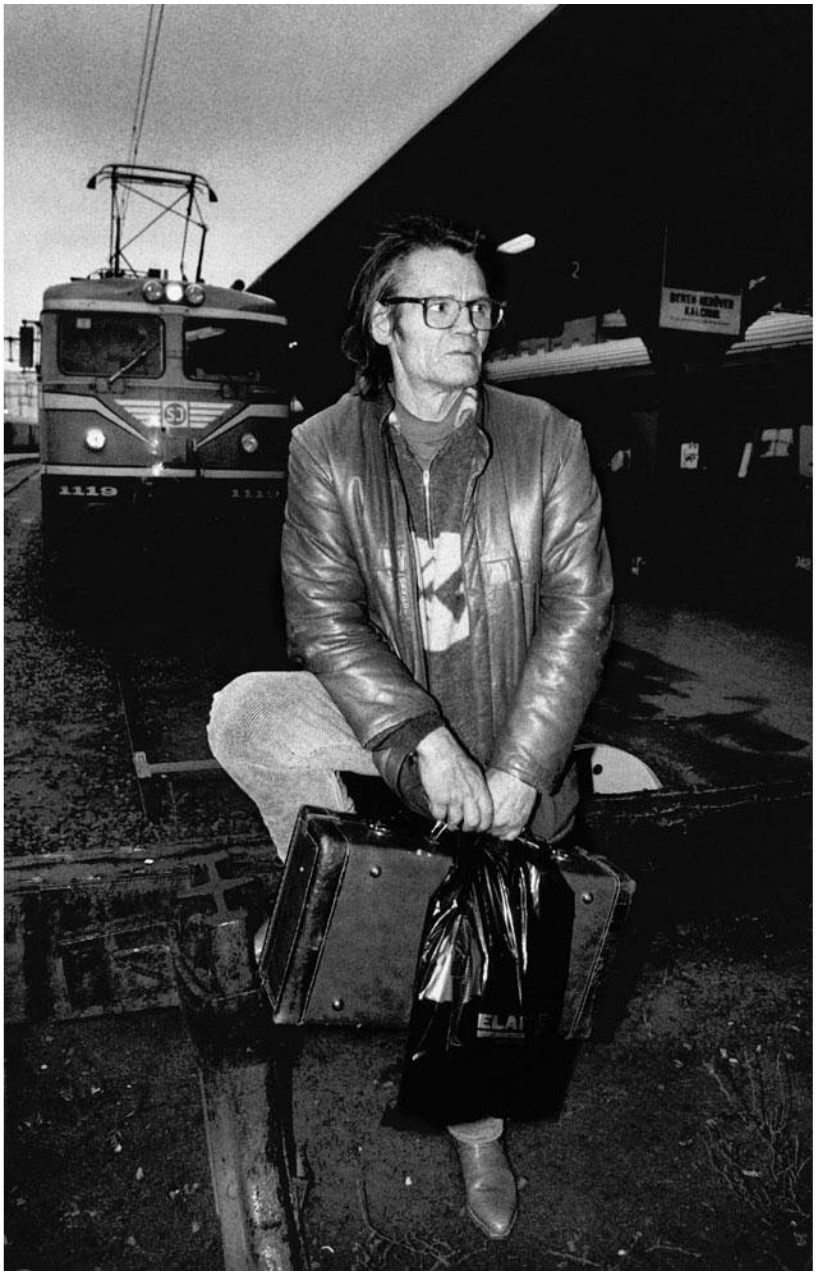
En 1987, los amigos de Baker percibieron su creciente preocupación por la muerte. En una carta a Lisa Galt Bond, hacía un comentario sobre los muchos seres queridos que había perdido. La muerte, decía, puede llegar muy inesperadamente. Durante un desayuno en Japón, le había dicho muy serio a Peter Huijts:

«Peter, espero que me recuerdes cuando ya no esté». Parecía empeñado en atar los cabos sueltos, y en julio, estando de paso en Estados Unidos, alquiló una motocicleta y fue a Oklahoma a hacer la que iba a ser su última visita a su familia. Intentando tal vez quemar el último cartucho para «mantenerlos» y aliviar sus remordimientos, instó a Carol a suscribir un seguro de vida a su nombre. A Dean le dio la moto como regalo de despedida.

Baker llevaba tanto tiempo avisando a la gente de su inminente deceso que había llegado a parecer uno más de sus trucos para ganarse la simpatía de los demás. Por muy destruido que aparentara estar, parecía poseer poderes mágicos de regeneración. «Una noche pensabas que se estaba muriendo, y al día siguiente lo veías, y tú tenías un aspecto terrible y él estaba fresco como una flor», contaba Riccardo del Fra.

Pero ya no podía ocultarse su propio declive. Un día que pasó por casa de Evert Hekkema, descolgó un espejito de la pared del cuarto de estar y se lo llevó a otra habitación. Mirándose en él, recitó:

Espejito, espejito de la pared,
¿quién es el más bello de todos?
¡Tú no, hijo de puta!



Helsingborg (Suecia), 2 de febrero de 1988. Foto de Roland Bengtsson

Se sintió impulsado a mostrarle la verdad también a otras personas. Habiendo destrozado en 1982 el fervoroso collage mural de Ruth Young, ahora intentaba «corregir» la opinión que Diane Vavra tenía de él. Un día cogió el ejemplar que tenía Vavra de *Baby Breeze* —el álbum que lo había consagrado como un «dios» en la mente de ella— y lo rompió contra la rodilla, tirando los pedazos contra la pared. Hacia el final de la filmación del documental, les dijo a Bruce Weber y Cherry Vanilla que creía tener una infección, y se bajó los pantalones para mostrárselo. «Casi nos morimos —

contó Cherry—. Tenía el cuerpo cubierto de abscesos. Quería saber qué opinábamos, porque uno de ellos estaba supurando.»

A pesar de toda esta cruel exhibición, no podía soportar que le consideraran patético; sus abscesos, como los estragos de su cara, eran sus cicatrices de batalla, y los llevaba con orgullo. Weber tocó una fibra sensible en su última entrevista con Baker en Francia, cuando el trompetista estaba peor que nunca. «Ya sé, Chet, que se te ha acabado la metadona —dijo Weber con el tono paciente de un sacerdote que habla con un delincuente juvenil—. Te sientes enfermo y desesperado… Ha sido muy doloroso verte así.»

Los comentarios de Weber hacían que Baker pareciera digno de lástima, y eso él no lo podía aguantar. Mirando intensamente a Weber con ojos fríos, dio una larga calada a su cigarrillo mientras intentaba recuperar su dignidad. «Bueno, Bruce… quieres que me sincere contigo y te diga la verdad. Pero al hacer eso solo se crea dolor por tu parte. Esto es un mal rollo enorme, y completamente innecesario porque… esto… tengo cincuenta y siete años.»

Buscando una palmada en la espalda, Weber le preguntó a Baker si recordaría con cariño el tiempo que habían estado juntos. «¿Cómo… cómo coño iba a verlo si no, Bruce? —dijo Baker con el balbuceo típico de la abstinencia—. Ha sido tan bonito… ha sido un sueño. Cosas así no ocurren… Solo a unos pocos.»

«Chet fue un yonqui hasta el final —comentó Cherry, que había estado sentada al lado de Weber—. Era natural que dijera eso. Al mes siguiente estaba en la cárcel en California y llamó a Bruce y Nan para que lo sacaran, y les levantó otros mil dólares.»

Ocurrió en un motel Number 9 de la zona de San José. En una pelea con Vavra, Baker había tirado el televisor por la ventana. Cuando el propietario le hizo detener, él llamó a Nan Bush para que pagara la fianza por giro postal. Naturalmente, ella accedió. Poco después, cuando Weber telefoneó a la cárcel para hablar con Baker, la mujer policía que respondió dijo:

—¡Chico, la de llamadas telefónicas que está recibiendo!

—Bueno, nosotros vamos a pagar la fianza —explicó Weber.

—¡Todo el mundo está llamando para pagar su fianza! —dijo ella.

Al regresar a Nueva York, Weber se enfrentó a la difícil tarea de convertir noventa horas de material filmado en un documental. Sus montadores, Marvin Levinstein y Angelo Corrao, prepararon un montaje provisional que duraba más de tres horas. Con su participación en el proyecto casi terminada, Cherry Vanilla sucumbió al sentimiento. «Me encantó el tío —dijo de Baker—. Era una de esas personas que te emociona estar a su lado, y no sabes por qué. Si

yo hubiera tenido veintitantos años y él treinta y tantos, vamos, me habría enamorado locamente de él. Probablemente, me habría chutado heroína con él. Aun sabiendo que era un embaucador total.» Durante casi un año, Weber la había llevado en el viaje más alocado de toda su vida: «Vivías del dinero de otro, viajando en limusinas, Didier te cortaba el pelo todos los días, un tijeretazo por aquí, otro por allá. Volé en el Concorde. De verdad fue un sueño, como dijo Chet. Siempre le reconoceré eso a Bruce: nos proporcionó un pequeño sueño».

El sueño terminó de mala manera. Cherry, que vivía tan al día como Baker, nunca se había molestado en firmar un contrato con Weber. Cuando este le envió por fin una copia de la película, descubrió que sus créditos en pantalla se limitaban a miembro del equipo e investigadora, muy por debajo de la función de guionista-productora, que es como ella aseguraba que Weber le había prometido que figuraría. Acabaron comunicándose por medio de abogados. Años después de que el vídeo de la película de Weber se dejara de vender, Cherry seguía furiosa por el asunto de los créditos. Nan Bush, por su parte, se quejaba de que Cherry había sido «una gran decepción» y había hecho un trabajo chapucero. Weber comentó lo menos posible sobre el asunto. Una tempestad más que se formaba en torno al recuerdo de un trompetista de ojos vidriosos y movimientos lentos que, durante algún tiempo, los había obsesionado a todos.

La lucha por escapar de él seguía consumiendo a Vavra, que se escondió en un centro de acogida para mujeres, cerca de su casa. Baker se puso frenético. De algún modo, consiguió encontrarla, y programó una actuación en San Francisco para intentar atraerla. El plan funcionó. Cuando ella llamó a la puerta de su habitación de motel, salió a abrir un vendedor de drogas chicano. Baker la llamó desde el cuarto de baño: «¡Ah, hola, cariño! Me estoy poniendo. Estaré contigo en unos minutos». Ella miró en el estuche de la trompeta. Dentro encontró un breve mensaje que Baker había escrito en una hoja de cuaderno. Decía que había estado un mes intentando matarse, tomando speedballs en dosis potencialmente letales. Estaba perdiendo peso rápidamente. El rechazo de Vavra, decía, había acabado con sus ganas de vivir. Solo su música le permitía seguir aguantando. Ella estaba segura de que él había pretendido que encontrara la nota, pero ¿acaso su contenido no era otra estratagema para manipularla?

A medida que aumentaba la potencia de sus speedballs, aumentaban también su paranoia y sus alucinaciones. En octubre de 1987, la pareja se alojó en París en el apartamento de un atractivo vendedor de cocaína llamado

François y de su novia, Sylvie. No pasó mucho tiempo antes de que Baker empezara a acusar a Vavra de acostarse con François. Las broncas se hicieron tan insoportables que Vavra se marchó a dormir a casa de Micheline Graillier y a la mañana siguiente volvió en avión a Santa Cruz. Baker había perdido su pasaporte y estaba seguro de que Vavra se lo había robado. El 5 de noviembre, en Roma, escribió una carta que no iba dirigida a nadie en particular. Creía que Diane había alterado el pasaporte para que François —que él estaba seguro de que planeaba asesinarlo— pudiera utilizarlo para fugarse con ella a Estados Unidos. Baker confió la carta a la novia de Nicola Stilo, Simona, pidiéndole que, en caso de que él muriera o desapareciera, la entregara en el consulado americano en Roma.

Aterrado una vez más al verse solo, llamó a Ruth Young y le propuso una reconciliación. «Ya no aguanto más esta mierda», le dijo, pidiéndole que llamara a Vavra y le dijera que su relación había terminado. «Sé que tú sabes cómo manejar esto», le aseguró a Young. Ella se negó. Mientras tanto, Micheline lo llevó a la embajada americana en París para que verificara su identidad y pudiera obtener un pasaporte provisional.

A mediados de noviembre, Vavra había regresado con él. Durante toda su relación, ella había aprovechado sus viajes a Estados Unidos para hacerse pruebas de sida, un peligro obvio cuando se mantiene una relación con un yonqui. De todos modos, cuando Baker compartía agujas, insistía en pincharse él primero; y en cuanto al riesgo de infección por contacto sexual, sus tiempos de mujeriego habían pasado hacía mucho, y es bastante probable que le fuera fiel. Aun así, adoptaba una actitud indiferente hacia la enfermedad, como si ningún germen pudiera con él. «A todos esos hijos de puta de dentro los mantengo tan colocados que no pueden hacerme nada», le dijo a Harold Danko. Vavra no estaba infectada, lo que parecía indicar que Baker, su única pareja sexual, no tenía el virus. Pero ella le pidió que se hiciera la prueba. Él nunca lo hizo, y cuando ella insistió, replicó: «Si me quisieras de verdad, no te importaría que tuviera el sida. Te contagiarías de mí y moriríamos juntos».

Mientras la obsesión de Baker por Vavra se volvía cada vez más violenta y retorcida, un joven francés hizo una película que glorificaba al trompetista, presentándolo como un dios romántico. Bertrand Fèvre, graduado en el Conservatorio del Cine francés, había trabajado como ayudante de dirección en varias películas; poco después empezó a dirigir vídeos de música pop francesa. A finales de 1986, Fèvre sintonizó una emisora de radio de París, donde vivía, y oyó a Chet Baker cantar «The Touch of Your Lips». Corrió a

una tienda en busca del disco; después de escucharlo, compró a toda prisa otros cinco.

Cuando el trompetista regresó al New Morning, Fèvre estaba allí. «Me dio la impresión de que tenía delante un poeta, una voz universal —dijo—. Era la primera vez que veía a un hombre que se entregara tan a fondo a sus emociones. Y eso, en mi opinión, es muy arriesgado. Eso es ser un artista: profundizar en tus emociones y después expresarlas del modo más bello.» Con esa idea en la cabeza, Fèvre produjo *Chet's Romance*, que concentra en nueve minutos y medio la visión francesa de Chet Baker.

El presupuesto era mínimo —solo los músicos cobraron—, pero también lo eran las necesidades de producción. El 25 de noviembre, Fèvre filmó a Baker cantando «la canción perfecta para él», «I'm a Fool to Want You», que a Fèvre le sonaba como el grito de un hombre desesperadamente adicto «a una persona, al amor, a la música o a las drogas, y el sufrimiento que hay detrás». Lo situó en un local de París que tenía el siniestro aspecto de un viejo y desierto estudio de grabación. Fèvre dirigió a Baker para que hiciera una dramática entrada por un pasadizo al fondo del estudio y bajara por una escalera antes de instalarse en un escenario delante de Riccardo del Fra, el pianista Alain Jean-Marie y George Brown, un batería estadounidense de bebop que vivía en París. Antes de que empezara a sonar la música, una mano entraba en el plano y encendía el cigarrillo de Baker. Mientras el humo se arremolinaba alrededor de su cabeza, el hombre que se veía a sí mismo como la víctima definitiva se recreaba en su sufrimiento. «Compadecedme, os necesito», gemía con voz tensa y arrastrada, mientras la contrastadísima fotografía en blanco y negro convertía su rostro en una calavera. El ritmo coincidía con el movimiento de la cámara, que giraba alrededor de Baker con una lentitud hipnótica que sugería el confuso sentido del tiempo de un yonqui.

Chet's Romance ganó un premio César (el Oscar francés) al mejor cortometraje. El italiano Carlo Pieroni, fotógrafo y crítico de jazz, dijo que era «una auténtica obra maestra»,[445] comparable a *Jammin' the Blues* (1944), el artístico cortometraje del fotógrafo Gjon Mili sobre el saxofonista Lester Young. Pocos meses después del rodaje, cuando Fèvre le proyectó la película a Baker en París, el trompetista se quedó bastante callado. «No me había dado cuenta de que tenía tantas frases», dijo. Fèvre había incluido un fragmento de una entrevista que había grabado en el camerino. «Definitivamente, soy un romántico —insiste Baker—. No creo que la vida merezca tantos dolores, esfuerzos y luchas si no tienes a alguien a quien ames mucho.»

Este sentimiento daba voz a uno de sus engaños recurrentes. En diciembre, Fèvre llevó a Baker y Vavra a ver un apartamento en el distrito noveno de París, que en otro tiempo estuvo lleno de music-halls y poetas. Baker hablaba melancólicamente de instalarse allí con su amor. Suponía que estaría viajando la mitad del año; el resto del tiempo se dedicaría a componer música, dar clases y ensayar con ella para que ganara confianza. Cuando Fèvre los llevó de vuelta a casa, la nube negra de Baker había regresado. Ningún casero alquilaría un piso a alguien como él, dijo Baker con amargura.

El día 23, Baker cumplió cincuenta y ocho años. Según Wim Wigt, el trompetista había cobrado más de 200.000 dólares en 1987, más que en ningún otro año de su vida. Pero su adicción a la droga le costaba ya cientos de dólares al día y sus finanzas seguían siendo un desastre; como siempre, comprar droga era su máxima prioridad. El bajista Rocky Knauer, que fue de gira con él aquel mes, era el único miembro no adicto de una banda que incluía también a Stilo y Michel Graillier. «Estuvimos en Roma un par de semanas —contaba Knauer—, y en los días libres se suponía que íbamos a ir a tocar a Polonia. Pero acabamos quedándonos porque Nicola decía: "No vayamos, quedémonos aquí, que puedo conseguir una mercancía muy buena". Yo tenía que sacar a toda la puta banda de la cama. Corría escaleras abajo, encontraba taxis y decía: "Venga, tíos, vámonos de aquí". Y ellos decían: "No, queremos dormir". Y yo decía: "¡Nos vamos!".»

Teniendo en cuenta la fama de Baker en Europa, a algunos les parecía patético que se pasara la Nochevieja tocando en uno de sus viejos refugios, De Kroeg, un bar del tamaño de una caja de cerillas situado en un canal de Amsterdam. De Kroeg era básicamente un club de rastas y reggae, que apestaba a cerveza y hachís; con el aforo completo, unas sesenta personas, hacía un calor sofocante. El propietario, Tom Mandersloot, solo podía pagar a los músicos una tarifa simbólica, pero les dejaba alojarse en un apartamento que había encima del club. Un empinado tramo de escaleras conducía a una única habitación grande, con una cocina, una mesa, un par de sillas y colchones en el suelo. El sitio estaba infestado de ratas, y a Knauer, que había hecho giras de lujo con Benny Golson, Art Blakey y Fredie Hubbard, le daba asco; se marchó una semana antes de la actuación.

Baker, Vavra, Stilo, los Graillier, Del Fra y un batería estadounidense negro vivieron juntos varios días en aquella miserable habitación, aunque no tenían trabajo hasta el día 31. «Era un caos absoluto —contaba Vavra—. No paraban de pelearse y drogarse, todos estaban sucios, había heroína por todas partes.» Baker, que tomaba speedballs y pastillas a puñados, sufría terribles

alucinaciones. Micheline, incapaz de moverse, vio cómo se asomaba a la ventana y desafiaba a un enemigo imaginario en un árbol: «¡Sal! ¡Sal! ¡Atrévete!». Del Fra seguía considerando a Baker como un padre, y se echaba a llorar al ver el infernal declive del hombre que tanto le había influido. «Riccardo se escondía —contaba Micheline—. Estaba asustado.»

Hacia las diez de la noche de fin de año, los clientes empezaron a entrar en De Kroeg. La única publicidad que se había hecho era una cuartilla clavada en la puerta que decía «CHET BAKER TOCA POR LOS VIEJOS TIEMPOS», pero allí estaba un equipo de VPRO-TV, un canal de televisión holandés. Con Graillier tocando un piano desafinado, Baker interpretó algunas canciones bastante intensas para una noche de fiesta, como «I'm a Fool to Want You». El sudor le corría por las mejillas, introduciéndose en todas las grietas antes de gotear en su regazo. Los clientes revoloteaban con cámaras con flash, fotografiándole como si fuera un monumento a punto de derrumbarse. Le dieron una fuerte ovación después de cada canción, y Baker parecía contento. Poco antes de la medianoche, dio las gracias humildemente. «Bien, señoras y señores, ya casi es la hora —dijo—. Hemos tocado cinco noches en un club muy grande, y se podía oír la caída de un alfiler. Esta noche no estoy tocando así de bien. Pero no sé, ustedes tienen más entusiasmo. Sí… No lo entiendo, pero de todos modos me gustaría aprovechar esta oportunidad para desearles a todos un muy feliz año nuevo.»

«¡Y A TI TAMBIÉN!», gritaron todos mientras Baker y la banda empezaban a tocar «Auld Lang Syne». La VPRO mezcló esta grabación con extractos de una entrevista que le hicieron a Baker aquel mismo día. «El año 1987 me trajo en todo momento un regalo maravilloso, que fue… que lo he terminado vivo —decía, haciendo una mueca—. He conseguido sobrevivir. Y por supuesto, he tenido a Diane conmigo todo este año, y eso fue otro regalo que uno tiene que agradecer. Y, bueno, este año he tenido mucho éxito en toda Europa [aquí sonreía]. No hace falta que las cosas mejoren, con que sigan estando tan bien como en el 87, ya me vale.»[446]

La banda entró en el año nuevo de su manera favorita. «Creo que todos tomaron muchísima cocaína aquella noche», contó Micheline. En el piso de arriba, el ambiente se puso desagradable cuando el batería empezó a discutir con Baker por la paga. Disgustado y fuera de sí, el trompetista le tiró el dinero de toda la banda y gritó: «¡Llévatelo todo! ¡Me da igual!». El batería despotricaba contra los «hijos de puta blancos» que intentaban robarle. Después se dirigió a Vavra para advertirle: «Te arrastrará en su caída, Diane. Más vale que te alejes de este hijo de puta».

Tras decir aquello, arrambló con el dinero y se marchó corriendo a la Estación Central para coger un tren a París. Pocos minutos después, Micheline recordó que las llaves del Alfa Romeo de Baker estaban en el bolsillo del batería; ella y Baker salieron disparados escaleras abajo y emprendieron una enloquecida carrera de quince minutos hasta la estación. Jadeando, buscaron por todas partes; al parecer, ya se había ido. Baker le dijo a Micheline que, ya que estaban, podían ir a pillar a Zeedijk; conocía a un camello que les «adelantaría» algo de droga a crédito. Y allí, en medio de Zeedijk, estaba el batería, «rodeado por cien camellos», según Micheline.

Tras reclamar las llaves, ella y Baker regresaron al apartamento. Allí se metieron el primer chute de un año que, a decir verdad, no mostraba ningún signo de mejora con respecto al anterior.

En ninguna ciudad se sentía Baker tan a gusto como en Roma, y pasó gran parte de enero de 1988 en el Music Inn con Stilo, Del Fra y Enrico Pieranunzi. Aquel mes grabó uno de sus álbumes más excéntricos y memorables, *Chet on Poetry*, en el que leía y cantaba versos de Maurizio Guercini y Gianluca Manzi, dos poetas italianos con los que había hecho amistad. Los poemas eran sombrías y crípticas reflexiones sobre el fracaso en la vida y el amor, a las que Stilo puso música. La amarga interpretación de Baker acentúa su desesperación. *Chet on Poetry* fue también un escaparate para Stilo, cuya música recorría toda una gama desde el europop estilizado a un elegante jazz con ritmo de vals, pasando por el funk. Acompañaba a Baker con una flauta y una guitarra cargadas de lirismo, e improvisó un estremecedor solo de flauta mientras Vavra y Baker se turnaban leyendo versos de un poema abstracto de Guercini, «Waiting for Chet».

A pesar de lo fanfarrón que había sido Baker en su juventud, hacía mucho que mostraba una conmovedora humildad en lo referente a su talento. Pero sabía que su manera de tocar con el corazón estaba pasando de moda. Miraba el futuro del jazz y veía que este arte se volvía frío y robótico. En una entrevista con el periodista francés Gerard Rouy, Baker ofreció una acertada profecía sobre los años noventa, que estarían dominados por el smooth jazz, una música de fondo repetitiva y amorfa, cuyo principal representante era el saxofonista soprano Kenny G., que pronto se iba a convertir en el artista de jazz que más vendía. «A la gente corriente no le interesa pensar demasiado en la música —decía Baker—. Probablemente por eso, el jazz se convertirá tarde

o temprano en un arte perdido. Todo será electrónico, y la gente hará discos por su propia cuenta, con un sintetizador.»[447]

En una conversación con Jeroen de Valk, Baker hizo comentarios sobre la nueva generación de trompetistas. «Todos suenan muy parecidos, como si todos hubieran ido a Berklee»,[448] dijo refiriéndose a la famosa escuela de música de Boston, de cuyo departamento de jazz salían músicos de formación impecable pero muchas veces sin personalidad. Ante el periodista holandés Maarten Derksen, elogió a Tom Harrell, un trompetista con mucho sentido lírico: «Lo tiene todo: ideas, imaginación musical y una mente maravillosa».[449] Aparte de eso, lo que oía eran jóvenes muy técnicos y rígidos, que podían «seguir los cambios» pero no tenían corazón ni profundidad. Le disgustaba de manera especial Wynton Marsalis, el trompetista de jazz de más éxito comercial y pedagogo de los años ochenta, noventa y más. Marsalis tenía facilidad para imitar cualquier estilo, pero, en opinión de Baker, su manera de tocar era «mucha técnica y nada de alma».[450]

Volvió hacia sí mismo todas estas reflexiones el 28 de enero de 1988, en una semblanza para la serie de televisión danesa *Jazz Masters*. Leonard Malone, el presentador estadounidense del programa, se lo llevó al atardecer a un entorno encantador, la Ny Carlsberg Glyptotek, un museo de arte de Copenhague con un frondoso jardín interior. Rodeados de follaje, Baker y Malone se sentaron en un banco. Los focos iluminaban un conjunto de estatuas blancas que había cerca, haciéndolas brillar como si fueran santos y ángeles. Pero el trompetista parecía que se acabara de despertar después de una mala noche: llevaba el pelo largo, enredado y grasiento, y estaba bajo de energía. Aun así, le prestó toda su atención a Malone, respondiendo a las cuidadosas preguntas del presentador con simpatía y modestia. Habló de su infancia en Oklahoma, de sus hitos artísticos, de su filosofía de la vida. «Tuve mucha suerte —dijo de sí mismo a los veintidós años—. Estuve en los sitios adecuados en el momento oportuno.»

Malone le preguntó si creía de verdad en el título de su canción más característica, «You Can’t Go Home Again». Baker hizo una larga pausa. «Todavía tengo alguna esperanza de que no sea verdad —dijo—, pero, por otra parte, parece que cada vez me voy alejando más de lo que yo llamo un hogar. Y la verdad es que no siento tantos deseos de volver, ¿sabes? Oklahoma es un auténtico páramo cultural, y casi todos los estados que lo rodean… Siempre he preferido estar en Europa.» Abordando cautelosamente el tema de la adicción, Malone le preguntó por qué creía que las drogas y el jazz estaban tan relacionados. «Creo que tal vez sea un intento de poner tu

cabeza en un sitio diferente, para dejar fuera un montón de cosas», dijo Baker, sin nombrar qué «cosas» —ira, responsabilidad, culpa— había intentado borrar. «No lo lamento —concluyó en tono firme— y no pido disculpas por nada. No he hecho nada que dañara a nadie. Y, bueno, no creo que me haya dañado demasiado a mí mismo. Tengo cincuenta y ocho años, sigo aquí y sigo tocando.»

Dejó Dinamarca y partió de gira con Nicola Stilo, haciendo breves paradas en Noruega, Suecia y Alemania. «Musicalmente, aquel período fue importantísimo para mí —contaba el flautista—. Chet tocaba mejor cada año. Cada noche era una experiencia espiritual.» Pero Diane Vavra ya no aguantaba más. El 14 de febrero voló a Santa Cruz, diciendo que tenía que pagar el seguro de su coche y ver a su familia.

A pesar de la depresión que le causó la partida de Vavra, Baker siguió trabajando. Aquel mes, se unió a Enrico Pieranunzi para tocar en varios conciertos en Italia, producidos por Paolo Piangiarelli, un empresario de la ciudad de Macerata, en el norte de Italia. Piangiarelli era propietario de un pequeño sello de jazz, llamado Philology en homenaje a uno de sus ídolos, el saxofonista Phil Woods. Pero nada podía superar a su obsesión por su «amigo-hermano-padre-hijo Chet»,[451] su «persona favorita» y el artista de jazz que más veneraba. Se propuso dejar grabada cada nota de Baker y, entre el 29 de febrero y el 2 de marzo, Piangiarelli grabó dos álbumes con él y Pieranunzi: *Little Girl Blue*, una sesión de trío, y *The Heart of the Ballad*, un álbum dolorosamente triste de estándares a dúo.

Vavra solo llevaba ausente dos semanas, pero Baker estaba atormentado por la soledad. Esta impregnaba cada frase de «The Thrill Is Gone», una canción que había cantado en su primer álbum. Mientras él se regodeaba en el tema de la canción, el amor transformado en tragedia, los duros y resonantes acordes de Pieranunzi anunciaban la inminente condenación. Años antes, grabando *Soft Journey*, Pieranunzi había intentado aliviar la tristeza de Baker con un estilo animado y positivo; ahora sucumbía a las tinieblas, y esto cambió toda su actitud hacia el piano. «Me obligó, sin decir nada, a utilizar menos notas, a elegir las notas con cuidado, a construir melodías», declaró Pieranunzi.

Baker telefoneaba constantemente a Vavra, lloriqueando para que volviera o exigiéndoselo: «¡Te quiero aquí ahora mismo!». Ella accedió a volver, pero Baker no la creyó y probó con otro truco. El 29 de febrero, le dijo entre lágrimas que acababa de grabar «The Thrill Is Gone» en un nuevo álbum. «Chet era muy retorcido —explicaba ella—. Yo le dije: “¿Estás tratando de

decirme algo, Chet?”. Y me dijo: “Bueno, es que tal como salió la melodía, me recordó a nosotros”.»

El 1 de marzo, él le envió un giro de novecientos dólares para que volviera inmediatamente a Italia. Ella no volvió. Convencido de que ella estaba viviendo con otro hombre, Baker solicitó ayuda a Bruce Weber, que envió un amigo de California al apartamento de Vavra para espiarla. El amigo llamó a la puerta diciendo que traía un mensaje del fotógrafo. Allí estaba ella, «viviendo totalmente sola, sin un céntimo, sin nada a su nombre», contó Weber.[452]

Pero Baker no quedó convencido. Enloquecido por los speedballs y los barbitúricos, empezó a escribir en París una venenosa carta a manera de diario, que terminó en casa de Jacques Pelzer. Con una caligrafía de enajenado, calificaba a su amante de «zorra enferma» que «le ponía los cuernos por toda Europa». Mientras tanto, las llamadas continuaban. Probó todos los trucos que conocía para hacerla volver, incluyendo veladas amenazas de suicidio. «Sé cómo hacerlo, ¿entiendes lo que digo?», le dijo.

La vida en casa de Pelzer se había vuelto más lúgubre desde noviembre de 1987, cuando la farmacia cerró después de treinta y ocho años de actividad. «La llevaba rematadamente mal», dijo su amigo Jean-Pierre Gebler, un saxofonista tenor belga en cuya casa Baker se alojó varias veces. Durante años, Pelzer había suministrado paracodeína sin receta a sus amigos, en especial a Jon Eardley, el primer sustituto de Baker en el cuarteto de Gerry Mulligan, que ahora vivía en Colonia. La farmacia se había librado del escrutinio legal gracias al cuñado de Pelzer, que era funcionario. Pero a mediados de los ochenta, el hijo de un farmacéutico rival se hizo inspector de farmacias, y ordenó un examen de los registros de Pelzer. Se descubrieron todas las entregas de codeína. Pelzer fue multado, pero la farmacia sobrevivió. Sin embargo, en 1987 había dejado de dar beneficios, y Pelzer empezó a vender sus muebles antiguos para mantenerse a flote. Solo cuando ya era demasiado tarde, Pelzer —que nunca había vigilado de cerca su negocio— descubrió que Popol, su ayudante de confianza, le había estado robando.

El músico quedó desconsolado, pero su hija estaba inmersa en otra catástrofe inminente. Viendo que el espíritu de Baker se desvanecía ante sus ojos, se había pegado a él, decidida a salvarlo. Cuando él se levantaba en mitad de la noche para ir a comprar droga, ella le acompañaba. A veces, al volver a casa, Baker estaba tan drogado que se quedaba dormido al volante. Micheline lo sacudía, insistiendo en que pararan a tomar café. Cuando le vio

preparar una dosis peligrosamente grande de heroína para los dos, Micheline sospechó que planeaba un doble suicidio. «¡No voy a morir por ti, olvídalo!», le dijo. Pero estaba dispuesta a pagar casi cualquier otro precio por seguir con él, aunque él no pensaba más que en Vavra. Mientras viajaba a Madrid, Frankfurt, París y Roma, seguía llamándola, rogándole que volviera y perdiendo un poco más de esperanza con cada intento fallido.

El 1 de abril, Baker y Nicola Stilo tocaron en un prestigioso festival en el Teaterhaus de Stuttgart. La televisión alemana transmitió el concierto. La angelical figura vestida de blanco que había adornado Comblain-la-Tour en 1959 había degenerado en algo parecido a un cadáver. Baker apareció con traje y camisa blancos y arrugados, el pelo greñudo y sin peinar hasta más abajo del cuello, y la piel marchita colgándole de las mejillas y el cuello. Irritado y distraído, cantó un «I'm a Fool to Want You» penosamente desafinado, olvidando gran parte de la letra. El técnico de sonido subió el volumen, provocando un pitido de acople. «¡Por favor, no juegues con eso mientras estoy cantando esta canción!», gritó Baker. Sacó el micrófono de su soporte y se puso en pie, volviendo la espalda al técnico de sonido. Gudrun Endress, que en ese momento dirigía la revista alemana *Jazz Podium*, se estremeció ante lo que veía. «La música era lo único que le mantenía vivo —dijo—. Yo no me atreví ni a acercarme a él. Parecía completamente destrozado y muy triste.»

Poco después de dejar Stuttgart, Baker hizo una parada en Amsterdam con Micheline. En el apartamento de Evert Hekkema, el trompetista llamó a Vavra. Antes de marcar, le pidió a Micheline que se quedara a su lado. «Tú conoces a las mujeres. Dime si dice la verdad o no.» Vavra respondió. Baker le rogó una vez más que volviera, y después le pasó en silencio el teléfono a Micheline, que escuchó a Vavra prometer con voz débil que lo haría. Después de que Baker colgara, Micheline le dijo que no creía que Vavra estuviera diciendo la verdad. Más tarde se dio cuenta de que aquel fue el momento en que Baker se rindió. «Yo a ella no podía reprochárselo», declaró Micheline.

La desesperación de Baker era abrumadora, y todos los que le rodeaban sufrieron sus efectos. El 7 de abril, inició una corta serie de actuaciones en el Music Inn. Picchi Pignatelli se esforzaba por mantener el club en funcionamiento, pero sufría un constante acoso de la mafia, que le exigía pagos que ella no podía permitirse. Durante los años siguientes, el Music Inn estuvo cerrando y abriendo intermitentemente, siempre al borde de la ruina. Giovanni Tommaso vivía en un apartamento justo encima de Picchi, y un día de 1994 una vecina le dijo que olía a gas. Tommasso ya había salvado a

Picchi de un anterior intento de suicidio, pero esta vez no subió las escaleras a tiempo. Picchi, de cincuenta y cinco años, ya estaba muerta.

Después de estas actuaciones, Baker pasó unos días en Roma junto a sus amigos drogadictos. Cada vez que conseguía metadona, la compartía con Stilo y los Graillier. En una ocasión, le dijo a Stilo: «No tengo mucha, y sé que Micheline está más enferma que tú, así que es para ella». Micheline intentó ayudarlos a todos telefoneando a Amedeo Tommasi, al que conocía de toda la vida. Le explicó que estaba sin un céntimo y le preguntó si la podía invitar a comer. Tommasi, que se ganaba bien la vida como compositor para el cine, accedió. Cuando fue a recogerla, se encontró también a Baker y Graillier. El pianista los invitó a todos a cenar y después los llevó a su casa, donde tenía un estudio de grabación. Sentándose al piano, tocó «Balada para Micheline», una canción que había compuesto cuando ella era una niña. Micheline se echó a llorar, pero el estado de ánimo de Baker era más sombrío. «Estoy cansado de vivir —gruñó—. La vida después de los cincuenta no parece tener sentido.» Habló de lo agradable que sería lanzar su coche a toda velocidad contra una pared. Cuando se levantaron para irse, le pidió dinero a Tommasi, y este se lo dio.

Nada más dejar a Tommasi, despidiéndose con gran emoción, Baker y sus amigos corrieron a pillar droga y se quedaron otra vez sin blanca. «Estábamos hasta el cuello de mierda», contaba Michel Graillier. Su mujer propuso una solución: «Me echaré a la calle. Voy a hacerme prostituta».

Michel tenía una solución mejor. En la Via del Corso, en el centro de la ciudad, montó un teclado eléctrico a pilas y empezó a tocar. Los transeúntes se pararon a escuchar. Baker se le unió con la trompeta, y a continuación aparecieron Nicola Stilo y un bajista amigo suyo, Lillo Quarantino, para completar la banda. El público aumentó hasta superar las cien personas. Al cabo de media hora, Baker pasó su sombrero entre la gente que vitoreaba, para que echaran calderilla. La recaudación ascendió a unos cien dólares en liras. «Lo usamos para pagar al camello», dijo Micheline.

En unos días, Baker pasó de tocar por propinas a ser la estrella del proyecto más espléndido de su vida. Kurt Giese, un productor de la Nord Deutscher Rundfunk (Radiodifusión del Norte de Alemania), había idolatrado a Baker desde la adolescencia y soñaba con recrear el álbum de 1954 *Chet Baker with Strings*. Giese proyectó un concierto en el que su ídolo estaría arropado a la vez por la big band de la NDR y su orquesta sinfónica. El espectáculo se transmitiría desde el Grosser Sendersaal, un venerable local de Hannover (Alemania), el domingo 29 de abril.

Giese seleccionó canciones de los primeros tiempos de gloria de Baker, como «I Get Along Without You Very Well», «There's a Small Hotel» y «My Funny Valentine». Entre los sesenta y dos músicos figuraban dos de sus antiguos colegas de la Costa Oeste, el saxofonista Herb Geller y el pianista Walter Norris, que llevaban años viviendo en Alemania y trabajando para la NDR.

El concierto iría precedido de cinco días de ensayos. Pasó el lunes, y después el martes, sin que Baker diera señales de vida. Los Wigt empezaron a recibir airadas llamadas de la NDR: «¡Si no hay ensayo, no hay concierto!». Según Ria, Baker «no quería hacerlo, no quería ensayar, no quería hacer nada. Decía: "No, me voy de vacaciones con Micheline"». El miércoles, a última hora de la tarde, Baker telefoneó a Giese desde su habitación de hotel de Hannover. Había ido al teatro, pero el portero le había mirado de arriba abajo y no le había dejado entrar, ni siquiera cuando Baker señaló un gran cartel con su nombre y dijo: «Ese soy yo». Para cuando Giese aclaró las cosas, los músicos ya se estaban marchando. En ausencia del trompetista, habían pregrabado su acompañamiento, y Baker ensayó tocando sobre las grabaciones. Giese decía que los resultados eran «mágicos», pero a Baker le costaba mantener la dentadura postiza en su sitio, y Walter Norris opinaba que sonaba fatal. A la mañana siguiente, Norris oyó a un técnico de sonido alemán gruñir: «¿Qué es esto? Este tío ha arruinado su salud. ¿Cómo puede alguien con tanto talento destruirse así? Parece que tiene setenta y cinco años».

El sábado, dos horas antes del concierto, Norris tomó café con un abatido Baker. Habían rechazado su solicitud de renovación del carnet de conducir, decía, y dentro de unos pocos meses no podría conducir su coche. Los dientes de abajo, que aún conservaba, se estaban deteriorando, y las encías le dolían tanto que estaba seguro de que no iba a poder seguir tocando mucho tiempo más. «Todo se le iba cayendo encima —dijo Norris—. Y él lo sabía.»

Aquella noche había mucha tensión. «Todos conteníamos la respiración», contaba Herb Geller. Baker se sentó en una silla en medio de un mar de músicos: la orquesta de cuerdas a un lado, la big band al otro. Parecía decidido a demostrar quién era por última vez. Con todas sus defensas destrozadas, vivía las canciones con dolorosa intensidad. El momento cumbre del concierto fue una épica versión de nueve minutos de «Valentine». Baker la inició con una estrofa de trompeta acompañada solo por una guitarra, un esqueleto musical estremecedoramente austero; a partir de ahí, su voz hueca y como de otro mundo se fundía en una nube de violines. En un turbulento

arreglo de «Look for the Silver Lining», cabalgó sobre la big band con tranquila autoridad. «All Blues» y «Summertime» eran saludos a Miles Davis, que había hecho posible el estilo de Baker. Archie Shepp, un saxofonista tenor, le dijo al periodista Peter Niklas Wilson que Baker «se había convertido en lo que siempre había querido ser… ahora tocaba más como Miles Davis que Miles Davis».[453]

Baker sabía que lo había hecho bien. También lo sabían sus admiradores, muchos de los cuales recordarían aquel concierto como una de las experiencias más emocionantes de su vida. Estaban ansiosos por felicitarle, pero a los pocos minutos de dejar el escenario, Baker se metió en su destartalado Alfa y salió zumbando hacia Zeedijk. Después se reunió con Nicola y Micheline en Lieja, para pasar unos días que iban a ser espeluznantes. «Chet era un absoluto caos mental», dijo Stilo, que escuchaba horrorizado el parloteo sin sentido de Baker. El trompetista había recibido miles de dólares como pago por el concierto de Hannover y otras actuaciones, y en un momento de cierta lucidez volvió a hablar de comprarse un delicioso oasis en Francia para él y Vavra. Pero no creía que fuera a vivir mucho para disfrutarlo. Alucinando de nuevo, telefoneó a Bruce Weber para advertirle: «Solo quiero que sepas que, si algo me sucede, ya sabes que hay tíos que van a por mí».[454]

Pero el único que estaba empeñado en destruir a Baker era él mismo. Perdió una papelina de heroína en la casa y juró encerrarse en su coche y prenderse fuego a menos que el «ladrón» confesara. Micheline encontró la droga en un bolsillo de los pantalones de Baker, pero este estuvo a punto de cumplir su amenaza. Sabiendo que Baker no soportaba estar solo, Stilo dormía en la misma habitación que él. Una noche, Baker se quedó dormido con un cigarrillo encendido. El flautista se despertó y vio que la almohada de su amigo estaba en llamas y el aire cargado de humo. «Eh, Chet, despierta. ¡Despierta!», gritó mientras arrastraba al comatoso Baker fuera de la cama. «En aquel momento —contaba Stilo—, Chet me cogió la mano y vi dos lágrimas en sus ojos.» Micheline acudió corriendo y tiró la almohada en llamas por la ventana; después, con ayuda de Stilo, consiguió apagar el fuego antes de que prendiera la estructura de madera de la casa. Baker había estado a punto de arrasar el único hogar que tenía. Después de aquello, no había mucho que decir. «Era un hombre completamente perdido, ¿entienden? —declaró Stilo—. A todo el mundo le pedía que le mostrara una mínima razón para vivir.»

El saxofonista Guy Masy fue a visitarlo. «Está arriba», dijo Pelzer. Masy encontró al trompetista tumbado en la cama, mirando al techo. «Vi la muerte en sus ojos —contó Masy—. Estaba despierto, pero en otro mundo. Se notaba que estaba sufriendo física y moralmente. Me emocioné tanto que no pude decir ni una palabra.»

Baker parecía estar reflexionando sobre sus numerosos fracasos. Micheline lo recordaba mirando por la ventana y diciendo: «Algún día me voy a morir, y mis hijos no sabrán ni siquiera quién soy». El daño era irreparable, pero Baker vio una oportunidad de atar al menos un cabo suelto. En Amsterdam, le habló a Irv Rochlin de Richard Carpenter, el hombre al que odiaba más que a nadie en el mundo.

—¿Cuál te parece que sería la mejor manera de encargar que maten a alguien?

—¿Lo dices en serio, tío?

—Lo digo muy en serio —dijo Baker, que pensaba que el pianista, habiendo cumplido condena por un asunto de drogas, tenía que conocer a «algunos tíos» que pudieran hacer el trabajo.

A Rochlin le dejó pasmado la sugerencia. Le dijo adiós a Baker por última vez.

Acompañado por Nicola, Micheline y Jacques Pelzer, Baker fue en coche a París, donde se registró en el Anne de France antes de tocar en el New Morning el 4 y el 5 de mayo. Hein Van de Geyn, su bajista en aquellas dos noches, vio lo mucho que se había debilitado Baker desde Japón: «Era como la diferencia entre un coche bien cuidado y otro que está para el desguace». Liliane Rovère miraba entristecida desde su mesa: «Salió del camerino y estaba tan colocado que no me lo podía creer», contó. Creyó que no iba a ser capaz de tocar, pero Baker la conmovió más que nunca con «My Funny Valentine». De su trompeta salía un sonido amortiguado, como un gemido de dolor, y cada frase se hacía pedazos al final.

El público estaba cautivado, pero esta vez había muchos asientos vacíos. Después de la actuación, Baker se sentó con Rovère y se lamentó de la pérdida de Vavra. De pronto, le pidió a su novia de los años cincuenta que fuera con él al hotel a pasar la noche. «Chet, ¿estás de guasa? —dijo ella—. ¿Después de treinta y cinco años? Es muy halagador que todavía lo consideres, pero…» Se dio cuenta de que lo que en realidad quería Baker era compañía, «tener alguien al lado, que lo abrazara». Preocupada, le pidió a Jacques Pelzer que los acompañara al Anne de France. En la habitación, se quedó aterrada al ver la cantidad de droga que Baker se metía. El hombre

cuyos labios casi nunca se separaban para sonreír estaba como un zombi, con la mandíbula colgante.

Después de que Baker se marchara del hotel, Micheline revisó su habitación y encontró un montón de ropa manchada de sangre. La recogió y la quemó toda. «Estaba intentando matarse, pero no lo conseguía —dijo Vavra más adelante—. Supongo que los dioses no querían que se marchara todavía.»

A la noche siguiente, se estrenaba *Chet's Romance* en un cine de París. Bertrand Fèvre había invitado a Baker, y esperaba tener al trompetista a su lado. Pero cuando las luces se apagaron, el joven cineasta se encontró junto a un asiento vacío. Desconsolado, después de la proyección se dirigió al New Morning. Allí encontró a Baker en el camerino, en un intermedio entre dos pases, y le preguntó por qué no había ido al estreno. Baker levantó la mirada del porro que estaba liando sobre el estuche de su trompeta. «¿Por qué no me despertaste?», preguntó con tono cansino.

Al salir a escena para el último pase, Baker se dejó caer en una silla, casi sin fuerzas para levantar la trompeta. En un débil intento de ser gracioso, anunció con el hablar arrastrado de los viejos vaqueros que «el viejo está teniendo problemas con su dentadura». El público estaba demasiado molesto para reírse. «Antes de que Chet dejara el escenario, casi todos se habían ido sin hacer ruido», contó Fèvre.

Atendido por Stilo y Pelzer, Baker regresó a Lieja. «Me pidió que me quedara con él —contó Micheline—. Fui su última enfermera.» A altas horas de la noche del día 6, después de que ella se hubiera ido a la cama, Baker salió de su habitación y bajó las escaleras a oscuras. Se encontró con Michel Graillier. «Michel… —dijo Baker, e hizo una pausa—. No importa.» Antes de partir para Zeedijk, dejó un regalo para Micheline: toda la metadona que le quedaba.

El sábado 7 de mayo por la mañana, Baker hizo el trayecto de una hora de Amsterdam a Rotterdam para tocar una noche en el Jazzclub Thelonius, un local con estructura de teatro, con telón en el escenario y más de doscientos asientos. Al ser puerto de mar, Rotterdam era un paraíso para los traficantes; la droga entraba de contrabando en barcos procedentes de otros países y, según los testigos, en el Thelonius se conseguía sin problemas. El señuelo de la droga fácil atraía a muchas estrellas de la música, pero Hein Van de Geyn, que no se drogaba y tocó allí con Baker, no podía soportar la sordidez del ambiente. El Thelonius estaba aislado en una galería comercial subterránea con las paredes llenas de grafitis y todas las tiendas estaban cerradas a las horas en que funcionaba el club. «Era el sitio más deprimente que he visto en

mi vida», recordaba el bajista. Se esperaba que Baker llenara el local, pero solo acudieron diecisiete clientes. Abatido, su música sonó tan débil como en el New Morning. Después de la actuación, se le pagó solo una parte de los honorarios prometidos. Hacia las dos de la madrugada, cuando casi todos se habían marchado, Van de Geyn abrazó a Baker. «Cuídate, Chet —le dijo—. Te necesitamos.»

Al salir del club, Baker y Stilo subieron una escalinata de hormigón y fueron a parar a una calle oscura y desierta, incapaces de recordar dónde había aparcado Baker su Alfa. Tras una búsqueda infructuosa, tomaron un tren nocturno a Amsterdam, y una vez allí fueron corriendo a Zeedijk. El domingo por la mañana, Baker hizo acopio de barbitúricos del «doctor Feelgood». Él y Stilo pasaron las treinta y seis horas siguientes en un hotel de Amsterdam.

Allí, el flautista vio cómo su amigo se lanzaba en picado hacia la nada. Baker se inyectó cocaína pura en cantidades aterradoras. Jerry Stahl había hecho lo mismo, y conocía las consecuencias: «Tío, te vuelve loco y te deprime, y el subidón dura menos de un minuto, de modo que te estás chutando constantemente: una docena, dos docenas de veces por hora, hasta que te quedas sin venas, hecho un guiñapo sangriento, buscando un sitio donde pincharte. La bajada es lo peor que puedas imaginarte. Todas tus células chillan».

La cocaína, combinada con barbitúricos, empujó a Baker más allá de los límites de la locura. «La cocaína es, sin duda, lo que causa peores problemas», decía Stilo. Baker salió dando tumbos del cuarto de baño y miró por la ventana con ojos enloquecidos. Toda una vida de miedo reprimido pareció explotar de una vez. «¡Nicola, sálvame! —gritó—. ¡Ahí fuera hay un hombre que quiere pegarme un tiro!» Entonces se acordó de su pasaporte perdido, y otra ola de paranoia le invadió: «¡Nicola, tengo miedo! Tengo que bajar e ir a la policía, porque alguien me ha robado el pasaporte».

Las alucinaciones duraron horas, y había «sangre por todas partes», recordaba Stilo. En cierto momento, Baker se acercó a la ventana a trompicones. «Creía que era una puerta», dijo Stilo, que tuvo que agarrarle del pelo para impedir que saltara. Mientras intentaba contener a su amigo —que todavía tenía la fuerza de un toro—, Stilo tenía que aplacar al empleado del hotel, que no paraba de llamar a la puerta para quejarse del ruido.

Por fin, el flautista no pudo aguantar más. El lunes 9 de mayo, tomó un tren a Lieja para recoger su guitarra. Antes de dejar la habitación del hotel, agarró a Baker por los hombros. «Chet, mírame —dijo—. No voy a estar

contigo. Vas a estar solo dos o tres días. Por favor, tío. Como siempre, sé fuerte.»

En casa de Pelzer, Stilo le contó a Micheline lo ocurrido en los últimos días. «Me vuelvo a Italia —le dijo—. No quiero estar con Chet, porque se está volviendo loco.» Cuando explicó que Baker se estaba inyectando solo cocaína, sin heroína para amortiguar el choque físico, Micheline se asustó. «¡Le va a dar un ataque al corazón!», dijo. Después de treinta y dos años de adicción, Baker conocía los efectos de casi todos los tipos de droga, y Micheline estaba segura de que estaba intentando matarse.

Baker se quedó solo aquella noche. Probablemente volvió a Zeedijk para adquirir más heroína, aliviando así la tensión en el corazón. Después fue a Rotterdam a buscar su coche perdido. El martes 10 de mayo, los Wigt recibieron una llamada telefónica a última hora de la tarde. «Hola, aquí el departamento de policía de Rotterdam —dijo un agente educadamente—. Tengo aquí a un señor que se llama Chesney H. Baker.» Explicó que Baker había perdido su coche y había acudido a ellos para que le ayudaran; el trompetista dio el nombre de Wim Wigt como contacto. Seguro de que Baker llevaba drogas encima, Wigt llamó a la única persona que conocía que podía rescatarlo a toda prisa: Bob Holland, un ex*roadie* de Wigt que vivía a pocos minutos de la comisaría. Aunque Wigt le había despedido hacía años, Holland hizo lo que le pedían.

Baker no lo conocía, pero casi todos los músicos de jazz que habían pasado por Rotterdam sabían quién era. Holland había trabajado en el Thelonius como camarero, presentador y asesor; además, vendía cocaína. Había adoptado el nombre americanizado de Bob Holland, pero sus gafas de carey, su bigote y su risa nerviosa le hacían fácil de identificar.

Holland había acogido en su casa a varios jazzmen americanos adictos y de capa caída. Uno de ellos era Philly Joe Jones, que murió de un fallo cardíaco en 1985, tras años de autodestrucción. Cuando conoció a Baker, Holland tenía ya dos invitados en su casa: Frank Wright, un saxofonista tenor de vanguardia, y Woody Shaw, un trompetista bop de los años setenta y ochenta que estaba de gira por Alemania. El «reverendo» Wright, como él se hacía llamar, había vivido intermitentemente con Holland hasta 1990, año en que había muerto, a los cincuenta y cuatro años, de un ataque al corazón probablemente relacionado con su adicción a la cocaína. Shaw tuvo aún peor suerte. Además de estar casi ciego a causa de un problema de retina, había contraído el sida. Holland intentó cuidarlo durante gran parte de 1988, pero al final lo envió a su casa de Newark (New Jersey) a vivir con sus padres. Shaw

no quería ir. «Le daba miedo y vergüenza», decía Holland. Una noche de mayo de 1989, después de oír a Max Roach en el Village Vanguard, Shaw fue solo a Brooklyn, probablemente a comprar heroína. Se cayó al paso de un tren del metro y perdió un brazo, muriendo poco después.

Para algunos, Holland era el Ángel de la Muerte, pero el 10 de mayo de 1988 fue el salvador de Baker. Al llegar a la comisaría, encontró al trompetista vestido con unos pantalones a rayas y sus «sandalias de Jesucristo», como las llamaba Holland, sobre unos calcetines blancos sucios.

—¿Qué pasa? —preguntó.

—He perdido mi coche —dijo Baker—. Lo aparqué no sé dónde el sábado.

—Bueno, pues habrá que buscarlo —dijo Holland, que sabía ser cool.

Un amable agente los llevó a recorrer las calles próximas al Thelonius, pero no encontraron nada. El policía le preguntó a Baker dónde se alojaba, y le prometió que continuaría buscando su coche y le llamaría si tenía noticias. Holland le dio su propio número, y el agente los llevó a su casa.

—Bueno, Bob —bromeó Baker mientras subían las escaleras—. ¿Es la primera vez que la poli te trae a casa?

Entraron en un amplio apartamento con un destartalado piano en el cuarto de estar y grandes fotos de jazzmen amigos de Holland en las paredes. Baker se encontró ante una foto de Philly Joe Jones. La miró y rompió a llorar. Holland recordaba lo que Baker dijo: «Pronto estaré contigo, tío».

Baker se quitó los calcetines. Dentro de uno llevaba dos gramos de heroína, y en el otro dos gramos de cocaína. «¡Joder, Chet! —exclamó Holland—. ¡Has estado en la comisaría con todo eso en los calcetines!» Sin prestarle atención, Baker corrió a una farmacia a comprar agujas. Al regresar, se encerró en un dormitorio, dejando a Holland y Wright en el salón. Al cabo de media hora, Wright se puso nervioso e instó a su anfitrión a que fuera a ver a Baker. Holland encontró al trompetista sentado en el borde de la cama, buscando un sitio donde pincharse. «¡Mierda, estas agujas son demasiado pequeñas!», decía. El holandés se quedó estupefacto al ver la cantidad de droga que consumía Baker: seis gramos de heroína al día —tres o cuatro veces más que un yonqui típico—, combinados con montones de cocaína. Baker llenó la jeringa y la alzó. «Se podría matar a una manada de vacas con esto», dijo. Se clavó la aguja en el escroto. «El tío era un cadáver andante —dijo Holland—. Solo vivía para el caballo. La música era el último recurso para conseguirlo.»

Por una vez, Baker no buscaba simpatía. «Bob, tengo cincuenta y ocho años —le dijo, como había hecho en respuesta a la compasión de Bruce Weber en Cannes—. Llevo treinta años tomando esto. No puedes ayudarme. Estoy ya muy pasado.» Baker dijo que, si algo le sucedía, quería que su trompeta se la quedara Woody Shaw, que, a diferencia de la mayoría de los músicos negros, le había tratado con cariño. En una foto de 1985, tomada en Verona por la fotógrafa Elena Carminati se los ve a ambos con los brazos sobre los hombros del otro, abrazados como hermanos.

Minutos después de inyectarse una dosis, Baker ya se estaba preocupando por la siguiente. Como no conocía Rotterdam, le pidió a Holland que comprara por él. Sacó un puñado de liras, guilders, francos franceses y suizos y marcos alemanes, esparciendo los billetes sobre la mesa. Holland calculó que habría en total unos seis mil guilders —aproximadamente, cuatro mil dólares—, que era todo el dinero que Baker tenía en el mundo. Pero con la heroína a ciento cincuenta guilders el gramo, no le duraría mucho. Le dio a su anfitrión parte del dinero y le pidió que le guardase el resto. Holland lo escondió debajo de una máquina de escribir.

Baker apenas había comido en varios días, y Holland los llevó a él y a Wright a un restaurante chino. Baker solo pudo tragar medio rollito de primavera; lo que de verdad quería era una oportunidad de tocar. Así que fueron al Jazzcafé Dizzy, un bar del barrio que programaba jazz los domingos y los martes. Aquella noche, el Dizzy presentaba a Bad Circuits, un grupo holandés de fusión dirigido por un joven teclista, Rob van Bavel. Cuando Chet Baker cruzó el oscuro local y subió al escenario, la gente empezó a chillar. «El gran Chet Baker apareciendo de repente y poniéndose a tocar con unos jovenzuelos… todos se quedaron boquiabiertos», contaba Holland. Baker consiguió tocar dos temas, «Rhythm Changes» y «Green Dolphin Street».

«Se veía que estaba acabado —dijo Holland de la que sería la última actuación de Baker—. Pero tocaba con tan pocas notas, y expresaba tanto… Esa era la magia del tío.»

Después de medianoche, Holland llevó a sus huéspedes a un barrio miserable, famoso por la droga que se movía en él. Encontraron un vendedor que tenía tres gramos de heroína, pero eso no era suficiente, y Wright llevó a Baker a casa mientras Holland se quedaba para intentar encontrar más. A las tres o cuatro de la madrugada regresó al piso con las manos vacías.

Más adelante, Holland le contó a Rudie Kegie, del periódico holandés *Vrij Nederlands*, que Baker se había quedado en su piso hasta el jueves por la

mañana, cuando la policía llamó para comunicar que habían encontrado su coche. Holland tomó prestadas las llaves para ir a recogerlo, y después intentó de nuevo encontrar un camello. No fue fácil. El jueves era el día de la Ascensión, y la mayoría de los holandeses —incluso los camellos, por lo que se ve— había salido de la ciudad.

Hacia el mediodía, Baker hizo una serie de frenéticas llamadas a Peter Huijts. «¿Dónde está ese hijo de puta?», preguntaba, convencido de que Holland se había escapado con su dinero y su coche. Desesperado por encontrar droga, dijo que iba a coger un tren a Amsterdam. Huijts le rogó que se quedara donde estaba, asegurándole que Holland volvería. El trompetista tenía un importante concierto en Laren aquella noche, y Huijts no quería que corriera riesgos. Baker no atendió a sus ruegos. Cogiendo el resto de su dinero de debajo de la máquina de escribir, tomó el tren de las 13.32 h.

Holland le contó a Kagie que había llegado a casa una hora después con el coche y las drogas. Pero en 1996 introdujo algunos cambios desconcertantes e inexplicados en su relato. Esta vez dijo que el coche de Baker había sido localizado la noche del martes. Holland había querido ir a recogerlo inmediatamente, pero Baker insistió en ir antes al Dizzy. A la mañana siguiente, Holland fue a recuperar el Alfa y a comprar más heroína, y cuando regresó, a mediodía, Baker se había ido. Esta versión deja todo un día en blanco, el miércoles, que Baker habría pasado solo en Amsterdam, ocupado en actividades misteriosas. «Digo la verdad y nada más que la verdad», declaró Holland; pero sus datos, en este caso, eran poco claros.

«La verdad» significaba tan poco para Baker que Vavra no supo qué pensar cuando él la telefoneó el miércoles por la tarde. Más calmado, aseguró que no podía seguir adelante sin ella, y que no llamaría en una temporada. Una advertencia ominosa, pero en absoluto nueva.

El jueves 12 de mayo por la tarde, uno de los programas de radio más populares del país, *Sesjun*, celebraba su aniversario con un concierto que se iba a transmitir desde el Singer-Konzertsaal de Laren. Baker compartía cartel con Archie Shepp, un fogoso saxofonista de vanguardia, y Annette Lowman, la vocalista de Shepp. Wim Wigt, que había programado el espectáculo, sabía que Baker tendría que pasarse por Zeedijk antes de pensar siquiera en actuar, así que instaló a los músicos en el hotel Memphis, que estaba cerca. A las seis y media, una furgoneta los llevaría a todos a Laren. Pero a las seis, cuando Ria Wigt telefoneó al hotel para confirmar la llegada de Baker, este no estaba. Peter Huijts estaba más molesto que preocupado. «Ya había ocurrido antes —

dijo—. Casi todas las veces, Chet te llamaba para maldecirte y echarte la culpa de sus errores.»

Los demás músicos fueron a Laren sin él. A las ocho empezó la prueba de sonido, sin señales de Baker. La llegada de su Alfa Romeo a la puerta del local provocó suspiros de alivio, pero en lugar de Baker apareció Holland. Wigt le había pedido que llevara el coche a Laren para tenerlo dispuesto cuando apareciera el trompetista. Cuando faltaban pocos minutos para que empezara la actuación, los promotores «estaban como locos», según Lowman. Ateniéndose a su contrato, Shepp solo había preparado media hora de música; cuando le presionaron para que cubriera el hueco de Baker, se negó. Shepp y Lowman tocaron su breve repertorio y después bajaron las escaleras y se sentaron en su camerino. «Había un silencio verdaderamente extraño —recordaba la cantante—. Estábamos allí sentados, mirándonos unos a otros. Peter Huijts es un hombre que hace milagros. Si Peter no había sido capaz de localizar a Chet y llevarlo allí, era que pasaba algo malo.»

Poco después aparecieron los productores, amenazando con retener la paga de Shepp porque este no había cooperado. Estalló la guerra. «Hubo unos gritos y alaridos increíbles en la zona de los camerinos», contó Lowman. Shepp aulló que él había hecho su trabajo y que más valía que le dieran su maldito dinero; Wigt, que veía que se quedaba sin su parte, culpó a Holland por no haber vigilado mejor a Baker.

En su casa de Wageningen, la ciudad holandesa donde vivían y trabajaban ella y su marido, Mia estaba igual de abrumada. «Chet siempre acababa apareciendo —decía—. Si había algún problema, al final siempre telefoneaba.» Inició un maratón de llamadas que duró toda la noche: a la estación de ferrocarril, a hoteles y hospitales de todo Amsterdam, incluso a la policía de esta ciudad y de Rotterdam, pero todo fue en vano. Mia se temía lo peor, y también Micheline y Nicola. Todos sabían que Baker siempre tenía alguien cerca cuando se pinchaba, sobre todo en los últimos años, cuando su voraz mezcla de cocaína, heroína y barbitúricos le hacía «perder la cabeza», como decía Stilo. La desaparición de Baker alarmó a sus amigos. «Sabía que, si estaba solo, nadie podría ayudarle y se metería a fondo en cualquier alucinación que pudiera tener —explicó Vavra—. Él me lo dijo.» Al oír la noticia, Micheline, que estaba en Normandía con unos amigos, salió a pasear sola por la playa. De pronto, una aterradora premonición se apoderó de ella, y empezó a chillar: «¡CHET! ¡CHET!». Histérica, corrió a casa de sus amigos y telefoneó a Vavra, que estaba en California.

—¡Chet se va a suicidar! —gritó—. Tú eres la única que puede salvar a Chet esta noche. ¡Tienes que hacer algo! ¡Tienes que encontrarlo!

—No puedo encontrarlo. Estoy aquí. ¿Qué puedo hacer?

—¡Llama a Wim Wigt!

Vavra llamó al agente. «¿Qué está pasando?», preguntó. Wigt reconoció que no encontraba a Baker en ninguna parte, y prometió llamarla en cuanto supiera algo.

Todos esperaron. Sin que ninguno de ellos lo supiera, Baker estaba en la habitación C-20 de la tercera planta del hotel Prins Hendrik, en la bulliciosa zona comercial que hay junto a la Estación Central de Amsterdam. Era un hotel barato, «de apaño», que se solía usar para pasar una noche y ofrecía a los yonquis un sitio a mano para inyectarse la droga que habían comprado en Zeedijk, que estaba a unos pasos de distancia. Baker y Micheline lo habían utilizado varias veces con este propósito, y también Woody Shaw. Dado que casi todos los hoteles estaban llenos por ser el día de la Ascensión, es posible que Baker eligiera el Prins Hendrik como último recurso. También es posible que quisiera estar solo aquella noche, y por eso evitó sus hoteles habituales, el Victoria y el Crest, donde sus amigos habrían podido localizarlo.

En algún momento de aquella plácida tarde de primavera se había presentado en el pequeño vestíbulo del Prins Hendrik. Una empleada lo había visto allí, con el estuche de su trompeta. «Pensé: "¡Dios mío, vaya viejo!". No sabía que era Chet Baker», contó. Al recepcionista le pareció «un poco nervioso» cuando se registró. Baker se instaló en una pulcra habitación con paredes amarillas, una cama de matrimonio, una mesilla de noche y un televisor. Las dos ventanas, que por abajo llegaban al nivel de las rodillas, daban a una maraña de calles tortuosas, rodeadas de hoteles y restaurantes. Los tranvías pasaban veloces, y los timbrazos de las bicicletas se oían por todas partes. Baker cerró la puerta al entrar.

Se quedó allí escondido aproximadamente hasta las tres y diez de la madrugada del viernes 13. A esa hora, un hombre que salía de un bar de Zeedijk vio un cuerpo en el suelo en la estrecha acera del Prins Hendrik. Estaba enroscado en posición fetal bajo la luna llena. El transeúnte llamó a golpes a la puerta del vestíbulo, que estaba a oscuras; por la noche, la entrada se cerraba y los huéspedes necesitaban una llave para entrar. Según un informe policial redactado más tarde, el único empleado de guardia estaba en otra parte del hotel y no oyó las llamadas. Pero un huésped norteamericano las oyó y bajó las escaleras, pero cuando vio la agitada figura que llamaba a la

puerta, supuso que era un borracho que pretendía entrar y volvió a su habitación.

Momentos después, la policía de Warmoesstraat, una calle del barrio de al lado —una zona de prostitución—, recibió una llamada telefónica, probablemente hecha por el hombre que había encontrado el cuerpo. Los agentes llegaron al Prins Hendrik a los pocos minutos. Lo que parecía un yonqui o un borracho inconsciente resultó ser algo más macabro al mirarlo de cerca. El hombre estaba caído junto a uno de los bolardos de hormigón que flanqueaban las calles, con la cara cubierta de sangre y el cráneo fracturado. Vestía una camisa de manga corta y unos pantalones a rayas empapados de sangre. Junto a él había unas gafas y una varilla de acero de las que se usan en Holanda para mantener abiertas las ventanas. Al ver la varilla, la policía dedujo que se había caído de una de las ventanas del hotel, golpeándose la cabeza contra el bolardo. Envolvieron el cadáver en una sábana blanca y lo llevaron al depósito de cadáveres de Warmoesstraat. A falta de identificación, fue registrado como anónimo. Su cara estaba enmascarada por la sangre seca, pero el estado del cuerpo hizo pensar a la policía que se trataba de un hombre de unos treinta años.

El viernes por la mañana, a eso de las ocho, Rob Bloos, un joven inspector, llegó a trabajar a la comisaría de Warmoesstraat. No le interesó mucho el nuevo cadáver que había en el depósito. «Era como los otros —dijo —. En aquella época teníamos muchos yonquis en este distrito. Alemanes, italianos… La heroína de aquí es mucho más potente. Se metían demasiada. Y morían.» No obstante, se llevó a dos compañeros al hotel e inició una meticulosa investigación. Su informe, que ocupaba más de treinta páginas, incluía un plano de la habitación, un inventario completo de su contenido y entrevistas con el personal del hotel. Al comprobar el registro, Bloos vio la firma de Chet Baker, un nombre que no le sonaba de nada. Descubrió que la puerta de la habitación estaba cerrada por dentro, lo que indicaba que nadie más había estado allí. Tampoco había ninguna señal de pelea. Encima de una mesa había un vaso que contenía restos de heroína y cocaína, otro con una aguja dentro, y menos de un gramo de heroína. El único equipaje era un estuche de trompeta (después se dijo, aunque no era cierto, que lo habían encontrado junto al cuerpo, en la calle). En él había una trompeta, un reloj, cincuenta guilders, un collar, un encendedor y un papel con el nombre de Chet Baker.

Consultando una base de datos que contenía los registros de todos los hoteles de la ciudad, Bloos se enteró de que Chet Baker se había alojado en el

hotel Capitol los días 9 y 10 de mayo. Pero cuando comparó la firma del registro del Capitol con la del Prins Hendrik, le parecieron diferentes. Bloos llegó a la conclusión de que un yonqui había robado a un norteamericano, había falsificado su firma para registrarse en el Prins Hendrik y, de alguna manera, se había caído por la ventana: eran unos diez metros de altura.

Mientras tanto, Ria Wigt había seguido llamando a la policía, pidiendo ayuda a todos los que contestaban. El viernes por la mañana todavía le aseguraron que no había aparecido nadie que se ajustara a la descripción de Baker. Por fin llamó Peter Huijts, y dio la casualidad de que contestó Bloos. Huijts explicó que estaba buscando a un amigo, un músico norteamericano llamado Chet Baker, que podría estar en apuros debido a su adicción a las drogas. El inspector dijo que la noche anterior habían llevado al depósito de cadáveres a un joven con un estuche de trompeta. Cuando oyó lo que había dentro del estuche, Huijts comprendió que lo mejor era ir a la comisaría. Al ver el par de gafas que tan bien conocía, murmuró: «Mierda». Huijts miró en el estuche y encontró un papelito con su propio nombre y su número de teléfono. Lo acompañaron al depósito y allí, por fin, encontró a Chet Baker.

Aproximadamente a las diez de la mañana, hora de California, Huijts telefoneó a Diane Vavra. «¿Estás preparada?», le preguntó antes de darle la noticia. «Me quedé como atontada», contó ella. Pero cuando se le pasó la impresión, sintió una extraña sensación de alivio. «Era adicta a él —declaró —. Ahora que él había muerto, yo era libre.» Más tarde, Huijts llamó a Carol. «Se quedó bastante tranquila, no demasiado nerviosa», recordaba.

El sábado, la noticia había llegado a los teletipos, y los fotógrafos y reporteros acudieron por decenas al Prins Hendrik. Bruce Weber y Nan Bush estaban en una sala de montaje de Manhattan, trabajando en su documental, cuando les llegó la noticia de la muerte de Baker. En aquel momento lo tenían en su pantalla de proyección, hablando y tocando la trompeta solo unos meses antes. «Cuando ves la película, él está ahí contigo —dijo Bush—. Fue devastador. Aunque Carol no nos caía nada bien (a Chet tampoco le gustaba mucho), la llamamos inmediatamente.»

Durante los seis días siguientes, el cadáver permaneció en Amsterdam, pendiente de la cumplimentación de una serie de trámites. Una autopsia reveló que el pómulo y el cráneo de Baker se habían aplastado al chocar con el bolardo. La sangre había llenado la cavidad craneal. También tenía varias costillas rotas, que habían provocado hemorragias en el pecho. Sus brazos estaban llenos de marcas de pinchazos. La causa oficial de la muerte fue lesión cerebral, aunque aparecieron informaciones contradictorias acerca de

las circunstancias. Klaas Wilting, portavoz de la policía, publicó una declaración que rezaba: «Es posible que empezara a actuar de manera extraña… Estaba solo, abrió la ventana él mismo y o bien se cayó o se tiró… Lo único que sabemos es que no hubo actividad criminal».[455] Otro portavoz, Leo Detering, apareció citado en el *Village Voice*: «Realizamos un análisis especial de su sangre y no encontramos drogas».[456] Pero, en 1997, Bloos declaró justo lo contrario.

Toda esta incertidumbre dio lugar a especulaciones ridículas: Baker, drogado, se había sentado en el alféizar de la ventana y se había quedado dormido. Como la noche era calurosa, había abierto la ventana para que entrara aire fresco y se había caído. Ambas teorías son absurdas, porque la ventana solo se abría unos treinta y cinco centímetros, por lo que resultaba difícil, si no imposible, que un hombre adulto se cayera por accidente.

Mucha gente decidió que Baker había perdido la llave de su habitación y había intentado escalar la fachada del hotel para entrar por la ventana, cayéndose al hacerlo. Desde luego, ya había demostrado sus habilidades para el robo con escalo, pero el Prins Hendrik se encontraba en la zona más concurrida de la ciudad, con mucho tráfico que iba y venía de la Estación Central y la zona de prostitución a todas horas, y es difícil que hubiera intentado la escalada sin que lo vieran. Además, el edificio tiene una superficie lisa por la que habría sido casi imposible trepar.

Bob Holland oyó dos teorías más. Una de ellas incriminaba a Carol Baker en un plan para matar al trompetista y cobrar el seguro; la otra, que se le ocurrió a Woody Shaw, implicaba al Prins Hendrik. Shaw sostenía que el personal del hotel había encontrado a Baker muerto en su habitación de una sobredosis y había tirado el cuerpo a la calle; una práctica habitual, según Shaw, en un hotel repleto de yonquis. «Naturalmente, la policía de la zona sabía lo que pasaba en ese hotel», aseguraba Shaw.

La hipótesis favorita, con gran diferencia, era que Baker había sido asesinado por un traficante al que no había pagado, y que su cuerpo había sido pasado a la fuerza a través de la ventana o arrastrado hasta la acera. Dado que la policía no había encontrado indicios de crimen, muchos llegaron a la conclusión de que habían hecho un trabajo negligente, una idea respaldada por Carol Baker, que insistía en que era imposible que su marido se hubiera suicidado. En un reportaje del *Village Voice* titulado «¿Salto, caída o empujón?», Carol le decía irritada a Richard Linnett: «No fue suicidio, fue una mala jugada… Chet se merece una investigación como es debido».[457] La teoría del asesinato fue el toque definitivo del retrato que ella iba a ofrecer en

los años venideros: «mi marido», como ella lo llamaba, fue una víctima trágica en la vida y en la muerte, asesinado por el poco dinero que tenía, arrebatándoselo a ella para siempre. «La gente siempre estaba dramatizando a Chet —dijo Hal Galper—. Tenían que buscar la causa más dramática para su muerte.»

Pero la hipótesis del homicidio fue rechazada por Micheline Graillier, Nicola Stilo, Peter Huijts y Diane Vavra, las cuatro personas más próximas a Baker en 1988. Bertrand Fèvre habló por todos ellos: «Chet tenía manos fuertes, hombros fuertes, era capaz de defenderse, incluso drogado. Se habrían visto señales en la habitación; habría peleado. No era el tipo de persona débil que uno puede tirar por la ventana como si tal cosa. Yo creo que Chet sabía que iba a morir. Cuándo, eso lo decidiría él. Tomando speedballs como él los tomaba, yo creo que estaba intentando escapar de sí mismo o de la vida». La sugerencia de que había cometido una especie de suicidio pasivo-agresivo (abrir una ventana y dejar que la muerte le llegara) encajaba perfectamente en el perfil de un hombre que, según confesión propia, nunca había tenido valor para afrontar decisiones difíciles.

Parecía que Baker había muerto voluntariamente porque tenía el corazón roto. Fue el definitivo gesto romántico de alguien que en ocasiones había parecido diabólicamente inhumano.

Galper no veía la muerte de un modo tan sentimental: «Todos dicen: "Qué pena, bua, bua, bua". Yo digo: "¿Estáis de guasa?". Ese tipo le ganó la baza al diablo durante veinte años. Era un superviviente. Tendría que haber muerto de sobredosis, alguien tendría que haberle pegado un tiro, debería haberse matado en un coche».

Los periódicos de todo el mundo dedicaron a Baker más atención que la que había recibido en vida. Los comentarios oscilaron desde una fría necrológica en el *New York Times* —«Algunas veces cantaba y parece que atraía al público femenino»—[458] hasta una arrebatada elegía en la revista belga *Pourquoi Pas?*: «Chet, amigo mío, ¡qué tragedia tu vida, pero también qué poesía!», escribió Marc Danval.

> Durante años, nunca dejamos de temblar por ti, el yonqui número uno del siglo. La heroína fue tu heroína… Ultrajado, pero con la mente clara, fatalista pero formidablemente inteligente, sabías muy bien que esas dos zorras acabarían arrancándote el pellejo. Me enteré de tu muerte en plena naturaleza, ante un amarillo campo de ranúnculos dorados, rodeado de bosques donde los ciervos ejecutaban un bellísimo ballet. Lo contrario de tu infernal universo.[459]

Bruce Weber llamó a Carol y se ofreció a tramitar la cremación que Baker había dicho en una ocasión que quería. Pero Carol exigió un entierro, recordaba Weber. Este, Wim Wigt y la embajada norteamericana compartieron los gastos del traslado en avión del cuerpo de Baker a Inglewood. Vera cedió a su hijo la tumba que había comprado para ella, confiando en que lo pudieran enterrar a profundidad suficiente para que, llegado el momento, la sepultaran a ella encima: su último sueño edípico. Weber rechazó una petición bastante morbosa de Carol, que filmara el entierro, pero pagó toda la ceremonia, además del traslado en avión de la familia y su alojamiento en un hotel.

En Amsterdam hubo un velatorio el miércoles 18 de mayo. Para los que fueran a ver el cadáver, Huijts y Wigt habían querido que Baker vistiera vaqueros y una camisa informal, como lo recordaban sus fans europeos. Pero Carol, según Huijts, había exigido un traje de tres piezas, de modo que Baker yacía en su ataúd espantosamente pálido y avejentado, con un atuendo que nunca se ponía. Le habían cortado el pelo y se lo habían peinado hacia atrás, y sus heridas estaban cubiertas de maquillaje. Mientras sus discos sonaban por la megafonía, cientos de personas desfilaron ante el cuerpo, rodeado de arreglos florales enviados por sus admiradores; varios tenían forma de trompeta. Hay fotografías de un aturdido Jacques Pelzer, arrodillado junto al ataúd con la cabeza gacha y las manos unidas en oración. Un mes después, Pelzer sufriría un ataque al corazón.

El jueves, Huijts acompañó a los restos de Baker en un vuelo comercial a Inglewood. Carol, Vera y los chicos llegaron el mismo día. Emie Amemiya, que coordinaba el entierro, recibió a Vera en el tanatorio; la madre de Baker iba a ver por última vez a su hijo. «Estoy muy nerviosa», murmuraba sin cesar con voz quebrada. Amemiya le aconsejó que esperara fuera un momento. Una vez sola, la joven entró en una sala fría y oscura, iluminada solo por las trémulas llamas de dos candelabros de pie. Entre ellos, en un pedestal elevado, yacía Baker en su ataúd. La mitad superior de la tapa estaba abierta. «Era verdaderamente siniestro —contaba Amemiya—. Estaba en un estado espantoso. Evidentemente, lo habían retenido más de lo debido.» La decoloración era impresionante. La cara de alabastro de Baker «se estaba poniendo azul-morada, y en algunas partes era de color gris claro. Y además, tenía unas marcas como de quemaduras». La descomposición le recordó a Amemiya el sarcoma de Kaposi, las lesiones cancerosas asociadas con el sida. Probablemente, las marcas eran consecuencia de la caída o de golpes sufridos durante el traslado.

Amemiya volvió con la madre de Baker y le dijo: «Creo que es mejor que recuerde a Chettie tal como lo conoció». Vera se echó a llorar. Aquella noche, Huijts fue a ver a la familia en su hotel. Llevó álbumes, fotografías y cálidos recuerdos de un hombre al que ellos apenas habían visto en años. A Huijts le sorprendió lo poco emocionados que parecían.

Cuando Carol se enteró de que Vavra también iba a asistir al entierro, que tendría lugar al día siguiente en el cementerio de Inglewood Park, se puso lívida. Weber decidió no ir, temiendo que aquello «iba a ser un circo». Lo fue, y las cosas se pusieron aún peor cuando Huijts le presentó a Carol un documento para que lo firmara. Wim Wigt había querido estipular que los futuros derechos de autor por la venta de discos de Baker en Timeless, el sello de Wigt, se repartieran entre Carol y Vavra. «Consideramos que había que incluir a Diane —dijo Wigt—. Para nosotros, ella era más esposa suya que Carol.» La furiosa viuda se negó a firmar.

Después del entierro, todos se dirigieron al Ports o'Call, un restaurante de la vecina San Pedro, para una cena que Amemiya había organizado. Lawrence Trimble llevó en coche a los Baker; Vavra fue con Amemiya y Andy Minsker. «Nos aseguramos de estar en otra zona del restaurante, para evitar que Diane fuera hostigada», dijo Amemiya. Jack Sheldon actuó y contó recuerdos de Baker, pero el acto no tuvo nada de lúdico. Amemiya se sorprendió cuando Paul Baker se acercó a su mesa y pidió disculpas por el comportamiento de su familia. Recordaba sus palabras: «Tengo que irme. No puedo volver en avión con ellos». Amemiya dice que aceptó agradecido su oferta de pagarle un billete de autobús a Oklahoma.

Mientras Amemiya, Minsker y Vavra esperaban su coche, pasó ante ellos el de Trimble con la familia. Vera iba sentada atrás, y parecía empequeñecida y triste. Por la ventanilla delantera salió una nube de humo de cigarrillo, seguida por una mano de mujer. Pertenecía a Melissa, que levantó el dedo corazón mientras el coche se alejaba.

Después de muerto, Baker yacía cerca de donde había estado el Trade Winds, el club de jazz donde había tocado con Charlie Parker en 1952. En cierto sentido, había vuelto a casa. Y el lugar de su descanso final era tan deprimente como sus raíces. La lápida, vulgar y de serie, tenía tallado un libro abierto en cuya página izquierda figuraban las palabras:

HIJO, MARIDO Y PADRE

CHESNEY H. BAKER JR.

CHET

1929-1988

La página derecha estaba en blanco, a la espera de que muriese Vera. Weber había querido comprarle a su ídolo una lápida adecuada, pero la empresa funeraria exigió una autorización de la viuda. Carol no accedió. Amemiya probó a telefonear a Vera, que habló con voz temblorosa. «No me dejan hablar con ustedes. Tendrán que hablar con Carol», dijo. Al preguntársele por qué, se echó a llorar. «Por favor —rogó—, no me haga hablar con usted, porque no me dejan.»

Cuando Carol se enteró de que Huijts había sacado un collar de Vavra del estuche de la trompeta y se lo había dado a esta, amenazó con demandarla. Su rabia era comprensible. Baker no solo no había dejado a su familia dinero ni, probablemente, derechos de autor, sino que tampoco se había molestado en hacer testamento. Su casa pasó a manos del estado de Oklahoma. Para poder reclamar una nueva, Carol tendría que pagar una importante deuda a Hacienda. «No tengo ninguna propiedad ni cuenta en el banco —había dicho Baker poco antes de su muerte—. Estoy seguro de que moriré sin blanca, y eso está bien, porque así es como vine a este mundo.»

EPÍLOGO

En marzo de 1989 se estrenó en Nueva York la carta de amor en blanco y negro de Bruce Weber a Chet Baker, *Let's Get Lost*. La película era un «sueño húmedo» mucho más grandilocuente que *Broken Noses*, el retrato casi amateur de Andy Minsker, y en el dossier para la prensa Weber añadió otro toque de fantasía: «Todos me preguntan por qué he hecho una película sobre Chet Baker. ¿Por qué una película sobre el amor y la fascinación y el jazz? Todo empezó hace muchos años, cuando conocí a Nan. Después de tomarnos una botella de vino durante nuestra primera cena juntos, descubrimos que nuestro disco favorito era un viejo álbum de Chet Baker de los años cincuenta, titulado *Let's Get Lost*. Pedí dos botellas de vino más y nos enamoramos».

Jeff Preiss estaba tan identificado con el estilo del fotógrafo que la película parecía una galería de fotos de Weber. «Las superficies lo son todo en *Let's Get Lost*, pero son superficies de un estilo preciosista», escribió Janet Maslin en el *New York Times*.[460] Baker viaja en un gran Cadillac descapotable, varias modelos le meten mano mientras las palmeras plateadas oscilan recortadas contra el cielo. («¡Era malo, era conflictivo y era bello!», exclama Cherry Vanilla en la banda sonora, en un fragmento escrito por Weber.) Hecho una ruina pero supercool, acicalado y con ropa de diseño, Baker se contonea por la terraza del Shangri-La; una música triste sale de su trompeta y flota hacia el mar. Una orgía de fotos de Baker se sucede en la pantalla: hojas de contactos de William Claxton, portadas de antiguos álbumes, instantáneas tomadas por *paparazzi* en Europa. La cámara parece el ojo de Weber, tan excitada que no sabe dónde mirar primero.

Para recrear un ambiente como el de los cincuenta, el fotógrafo insertó unas cuantas secuencias sin relación aparente con Baker. Cherry Vanilla, Flea, Lisa Marie y Andy Minsker juegan en la playa, cantan scat y hablan de Dizzy Gillespie; Jeanne Moreau y Jean-Paul Belmondo aparecen en un noticiario caminando a paso ligero por Cannes; unos cachorros retozan en una soleada calle de Venice (California). El hilo conductor es el canto de Baker.

«Su desentonación drogada e introvertida es extrañamente sensual —escribió Pauline Kael en *The New Yorker*—.[461] Canta muy despacio, y el efecto es de ensueño.» La película avanza y retrocede entre imágenes del Baker juvenil y el Baker estragado, y ambos son tan seductores que Weber parece incapaz de notar la diferencia.

Pero ningún documental convencional habría podido sacar a la luz tanta verdad enterrada en el caos nublado por la droga que era la vida de Baker. Weber presentó al trompetista cool como el ojo de un huracán de calumnias y celos, todo ello sutilmente manipulado por el propio Baker. Los entrevistados aparecían vívidos y reales mientras contaban cómo él había frustrado sus esperanzas. El niño prodigio de Vera se había caído del pedestal en el que ella le había instalado; el Príncipe Azul Yonqui de Carol no se había dejado domar y convertir en amantísimo esposo y padre; el «dios griego» de Diane la había engañado y maltratado. Tal como le explicó Weber a Lynne Tillman en *Elle*, «integramos en nuestras vidas lo que la gente que admiramos nos da, y fantaseamos acerca de ello. A veces esa fantasía es tan inalcanzable que, cuando conocemos a esa persona, no puede estar a la altura».[462]

Entre la prensa, *Let's Get Lost* evocó el mismo tipo de fascinación ambivalente que evocaba el propio Baker. Janet Maslin dijo que la película era «una sucesión de imágenes fantasmales e indelebles, que son a la vez cautivadoramente bellas y desesperadamente tristes».[463] Sheila Benson, de *Los Angeles Times*, la tachó de «falsa tarjeta de amor, una forma de explotar al viejo y deteriorado yonqui en que Baker se había convertido, hecha con la completa complicidad del propio Baker».[464] En *7 Days*, Francis Davis se quejaba de los desenfrenos de Weber, pero reconocía que «aunque *Let's Get Lost* se ve con incredulidad, no se pueden apartar los ojos… Al final, la película trata tanto de la obsesión de Weber por Chet Baker como del propio Chet Baker».[465]

Los que se suponía que mejor le habían conocido no podían reconciliar sus recuerdos con el cruel retrato de la película. «Es un trabajo muy bueno, la fotografía está bien, pero la imagen del artista no es completa —dijo Nicola Stilo—. Hay mucho del lado oscuro de Chet Baker. Y yo recuerdo que había muchas horas en las que Chet era más normal. En solo unos pocos minutos, Bertrand Fèvre aportaba mucha más verdad que Bruce Weber.» Jacques Pelzer dijo que la película era «una puta mierda»; Micheline Graillier dijo que la detestaba «porque no es Chet»; a Diane Vavra le pareció «bastante fraudulenta». Diane Mitchell opinaba de otro modo: «Era tan real que producía horror —dijo—. Era como ver *El exorcista*. Nunca quise volver a

verla». Hal Galper se rio durante toda la película: «Me pareció estupenda, porque era un vacile. Todos mentían, incluido Chet. No se habría podido pedir un retrato más sincero de él».

A pesar de que se argumentó que Weber había pasado por alto la música de Baker (aunque no su modo de cantar) en favor del escándalo, el álbum de la banda sonora gustó mucho al público, e introdujo a una nueva generación en la música de Baker. *Let's Get Lost* se proyectó con éxito en el Film Forum, el Carnegie Screening Room y el Quad Cinema de Nueva York; obtuvo una candidatura al Oscar al Mejor Documental y ganó el Premio de la Crítica en el Festival de Cine de Venecia. Había empezado el revival de Chet Baker, y las batallas por su causa iban a ser tan violentas como las que estallaron cuando él vivía.

De todas las mujeres de *Let's Get Lost*, Carol Baker es la que sale menos favorecida, y por eso Carol detestaba a Weber y todo lo que tuviera que ver con la película. «Estaba cabreadísima —dijo Cherry Vanilla, que se había unido a ella en un odio mutuo al fotógrafo—. Pensaba que Bruce les había hecho daño a ella y a todos los demás, decía que iba a demandarle, que la había engañado para que cooperara.» Durante años, Carol intentó demostrar que Weber había violado sus derechos y los de su marido. No era así: todos los participantes habían firmado una autorización a toda prueba. Pero ella siguió en pie de guerra. Cuando Chip Stern, del *Rolling Stone*, comentó que la película describía a una familia «que hervía de resentimiento porque Baker no podía dejar de inyectarse droga el tiempo suficiente para pasarles algo de dinero, y mucho menos para visitarlos»,[466] Carol escribió una indignada carta al director negando que hubieran estado resentidos en momento alguno y quejándose de que Weber había abusado de la bondad de su marido en una película que, según ella, no tenía casi nada que ver con la verdad.

El fotógrafo no estaba de acuerdo. «Cuando la gente que sale en la película, ya sea Carol o Diane, dicen que tal cosa no fue así, sí que fue así. Yo consideraba que éramos responsables como cineastas. Creo que a todo el mundo se le trató muy bien. Hicimos esta película sin que a mucha gente le importara, y mucha gente próxima a Chet no quería que se hiciera. No consideraban que lo mereciera. Y tengo que decir que ninguna de esas personas, ni una sola vez, ni siquiera de la manera más simple, dio las gracias a ninguno de los que trabajaban con nosotros. La única persona que lo hizo fue Ruth. A lo mejor es que yo nunca en mi vida he odiado tanto a alguien como para desear que no le pasara nada bueno. Esta película es una de las pocas cosas buenas del último período de la vida de Chet.»

No obstante, Carol se propuso difundir su propia versión de la realidad. «Las chicas le perseguían a él, él no las perseguía», le dijo a John Hiscock, del *Daily Telegraph* de Londres.[467] Jeroen de Valk, autor del libro *Chet Baker: His Life and Music*, le hizo una larga entrevista por teléfono. «La información que daba era muchas veces inexacta —contaba—. Me dijo una y otra vez que Chet era un ángel, que sus amantes eran todas "unas putas" y que todas las compañías discográficas estaban dirigidas por "ladrones".» En 1990, el programa televisivo de noticias *Oklahoma Magazine* la visitó en su casa. Acariciando la trompeta de Baker, Carol habló entusiasmada de lo «guapo» que era su marido.[468] Su idilio monógamo, como ella lo describía, había durado hasta que él se había marchado a Europa a mediados de los setenta. «Supongo que, como hacen muchos artistas, uno sacrifica su familia para seguir a su talento —explicó—. Y yo lo entendía. Sus hijos lo entendían. Y, bueno, aprendimos a adaptarnos y a aceptarlo.» Melissa, vestida con una larga camiseta, estaba sentada a los pies de su madre. Tenía ya veintidós años, pero al verla aporrear un teclado de juguete se habría dicho que tenía doce. Cuando le preguntaron quién le había enseñado a tocar, soltó una risita y dijo: «Mi papá».

Ella y sus dos hermanos se habían quedado en la Oklahoma rural. Melissa pasó por una serie de empleos de poca monta; Dean siguió viviendo con Carol. Paul trabajó como instalador de alfombras y tuvo dos hijos, Chad (el nombre del personaje inspirado en Baker de *Los jóvenes caníbales*) y Chet. Con ayuda de Paul, Carol dedicó su tiempo a la furiosa persecución del dinero de su marido. Una vez pagada su deuda con Hacienda, empezaron a afluir derechos de autor de una copiosa serie de reediciones en CD y de la utilización de su música en películas y anuncios de televisión.

A continuación, ella y Paul abrieron una página web, pero no se puede decir que fuera un homenaje al arte de Baker. La página se presentó en diciembre de 2000, con el saludo feliz navidad seguido por una larga lista de compañías discográficas a las que tachaban de piratas, pasando por alto el hecho de que Baker había hecho tratos con muchos sellos en los que renunciaba a los derechos de autor a cambio de dinero a tocateja y en efectivo. «Sin aquellos productores, Chet no habría sobrevivido hasta 1988», dijo Archi Bechlenberg, diseñador gráfico alemán y fan de Baker.

Carol, que quería más dinero, fundó un sello discográfico, CCB (Chet y Carol Baker), que publicó grabaciones en vivo de algunas actuaciones muy deficientes de Baker. Uno de los CD llevaba como portada la foto de su boda. En un frenesí comercial, ofrecía camisetas de Chet Baker y reproducciones de

viejas fotos de ella y Baker hechas por *paparazzi*, por las que pedía de trescientos a quinientos dólares; para el futuro prometía pósters «autorizados» y otros artículos. La página arremetía contra «la gente que vende pósters que nunca han pagado un centavo en royalties a Chet o a su Patrimonio y están violando Deliberadamente los derechos que son propiedad de Patrimonio de Chet Baker [*sic*]». Carol y Paul intentaron incluso subastar en eBay los derechos cinematográficos de la historia de Baker, por una puja mínima de cinco millones de dólares más derechos de autor. La venganza amenaza con seguir para siempre, por mucho dinero que se ingrese.

Diane Vavra vivía con sus propias decepciones. Baker le había dicho una vez que no quería que ella tuviera que volver a preocuparse por el dinero, pero no había hecho ninguna provisión para su futuro. Su trabajo a tiempo parcial como profesora de música apenas le bastaba para mantenerse, y su vida era una lucha constante. Años después de la muerte de Baker, seguía teniendo la ropa de este colgada en el cuarto de baño de su apartamento de una sola habitación, que ella había llenado de recuerdos de su relación. En 1995, cuando le pidieron que recordara algún momento de amor y cariño con Chet Baker, no se acordó de ninguno.

Algo mejor fue el legado que Baker les dejó a sus protegidos musicales. Micheline Pelzer y Nicola Stilo dejaron la heroína después de la muerte de Baker; tanto ellos como Michel Graillier, Riccardo del Fra, Enrico Pieranunzi, Bob Mover, Phil Urso, Ruth Young e incontables personas más lo recordaban en los términos más románticos. «Cada vez que toco, Chet está detrás de mí —decía Graillier—. Siempre. No sé si hacía cambiar la vida de la gente, pero hacía que afloraran las cosas más profundas.» El 13 de mayo de 1999 se instaló una placa conmemorativa de bronce en el Prins Hendrik. Bajo una imagen de Baker tocando la trompeta, una leyenda dice: «El trompetista y cantante CHET BAKER murió aquí el 13 de mayo de 1988. Seguirá viviendo en su música para todo el que quiera escuchar y sentir».

Nadie sintió su último golpe tan a fondo como Jacques Pelzer, que vivía siguiendo el consejo que Baker le había dado: «Toca simple y fuerte». En 1994, sin embargo, el saxofonista estaba ya muy debilitado. Los amigos lo encontraban en casa la mayor parte del tiempo, colocado hasta más no poder. «Dos o tres veces a la semana, me llamaba para decirme que se sentía viejo, que sus amigos habían muerto y que estaba solo», contaba Jean-Pierre Gebler.

El sábado 6 de agosto de aquel año, Pelzer hizo planes para ir en coche a un festival de jazz con Guy Masy. Se pasó la tarde jugando al ping-pong en el jardín, como había hecho durante años. Era un día muy caluroso, y el juego le

dejó agotado. Regresó al salón, se dejó caer ante el televisor y le pidió a su hija, que estaba en casa, que llamara a Masy para cancelar el viaje; no se sentía muy bien. Preocupada por su corazón, Micheline insistió en llevarlo al hospital. Él accedió de mala gana, pero antes tenía que ir al baño. Micheline lo acompañó. «¿Cómo te sientes?», le preguntó. «Muy débil», dijo él, cerrando la puerta.

Un momento después, Micheline oyó un golpe, seguido por sonidos de ahogo. Al abrir la puerta, encontró a su padre caído en el suelo. Micheline, que se había hecho budista, lo sostuvo en sus brazos y empezó a cantar, con el corazón palpitándole como un tambor. Él la miró asustado y ella intentó tranquilizarlo. «Volverás a tocar el saxo, no te preocupes.» Con manos temblorosas, telefoneó al médico. Este llegó un minuto después de que Pelzer, que ya había cumplido los setenta años, sucumbiera a su segundo ataque al corazón.

Ante los ojos de Micheline, la muerte borró los estragos del tiempo del rostro de su padre. «A los tres minutos, parecía que tuviera cuarenta años», dijo. Ahora era fácil entender que el cadáver de Chet Baker se hubiera podido confundir con el de un hombre de la mitad de su edad.

La muerte de Pelzer fue noticia de primera página en Lieja. Pero Baker se convirtió en un mito mundial. El álbum original *Chet Baker Sings* seguía manteniendo una mística para todas las generaciones. Lo mismo ocurría con el glamour que él encarnaba: el del rebelde bello y autodestructivo que vive a salto de mata, eludiendo responsabilidades, rechazando convencionalismos. «Chet era el anti-Rockwell, con más fuerza aún porque tenía cara de ángel de la pradera», dijo Jerry Stahl. Los modales cool de Baker habían penetrado en el inconsciente colectivo a partir de los años sesenta, y se reencarnarían décadas después en toda una escuela de jóvenes actores de Hollywood: Brad Pitt, Leonardo DiCaprio, Johnny Depp, Matt Damon, Ben Affleck, Luke Perry. La manera en que el trompetista equilibraba lo bello con lo viril, su actitud profunda e inescrutable, se convirtieron en una pose adoptada a menudo por jóvenes de todo el planeta que querían ser tomados en serio. Se dijo que Pitt, DiCaprio y Jim Carrey estuvieron interesados en hacer el papel de Baker en el cine, y Matt Damon lo hizo brevemente en la película de 1999 *El talento de Mr. Ripley*; en su papel de psicópata seductor de los años cincuenta con dotes para adoptar la personalidad de otros, Damon hacía una fantástica imitación de Baker cantando «My Funny Valentine».

El tremendo éxito de DiCaprio entre las adolescentes indujo a la periodista del *New York Times* Maureen Dowd a investigar el fenómeno en

una columna de 1998 titulada «Más guapo que Barbie». Decía que «el objeto de la admiración infantil nunca había sido tan… bueno, tan infantil».[469] Amy Pascal, que entonces era presidenta de Columbia Pictures, se lo explicó a Dowd con palabras que en otro tiempo se habían aplicado a Baker: «Es increíblemente sexy porque es muy guapo y atormentado y parece tener una vena salvaje».

En el mundo del jazz creció el número de trompetistas jóvenes que cultivaban la imagen, el sonido y el sentimiento de Baker. El que más éxito tuvo fue Till Brönner, un músico alemán nacido en 1971, cuyo lirismo al tocar y cantar, sumado a su aspecto de ídolo de las adolescentes, le convirtió en el niño mimado del jazz alemán. La pasión de Brönner por Baker era de tal calibre que posó para una réplica de la foto de William Claxton *Chet y Halema*; en 2000 publicó su álbum más vendido, *Chattin' with Chet*. «Para mí fue un momento verdaderamente grande oír a un tío que solo tocaba melodías —declaró Brönner—. Para mí, todos los viejos trompetistas procuraban tocar lo más alto y fuerte posible. Y de repente aparece este tío, que hace justo lo contrario. Probablemente, el sonido de su trompeta es lo más cerca que se puede llegar de la voz humana. Es conmovedor. Chet Baker era un tío muy romántico, y yo creo que debió de sufrir mucho. Seguro que vivió en una constante búsqueda de amor y comprensión; de otro modo, no me explico que pudiera tocar como tocaba.»

El debate sobre todos los pensamientos y motivos de Baker se prolongó hasta el infinito. «No creo que él hubiera apreciado nada de toda esta mierda —dijo Ruth Young—. El aura de Chet se ha exagerado mucho. De alguna manera, su falta de personalidad se convirtió en su personalidad. La *tromba d'oro* y la belleza y todas esas idioteces… Si Chet hubiera tenido la pinta de Mickey Mouse, no tendríamos esta conversación. Él no quería hacer nada, aparte de tocar su trompeta y cantar y, a poder ser, dejar algo que tuviera mérito musical. Se puede apreciar mucha bondad en su esfuerzo. Sentarse aquí a discutir por qué hizo esto y por qué no hizo lo otro, y qué más podría haber hecho… ¿qué es esto? Yo sé lo que él diría: "¿Qué es toda esta palabrería? Todo el mundo comete errores. ¿Es que los míos son mucho peores que los de los demás? ¡Que me dejen en paz!". La mayor parte de la gente no corre riesgos, no busca, no vive. Chet sí… aunque era un mentiroso, un tramposo y un hijo de puta. Hay un montón de personas en Wall Street que se meten en los lavabos y se ponen ciegos con sus trajes de tres piezas, y lo hacen con mucha menos relevancia para todos los aspectos de sus vidas. Es la falta de alma comparada con el alma. Por eso la gente gravitaba hacia él.

Había sabiduría espiritual en su trayectoria. Chet era un espíritu libre, lo que significa que estaba en contacto con su espíritu.» Y aunque estaba encadenado por su adicción, cuando tocaba escapaba tan dentro de sí mismo que «trascendía, se elevaba a las alturas», según Lisa Galt Bond. Y se llevaba con él a muchos de sus oyentes.

Michel y Micheline Graillier consiguieron superar sus problemas. A pesar de lo turbulenta que había sido su unión, siguieron siendo fervientemente leales el uno al otro, y en 2000 renovaron sus votos matrimoniales. No obstante, cada pocas semanas, Micheline dejaba su apartamento de una habitación en París y regresaba a Lieja. Años después de la muerte de su padre, seguía apegada a aquella casa, con todo su acogedor desorden. A la entrada del salón colgaba un retrato de Pelzer tocado con su fez y con el saxofón alzado como una poderosa espada. Sus preciados discos de Bird y Coltrane estaban cubiertos de polvo, y las pilas de casetes que había grabado en su magnetofón de bolsillo llevaban tanto tiempo sin que nadie las tocara que se habían pegado unas a otras.

Arriba, en el que había sido el dormitorio de Baker, un armario mostraba una mancha de sangre que no se quitaba fregando: uno de los muchos recuerdos de su presencia. La casa estaba llena de fantasmas: Bobby Jaspar, René Thomas, Dexter Gordon, Chet Baker y, por supuesto, el propio Pelzer. Micheline sentía que la vigilaban como ángeles de la guarda. Pero la atmósfera parecía terriblemente silenciosa. «Es triste —decía Micheline—. Ya no hay música en la casa.»

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas citadas en este libro, mi más profundo agradecimiento por su tiempo, sinceridad y perspicacia. Por permitirme amablemente utilizar fotos, grabaciones y otros materiales, o por procurarme contactos útiles, doy también las gracias a Crystal Joy Albert, Gary Alderman, el difunto Steve Allen, Santo Arico, Jeff Atterton, Roland Bengtsson, Ian Bernard, Sandro Berti-Ceroni, Janet Bicker, Lars Bloch, Lucy Bonnington, Charlie Bourgeois, Mark Cantor, Warren Chiasson, Pete Christlieb, Jim Coleman, Leif Collin, Elvis Costello, Michael Cuscuna, Gene Davis, Greg Dawson, Edvard P. Deckers, Eddie de Haas, Jeroen de Valk, Alan Eichler, Donald Elfman, Gudrun Endress, John Engels, David Finck, Bernie Fleischer, Artt y Lisa Frank, Russ Freeman, Will Friedwald, Jean-Pierre Gebler, Stu Genovese, Maurizio Giammarco, Howard Glitt, Maurizio Guercini y Virginia Kay, David Hajdu, Jim Harrod, Gordon Jack, Dianne Jiménez, Sandy Jones, Brooks Kerr, Delphine King, Matthias Kirsch, Karl Emil Knudsen, Eric Kohler, Wolfgang Lackerschmid, Fran Landesman, Herman Leonard, Phil Leshin, Peter Levinson, Betty Little, Christopher Loudon, Bill Loughborough, Dennis Luxion, Paul Martin, Pierre Martin, Guy Masy, Adriano Mazzoletto, Loonis McGlohon, Richard Merkin, Pierre Michelot, Jeanne de Mirbeck, Diane Mitchell (señora de Red), Lesley Mitchell-Clarke, Audrey Morris, Jacqueline L. Mosher, Bob Mover, Romano Mussolini, Zé Nogueira, Andrea Palazzo, Micheline Pelzer, Mario Petroni, Enrico Pieranunzi, Ross Porter, Jess Rand, Liliane Rovère, Pat Sheinwold, Jack Sheldon, Kent Sherwood, Don Sickler, Joel E. Siegel, Jack Simpson, Carson Smith, David Smith, René Sommer, Gilbert Sorrentino, Jerry Stahl, Nicola Stilo, Lee Tanner, Ingo Thouret, Amedeo Tommasi, Giovanni Tommaso, Joe Urso, Cherry Vanilla, Steven Watson, Arnold Weinstein, Larry Whitford, Bob Whitlock, Matthias Winckelmann, Bruce Weber y Nan Bush, e Ingo Wulff.

Por permitirme generosamente dormir en sus casas mientras viajaba por Europa y Estados Unidos, estoy en deuda con Lars Bloch, Martine Couchoud, Zuza Homem de Mello, Carole Fèvre, Micheline Pelzer, Evert Hekkema,

Gaby Kleinschmidt, John y Linda Knipe, Lothar Lewien, Ercilia Lobo, Harry Locke, Giorgio Martinazzo, Ian Shaw, Nicola Stilo, Corina Teunissen van Manen y Lucy Chase Williams. A Giangi Zucchini, gracias por enseñarme tu ciudad, Lucca, a través de tus ojos.

Varios amigos políglotas me han ayudado mucho al traducir artículos publicados en otros países. Gracias, Archi Bechlenberg, Zuza Homem de Mello, Lothar Lewien, Susannah Mc-Corkle, Bob Morrison, Robert Ockeloen, Andrea Palazzo, Francesco Pini, Corina Teunissen van Manen y, sobre todo, Luigi Santosuosso, que me dedicó muchas horas de su tiempo. A Rossana Braga y Daniele Protti, de Rizzoli Publications en Milán; Leif Collin, de Dragon Records en Suecia; Klaus Gottwald y Ellen Hansman, de la Deutsche Press Agency; Rima Kabbani, de IPC Media; Leslie Lambert, de Little Bear Productions, y Enrico Pieranunzi, gracias por acudir en mi ayuda en el último minuto. Gracias en especial a varios fotógrafos maravillosos de todo el mundo —Roland Bengtsson, William Claxton, Dan Kjellman, Herman Leonard, Lamberto Londi, Carlo Pieroni, Lee Tanner, Carlo Verri— por su extraordinaria amabilidad.

No sé lo que haría yo, y cualquiera que escriba de jazz en la zona de Nueva York, sin Dan Morgenstern y el Instituto de Estudios de Jazz de la Universidad Rutgers. Gracias, Dan, por tus infinitos conocimientos y tu disposición a compartirlos. Similar gratitud merecen Marije Nie, Herman Openneer, Tanya Wijngaarde y el difunto Pim Gras, del Nederlands Jazzarchief de Amsterdam; Janice Clark, de la Biblioteca Pública de Yale (Oklahoma), y Jean-Pol Schroeder y la Maison du Jazz de Lieja. Ingo Wulff, editor de la notable historia fotográfica *Chet Baker in Europe 1975-1988*, se tomó numerosas molestias para ayudarme. Harvey Bloomfield, creador de la página web «Chet Baker – Lost and Found» (chetbaker.net), y Lee Mergner, editor de *Jazz-Times*, fueron muy amables al anunciar mi libro. Otro biógrafo de Baker, Jeroen de Valk, se mostró muy dispuesto a ayudarme. A los miembros del Circolo del Jazz de Lucca —Paolo Benvenuti, Giampiero Giusti, Gianni Paganini, Rudy Rabassini y, sobre todo, mi ángel italiano, Cecco Maino—, *grazie di tutto cuore*; sin vosotros, nunca habría podido contar bien la historia de Chet en Italia.

A mis padres, Viola y Jack, gracias por vuestra paciencia y por creer siempre en mí. El modelo para este proyecto fue la biografía de Robert Mapplethorpe escrita por Patricia Morrisroe; bravo, Patricia, por hacer un trabajo tan magnífico. Estoy muy agradecido a mis abogados, Mark Sendroff y Eric Goldman, y a Jon Fine y Bette Graber, de Random House, que han

trabajado mucho para sacarme de apuros. Chris Reisman, inspector jubilado del Departamento de Policía de Nueva York, me ayudó a librarme de dos psicópatas: un valioso servicio que probablemente tendré que pedirle alguna otra vez. A mi editor en Knopf, George Andreou, gracias por pulir tan sagazmente el texto y por guiar este sueño mío hacia la luz. A Robin Reardon, ayudante de George, gracias por tanta ayuda experta y amable. El departamento de diseño de Knopf no tiene rival; mi inmensa gratitud a Carol Devine Carson y Peter Andersen por su soberbio trabajo para este libro.

Por animarme y estimularme durante todos los años que tardé en completar *Deep in a Dream*, estoy en deuda con Steven Bach, Archi Bechlenberg, Rosemary Clooney, Baby Jane Dexter, Tom Evered, Harry Gittes, Peggy King, Marla Kleman, Jackie y Roy Kral, Phil Leshin, Arthur Lubow, Mark Murphy, Rebecca Parris y Paul McWilliams, Frank Rich, Robert W. Richards, Liliane Rovère, Donna Shore, Jerry Stahl, Tom Toth, Joe Urso, John Wallowitch, Margaret Whiting y la difunta Susannah McCorkle, a quien echo mucho de menos.

Hay otros que se tomaron tantas molestias para ayudarme en todo momento que no podré pagárselo nunca. A Charlie Davidson, Bertrand Fèvre, Micheline Pelzer, Stephen Holden, Richard Lamparski, Lothar Lewien, Grange Rutan, Thorbjorn Sjogren y Zuza Homem de Mello: espero haber estado a la altura de vuestra fe en mí. Joseph Marcoux hizo mucho más alegre el final del viaje; espero que siga por ahí. Las innumerables amabilidades de Lisa Galt Bond incluyen haber sugerido que titulara este libro *Deep in a Dream* y haberme proporcionado montones de asideros cruciales. Gracias, Lisa. Sin ti no podría haber hecho esto. A Diane Vavra, que me introdujo en un pasado difícil con extraordinaria sinceridad y coraje: gracias por confiar en mí, Diane, espero que estés satisfecha con los resultados. Y a Ruth Young, cuya perspicacia, instinto de archivadora y sentido del humor son insuperables: gracias por tu reconfortante generosidad al ayudarme a buscar la verdad.

BIBLIOGRAFÍA

Todos los libros de los que se han extraído citas aparecen en las notas; a continuación, menciono otros volúmenes que han resultado útiles en mi investigación.

Avedon, Richard, *Evidence 1944-1994*, Random House, Nueva York, 1994.

Broecking, Christian, y Matthias Kirsch, *et al.*, *Jazz in Berlin*, Jaron Verlag, Berlín, 1998.

Claxton, William, e Hitoshi Namekata, *Jazz West Coast: Artwork of Pacific Jazz Records*, Bijutsu Shuppan-Sha, Tokio, 1992.

de Valk, Jeroen, *Chet Baker: His Life and Music*, Berkeley Hills Books, Berkeley, California, 2000.

Feather, Leonard, *The New Edition of the Encyclopedia of jazz*, Boanza Books, Nueva York, 1962.

Feldman, Gene, y Max Gartenberg (eds.), *The Beat Generation and the Angry Young Men*, Dell Publishing, Nueva York, 1959.

Giddins, Gary, *Celebrating Bird: The Triumph of Charlie Parker*, Beech Trees Books, Nueva York, 1997.

Gottlieb, Robert (ed.), *Reading Jazz: A Gathering of Autobiography, Reportage, and Cristicism from 1919 to Now*, Pantheon Books, Londres, 1996.

Grime, Kittym, *Jazz Voices*, Quartet Books, Londres, 1983.

Halberstam, David, *The Fifties*, Villard Books, Nueva York.

Klinkowitz, Jerome, *Listen: Gerry Mulligan*, Schirmer Books, Nueva York, 1991.

Lewien, Lothar, *Engel mit gebrochenen Flügeln. Eine Hommage*, Hannibal-Verlag, Viena, 1991.

Maggin, Donald L., *Stan Getz: A Life in Jazz*, William Morrow, Nueva York, 1966.

Whitburn, Joel. *Joel Whitburn's Pop Memories 1890-1954*, Record Research Inc., Menominee Falls, Wis., 1986.
Wulff, Ingo (ed.), *Chet Baker in Concert*, Nieswand Verlag, Kiel, 1995; Chet Baker in Europe 1975-1988, Nieswand Verlag, Kiel, 1993.

DISCOGRAFÍA

Como ya saben todos los lectores que me han seguido hasta aquí, la producción discográfica de Chet Baker fue una de las más prolíficas de la historia del jazz. Solo Thorbjørn Sjøgren, el autor e historiador danés, logró recopilarla toda, en su libro *Chet: A Discography* (JazzMedia ApS), una de mis biblias al escribir esta biografía. Lo que sigue es una lista casi completa de los álbumes de Baker; incluye los números de catálogo de las últimas publicaciones en CD, junto con el año de grabación. Para más detalles, consúltese en el libro de Sjøgren.

Década de 1950

Con Charlie Parker: *Inglewood Jam: Bird and Chet Live at the Trade Winds*
Fresh Sound FSR-CD 17 1952

Con Al Haig: *Chet Baker: Live at the Trade Winds, 1952*
Fresh Sound FSCD 1001 1952

Gerry Mulligan Quartet Featuring Chet Baker
Fantasy OJCCD-711-2 1952

The Pacific Jazz Years (caja de 4 CD), 1952-1957
Pacific Jazz CDP 0777 7 89292 2 2

Gerry Mulligan-The Original Quartet with Chet Baker
Pacific Jazz CDP 7243 4 94407 2 2 1952-1953

Chet Baker Quartet Featuring Russ Freeman
Pacific Jazz CDP 7243 4 93164 2 3 1953

Con The Lighthouse All-Stars: *Witch Doctor*
Contemporary OJCCD-609-2 1953

Chet Baker & Strings
Columbia/Legacy CK 65562 1953-1954

This Tme the Dream's on me: Chet Baker Quartet Live, Volume I (incluye el álbum *Jazz at Ann Arbor* y una actuación en el Carlton Theater de Los Ángeles)
Pacific Jazz CDP 7243 5 25248 2 2 1953-1954

Chet Baker & Stan Getz: West Coast Live (en directo en los clubes Haig y Tiffany, Los Ángeles)
Pacific Jazz CDP 7243 8 35634 2 5 1953-1954

Grey December (incluye el álbum *Chet Baker Ensemble*, además de cuatro temas de cuerda de *Chet Baker Sings and Plays with Bud Shank, Russ Freeman and Strings*)
Pacific Jazz CDP 7 97160 2 1953-1954

Newport Years Volume I (actuaciones en radio y televisión)
Philology W 51-2 1953-1956

The Complete Pacific Jazz Studio Recordings of The Chet Baker Quartet with Russ Freeman
Mosaic MD3-122 1953-1956

Let's Get Lost: The Best of Chet Baker Sings (incluye completo el álbum *Chet Baker Sings*, seis temas de *Chet Baker Sings and Plays with Bud Shank, Russ Freeman and Strings* y una sesión vocal tardía)
Capitol/Pacific Jazz CDP 7 92932 2 1953-1956

Chet Baker, Boston, 1954 (programas de Storyville)
Uptown UPCD 27.35 1954

The Complete Pacific Jazz Live Recordings of the Chet Baker Quartet with Russ Freeman
Mosaic MD3-113 1954

Out of Nowhere: Chet Baker Quartet Live, Volume 2 (en directo en el club Tiffany de Los Ángeles y en el Santa Cruz Civic Auditorium)
Pacific Jazz CDP 7243 5 27693 2 2 1954

My Old Flame: Chet Baker Quartet Live, Volume 3 (en el club Tiffany)
Pacific Jazz CDP 7243 5 31573 2 6 1954

Young Chet (miscelánea de rarezas de los fondos de Pacific Jazz)

Pacific Jazz CDP 7243 8 36194 2 9 1954-1956

Chet Baker/Big Band (incluye completos los álbumes *Chet Baker Sextet* y *Chet Baker Big Band*)

Pacific Jazz CDP 0777 7 81201 2 4 1954-1956

2 Trumpet Geniuses of the 50's: Brownie and Chet (actuaciones en radio y televisión de Baker, además de otras de Clifford Brown)

Philology 214 W 213 1954-1957

Chet Baker in Europe, 1955 (programas en directo)

Philology W 42-2 1955

Con Dick Twardzik: *Chet in Paris: The Complete Barclay Recordings of Chet Baker, Volume I*

EmArcy 837 474-2 1955

Chet in Paris. The Complete Barclay Recordings of Chet Baker, Volume 2

EmArcy 837 475-2 1955

Chet in Paris. The Complete Barclay Recordings of Chet Baker, Volume 3

EmArcy 837 476-2 1955-1956

Chet in Paris. The Complete Barclay Recordings of Chet Baker, Volume 4

EmArcy 837 477-2 1955-1956

Con Dick Twardzik: *The Great Lars Gullin, Volume I-55/56*

Dragon DRCD 224 1955-1956

Cool Way to Florence (en directo en el Conservatorio Cherubini)

Oscar OSC 701 1956

Chet Baker & Crew

Pacific Jazz CDP 0777 7 81205 2 0 1956

Con Art Pepper: *The Route*

Pacific Jazz CDP 7 92931 2 1956

Con Art Pepper: *Playboys*

Pacific Jazz CDP 7 94474 2 1956

Quartet-Chet Baker & Russ Freeman

Pacific Jazz CDP 7243 8 55453 2 0 1956

Con Bud Shank: *Theme Music from «The James Dean Story»*
Pacific Jazz CDP 0777 7 95251 2 6 1956
Con Jack Sheldon: *Jack's Groove*
Fresh Sound FSR-CD 70 1957
Embraceable You
Pacific Jazz CDP 7 24383 1676 2 1957
Con Gerry Mulligan: *Reunion*
Pacific Jazz CDP 7 46857 2 1957
Annie Ross Sings a Song with Mulligan
EMI-Manhattan CDP 7 46852 2 1957
Con Stan Getz: *Stan Meets Chet*
Verve 837 436-2 1958
It Could Happen to You
Riverside OJCCD-303-2 1958
Chet Baker in New York
Riverside OJCCD-207-2 1958
Chet Baker Introduces Johnny Pace
Riverside OJCCD-433-2 1958
Chet
Riverside OJCCD-087-2 1958-1959
Chet Baker Plays the Best of Lerner & Loewe
Riverside OJCCD-137-2 1959
Chet Baker with Fifty Italian Strings
Jazzland OJCCD-492-2 1959
Chet Baker in Milan
Jazzland OJCCD-370-2 1959
Chet Baker – Italian Movies: Music by Piero Umiliani (banda sonora grabada por Chet Baker para varias películas italianas)
Liuto LRS 0063/1 1959-1962

Década de 1960

Live in Paris 1960-1963, Nice 1975
France's Concert FCD 123
The Italian Sessions

RCA/Bluebird 2001-2-RB 1962

Con René Thomas: *Hallucinations: Live in Cantinal/Bologna*

Jazz Birdie's of Paradise J-Bop 049 1962

The Most Important *Jazz Album of 1964/65*

LP: Colpix SCP 476 1964

Baby Breeze

Verve 314 538 328-2 1965

Baker's Holiday

EmArcy 838 202-2 1965

Lonely Star (este CD y los dos siguientes recogen todo el material que Baker grabó para Prestige)

Prestige PRCD-24172-2 1965

Stairway to the Stars

Prestige PRCD-24173-2 1965

On a Misty Night

Prestige PRCD-24174-2 1965

Con The Mariachi Brass: *A Taste of Tequila*

LP: World Pacific WPS 21839 1965

Con Joe Pass: *A Sign of the Times*

LP: World Pacific WPS 21844 1965

Con Bud Shank: *Michele*

LP: World Pacific WPS 21840 1965

Con Bud Shank: *California Dreamin'*

LP: World Pacific WPS 21845 1966

Con The Mariachi Brass: *Hats Off*

LP: World Pacific WPS 21842 1966

Con The Carmel Strings: *Quietly There*

LP: World Pacific WPS 21847 1966

Con Bud Shank: *Brazil Brazil Brazil*

LP: World Pacific WPS 21855 1966

Con The Carmel Strings: *Into My Life*

LP: World Pacific WPS 21859 1966

Con The Mariachi Brass: *In the Mood*

LP: World Pacific WPS 21859 1966

Con Phil Urso: *Live at Pueblo, Colorado, 1966*

CCB 1225 1966

Con Bud Shank: *Magical Mystery*
LP: World Pacific WPS 21873 1967
Albert's House
Par PAR-2007-CD 1968

Década de 1970
Blood, Chet and Tears
LP: Verve V6-8798 1970
Chet Baker – Lee Konitz – Keith Jarrett (actuación para WNYC-TV)
LP: JazzConn JC 113 1974
She Was Too Good to Me
CBS ZK 40804 1974
Con Gerry Mulligan: *Carnegie Hall Concert*
CBS ZGK 40689 1974
Con Jim Hall: *Concierto*
CTI/Legacy ZK 65132 1975
Seven Faces of «Valentine» (grabaciones en directo de «My Funny Valentine»)
Philology W 30-2 1975-1987
Chet Baker in Italy (una recopilación de grabaciones en directo para un número especial de *Musica Jazz Magazine*)
Philology W 81.2 1975-1988
Deep in a Dream of You (en directo en el Music Inn, Roma)
Moon 026-2 1976
Once Upon a Summertime
Galaxy OJCCD-405-2 1977
You Can't Go Home Again/The Best Thing for You
Verve 314 543 516-2 1977
Con Ruth Young: *The Incredible Chet Baker Plays and Sings*
ANS 12009-2 1977
The Rising Sun Collection (en directo en Toronto)

JustAMemory RSCD 0010 1978

Live in Chateauvallon, 1978

France's Concert FCD 128 1978

Live at Nick's (Laren, Holanda)

Cross Cross CD 1027 1978

Broken Wing

Verve 440 012 043-2 1978

Two a Day (en directo en Hérouville, Francia)

Dreyfus FDM 76491165082 1978

Tender Variations: Soundtrack from the Film «Flic ou Voyou»

LP: Decca 6.23969 AO 1979

The Touch of Your Lips

SteepleChase SCCD 31122 1979

All Blus

Arco 3 ARC 102 1979

Con Duke Jordan: *No Problem*

SteepleChase SCCD 31131 1979

Daybreak (este título y los dos siguientes en directo en el Copenhagen's Jazzhus Montmartre)

SteepleChase SCCD 31142 1979

This Is Always

SteepleChase SCCD 31168 1979

Someday My Prince Will Come

SteepleChase SCCD 31180 1979

Just Friends

Arco ARC 112 1979

Chet Baker/Wolfgang Lackerschmid

Inak 8571 CD 1979

Con Enrico Pieranunzi: *Soft Journey*

IDA 033 CD 1979-1980

Década de 1980

Chet Baker – Steve Houben

52e Rue Est RECD 019 1980

«Live» at the Subway Club Volume I (este título y los dos siguientes, en el club Subway, de Colonia)
Circle RKCD/2 1980
Just Friends
LP: Circle RK22380/27 1980
Down
LP: Circle RK22380/35 1980
Leaving
LP: Intercord INT 160.154 1980
Con Ron Carter: *Patrão*
Milestone MCD-9099-2 1980
Tune Up (este título y los dos siguientes, en directo en Le Dreher, París)
West Wind 2037 1980
Night Bird
West Wind 2038 1980
It Never Entered My Mind
LP: Circle RK25680/36 1980
Con Wolfgang Lackerschmid: *Why Shouldn't You Cry: Chet Baker, The Legacy, Volume 3*
Enja ENJ-9337 2 1979-1987
Chet Baker in Europe (recopilación de rarezas y entrevistas, a la venta con el libro del mismo título)
b&w bwcd 001 1979-1988
Con Riqué Pantoja: *Chet Baker & The Boto Brasilian Quartet*
Dreyfus FDM 36511-2 1980
Chet Baker Quartet with Speciel Guest Bud Shank: Live at Fat Tuesday's
Fresh Sound FSR CD 131 1981
My Funny Valentine (este título y los dos siguientes, en directo en el club Salt Peanuts, Colonia)
LP: Circle RK 23581/24 1981
'Round Midnight
LP: Circle RK 23581/25 1981
I Remember You

LP: Circle RK 23581/28 1981

Chet Baker/René Urtreger/Aldo Romano/Pierre Michelot (en directo en el Théâtre de la Ville, París)
Carlyne CARCD 15 1981

Con Michel Graillier: *Dream Drops*
Owl 026 CD 1981

Con David Friedman: *Peace*
Enja R2 79625 1982

Con Jim Hall y Hubert Laws: *Studio Trieste*
CTI 63051 1982

Out of Nowhere (en directo en el Nine of Cups, Tulsa, Oklahoma)
Milestone MCD-9191-2 1982

The Stan Getz Quartet with Chet Baker: Quintessence, Volume I (este título y el siguiente, en directo en Noruega)
Concord Jazz CCD-4807-2 1983

The Stan Getz Quartet with Chet Baker: Quintessence, Volume 2
Concord Jazz CCD-4858-2 1983

Stan Getz & Chet Baker: The Stockholm Concerts
Verve 537 555-2 1983

Con Kirk Lightsey Trio: *Everything Happens to Me*
Timeless CDSJP 192 1983

Jean-Louis Rassinfosse/Chet Baker/Philip Catherine
Igloo IGL 034 1983

Mr. B
Timeless CDSJP 192 1983-1988

Con Jim Porto: *Rio*
LP: Siglo Quattro 1019 1983

The Improviser (en directo en Oslo, Noruega)
Cadence CJR 1019 1983

A Trumpet for the Sky, Volume I (este título y el siguiente, en directo en el Club 21, París)
Philology W 55.5 1983

A Trumpet for the Sky, Volume 2

Philology W 56.2 1983

Naima: Unusual Chet, Volume I (actuaciones en directo en Europa)

Philology W 52-2 1983-1987

Con el Åke Johannson Trio y Toots Thielemans: *Chet & Toots*

Dragon DRCD 333 1985

Chet Baker Live in Sweden with the ke ÅJohannson Trio

Dragon DRCD 178 1983

Chet al Capolinea

Red 123206-2 1983

Con Duke Jordan: *September Song* (en directo en New Morning, París) Marshmallow CECC 00216 1983

Con Duke Jordan: *Live at New Morning*

Marshmallow CECC 00420 1983

Con Duke Jordan: *Star Eyes* (en directo en el George's Jazz Café, Arnhem, Holanda)

Marshmallow CECC 00206 1983

Soundtrack: *Le Jumeau*

Carrere 96.251 1984

Con Warne Marsh: *Blues for a Reason*

Criss Cross 010 CD 1984

Live at Buffalo

CCB CD 1223 1984

My Foolish Heart

IRD TDM 002 1985

Misty

IRD TDM 003 1985

Time After Time

IRD TDM 004 1985

Con Paul Bley: *Diane*

SteepleChase SCCD-31207 1985

I Remember You: Chet Baker, The Legacy, Volume 2 (en directo en el Copenhagen's Café Montmartre)

Enja ENJ-9077 2 1985

Chet Baker in Bologna

Dreyfus FDM 36558-2 1985

Chet's Choice

Criss Cross 1016 CD 1985

Strollin'

Enja CD 5005 2 1985

Candy

Sonet SNTCD-946 1985

Con Mike Melillo: *Symphonically*

Soul Note SN 1134 CD 1985

Con the Amstel Octet: *Hazy Hugs*

LP: Limetree MLP 198601 1985

Soundtrack: *'Round Midnight*

CBS CK 40464 1985

Chet Baker Sings Again

Timeless CDSJP 238 1985

Live from the Moonlight (Macerata, Italia)

Philology W 10/11-2 1985

Riqué Pantoja & Chet Baker

Warner WH 55155 1985

Con Lizzy Mercier Descloux: *One for the Soul*

LP: Polydor 827-910-1 1985

Con Joe LoCascio: *Sleepless*

LP: Pausa PR 7200 1985

Con Christopher Mason: *Silent Nights: A Jazz Christmas Album*

Varrick CD 032 1986

When Sunny Gets Blue

SteepleChase SCCD 31221 1986

Night Bird (en directo en el Ronnie Scott's, Londres)

Essential ESMCD 015 1986

Cool Cat

Timeless CDSJP 262 1986

As Time Goes By

Timeless CDSJP 251/52 1986

Chet Baker Sings and Plays from the Film «Let's Get Lost»

RCA/Novus 3054-2-N 1987

A Night at the Shalimar Club (en directo en Senigalia, Italia)

Philolgy W 59-2 1987

Chet Baker in Tokyo

Evidence 22158 1987

Con Wolfgang Lackerschmid: *Welcome Back*

West Wind 2083 1987

With Charlie Haden Quartet: *Silence*

Soul Note 121 172-2 1987

The Legacy, Volume I (programa en directo con NDR Big Band, Hamburgo)

Enja ENJ-9021 2 1987

Chet on Poetry

RCA/Novus PL/PD 74347 1988

Con Jan Erik Vold: *Blåmann! Blåmann!*

Hot Club HCRCD 50 1988

Con Enrico Pieranunzi: *The Heart of the Ballad*

Philology W 20.2 1988

Con Enrico Pieranunzi's Space Jazz Trio: *Little Girl Blue*

Philology W 21.2 1988

Con Nino Buonocore: *Una città tra le mani*

EMI 090-7902042 1988

Con Archie Shepp: *Archie Shepp – Chet Baker Quintet: In Memory of*

L&R CDLR 45006 1988

Live in Rosenheim

Timeless CD SJP 233 1988

The Last Great Concert: My Favourite Songs Volume I & II

Enja 6074 22 1988



Huyendo de una madre agobiante y de un padre borracho y maltratador, Baker se alistó en el ejército a los dieciséis años. Gentileza de Ruth Young



En 1947, destinado en Berlín, Baker navega en el lago Wannsee con el sargento y también músico Howard Glitt. Gentileza de Howard Glitt



El soldado Chesney H. Baker, de diecisiete años, aunque aparenta doce. Gentileza de Paul Martin



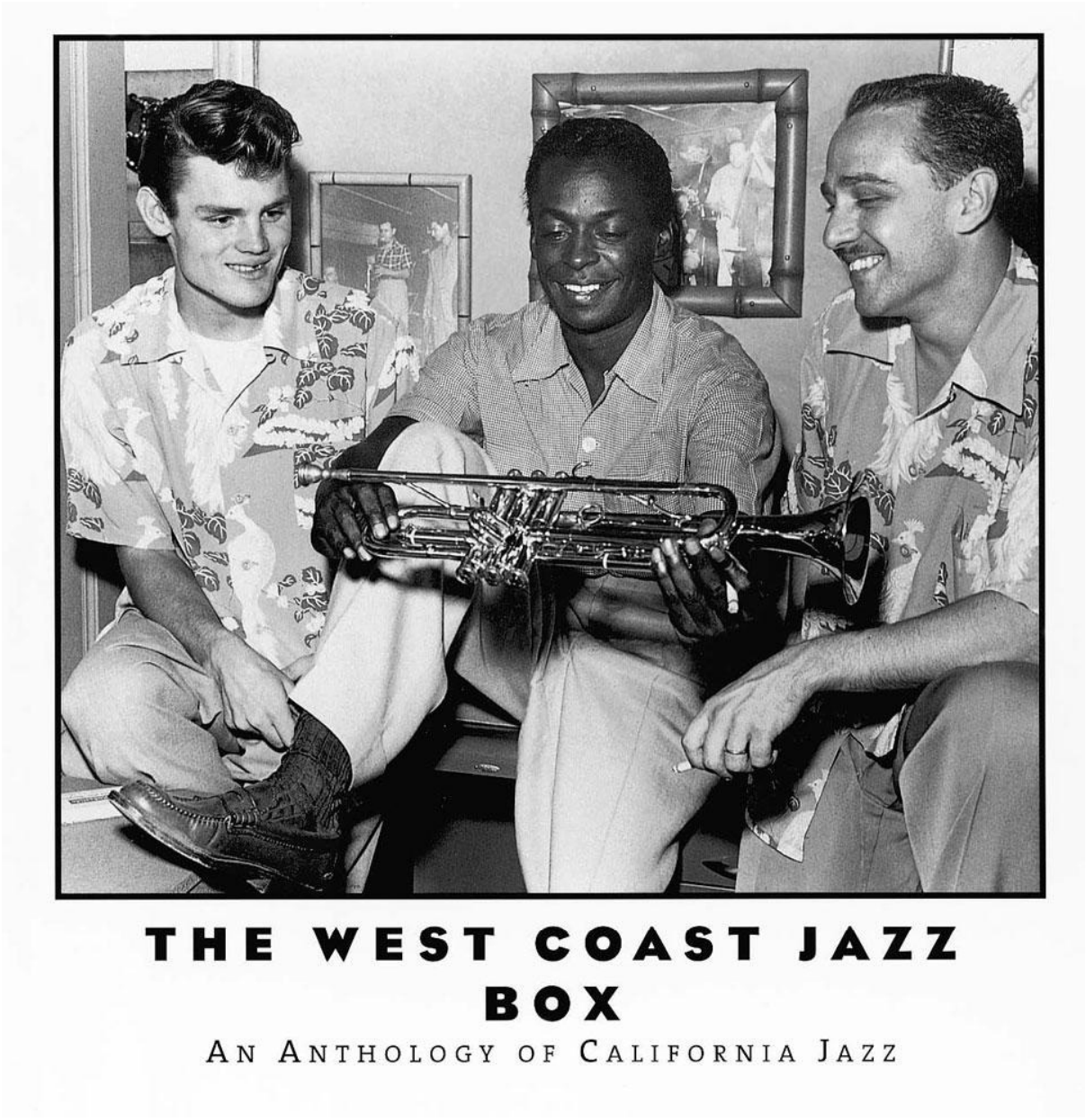
Sin ninguna formación musical, Baker (fila superior, segundo por la izquierda) destaca sobre los demás miembros de la 298.ª Banda Militar en Berlín. Gentileza de Paul Martin



Era fácil distinguir a Baker en la orquesta del instituto de Redondo Union, a la que vemos aquí tocando en un espectáculo estudiantil en 1948. Su amigo Bernie Fleischer, al que a menudo Baker dejaba asustado con su conducta temeraria, es el saxofonista que está de pie. Gentileza de Bernie Fleischer



Lo más cool de Hollywood: Gerry Mulligan, Larry Bunker, Chet Baker y Lee Konitz en el club Haig en 1952, como una banda sonora de cine negro que haya cobrado vida. Foto de Willian Claxton



En 1953, Baker con Miles Davis y el trompetista sueco Rolf Ericson en el Lighthouse de Hermosa Beach (California). En sus memorias, Davis arremetía contra su rival blanco, del que decía que tocaba «peor que yo incluso cuando yo era un yonqui espantoso». Foto de Ray Avery



La «Gran Esperanza Blanca» a la sombra de su mentor, Charlie Parker, en un concierto en San Bernardino (California), en octubre de 1953.Al contrabajo, Carson Smith. Gentileza de Carson Smith



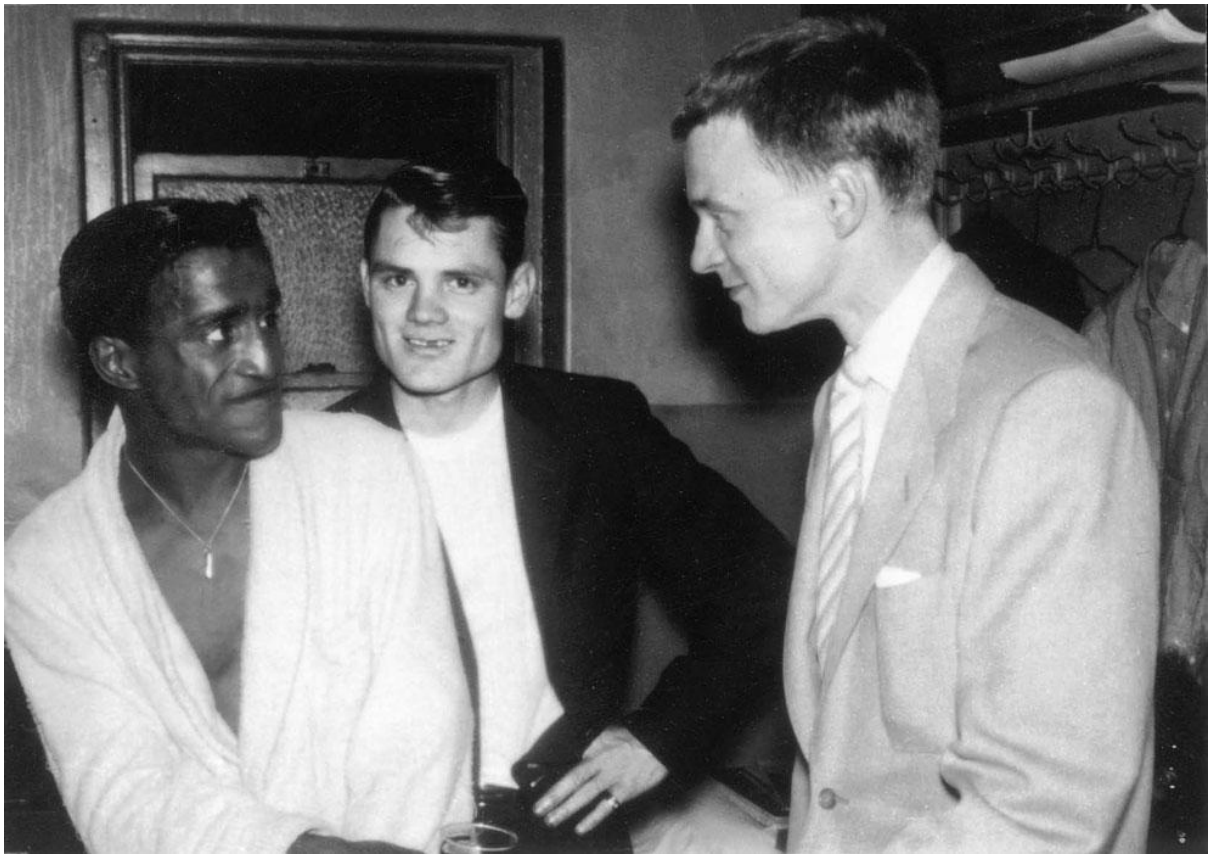
De gira con el trompetista número uno de América en 1954: el pianista Russ Freeman; la esposa de Baker, Charlaine Souder; Joan, señora de Carson Smith, y Marion Raffaele, novia del batería Bob Neel. Gentileza de Carson Smith



Baker recibió tratamiento de estrella en los escaparates de las tiendas de discos de todo el país.
Gentileza del autor



En 1954, en el programa de la NBC *Today*, Baker y su banda —Russ Freeman, Carson Smith y el percusionista Bill Loughborough— actuaron para millones de espectadores ante la mirada del presentador Dave Garroway. Foto de Carole Reiff: © Carole Reiff Photo Archive



«Para mí, hay un elemento de tristeza en el jazz. Chet Baker lo tiene, por ejemplo», declaró Sammy Davis Jr. a Down Beat. En 1955, Davis acudió a ver a Baker y Gerry Mulligan en un club. Foto de Russ Freeman



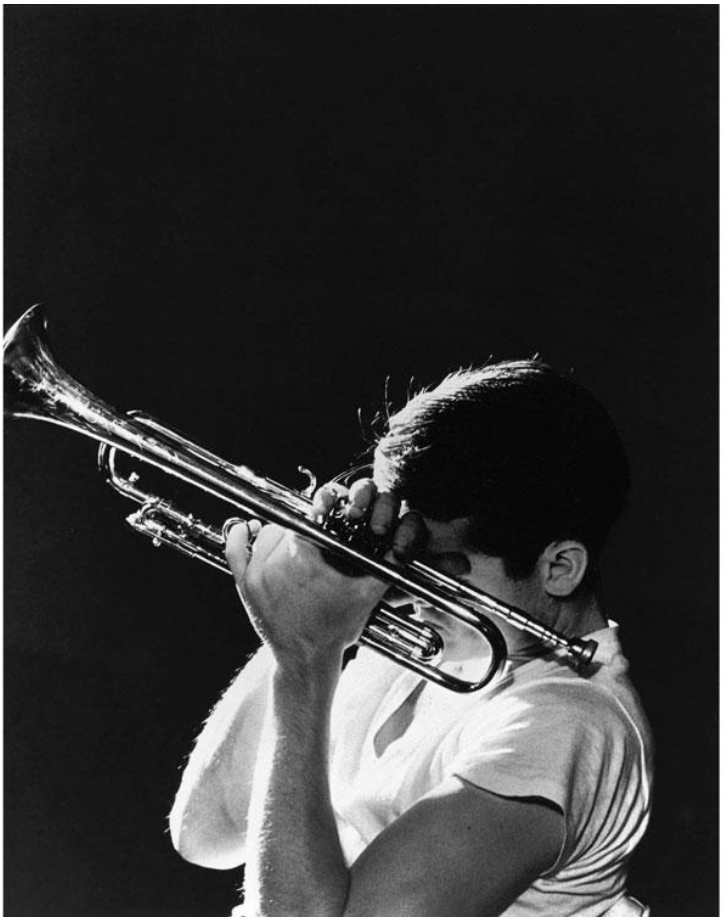
En aquellos tiempos, a Baker nunca se le veía tan orgulloso como cuando llevaba del brazo a Liliane Cukier, su novia francesa ávida de emociones. Foto de Russ Freeman



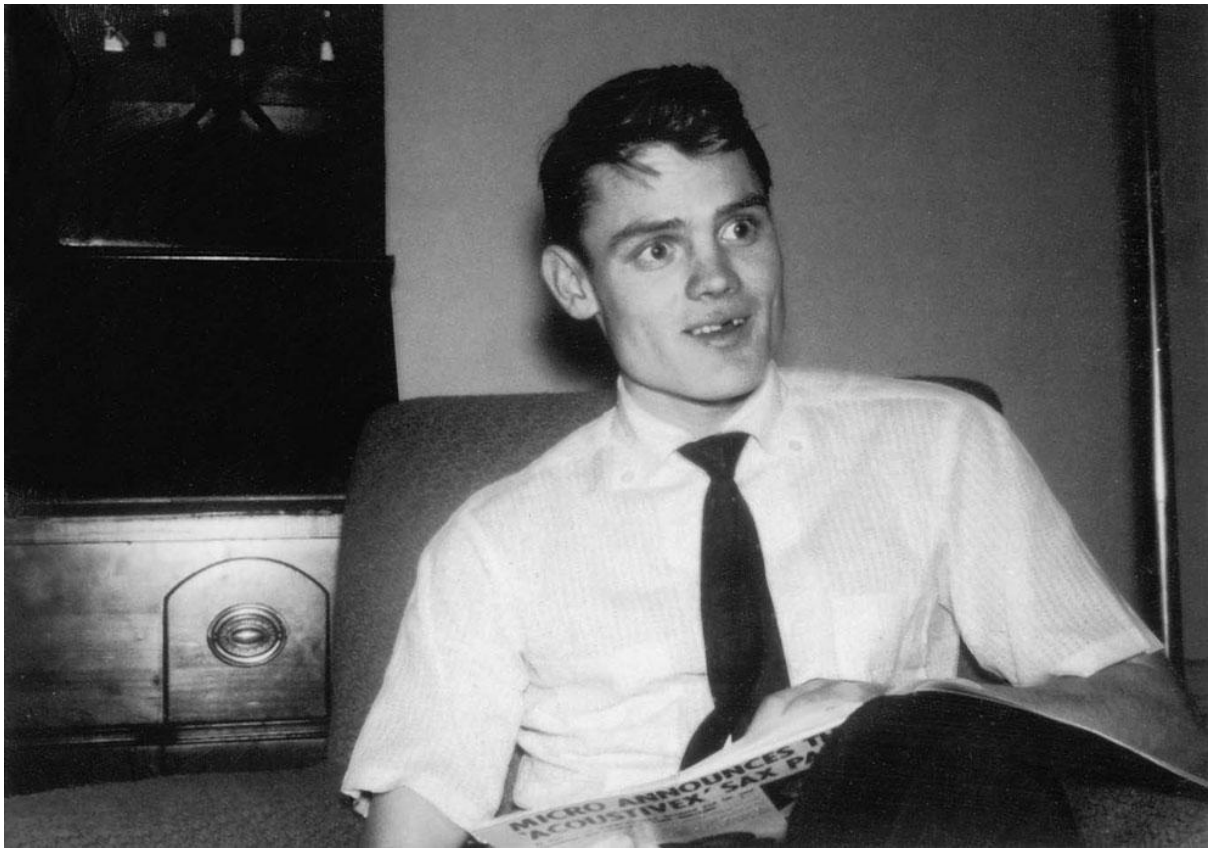
Las fans rodean a Baker después de un concierto en la Universidad Estatal de San José. Según el bajista Jimmy Bond, «algunas de las mujeres que perseguían a Chet eran preciosas, increíbles. Se marchaba con tres o cuatro». Foto de William Claxton



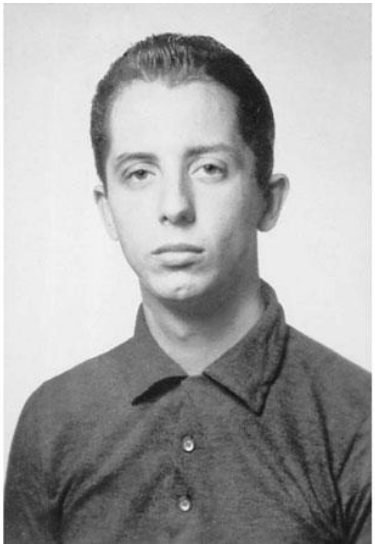
«Que Chet hubiera salido vencedor en una encuesta no significaba que no tocáramos en auténticos retretes», contaba Russ Freeman. En escena en Cleveland, de izquierda a derecha: Bob Neel, Phil Urso, Al Haig (que había sustituido a Freeman), Baker y el bajista Bob Whitlock. Gentileza de Bob Whitlock



El primer guaperas del jazz, fotografiado por Herman Leonard en 1955.



Baker en un momento de menos glamour. Gentileza de Russ Freeman



En 1955, Baker conoció al alma gemela de sus sueños: Dick Twardzik, un drogadicto y atormentado pianista de Boston. Cherry Vanilla, que trabajó en el documental sobre Baker *Let's Get Lost*, comentaba: «Es posible que Chet lo amara de un modo que no sabemos». Gentileza de Crystal Joy Albert



El 10 de septiembre de 1955, el héroe triunfador partió para su primera gira por Europa. «Intentaba parecer cool —comentó su amigo Charlie Davidson—, pero yo creo que en el fondo estaba aterrorizado.» Foto de Carole Reiff; © Carole Reiff Photo Archive



El 17 de septiembre de 1955, Baker y Dick Twardzik debutaron con gran éxito en Europa, en el Concertgebouw de Amsterdam. Twardzik moriría un mes más tarde. Ed Van der Elsken; gentileza de Nederlands Fotoarchief



Enero de 1956: los músicos italianos rodean con adoración a Baker en los estudios de televisión de la RAI en Roma, pero él y el promotor Adriano Mazzoletti (derecha) solo tienen ojos para Liliane.
Gentileza de Liliane Cukier Rovère



La felicidad dura poco: el recién enganchado Baker y su segunda esposa, Halema Alli, de veintiún años y «terriblemente ingenua», según recordaba el compositor Bob Zieff. Foto de William Claxton



En 1957, Baker y Gerry Mulligan intentaron recuperar la antigua química en un álbum, *Reunion*, pero lo único que quedaba era el desprecio mutuo. «La música exige disciplina, y él la tuvo en otro tiempo», dijo el exyonqui Mulligan de su enganchado colega. Foto de Carole Reiff; © Carole Reiff Photo Archive



Abril de 1961: juzgado en Lucca (Italia) por posesión de drogas y falsificación de recetas robadas, Baker lo niega todo.



Camino del tribunal de Lucca. Fotos de F. Ercolini; gentileza del Archivio Circolo del Jazz, Lucca/Francesco Maino



«Cara de ángel, corazón de demonio», declaró el fiscal que acusaba a Baker. Gentileza de Thorbjørn Sjøgren



Para Halema, que fue acusada de contrabando de drogas ilegales para su marido, el juicio fue una pesadilla.



Para su nueva amante inglesa, Carol Jackson, fue una sesión de fotos. Halema inspiró simpatía; Carol, rechazo. Fotos de E. Ercolini; gentileza del Archivio Circolo del Jazz, Lucca/Francesco Maino



Baker, encarcelado, firma un autógrafo; en algunos momentos, su juicio parecía un estreno de Hollywood. Foto de F. Ercolini; gentileza del Archivio Circolo del Jazz, Lucca/Francesco Maino



Nadie veneraba a Baker más que Jacques Pelzer, músico y farmacéutico de la ciudad belga de Lieja. En 1963, un año después de que Baker saliera de la cárcel, se reunieron en un pub con su amigo el saxofonista Jean-Pierre Gebler. Gentileza de Jean-Pierre Gebler





Baker sale de la clínica Munich-Haar con Carol el 27 de junio de 1962, tras su último y fracasado intento de rehabilitación. Photoreporters

En 1966, no pudiendo trabajar en los clubes de Nueva York a causa de sus condenas por drogas, un amargado Baker toca en el Jazz Workshop de Boston. Foto de Lee Tann



En los años setenta, Baker estaba reaprendiendo a tocar la trompeta sin la ayuda de la heroína, después de que una paliza por asuntos de drogas lo dejara sin dientes superiores. La cantante Ruth Young, a la que él llamaba «mi nuevo comienzo», le ayudó en el proceso. «Ahora mi droga se llama Ruth», decía Baker en un titular de un tabloide italiano. Foto de Lamberto Londi



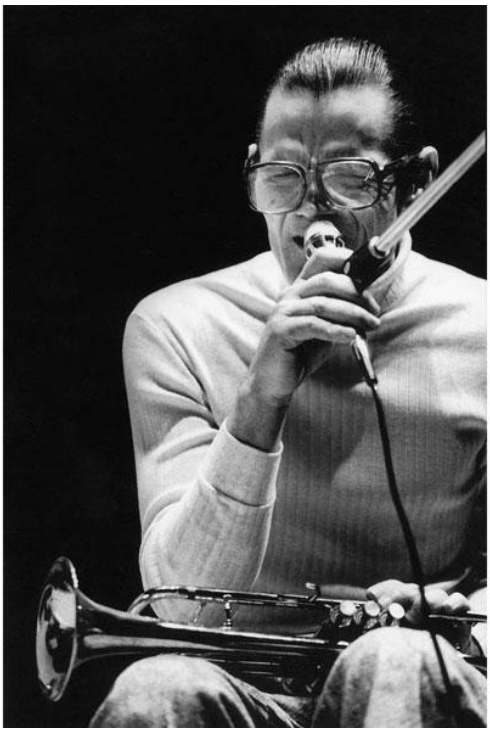
El 7 de agosto de 1975, Baker llevó a Holanda a su joven y devoto protegido Bob Mover, para tocar en el Festival Internacional de Jazz de Laren. Foto de Pieter Boersma



«Yo no subo ahí a ganar ningún concurso de belleza», le dijo Baker a Ruth Brown, cuyos pantalones azules de terciopelo se ponía muchas veces para actuar. Foto de Pieter Boersma



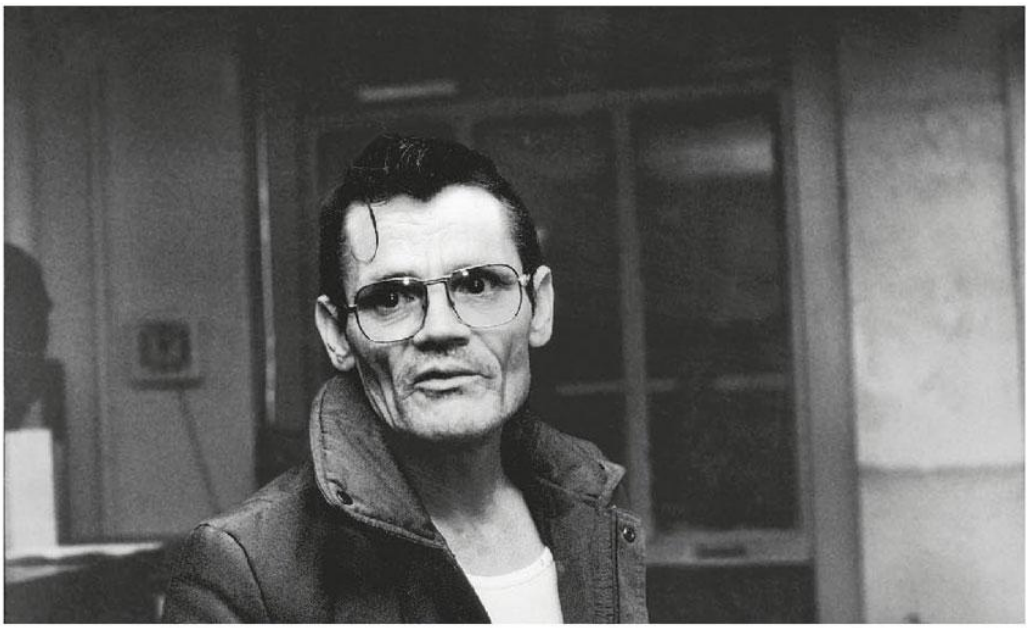
Ruth y su «Picasso» ensayan en el Musikpodium de Stuttgart (Alemania), el 16 de enero de 1979. Foto de Kumpf, Alemania



Antes de que terminara el año, Baker estaba de nuevo enganchado a la heroína. El 14 de septiembre, en el Centro Civico Mirabello de Pavía (Italia), reapareció la máscara de la muerte. Foto de Carlo Verri



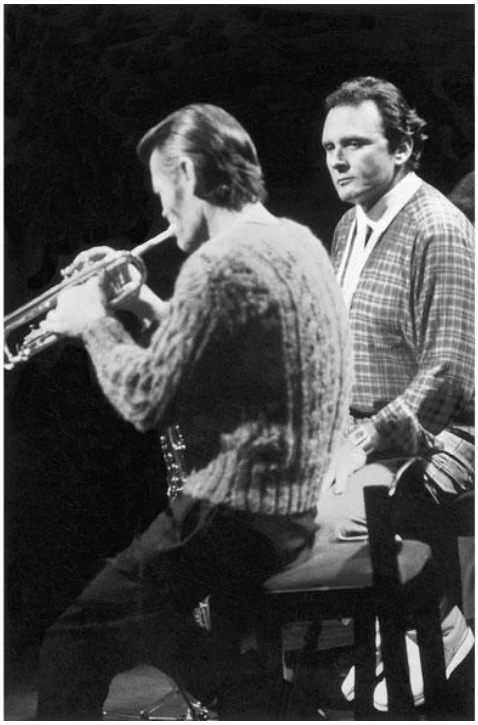
La hija menor de Baker, Melissa, en sus últimos tiempos de inocencia, hacia 1979. Gentileza de Ruth Young



Su padre en las oficinas de Nueva York de Artist House Records, un sello independiente que él contribuyó a arruinar. Foto de Francesco Maino



El 7 de abril de 1980, Baker recibió un homenaje en el club Arkadia de Florencio (Italia), por sus «treinta años de cuerpo y alma». De izquierda a derecha: el camarero Tullio, Baker, su agente italiana Rita Amaducci, Rudy Rabassini, un admirador no identificado y el batería convertido en magnate de los negocios Giampiero Giusti. Foto de Francesco Main



En 1983, Baker se reunió con su antiguo rival Stan Getz para una gira por Europa a partir de la cual los dos acabaron odiándose más que nunca. Aquí se les ve en el Södra Teatern de Estocolmo (Suecia), el 18

de febrero. Foto de Leif Collin



Uno de los «jóvenes airados» del pop británico, el cantante y compositor Elvis Costello, contrató a Baker para una sesión de grabación en 1983. «Fue una transacción económica —dijo Costello—. Vino a la sesión. Igual podría haber llegado al día siguiente.» Foto de Keith Morris; gentileza de Elvis Costello



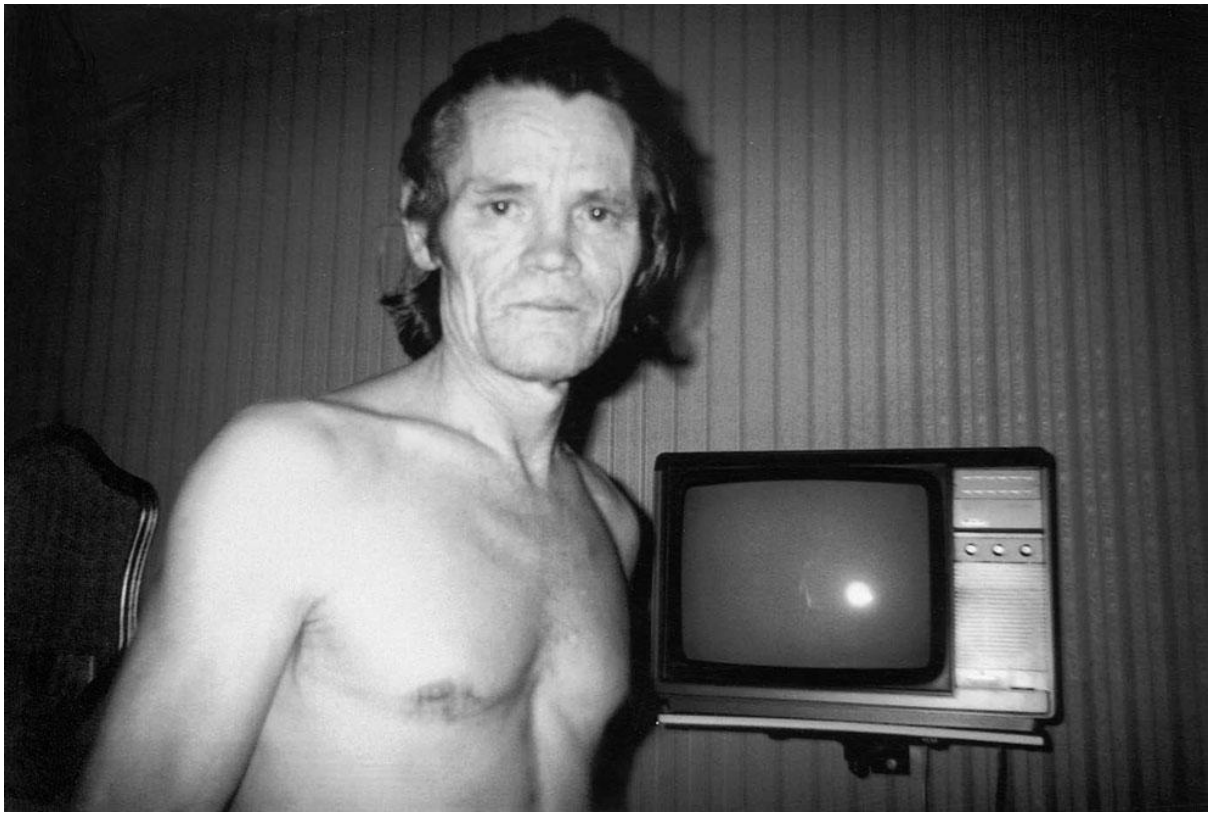
Incluso en la edad madura, Baker y su último gran amor, Diane Vavra, parecían a veces dos adolescentes enamorados. Göteborg (Suecia), septiembre de 1983. Foto de Dan Kjellman



Hijos sin padre, esposa sin marido: Dean, Carol y Paul Baker en su casa, hablándole a Baker a través de la cámara del fotógrafo-cineasta Bruce Weber. Stillwater (Oklahoma), 1987. Bruce Weber



Bruce Weber era famoso por fotografiar chicos guapos con ropa interior de Calvin Klein, pero también «amaba la belleza que parece como destruida», según su ayudante Cherry Vanilla. En 1987, durante el rodaje del documental *Let's Get Lost*, Weber llevó al trompetista, a su amigo y discípulo Nicola Stilo y a Diane Vavra al Festival de Cine de Cannes. Bruce Weber



Poco antes de escapar definitivamente de su violento amante en febrero de 1988, Vavra le hizo esta fotografía en la habitación de un motel de Santa Cruz (California).



Con el batería Fabrizio Sferra, el pianista Enrico Pieranunzi y el bajista Enzo Pietropaoli, pero sin Diane, un torturado Baker graba en Recanati (Italia) en marzo de 1988. Foto de Carlo Pieroni



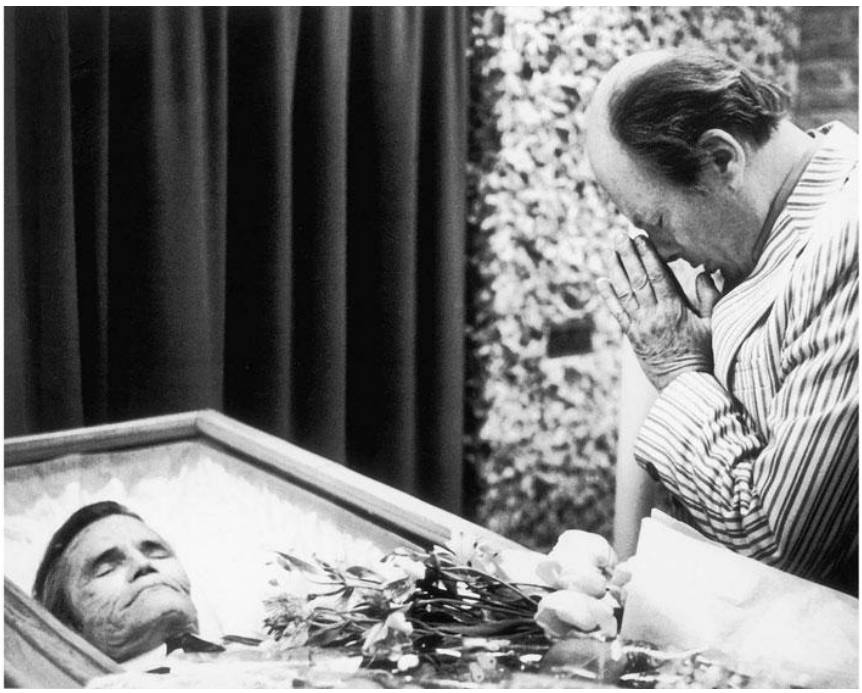
En los últimos días de Baker, su cuidadora más devota fue Micheline Graillier, hija de su mejor amigo, Jacques Pelzer. El productor de discos Paolo Piangiarelli (con gorra), el cineasta y fotógrafo Bertrand Fèvre (a la derecha) y Fabrizio Sferra (detrás de Fèvre) caminan con ellos por una calle de París el 15 de marzo de 1988. Foto de Carlo Pieroni



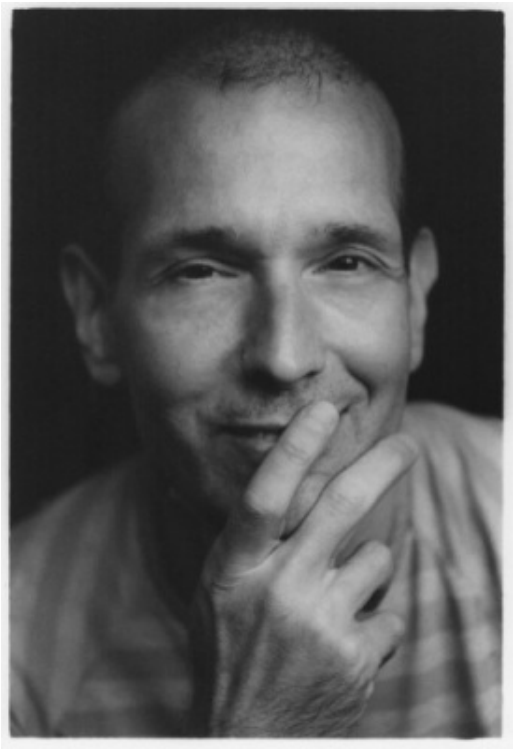
El 6 de mayo, en el club New Morning de París, Fèvre captó esta última y triste imagen de Chet Baker.
Bertrand Fèvre, París



Fin de trayecto: Amsterdam, 13 de mayo de 1988. Gentileza de ANP/Netherlands



Baker descansa en paz, ante el desconsuelo de Jacques Pelzer. Uitvaartcentrum de Amsterdam, 18 de mayo. Barbara Walton/Associated Press; gentileza de Micheline Pelzer



JAMES GAVIN es periodista y autor de una aclamada obra: cuatro biografías y ensayos dedicados al mundo de la música. El más celebrado es este *Deep in a Dream. La larga noche de Chet Baker*, traducido a una decena de idiomas. Colaborador habitual en *The New York Times*, su trabajo periodístico ha sido publicado en medios y revistas como *Times, Vanity Fair, Time Out New York* o *Huffington Post*. Nominado a un Grammy por sus notas a un álbum de Ella Fitzgerald, es autor de *Intimate Nights: The Golden Age of New York Cabaret* (1991), *Stormy Weather: The Life of Lena Horne* (2009) y de su última biografía, *Is That All There Is? The Strange Life of Peggy Lee* (2014).

NOTAS

A menos que se especifique otra cosa aquí o en el texto, todas las citas están extraídas de entrevistas realizadas por el autor.

[1] Marc Danval, «Dernière lettre à Chet Baker», *Pourquoi Pas?* (Bélgica), 26 de mayo de 1988. **<<**

[2] «Chet Baker, Jazz Trumpeter, Dies at 59 in a Fall», *New York Times*, 14 de mayo de 1988. **<<**

[3] Richard Linnett, «Jump, Fall or Push?», *Village Voice*, 16 de agosto de 1988. **<<**

[4] Frank Strazzeri a Bob Rusch, *Cadence*, septiembre de 1955. **<<**

[5] Colin Butler, notas del álbum de Jeri Southern *When I Fall in Love*, MCA MCL 1791, 1984. **<<**

[6] J. Hoberman, «The Cool and the Crazy», *Village Voice*, 25 de abril de 1989. **<<**

[7] Julie Salamon, «Film: Sweet-Looking Jazzman Whose Life Turned Sour», *Wall Street Journal*, 25 de abril de 1989. **<<**

[8] Charles Champlin, «Searching for the Appeal of Baker, “Let’ Get Lost”», *Los Angeles Times*, abril de 1989. **<<**

[9] Lee Jeske, «Louse with a Horn», *New York Post*, 19 de abril de 1989. **<<**

[10] Chip Stern, «Drowned in a Sea of Love?», *Rolling Stone*, 4 de mayo de 1989. **<<**

[11] Recordado por Emie Amemiya. **<<**

La historia familiar de Baker está extraída de entrevistas con Lisa Galt Bond, colaboradora de Baker en sus memorias inconclusas, publicadas en extracto con el título *As though I Had Wings* [hay trad. cast.: *Como si tuviera alas*, Mondadori, Barcelona, 1999], de notas autobiográficas escritas por Baker para el proyecto, y de los registros del censo de Estados Unidos. Otras historias familiares, entre ellas la del abuelo Beardsley, de una carta escrita por Vera Baker a Chet Baker el 2 de julio de 1964. La historia de Yale (Oklahoma) está extraída del *National Register of Historic Places Inventory*, Departamento del Interior de Estados Unidos; *The Oklahoman Petroleum Society*, de Kenny A. Franks (University of Oklahoma Press, 1980), y *A Survey of Yale Oklahoma*, de Billy Heilmann y King Cacy Jr., 1955. **<<**

[12] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond. **<<**

[13] Folleto *Jim Thorpe Home*, Oklahoma Historical Society; fecha desconocida. **<<**

[14] Chet Baker, «The Trumpet and the Spike: A Confession by Chet Baker», revista y fecha desconocidas. **<<**

[15] Chet Baker, «La droga è la mia condanna», *L'Europeo* (Italia), 1961. **<<**

[16] Chet Baker a Jerome Reece, «Les Confidences de Chet Baker», *Jazz Hot* (Francia), noviembre de 1983. **<<**

[17] «La droga è la mia condanna.» **<<**

[18] *Ibid*. **<<**

[19] «The Trumpet and the Spike.» **<<**

[20] Chet Baker en conversación con Ruth Young. **<<**

[21] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond. **<<**

[22] *Ibid*. **<<**

La información sobre las experiencias de Baker en el ejército está extraída de entrevistas con Lisa Galt Bond, de las memorias de Baker, de sus notas autobiográficas para Bond y de entrevistas con sus compañeros del ejército Paul Martin y Howard Glitt.

[23] Chet Baker, *As Though I Had Wings*, Buzz Books, Nueva York, 1997, p. 5. **<<**

[24] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond. **<<**

[25] Gilbert Sorrentino, «Remembrances of Bop in New York 1945-1950», *Kulchur*, verano de 1963. **<<**

[26] Chet Baker a Les Tomkins, *Crescendo International* (Reino Unido), 1979. **<<**

[27] *As Though I Had Wings*, p. 14. **<<**

[28] Chet Baker, «All That Jazz, All That Girls, All That Dope! This Was the Sorrow in My Trumpet», *Today* (Reino Unido), 30 de marzo de 1963. **<<**

[29] Jimmy Rowles a James Gavin (JG). **<<**

[30] «Miles Davis. A Candid Conversation with the Jazz World’s Premier Iconoclast», *Playboy*, septiembre de 1962. **<<**

[31] Miles Davis a Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography* (Nueva York, Touchstone Press, 1989), p. 14. **<<**

[32] *Ibid*., p. 62. **<<**

[33] Ross Russell, *Record Changer*, fecha desconocida. **<<**

[34] *Miles: The Autobiography*, p. 119. **<<**

[35] Chet Baker a Leonard «Skip» Malone, entrevista para el programa de televisión *JazzMasters* (Copenhague), producida por The Jazz Masters Partnership: TV Team (Poul Henning Olsen, copropietario), Meta-4 Productions (Terry Carter, presidente), y Leonard «Skip» Malone. Grabado el 29 de enero de 1988. **<<**

[36] Chet Baker, «30.000 Hell-Holes in My Arm», *Today* (Reino Unido), 2 de febrero de 1963. **<<**

[37] Chet Baker, «La droga è la mia condanna», *L'Europeo* (Italia), 1961. **<<**

[38] Mike Nevard, «Mulligan's on a "Worship" Kick Says His Multi Wonder-Man – Chet Baker», *Melody Maker* (Reino Unido), 6 de junio de 1953. **<<**

[39] Art y Laurie Pepper, *Straight Life*, Schirmer Books, Nueva York, 1979, p. 41. **<<**

[40] *As Though I Had Wings*, p. 35. **<<**

[41] *Ibid*. **<<**

[42] Red Rodney a Ira Gitler, *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*, Oxford University Press, Nueva York, 1985, p. 282. **<<**

[43] Chet Baker, «La droga è la mia condanna». **<<**

[44] Chet Baker a Rex Reed, «Jazzman Chet Baker Is Back from His Bad Trip», *Daily News* de Nueva York, 8 de julio de 1973. **<<**

[45] «All That Jazz, All Those Girls, All That Dope!» **<<**

[46] *As Though I Had Wings*, pp. 37-38. **<<**

[47] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond. **<<**

La información sobre los tiempos de Baker en Presidio y su matrimonio con Charlaine está extraída de entrevistas con Lisa Galt Bond, de las memorias de Baker y de sus notas autobiográficas para Bond.

[48] Chet Baker a Les Tomkins, *Crescendo International* (Reino Unido), 1979. **<<**

[49] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond. **<<**

[50] Chet Baker, «Rebel Without a Pause», *Spin*, febrero de 1990. **<<**

[51] Fran Kelley, *Metronome*, junio de 1955. **<<**

[52] Bon Bach, notas del álbum de Shorty Rogers *Cool and Crazy*, RCA LPM 3138. **<<**

[53] Teddy Edwards a Bob Rusch, *Cadence*, abril de 1994. **<<**

[54] Miles Davis a Nat Hentoff, «Miles», *Down Beat*, 2 de noviembre de 1955. **<<**

[55] Ralph J. Gleason, notas del álbum de Quincy Jones *Go West, Man*, ABC-Paramount ABC-186, 1957. **<<**

[56] Shelly Manne a Ralph J. Gleason, *ibid*. **<<**

[57] Edwards a Rusch, *Cadence*. **<<**

[58] Leonard Feather, *The New Edition of the Encyclopedia of Jazz*, Bonanza Books, Nueva York, 1962, p. 310. **<<**

[59] «Mulligan’s Blast Was Just an Act: Rumsey», *Down Beat*, 3 de junio de 1953. **<<**

[60] Edwards a Rusch, *Cadence*. **<<**

[61] *Hoop*, VPRO-TV, Holanda, 10 de enero de 1988. **<<**

[62] Brian Case, «The Price of a Golden Horn», *Melody Maker*, Reino Unido, 14 de abril de 1979. **<<**

[63] Chet Baker a Mike Butcher y Tony Hall, 1955; citado por Alun Morgan en *Jazz Monthly* (Australia), junio de 1963. **<<**

[64] Brian Case, «The Price of a Golden Horn». **<<**

[65] Chet Baker en conversación con Ruth Young. **<<**

[66] William Claxton, *Young Chet*, Schirmer Art Books, Munich, 1994, p. 20. **<<**

[67] Joyce Tucker a Donald Goddard, *Joey*, Harper & Row, Nueva York, 1974, p. 130. **<<**

[68] Recordado por Bob Whitlock. **<<**

[69] *Ibid*. **<<**

[70] Martin Abramson, «Cool Cats Listen as Mulligan Plays», *Telegraph* (ciudad desconocida), 20 de noviembre de 1959. **<<**

[71] Entrevista de homenaje a Lars Gullin, Suecia, 6 de abril de 1983. **<<**

[72] Abramson, *Telegraph*. **<<**

[73] De las notas del álbum de Pacific Jazz *Gery Mulligan Quartet*, PJLP-I. **<<**

[74] Gerry Mulligan a Les Tomkins, *Crescendo International* (Reino Unido), octubre de 1987. **<<**

[75] Peter Schickele, *New York Times*, 27 de diciembre de 1999. **<<**

[76] *Metronome*, abril de 1953. **<<**

[77] Chet Baker a Leonard Malone, entrevista en el programa de televisión *JazzMasters* (Copenhague), 29 de enero de 1988. **<<**

[78] Ralph J. Gleason, «Swingin' the Golden Gate: *Mr*. Mulligan Has a Real Crazy Gerry-Built Crew», *Down Beat*, 22 de octubre de 1952. **<<**

[79] Norman Mailer, «The White Negro», en *Advertisements for Myself*, Perigee Books, Nueva York, 1981, p. 301. **<<**

[80] «Counterpoint Jazz», *Time*, 2 de febrero de 1953. **<<**

[81] Jane Russell a Leonard Feather, en un test de escucha a ciegas de *Down Beat*, 2 de junio de 1954. **<<**

[82] Recordado por Carson Smith. **<<**

[83] Recordado por Harold Danko. **<<**

[84] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond. **<<**

[85] *Down Beat*, 25 de julio de 1956. **<<**

[86] Mike Nevard, «Mulligan’s on a Worship Kick Says His Multi-wonder Man – Chet Baker», *Melody Maker* (Reino Unido), 6 de junio de 1953. **<<**

[87] John O’Grady, *O’Grady: The Life and Times of Hollywood’s N.º 1 Private Eye*, J. P. Tarcher, Los Ángeles, 1974, p. 48. **<<**

[88] *Ibid*. **<<**

[89] *Ibid*. **<<**

[90] *Ibid*. **<<**

[91] *Ibid*. **<<**

[92] Gerry Mulligan, «Hot Lips Bopster, Aide and 2 Wives, Jailed; Nab Dope», *Los Angeles Mirror*, 14 de abril de 1953. **<<**

[93] Ralph J. Gleason, «Ralph Mulls Mulligan, Finds Overrated Child», *Down Beat*, 23 de septiembre de 1953. **<<**

[94] Recordado por Carson Smith. **<<**

[95] Recordado por Arlyne Brown Mulligan. **<<**

[96] *Ibid*. **<<**

[97] *Ibid*. **<<**

[98] Recordado por Herb Geller. **<<**

[99] Mike Nevard, «Chet Baker Says: I’m Quitting Jazz», *Melody Maker* (Reino Unido), 21 de noviembre de 1953. **<<**

[100] Jerry Stahl, *Permanent Midnight*, Warner Books, Nueva York, 1995, p. 140. <<

[101] *Ibid*., p. 141. **<<**

[102] Chet Baker en conversación con Liliane Cukier Rovère. **<<**

[103] Brian Case, «The Price of a Golden Horn», *Melody Maker* (Reino Unido), 14 de abril de 1979. **<<**

[104] *Down Beat*, 6 de mayo de 1953. **<<**

[105] *Down Beat*, 29 de julio de 1953. **<<**

[106] «Club Files Claim Against Getz», *Down Beat*, 4 de noviembre de 1953. **<<**

[107] Mike Nevard, «Mulligan's on a Worship Kick Says His Multi-wonder Man – Chet Baker», *Melody Maker* (Reino Unido), 6 de junio de 1953. **<<**

[108] *Down Beat*, 1954. **<<**

[109] Chet Baker a Paul Fisher, entrevista radiofónica en la CRQI-FM (Toronto), 1978. **<<**

[110] «Listen to Those Zsounds», *Time*, 1 de febrero de 1954. **<<**

[111] Richard Bock a Will Thornebury, en las notas del álbum *The Complete Pacific Jazz Studio Recordings of the Chet Baker Quartet with Russ Freeman* (Mosaic MD3-122). **<<**

[112] Jerome Reece, «Les confidences de Chet Baker», *Jazz Hot* (Francia), noviembre de 1983. **<<**

[113] *Down Beat*, 14 de enero de 1954. **<<**

[114] Anita O’Day con George Eells, *High Times, Hard Times*, G. P. Putnam’s Sons, Nueva York, 1981, p. 13. **<<**

[115] Claxton, *Young Chet*, p. 88. **<<**

[116] *Ibid*., p. 55. **<<**

[117] Richie Beirach a JG. **<<**

[118] Richard Williams, «The Man Who Came Back from the Dead», *Melody Maker* (Reino Unido), 21 de julio de 1973. **<<**

[119] Mimi Clar, *Metronome*, agosto de 1955. **<<**

[120] Lisa Phillips, «Beat Culture: America Revisited», en *Beat Culture and the New America: 1950-1965* (Museo Whitney de Arte Moderno, 1955), p. 30. **<<**

[121] John McClellan, en una transmisión desde el Storyville, 16 de marzo de 1954 (publicado en *Chet Baker*, *Boston*, *1954*, Uptown UPCD 27-35). **<<**

[122] Chet Baker, *ibid*. **<<**

[123] Kevin McCarthy en *Montgomery Clift*, documental de Claudio Masenza, 1983. **<<**

[124] Howard Goodkind en *The Fifties*, documental de History Channel, 1977. **<<**

[125] Recordado por Carson Smith. **<<**

[126] Nat Hentoff, *Down Beat*, 7 de marzo de 1956. **<<**

[127] Nat Hentoff, *Down Beat*, 1954. **<<**

[128] Max Roach a Barbara Gardner, «The Legacy of Clifford Brown», *Down Beat*, 12 de octubre de 1961. **<<**

[129] Nat Adderley, *Crescendo* (Reino Unido), 10 de septiembre de 1962. **<<**

[130] Roy Eldridge, test de escucha a ciegas de *Down Beat*, 1956. **<<**

[131] Chet Baker a Rogers Worthington, «Chet Baker, Back from the Dead, with Beauty», *Detroit Free Press*, 23 de noviembre de 1975. **<<**

[132] Miles Davis a Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography* (Touchstone Press, 1989), p. 167 [hay trad. cast.: *Miles Davis*, Barcelona, Ediciones B, 1995]. **<<**

[133] *Ibid*., p. 140. **<<**

[134] *Ibid*., p. 141. **<<**

[135] *Ibid*., p. 156. **<<**

[136] *Ibid*. **<<**

[137] Martin Williams, *Down Beat*, fecha desconocida. **<<**

[138] Nat Hentoff, *Down Beat*, 2 de junio de 1954. **<<**

[139] Nat Hentoff, «Even Mynheers Turn to Silver», *Down Beat*, 31 de octubre de 1956. **<<**

[140] Nat Hentoff, *Down Beat*, 2 de junio de 1954. **<<**

[141] Baker a Worthington, *Detroit Free Press*. **<<**

[142] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond. **<<**

[143] *Miles: The Autobiography*, p. 175. **<<**

[144] Steve Voce, necrológica de Walter Bishop Jr.; colgada en internet, 1 de enero de 1998. **<<**

[145] Recordado por Carson Smith. **<<**

[146] Recordado por Liliane Cukier Rovère. **<<**

[147] Chet Baker, «All That Jazz, All Those Girls, All That Dope!», *Today* (Reino Unido), 30 de marzo de 1963. **<<**

[148] George Avakian a JG. **<<**

[149] *Down Beat*, 29 de diciembre de 1954. **<<**

[150] Bill Brown, notas del disco *Chet Baker Sings and Plays with Bud Shank, Russ Freeman and Strings*, Pacific Jazz PJ 1202, 1955. **<<**

[151] Bill Coss, *Metronome*, agosto de 1955. **<<**

[152] John S. Wilson, *The Collector's Jazz: Modern*, J. B. Lippincott Co., Nueva York, 1959, p. 32. **<<**

[153] Recordado por Carson Smith. **<<**

[154] Teddy Charles, *Metronome*, mayo de 1955. **<<**

[155] Douglas Hague, «Cool and Hot», *Jazz Journal*, mayo de 1955. **<<**

[156] Dick Twardzik en una carta a Crystal Joy, Baltimore, hacia 1955. **<<**

[157] Bill Coss, *Metronome*, julio de 1955. **<<**

[158] Maya Angelou, *The Heart of a Woman*, Bantam Books, Nueva York, 1981, pp. 3-4. **<<**

[159] Recordado por Liliane Cukier Rovère. **<<**

[160] «Chet Baker Letters Tell Europe Successes», *Down Beat*, 2 de mayo de 1955. **<<**

[161] Pieter Sweens, «Chet Baker, triomf van de tristheid», periódico holandés desconocido, octubre de 1955. **<<**

[162] Piet Pijnenborg, «Jazz-poezie van Chet Baker», periódico holandés desconocido, 19 de septiembre de 1955. **<<**

[163] C. W., periódico holandés desconocido, 17 de septiembre de 1955. **<<**

[164] Bob Leenart, periódico holandés desconocido, 19 de septiembre de 1955. **<<**

[165] «Jazz-poezie van Chet Baker.» **<<**

[166] «Chet Baker, triomf van de tristheid.» **<<**

[167] Henry Kahn, *Melody Maker* (Reino Unido), 8 de octubre de 1955. **<<**

[168] Rogers Worthington, «Chet Baker, Back from the Dead, with Beauty», *Detroit Free Press*, 23 de noviembre de 1955. **<<**

[169] Chet Baker, «30.000 Hell-Holes in My Arm», *Today* (Reino Unido), 2 de febrero de 1963. **<<**

[170] Bill Coss, «Eulogy for Twardzik», *Metronome*, enero de 1956. **<<**

[171] Chet Baker a Peter Clayton, entrevista radiofónica en la BBC (Reino Unido), 20 de marzo de 1981. **<<**

[172] «30.000 Hell-Holes in My Arm.» **<<**

[173] Jerome Reece, «Les confidences de Chet Baker», *Jazz Hot* (Francia), noviembre de 1983. **<<**

[174] Mike Nevard, «Young Man Without a Horn…», *Melody Maker* (Reino Unido), 29 de octubre de 1955. **<<**

[175] Grabación retransmitida desde el Odd Fellow-Palaeet (Copenhague), 11 de diciembre de 1955; publicada en *Chet Baker in Europe, 1955* (Philology 42-2). **<<**

[176] Mike Nevard, «Chet Plays in Britain», *Melody Maker* (Reino Unido), 12 de noviembre de 1955. **<<**

[177] «Miles Davis. A Candid Conversation with the Jazz World's Premier Iconoclast», *Playboy*, septiembre de 1962. **<<**

[178] Martin Williams, *Down Beat*, febrero de 1959. **<<**

[179] Nat Hentoff, *Down Beat*, 4 de abril de 1957. **<<**

[180] Chet Baker, «30.000 Hell-Holes in My Arm», *Today* (Reino Unido), 2 de febrero de 1963. **<<**

[181] Chet Baker, «La droga è la mia condanna», *L'Europeo* (Italia), 1961. **<<**

[182] John Tynan, *Down Beat*, 22 de agosto de 1957. **<<**

[183] Chet Baker, *As Though I Had Wings*, Buzz Books, Nueva York, 1997, p. 79. <<

[184] Nat Hentoff, *Jazz Is*, Random House, Nueva York, 1976. **<<**

[185] «The Junkies», *Time*, 25 de junio de 1951. **<<**

[186] Chet Baker, «All That Jazz, All Those Girls, All That Dope!», *Today* (Reino Unido), 30 de marzo de 1963. **<<**

[187] Chet Baker en conversación con Ruth Young. **<<**

[188] Recordado por Bob Zieff. **<<**

[189] *Ibid*. **<<**

[190] Jack Simpson a JG. **<<**

[191] Clive Davis, publicación británica desconocida, hacia 1995. **<<**

[192] Jack McKinney, «Chet Baker: A Major Talent Diminished», *Metronome*, octubre de 1960. **<<**

[193] Martin Williams, *Down Beat*, 1958. **<<**

[194] «Alton Prince» a Fern Marja y William Duffy, «Drug Addicts, USA», *New York Post*, 10 de enero de 1958. **<<**

[195] «All That Jazz, All Those Girls, All That Dope!» **<<**

[196] *Ibid*. **<<**

[197] *Ibid*. **<<**

[198] Martin Williams, *Down Beat*, 8 de enero de 1959. **<<**

[199] Dinah Washington a Leonard Feather, test de escucha a ciegas de *Down Beat*, 30 de abril de 1959. **<<**

[200] Douglas Watt, *Daily News* de Nueva York, 7 de junio de 1959. **<<**

[201] *Down Beat*, 9 de julio de 1959. **<<**

[202] Jerome Reece, «Les confidences de Chet Baker», *Jazz Hot* (Francia), noviembre de 1983. **<<**

[203] Donald Frankos, *Contract Killer*, Pinnacle Books, Nueva York, 1992, p. 82. **<<**

[204] «All That Jazz, All Those Girls, All That Dope!» **<<**

[205] John Fordham, *The Guardian*, 1999. **<<**

[206] Bill Coss, *Metronome*, diciembre de 1959. **<<**

[207] Jack McKinney, *Metronome*, octubre de 1960. **<<**

Para este capítulo, obtuve valiosa información en el libro de Paola Boncompagni y Aldo Lastella *Chet Baker in Italy* (Nuovi Equibri, Roma, 1992), una recopilación de entrevistas con los amigos y colegas italianos de Baker. Los detalles sobre la detención, el juicio, el encarcelamiento y la puesta en libertad de Baker están extraídos de los periódicos italianos citados más abajo, casi todos los cuales me fueron proporcionados por Francesco Maino y el Circolo del Jazz de Lucca. Entre los artículos citados figuran: Sergio Bindi, «Baker è ormai guarito e suona un'ora al giorno», periódico desconocido, 25 de noviembre de 1960; Nicola Bosio, «La "tromba d'oro" Chet Baker martedì davanti ai giudici lucchesi», periódico desconocido, 9 de abril de 1961; A. A., «Il trombettista Baker si discolpa e narra come divenne tossicomane», *Corriere della Sera*, 12 de abril de 1961; Renzo Battiglia, «Poco favorevoli a Chet le riposte della ballerina Carol Jackson», *Giornale del Mattino*, 13 de abril de 1961; Renzo Battiglia, «Sette anni di reclusione per Chet Baker», *Giornale del Mattino*, 14 de abril de 1961; Renzo Battiglia, «La triste infanzia di Chet», *Giornale del Mattino*, 15 de abril de 1961; Sergio Frosali, «Chet Baker è stato condannato a un anno e sette mesi di carcere», *La Nazione*, 16 de abril de 1961; «Chet Baker è colpevole perchè voleva drogarsi», *Il Telegrafo*, 8 de septiembre de 1961; «Chet Baker e i "Quattro di Lucca" in un concerto al "Giglio"», *Giornale del Mattino*, 20 de diciembre de 1961; Paolo Benvenuti, «Eccezionale concerto jazz con la partecipazione di Baker», *Giornale del Mattino*, 22 de diciembre de 1961, y «La tromba di Chet strappa applausi al Giglio di Lucca», *Il Telegrafo*, 24 de diciembre de 1961.

[208] Jean-Pol Schroeder, *Histoire du Jazz à Liège de 1900 à 1980*, Editions Labor, Bruselas, 1985, p. 178. **<<**

[209] Chet Baker a Gudrun Endress, Ludwigsburg (Alemania), 8 de diciembre de 1978; entrevista publicada en *Jazz Podium* (Alemania). **<<**

[210] Roberto Capasso, «Festival a Fregene», *Musica Jazz* (Italia), octubre de 1959. **<<**

[211] Oscar Valdambrini a Salvatore G. Biamonte, «Chet Baker in Italy», *Musica Jazz* (Italia), diciembre de 1994. **<<**

[212] Carlo Loffredo, citado en *Chet Baker in Italy*, p. 20. **<<**

[213] Aldo Santini, «La magica tromba di Chet Baker è caduta nella fossa delle vipere», *Il Tirreno*, 4 de agosto de 1960. **<<**

[214] Lucio Fulci, citado en *Chet Baker in Italy*, p. 32. **<<**

[215] Carlo Loffredo, citado en *Chet Baker in Italy*, p. 17. **<<**

[216] *Ibid*., p. 15. **<<**

[217] Don DeMichael, *Down Beat*, 1960. **<<**

[218] Chet Baker, «La paura mi aspetta alla porta», *L'Europeo*, abril de 1961. **<<**

[219] *Ibid*. **<<**

[220] *Ibid*. **<<**

[221] Chet Baker en conversación con Jack Simpson. **<<**

[222] Chet Baker, «La paura me aspetta alla porta». **<<**

[223] Chet Baker, *As Though I Had Wings*, manuscrito inédito. **<<**

[224] Oscar Valdambrini, citado en *Chet Baker in Italy*, p. 30. **<<**

[225] Chet Baker, «La paura mi aspetta alla porta». **<<**

[226] *Ibid*. **<<**

[227] *Ibid*. **<<**

[228] *Ibid*. **<<**

[229] *Ibid*. **<<**

[230] *Ibid*. **<<**

[231] Carlo Loffredo, citado en *Chet Baker in Italy*, p. 15. **<<**

[232] *Ibid*., p. 17. **<<**

[233] Chet Baker, «La paura mi aspetta alla porta». **<<**

[234] *Ibid*. **<<**

[235] Dino Grilli, «Oggi si apre a Lucca il “processo delle vipere”», *Il Telegrafo*, 11 de abril de 1961. **<<**

[236] Chet Baker, «La paura mi aspetta alla porta». **<<**

[237] A. V., «Dramma per Chet Baker», *La Nazione*, 1 de agosto de 1960. **<<**

[238] Transcripción de la sentencia del 15 de abril de 1961, por gentileza de la Associazione degli Industriali della Provincia di Lucca, y de Rudy Rabasini. **<<**

[239] «Chet Baker arrestato a Marina di Pietrasanta», *Il Telegrafo*, 22 de agosto de 1960. **<<**

[240] Chet Baker, «La paura mi aspetta alla porta». **<<**

[241] Renzo Battiglia, «Sette anni di reclusione per Chet Baker richiesti dalla pubblica accusa», *Giornale del Mattino*, 14 de abril de 1961. **<<**

[242] Chet Baker, «La paura mi aspetta alla porta». **<<**

[243] Dino Grilli, «Oggi si apre a Lucca il “processo delle vipere”», *Il Telegrafo*, 11 de abril de 1961. **<<**

[244] Sergio Frosali, «Chet Baker disintossicato e tranquillo racconta ai giudici la sua storia di drogato», *La Nazione* (Italia), 12 de abril de 1961. **<<**

[245] Oriana Fallaci, «Dove andrai Bakerre?», *L'Europeo* (Italia), enero de 1962. **<<**

[246] *Ibid*. **<<**

[247] Renzo Battiglia, «Chet Baker guarito in prigione afferma che la sinusite lo ha abituato alla droga», *Giornale del Mattino*, 12 de abril de 1961. **<<**

[248] Frosali, «Chet Baker disintossicato». **<<**

[249] Battiglia, «Chet Baker guarito in prigione». **<<**

[250] Sergio Frosali, «L’amica di Chet Baker in tribunale mette in difficoltà i difensori», *La Nazione*, 13 de abril de 1961. **<<**

[251] Fallaci, «Dove andrai Bakerre?». **<<**

[252] Sergio Frosali, «Sette anni per Chet Baker chiesti dal pubblico accusatore», *La Nazione*, 14 de abril de 1961. **<<**

[253] Dino Grilli, «“Nessuno sapeva che ero intossicato, nemmeno mia moglie”, dice Baker», *Il Telegrafo*, 12 de abril de 1961. **<<**

[254] Dino Grilli, «La bella Carol Jackson smentisce piccanti rivelazioni su un medio», *Il Telegrafo*, 13 de abril de 1961. **<<**

[255] Grilli, «Nessuno sapeva». **<<**

[256] Dino Grilli, «La bella Carol Jackson». **<<**

[257] *Ibid*. **<<**

[258] Dino Grilli, «Sette anni chiesti per Chet Baker, “faccia d’angelo, cuor di demonio”», *Il Telegrafo*, 14 de abril de 1961. **<<**

[259] Frosali, «Sette anni per Chet Baker». **<<**

[260] Carta de Francesco Maino a Alexandra Kuhl, colgada en chetbaker.net, 16 de junio de 2001. **<<**

[261] Frosali, «L’amica di Chet Baker in tribunale». **<<**

[262] Grilli, «Sette anni chiesti per Chet Baker». **<<**

[263] *Ibid*. **<<**

[264] Renzo Battiglia, «Chet Baker condannato a 19 mesi di carcere», *Giornale del Mattino*, 16 de abril de 1961. **<<**

[265] *Ibid*. **<<**

[266] *Ibid*. **<<**

[267] Chet Baker, «Only My Trumpet Kept Me Sane», *Today* (Reino Unido), 6 de abril de 1963. **<<**

[268] Chet Baker, «The Trumpet and the Spike: A Confession by Chet Baker», revista y fechas desconocidas. **<<**

[269] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond. **<<**

[270] *Ibid*. **<<**

[271] Chet Baker, *As Though I Had Wings*. **<<**

[272] Fallaci, «Dove andrai Bakerre?». **<<**

[273] Chet Baker, «La paura mi aspetta alla porta». **<<**

[274] «Ridotta la pena a Baker. Bechelli e Carani assolti», *Il Telegrafo*, 9 de septiembre de 1961. **<<**

La información sobre los viajes de Baker por Inglaterra y Alemania después de salir de prisión está extraída de entrevistas con Lisa Galt Bond, de las memorias de Baker y de sus notas autobiográficas para Bond. Parte de la información sobre el ambiente de la droga en Londres en los años sesenta me fue proporcionada por Bobby Wellins. El historial de detenciones de Baker está extraído en parte de su ficha del FBI. Otros artículos consultados: Mike Hennessey, «Bud Powell Today», *Melody Maker*, 29 de julio de 1961; «Henry Kahn Does the Rounds of the Jazz Clubs», *Melody Maker*, 16 de diciembre de 1961; «Chet Baker Told to Hit the Road», *Daily News* de Nueva York, 16 de junio de 1962; P. C., «Chet Baker en pleine forme», *Jazz Hot* (Francia), mayo de 1963; «Chet Baker Told to Stay Out of Germany for 3 Years», *New York Post*, junio de 1963; «Chet Baker Put in Isolation», *Daily News* de Nueva York, 9 de febrero de 1964; Eddie Rogers, «The Archer St. Scene», *Crescendo* (Reino Unido), enero de 1965, y John Hiscock, «Jazz Star’s Diaries Reveal Society Doctor Who Kept Him High», *Daily Telegraph* de Londres, 1997.

[275] Oriana Fallaci, «Dove andrai Bakerre?», *L'Europeo* (Italia), enero de 1962. **<<**

[276] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond, 1980. **<<**

[277] Pierluigi «Lippi» Francesconi a JG. **<<**

[278] *Today* (Reino Unido), 30 de marzo de 1963. **<<**

[279] «The Trumpet and the Spike: A Confession by Chet Baker», revista y fecha desconocidas. **<<**

[280] Albert Jackson a JG. **<<**

[281] Chet Baker, *As Though I Had Wings*, Buzz Books, Nueva York, 1997, p. 101. **<<**

[282] Chet Baker, «Only My Trumpet Kept Me Sane», *Today* (Reino Unido), 6 de abril de 1963. **<<**

[283] Chet Baker, «30.000 Hell-Holes in My Arm», *Today* (Reino Unido), 2 de febrero de 1963. **<<**

[284] «Only My Trumpet Kept Me Sane.» **<<**

[285] «30.000 Hell-Holes in My Arm.» **<<**

[286] Chet Baker, «All That Jazz, All Those Girls, All That Dope! This Was the Sorrow in My Trumpet», *Today* (Reino Unido), 30 de marzo de 1963. **<<**

[287] Chet Baker, *As Though I Had Wings*, p. 104. **<<**

[288] «British Toss Out Hipster Hophead», periódico desconocido, 29 de marzo de 1963. **<<**

[289] «The Trumpet and the Spike.» **<<**

[290] Chet Baker en conversación con Ruth Young. **<<**

[291] Jean-Louis Ginibre y Jean Wagner, «Chet l’exile», *Jazz* (Francia), julio de 1963. **<<**

[292] *Ibid*. **<<**

[293] Chet Baker en conversación con Ruth Young. **<<**

[294] «Carol Jackson Talks to Gill Preece About Her Love for Chet Baker», *Today* (Reino Unido), 30 de marzo de 1963. **<<**

[295] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond. **<<**

[296] *Ibid*. **<<**

[297] Michel Delorme, «Chet Baker sur le vif», *Jazz Hot* (Francia), julio-agosto de 1963. **<<**

[298] periódico desconocido, Berlín, 24 de enero de 1964. **<<**

[299] Ira Gitler, «Chet Baker’s Tale of Woe», *Down Beat*, 30 de julio de 1964. **<<**

[300] «Baker, Musician, Expelled from West Germany, Back», *Daily News* de Nueva York, 5 de marzo de 1964. **<<**

Información extraída de las notas autobiográficas de Baker, de entrevistas con Lisa Galt Bond y de los archivos del FBI sobre el trompetista. Parte de la historia de Richard Carpenter me la contó Don Sickler, de Second Floor Music.

[301] «Back from the Dark Side», *Time*, 17 de abril de 1964. **<<**

[302] John S. Wilson, *Down Beat*, 27 de septiembre de 1962. **<<**

[303] Miles Davis a Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Touchstone Press, Nueva York, 1989, p. 223. **<<**

[304] *Ibid*., p. 286. **<<**

[305] Chet Baker en conversación con Lisa Galt Bond. **<<**

[306] Burt Korall, «Chet Makes a Comeback», *Melody Maker*, 18 de julio de 1964. **<<**

[307] Ira Gitler, «Chet Baker's Tale of Woe», *Down Beat*, 30 de julio de 1964. **<<**

[308] *Ibid*. **<<**

[309] Leonard Feather, *The Encyclopedia of Jazz in the Sixties*, Bonanza Books, Nueva York, 1966. **<<**

[310] «Chet Baker’s Tale of Woe.» **<<**

[311] Michel Delorme, «Chet Baker sur le vif», *Jazz Hot* (Francia), julio-agosto de 1963. **<<**

[312] Ira Gitler, *Down Beat*, 21 de mayo de 1964. **<<**

[313] Korall, «Chet Makes a Comeback». **<<**

[314] Chet Baker en conversación con Ruth Young. **<<**

[315] *Jazz Journal* (Reino Unido), septiembre de 1964. **<<**

[316] Pete Welding, *Down Beat*, 8 de octubre de 1964. **<<**

[317] Harvey Siders, *Down Beat*, 25 de marzo de 1965. **<<**

[318] Don Nelsen, *Down Beat*, 4 de noviembre de 1965. **<<**

[319] Carta de Vera Baker a Chet Baker, 2 de julio de 1964. **<<**

[320] Harvey Pekar, *Down Beat*, 29 de diciembre de 1966. **<<**

[321] Korall, «Chet Makes a Comeback». **<<**

[322] Richard Williams, «The Man Who Came Back from the Dead», *Melody Maker* (Reino Unido), 21 de julio de 1973. **<<**

La información sobre las detenciones de Baker está extraída de su ficha del FBI.

[323] Richard Williams, «The Man Who Came Back from the Dead», *Melody Maker* (Reino Unido), 21 de julio de 1973. **<<**

[324] *Down Beat*, fecha y escritor desconocidos. **<<**

[325] Don Nelsen, *Down Beat*, 25 de agosto de 1966. **<<**

[326] Pete Welding, *Down Beat*, 1 de diciembre de 1966. **<<**

[327] Art y Laurie Pepper, *Straight Life* (Nueva York: Schirmer Books, 1979), p. 112. **<<**

[328] Ralph J. Gleason, «The Best Chance for Chet Baker», *San Francisco Chronicle*, 1 de julio de 1966. **<<**

[329] «Chet Baker Beaten Up», *Melody Maker* (Reino Unido), 20 de agosto de 1966. **<<**

[330] Bob Micklin, «A Magic Trumpet Comes Back», *New York Newsday*, 23 de julio de 1973. **<<**

[331] «Chet Baker Beaten in San Francisco», *Down Beat*, 22 de septiembre de 1966. **<<**

[332] Brian Case, «The Price of a Golden Horn», *Melody Maker* (Reino Unido), 14 de abril de 1979. **<<**

[333] Susan Barnes, *San Francisco Bay Guardian*, 2 de febrero de 1978. **<<**

[334] «Chet Baker Beaten in San Francisco.» **<<**

[335] Rex Reed, «Jazzman Chet Baker is Back from His Bad Trip», *Daily News* de Nueva York, 8 de julio de 1973. **<<**

[336] Carol Baker a Thorbjørn Sjøgren, *Chet: A Discography*, JazzMedia ApS, Copenhague, 1993, p. 79. **<<**

[337] Micklin, «A Magic Trumpet Comes Back». **<<**

[338] De una entrevista con João Donato, realizada para este libro por Zuza Homem de Mello en octubre de 1997. **<<**

[339] Jean-Louis Ginibre, *Jazz* (Francia), verano de 1968. **<<**

[340] Rogers Worthington, «Chet Baker, Back from the Dead, with Beauty», *Detroit Free Press*, 23 de noviembre de 1975. **<<**

[341] Williams, «The Man Who Came Back from the Dead». **<<**

[342] Jerome Reece, «Les confidences de Chet Baker», *Jazz Hot* (Francia), noviembre de 1983. **<<**

[343] Case, «The Price of a Golden Horn». **<<**

[344] Fred Bouchard, *Down Beat*, octubre de 1979. **<<**

[345] Carta de Artt Frank a JG, 1995. **<<**

[346] Página web «Artt Frank: Bop Drumming Legend», www.arttfrank.com. **<<**

[347] Bouchard, *Down Beat*, octubre de 1979. **<<**

[348] Joshua Mooney, «Johnny Depp’s Den», *Movieline*, mayo de 1995. **<<**

[349] Leonard Feather, «Trumpeter Chet Baker at the Melody Room», *Los Angeles Times*, 11 de febrero de 1969. **<<**

[350] Art y Laurie Pepper, *Straight Life*, p. 318. **<<**

[351] Ruth Young a JG. **<<**

[352] Reece, «Les confidences de Chet Baker». **<<**

[353] Ralph J. Gleason, *San Francisco Chronicle*, 27 de mayo de 1970. **<<**

[354] John L. Wasserman, «A “New” Image of Joan Baez», *San Francisco Chronicle*, 17 de julio de 1970. **<<**

[355] Richard Williams, «The Man Who Came Back from the Dead», *Melody Maker* (Reino Unido), 21 de julio de 1973. **<<**

[356] John S. Wilson, «Chet Baker Comes in from West Coast», *New York Times*, 13 de julio de 1973. **<<**

[357] «Ora la mia droga si chiama Ruth», *2000* (Italia), 1 de agosto de 1977. **<<**

[358] Carta de Chet Baker a Diane Vavra, 15 de agosto de 1973. **<<**

[359] *Playboy*, mayo de 1978. **<<**

[360] Alan Weitz, «Blue-Chip Blues», *Village Voice*, 2 de agosto de 1973. **<<**

[361] Paul Nelson, «Chet Baker, American Hero», *Village Voice*, 3 de marzo de 1975. **<<**

[362] Rogers Worthington, «Chet Baker, Back from the Dead, with Beauty», *Detroit Free Press*, 23 de noviembre de 1975. **<<**

[363] Rex Reed, *Daily News* de Nueva York, 8 de julio de 1973. **<<**

[364] *Ibid*. **<<**

[365] Bob Micklin, «A Magic Trumpet Comes Back», *New York Newsday*, 23 de julio de 1973. **<<**

[366] Rex Reed, *Daily News* de Nueva York, 8 de julio de 1973. **<<**

[367] Recordado por Carson Smith. **<<**

[368] Jerome Reece, «Les confidences de Chet Baker», *Jazz Hot* (Francia), noviembre de 1983. **<<**

[369] Chet Baker a Les Tomkins, *Crescendo International* (Reino Unido), 1979. **<<**

[370] Carta de Harriet Wilder a Chet Baker, 3 de noviembre de 1975. **<<**

[371] Chet Baker a Les Tomkins, *Crescendo International*, 1979. **<<**

[372] Recordado por Ruth Young. **<<**

[373] Gerard Rouy, «Chet Baker Walking on Eggshells», *The Wire* (Reino Unido), noviembre de 1985. **<<**

[374] Chet Baker a Leonard Malone, entrevista en el programa de televisión *JazzMasters* (Copenhague), 29 de enero de 1988. **<<**

[375] Nelson, «Chet Baker, American Hero». **<<**

[376] Carta de Ruth Young a Chet Baker, 17 de octubre de 1975. **<<**

[377] Recordado por Ruth Young. **<<**

[378] Carol Baker, entrevistada para *Let's Get Lost*, 1987. **<<**

[379] Recordado por Ruth Young. **<<**

[380] John S. Wilson, «Mulligan, Baker in a Jazz Reunion», *New York Times*, 26 de noviembre de 1974. **<<**

[381] Chet Baker a Les Tomkins, *Crescendo International* (Reino Unido), 1979. **<<**

[382] Chet Baker en conversación con Ruth Young. **<<**

[383] Reece, «Les confidences de Chet Baker». **<<**

[384] Artt Frank, ensayo inédito sobre Chet Baker. **<<**

[385] Constanzo Costantini, periódico desconocido, Italia, 17 de julio de 1975. **<<**

[386] Roberto Capasso, «Chet Baker con la grinta anni ‘50», *Paese sera* (Italia), 16 de julio de 1975. **<<**

[387] Costantini, periódico desconocido, Italia. **<<**

[388] Marco Molendini, «Il ritorno del Chet», periódico desconocido, Italia, julio de 1975. **<<**

[389] Giulio Palumbo, «Divento Italiano per dimenticare la droga», *Paese Sera* (Italia), 16 de julio de 1975. **<<**

[390] Recordado por Bob Mover. **<<**

[391] Charlie Davidson a JG. **<<**

[392] «Yo no quiero tocar eso» y otras citas de este episodio: Bob Mover a JG. **<<**

[393] Dan Morgenstern, «Caught… International Jazz Festival Laren», *Down Beat*, 18 de diciembre de 1975. **<<**

La información sobre Pepito Pignatelli me la proporcionó Giovanni Tommaso.

[394] Miles Davis a Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Touchstone Press, Nueva York, 1979, p. 262. **<<**

[395] *Playboy*, mayo de 1978. **<<**

[396] Recordado por Micheline Pelzer. **<<**

[397] Carta de Carol Baker a Chet Baker, 7 de octubre de 1977. **<<**

[398] Chet Baker a Paul Fisher, en una entrevista radiofónica en la CRQI-FM (Toronto), 1978. **<<**

[399] Brian Case, «The Price of a Golden Horn», *Melody Maker* (Reino Unido), 14 de abril de 1979. **<<**

[400] Conrad Silvert, «Trumpeter Blends Craft, Maturity», *San Francisco Chronicle*, 9 de febrero de 1978. **<<**

[401] Richard M. Sudhalter, «Cornering Chet Baker at Sweet Basil», *New York Post*, 8 de abril de 1978. **<<**

[402] Bruce Bogucki, *Billboard*, 4 de marzo de 1978. **<<**

[403] Carta de Alicia Sinatra a Chet Baker y Ruth Young, 14 de diciembre de 1978. **<<**

[404] Chet Baker en conversación con Ruth Young. **<<**

[405] Las citas correspondientes al episodio del Castillo de San Angelo son recuerdos de Micheline Graillier y Ruth Young. **<<**

[406] Chet Baker en conversación con Ruth Young. **<<**

[407] Carta de Artt Frank a Chet Baker, 10 de diciembre de 1978. **<<**

[408] Carta de Vera Baker a Chet Baker, 16 de abril de 1978. **<<**

[409] Carta de Carol Baker a Chet Baker, 26 de noviembre de 1979. **<<**

[410] Carta de Chet Baker a Carol Baker, 2 de septiembre de 1980. **<<**

[411] Rene Magron, «Ein Wiedersehen mit Chet», *Stern* (Alemania), fecha desconocida. **<<**

[412] Laurent Goddet, *Jazz Hot* (Francia), febrero de 1980. **<<**

[413] Carta de Carol Baker a Chet Baker, 2 de febrero de 1980. **<<**

[414] Carta de Chet Baker a Dean Baker, 14 de enero de 1980. **<<**

[415] Chet Baker, entrevista para el programa de televisión de la RAI *Galleria* (Italia), enero de 1980. **<<**

[416] Pete Welding, *Down Beat*, marzo de 1985. **<<**

[417] Carta de Carol Baker a Chet Baker, 12 de junio de 1980. **<<**

[418] Carta de Carol Baker a Chet Baker, 22 de julio de 1980. **<<**

[419] Recordado por Ruth Young. **<<**

[420] Tarjeta postal de Dennis Luxion a Christiane Rey, 24 de marzo de 1980. **<<**

[421] Carta de Ellis Amburn a Charles Neighbors, 10 de septiembre de 1981. **<<**

[422] Carta de Frank Wilkinson a Charles Neighbors, 14 de septiembre de 1981. **<<**

[423] Peter Pavia, «Let’s Get Lost», *Daily News* de Nueva York, 21 de diciembre de 1997. **<<**

[424] Don Nelsen, *Daily News* de Nueva York, 1 de mayo de 1981. **<<**

[425] Michael Zwerin, *International Herald Tribune*, noviembre de 1981. **<<**

[426] Chet Baker a Ib Skovgaard, en una entrevista para Danmarks Radio (Copenhague), 2 de octubre de 1979. **<<**

[427] Jerome Reece, «Les confidences de Chet Baker», *Jazz Hot* (Francia), noviembre de 1983. **<<**

[428] Carta de Ruth Young a Chet Baker, hacia 1981. **<<**

[429] Carta de Chet Baker a Mario Andriulli, 30 de octubre de 1982. **<<**

[430] Carta de Chet Baker a Ruth Young, 27 de marzo de 1983. **<<**

[431] Chet Baker, en el programa de televisión *Hoop*, VPROTV (Holanda), 10 de enero de 1988. **<<**

[432] Recordado por Ruth Young. **<<**

[433] Chet Baker en *Hoop*. **<<**

[434] Melody Beattie, *Codependent No More*, HarperCollins/Hazelton, Nueva York, 1992, pp. 5-6. **<<**

[435] Marcos Augusto Gonçalves, «A requintada “seita Baker”», *Folha de São Paulo* (Brasil), 11 de agosto de 1985. **<<**

[436] José Domingos Rafaelli, «Lírico e intimista num “show muito seu”», *Jornal do Brasil*, 13 de agosto de 1985. **<<**

[437] Philippe Adler, «Le Jazz en chute libre», *L'Egoïste* (Francia), 1988. **<<**

[438] Chet Baker a Ib Skovgaard, en una entrevista para Danmarks Radio (Copenhague), 1 de marzo de 1985. **<<**

[439] Patricia Morrisroe, *Mapplethorpe: A Biography*, Random House, Nueva York, 1995, p. 67. **<<**

[440] Cyn Zarro, *Interview*, febrero de 1989. **<<**

[441] David Hershkovits, «The Re-making of a Legend», *Paper*, abril de 1989. **<<**

[442] Jon Bowermaster, «Bruce Weber in Mid-Career Crisis», *7 Days*, 17 de mayo de 1989. **<<**

[443] Andrew O’Hehir, «Let’s Get Lost», *S. F. Weekly*, 31 de mayo de 1989. **<<**

[444] Carta de Chet Baker a Bruce Weber, reproducida en *Let's Get Lost: A Photo Journal*, Little Bear Productions, Nueva York, 1989. **<<**

Parte de la información sobre los últimos días de Chet Baker ha sido extraída de «De Eenzame Dood van Chet Baker», *De Telegraf*, 19 de mayo de 1988; Rudie Kagie, «Hij dacht erover zich permanent ergens te vetigen. In Almere was hij al een flatje gaan bekijken», *Vrij Nederlands*, 21 de mayo de 1988, y del documental de 1990 *Chet Baker: The Last Days* (RNTV, Holanda).

[445] Carlo Pieroni, publicación desconocida. **<<**

[446] Programa de televisión *Hoop*, VPRO-TV (Holanda), 10 de enero de 1988. **<<**

[447] Gerard Rouy, *Chet Baker*, Editions du Limon, París, 1992, p. 126. **<<**

[448] Jeroen de Valk, *Chet Baker: His Life and Music*, Berkeley Hills Books, Berkeley, California, 2000. **<<**

[449] Maarten Derksen, «Chet Baker is terug: green junkie meer», periódico desconocido, Holanda, 1975. **<<**

[450] Chet Baker en conversación con Ruth Young. **<<**

[451] Carta de Paolo Piangiarelli a Chet Baker, 21 de marzo de 1988. **<<**

[452] Dylan Jones, «Horn Loser», *The Face*, diciembre de 1988. **<<**

[453] Archie Shepp a Peter Niklas Wilson, entrevista radiofónica en la NDR (Alemania), 13 de enero de 1990. **<<**

[454] Jones, «Horn Loser». **<<**

[455] Richard Linnett, «Jump, Fall or Push?», *Village Voice*, 16 de agosto de 1988. **<<**

[456] *Ibid*. **<<**

[457] *Ibid*. **<<**

[458] *New York Times*, 14 de mayo de 1988. **<<**

[459] Marc Danval, «Dernière lettre à Chet Baker», *Pourquoi Pas?* (Bélgica), 26 de mayo de 1988.

[460] Janet Maslin, «The History of a Musician’s Disintegration», *New York Times*, 24 de marzo de 1989. **<<**

[461] Pauline Kael, «Fascination», *The New Yorker*, 1 de mayo de 1989. **<<**

[462] Lynne Tillman, «White Cool», *Elle*, 1989. **<<**

[463] Maslin, «The History of a Musician’s Disintegration». **<<**

[464] Sheila Benson, «Documentary Ignores Baker's Music – It's Not Photogenic», *Los Angeles Times*, 25 de mayo de 1989. **<<**

[465] Francis Davis, «Obsession», *7 Days*, 26 de abril de 1989. **<<**

[466] Chip Stern, «Drowned in a Sea of Love?», *Rolling Stone*, 4 de mayo de 1989. **<<**

[467] John Hiscock, *Daily Telegraph* de Londres, 20 de marzo de 1999. **<<**

[468] Carol Baker, *Oklahoma Magazine* (TV), 21 de noviembre de 1990. **<<**

[469] Maureen Dowd, «Prettier Than Barbie», *New York Times*, 22 de abril de 1998. **<<**

[470] La grabación de la RAI, que se puede ver en *Let's Get Lost* y otros documentales, está identificada por error como una actuación en el famoso festival italiano de San Remo. (*N. del T.*) <<

[471] Inyectarse bajo la piel, no en una vena, para obtener un efecto más suave. (*N. del T.*) **<<**

[472] Juego de palabras intraducible entre *Dynasty*, el título de la famosa serie de televisión, y *Die Nasty*, que suenan igual. (*N. del T.*) **<<**

[473] Aproximadamente, «meneaculos». (*N. del T.*) **<<**