

Chet Baker, from the stage to the big screen. Comparative analysis of the documentary films *Let's Get Lost* (1988) and *Born to be Blue* (2015)

Chet Baker, de los escenarios a la gran pantalla. Análisis comparativo de las películas documentales *Let's Get Lost* (1988) y *Born to be Blue* (2015)

Martina Forconi Baraldi
Universidad de Sevilla, España

Abstract

The legendary jazz trumpeter Chet Baker was one of the most iconic jazz figures of the second half of the 20th century. Being one of the greatest exponents of the cool style, he captivated a whole generation of artists, not going unnoticed on the film scene. This artist was a source of inspiration for famed photographer Bruce Weber, who accompanied him during his last year on tour for his documentary Let's Get Lost. Likewise, the life of this legend has also been brought into the realm of fiction with the biopic of Robert Budreau. This work aims to carry out a comparative analysis between the films Let's Get Lost (Bruce Weber, 1988) and Born to be Blue (Robert Budreau, 2015). Although both works focus on the life of the acclaimed trumpeter, the approach chosen by the directors is quite different. Thus, the object of study focuses on examining their stylistic and thematic differences, also delving into the profile of each of the directors in order to analyze the control they exercise in their respective films to endow them with a great sensitive and narrative power. In the same way, the use of music in both films will be examined to determine the role that music plays in each of the works and which compositions have decided to be included in one and the other.

Keywords: Chet Baker, Documentary film, Jazz, Music, Second half of the 20th century

Introducción

La película biográfica es un género que siempre ha gozado de buena acogida por parte de la audiencia, logrando especial relevancia a partir de la década de los ochenta. El principal atractivo de estas películas se basa en la satisfacción del deseo de los espectadores por conocer y acceder a la vida privada de los personajes públicos populares (Dillon 2020, 124). Asimismo, estos filmes resultan sumamente interesantes a nivel de estudio en tanto que permiten observar las diferencias existentes, no solo entre los episodios vitales reales de sus protagonistas y su representación en la gran pantalla (Moral 2011, 264), sino también en la manera en que han evolucionado estas representaciones a lo largo del tiempo, sujetas a los intereses predominantes de cada momento.

Una de las figuras que más fascinación ha suscitado en la esfera audiovisual ha sido el bautizado como "príncipe del *cool*", Chet Baker. Este trompetista estadounidense fue uno de los principales exponentes del *west coast jazz* de los años los cincuenta. Nunca llegó a aprender a leer una partitura y jamás compuso

sus propios temas (Baker 1997, 27), pero su lirismo e incontinencia expresiva hicieron de Chet uno de los músicos más singulares de la historia del *jazz*. Su estilo suave y cálido se erigió como el antagonista del *bebop* afilado y vanguardista que se cultivaba en la costa este, y su particular forma de cantar no pasó desapercibida. Pese a no poseer grandes dotes como vocalista, lo cual le valió innumerables críticas por parte de los más puristas¹, la fragilidad que destilaba su voz, el romanticismo, la delicadeza y la serenidad que desprendía a la hora de cantar, logró enamorar a toda la nación estadounidense, gozando asimismo de gran éxito en Europa, especialmente en Italia. No obstante, si bien su música ha cautivado a todo tipo de público durante décadas, fueron su imagen y su vida atormentada las que han mantenido su fama durante este último tiempo. Siendo el fotógrafo William Claxton el primero en descubrir lo fotogénico que podía llegar a ser el trompetista de Oklahoma, la belleza y el magnetismo de su rostro le valieron el sobrenombre de James Dean del *jazz*. Su trágica muerte a la edad de 58 años tras precipitarse por la ventana de un hotel en Ámsterdam no hizo sino aumentar el misticismo y la leyenda que siempre habían envuelto a su figura. Por ello, cuando a comienzos de 1997 se publicaron sus memorias, "*As Though I Had Wings*", Hollywood enloqueció ante la posibilidad de poder realizar un *biopic* sobre el "ángel triste del *jazz*"². Sin embargo, ninguno de estos proyectos llegó a ver la luz. Finalmente, fue Robert Budreau en 2015 el director que logró llevar a cabo el *biopic* sobre su vida.

Este género cinematográfico se ha abordado desde distintos enfoques y formatos, lo que permite profundizar en las estrategias narrativas de este tipo de películas. Como indica Sánchez Noriega, uno de los elementos más importantes del filme biográfico es su capacidad de comunicación ya que, en ocasiones, el *biopic* o documental puede fallar en ser un mero acopio de textos verbales acompañados de imágenes más o menos pertinentes, lo que puede resultar deficiente como audiovisual. De esta manera, un filme muy riguroso puede devenir totalmente prescindible a nivel cinematográfico (Noriega 2012, 59).

En el cine norteamericano, el esquema predominante en las películas biográficas se basa en el modelo dramático "de pobre a rico" en el que el protagonista experimenta diversos episodios de lucha, crecimiento personal, derrotas parciales y evolución, que termina por alcanzar el éxito como compensación final por tanto sacrificio. Los artistas han devenido siempre un referente inexcusable para el cine, presentando a estas personalidades como modelos excepcionales (por su fuerza

interior y su peculiar manera de enfrentarse a las adversidades) que dejaron su impronta en la historia al representarse como impulsores de los nuevos caminos artísticos (Hueso 2001, 105-107). Además, se suele hacer énfasis en la vocación del personaje que, normalmente, renuncia a su vida privada, familiar y amorosa o a su bienestar personal para entregarse en cuerpo y alma a su carrera profesional. A ello se suma la incompreensión social a la que el héroe debe sobreponerse con gran esfuerzo. A menudo, la dependencia de estos estándares termina por reducir la complejidad del metraje (Custen 1994, 6-12), centrando la atención en los episodios amorosos o los lances sentimentales en detrimento de la rigurosidad histórica u otros aspectos de la vida del protagonista. En el caso de los músicos, una de las facetas más interesantes de la biografía es el proceso creativo, es decir, la búsqueda de las motivaciones del artista, sus influencias y las novedades aportadas. A través de estos elementos es posible indagar en otros temas como pueden ser los folclores populares, los instrumentos o incluso aspectos sociológicos y musicológicos. Empero, no son pocos los casos en que las biografías fílmicas quedan limitadas a homenajes trufados de elogios y opiniones laudatorias con algo de música intercalada, encadenando fragmentos de actuaciones con testimonios y entrevistas de familiares que derivan en un relato poco convincente (Noriega 2012, 80).

Pese a que el músico de *jazz* se halla presente en diferentes épocas y géneros, podemos advertir que se ha sentido especialmente cómodo en el filme biográfico (Andújar 2008, 293). El hecho de que se conserven numerosas películas de este tipo hace que, a su vez, existan multitud de estrategias temáticas, narrativas y estéticas y, por consiguiente, numerosas formas de acercarse a esa música, sus creadores e intérpretes (Nogueira 2011, 116-117). No obstante, las biografías fílmicas suelen mantener una narrativa “altamente convencionalizada” que ayuda a dirigir el modo en que estas estructuran y cuentan sus historias, englobando desde la representación hasta la inclusión, omisión o exageración de ciertos elementos de la vida del personaje que se caracteriza (Roberts 2011, 61-62). Del mismo modo, las estrategias formales empleadas en las biografías musicales operan de manera similar que aquellas utilizadas en las hagiografías -historias de las vidas de santos- donde las referencias a la realidad quedan supeditadas a las exigencias de un modelo ideal. Esto quiere decir que la figura protagonista obra con referencia a un mundo de sucesos demostrables, pero dentro de una narrativa convencionalizada determinada a enaltecer y subrayar ciertos valores, conflictos y resoluciones (Babington y Evans 1985, 116-119). Cuando hablamos de los *biopics jazzísticos* en particular, encontramos lo que Codell denomina “abyección” -en este caso drogas, alcohol, promiscuidad sexual, violencia y discriminación racial- que son elementos que se enfatizan como característicos de la condición de creatividad y genialidad. Conforme a estas narrativas, el músico

de *jazz* debe llevar un modo de vida alejado de las normas sociales para poder crear y ofrecer lo que realmente necesita esa sociedad (Heile 2018, 427).

Como señala Roberts, tanto los *biopics* convencionales como los musicales tienen cierta similitud con la ópera ya que su estructura podría dividirse en arias (como analogía de los sucesos relevantes o temas centrales) y recitativos (que vendrían a ser las vivencias de menor importancia que actúan como enlace de las vivencias trascendentales, empujando la historia hacia adelante). De esta manera, el reto principal al que se enfrenta este género es saber seleccionar correctamente las vivencias y las canciones, entretejiéndolas para lograr una narrativa global (Roberts 2011, 63).

Born to be Blue

En términos estructurales, *Born to be Blue* (Robert Budreau, 2015) deviene un caso de lo más curioso, alejándose de las convenciones que gobiernan los *biopics* musicales de Hollywood. Babington y Evans señalaban que la estructura subyacente en los *biopics* musicales al uso puede dividirse en tres o cuatro movimientos que van sucediéndose en el tiempo. En primer lugar, se representaría la “ascensión” que englobaría el período de tiempo en que el protagonista arriesga todo en pos de lograr el éxito, pero su talento no obtiene reconocimiento; pasando por una etapa en la que debe esforzarse y hacer frente a esta adversidad, coincidiendo normalmente con un tiempo en el que se enamora y se casa; alcanzando finalmente el éxito y reconocimiento deseados. Seguidamente, vendría el “conflicto o aflicción”, momento en el que las exigencias de su arte y de la vida en general ponen en jaque su matrimonio, que debe sacrificar para mantener su condición de artista y genio. Por último, aparece la “jubilación y regreso” donde se relata la caída y, con ello, el retiro del mundo del espectáculo y su posterior regreso a los escenarios. En algunos casos se presenta un último movimiento, “éxito y reconciliación”, donde se muestra al protagonista alcanzando de nuevo el éxito, no solo a nivel profesional sino también sentimental, reconciliando ambas esferas, profesional y privada (Babington y Evans 1985, 120-121).

Sin embargo, Budreau no narra toda la trayectoria de Baker, sino que escoge la década de 1960, cuando el momento cumbre de Chet ya ha terminado a causa de su adicción a las drogas y su ingreso en prisión derivado de ello. El director canadiense expone que retratar a Baker en su época de esplendor no le parece interesante en tanto que estaría remitiéndose a la estructura habitual de otras tantas películas biográficas que, si bien tienen mejor música, su historia es menos interesante. Suscita mucho más su atención mostrar un protagonista que debe volver atrás, sufrir y esforzarse en una época en la que el *jazz* estaba muriendo³. Budreau consigue así diferenciarse de los *biopics* convencionales que tienden a abarcar grandes períodos de la vida del personaje, centrándose en una etapa muy concreta de la vida de Baker.

La película comienza con Chet (protagonizado por Ethan Hawke) en plena decadencia física, siendo liberado de prisión tras la visita de Dino de Laurentis, quien propone relanzar su carrera mediante la grabación de una cinta sobre su vida en la que se interpreta a sí mismo. Se erige de este modo como una metaficción en la que Hawke interpreta a Baker interpretándose a sí mismo. Al realizar su investigación para el rodaje, Budreau descubrió que ya en los cincuenta Hollywood se había fijado en el trompetista ofreciéndole un contrato cinematográfico, lo cual le pareció divertido como forma de comenzar su película. De este modo, el espectador no distingue cuándo empieza y termina la ficción. *Born to be Blue* también se sirve de *flashbacks*, dispositivo convencional en las biografías para poder focalizar el núcleo dramático y evitar largos tramos de narrativa lineal (Heile 2018, 430), que producen efectos nostálgicos en la manera en que se utilizan. Para estos *flashbacks*, Budreau emplea el blanco y negro, creando una atmósfera que recuerda al *film noir*. En una de las entrevistas, el director explica que el *jazz* siempre le ha parecido muy cinematográfico y que, a la hora de retratar el ambiente de los cincuenta, ningún cromatismo podía adaptarse mejor que este. En estos *flashbacks*, los hechos biográficos se embellecen con parte de ficción. Uno de los principales motivos por los que decidió centrarse en la figura de Chet es que nunca se supo qué partes de su vida fueron verdad y cuáles fueron inventadas por él, lo cual permitía una gran libertad a la hora de afrontar su historia. El propio Hawke defiende que para ver al "verdadero" Chet existen multitud de entrevistas y conciertos grabados, pero lo que se hace en este metraje es una historia de Chet.

La verdadera intención de Budreau es utilizar la figura de este músico para contar algo mayor. Uno de los aspectos de la vida del *tromba d'oro* que mayor impacto le causó es que fuera un *jazzman* blanco intentando impresionar a los iconos negros en un tiempo de movimientos sociales y transformación racial en Estados Unidos. Por ello, especial relevancia adquiere el *flashback* de su encuentro con Miles Davis en el Birdland de Nueva York, donde el trompetista afroamericano rechaza a Baker con la frase "regresa cuando hayas vivido un poco". Es el desprecio de Davis en el filme el que actúa como desencadenante de la pérdida de confianza de Baker y su adicción a las drogas como consecuencia, intentando hacer todo lo posible para ganarse el respeto de la esfera del *jazz*. Al final, este círculo se cierra con el concierto de regreso en Birdland, al que acuden de nuevo Miles y Gillespie (Heile 2018, 329). No obstante, son pocos los *flashbacks* que aparecen, ya que en el filme Chet no tarda en tocar fondo, por lo que gran parte de la narrativa sigue una forma lineal al centrarse en el músico intentando volver a aprender a tocar la trompeta, recuperar su destreza y su estatus.

Empero, encontramos de nuevo el retrato de un protagonista consumido por las drogas y el deleite por la miseria y la autodestrucción, elementos de los que los *biopics* no parecen querer desprenderse. Resulta llamativo cómo los cineastas (y la audiencia) se sienten

atraídos una y otra vez por las mismas figuras trágicas, alimentando insistentemente los mismos estereotipos -ya algo anticuados- del *jazz* y sus esferas. Asimismo, *Born to be Blue* sigue el mismo camino trillado de los *biopics* clásicos en lo que respecta a sus personajes femeninos. Exceptuando escasos momentos de independencia, todas las mujeres que aparecen quedan relegadas al papel de interés amoroso y sumiso (Bingham 2010, 5) que intenta redimir al indomable Chet. Se repite el esquema conservador del romance redentor que quiere triunfar y sobreponerse al carácter problemático del protagonista (Heile 2018, 428). Budreau evita los últimos años de la leyenda del *jazz* para centrarse en la historia de un hombre que se hizo y deshizo a sí mismo, haciendo especial hincapié en el episodio romántico con Jane (Carmen Ejogo), huyendo del drama biográfico y edulcorando sobremanera los comportamientos abusivos que tuvo el músico con todas sus amantes.

Otro de los elementos que tradicionalmente el imaginario colectivo ha asociado al mundo del *jazz* que recoge la película de Budreau, es lo que Provizer ha denominado como "la maldición cinematográfica del trompetista". La obsesión con la música, la dependencia hacia el instrumento y el ensayo compulsivo para lograr la perfección son algunos de los ingredientes que no suelen faltar en la estética ligada al *jazz*. Según el análisis que realiza Provizer, son pocas las películas cuyo protagonista se dedica en cuerpo y alma a tocar la trompeta en las que el personaje no termina padeciendo graves problemas psicológicos o auto torturándose y llegando a perderlo todo. El autor realiza una distinción en función de la relevancia que adquiere el instrumento en la película. Con ello establece dos categorías: personajes que tocan la trompeta como pasatiempo y personajes que son trompetistas a tiempo completo. Aquellos que tocan la trompeta como "*hobby*" aparecen representados como personajes interesantes, otorgándoseles un *je ne sai quoi* que no interfiere con el éxito del protagonista. Sin embargo, existen pocos casos en los que el protagonista, tocando la trompeta a tiempo completo, logra mantener su cordura. Provizer realiza una lista de quince películas en las que todos los trompetistas terminan sumidos en la desesperación, la preocupación, las drogas o incluso la sociopatía, apareciendo la música como única cualidad redentora que pueda consolarlos en el más allá tras su fatídico destino⁴. En el caso de *Born to be Blue*, el tormento de Chet Baker llega impuesto a partir de su obsesión por recuperar su destreza interpretativa. No obstante, Budreau no se recrea en el drama, sino que se centra más en el amor de Baker por la música, su rehabilitación y el ambiente que le rodeaba.

Por otra parte, esta obstinación por tocar de nuevo entronca a su vez con la discusión de Gabbard sobre el simbolismo fálico de la trompeta y la castración simbólica en las películas de *jazz*. En el filme de Budreau, aparece una escena en la que vemos a Hawke en la bañera tras la paliza en la que le rompieron todos los dientes. Sentado con la trompeta, el protagonista se esfuerza por mantener una nota

mientras la sangre corre a través de su cuerpo. Según la lectura realizada por Gabbard, el fracaso de un trompetista a la hora de dar con la nota correcta se interpreta como una metáfora de insuficiencia sexual masculina (Gabbard 1996, 144). En el caso de *Born to be Blue*, el simbolismo sexual no pasa inadvertido ya que en la película se combinan imágenes de Chet aprendiendo a tocar el instrumento de nuevo en casa con escenas de Jane (su mujer) enseñándole cómo hacer el amor con cariño y cuidado (Heile 2018, 430).

Sin embargo, en tanto que no deja de ser una película sobre un músico, es curioso que el cineasta haya escogido centrarse en el proceso de reaprendizaje de Chet, ya que esto se traduce en que la mayor parte del filme presenta una creación musical “rudimentaria”. Los únicas escenas en las que realmente puede apreciarse la interpretación de Baker son los dos conciertos en Birdland, dos excepciones en las que la actuación no presenta fallas y se extiende algunos minutos más en el tiempo.

El hecho de que Chet no escribiese ninguna de sus canciones devino algo realmente liberador para Budreau, ya que el propio cineasta declaró en una de las entrevistas que esta particularidad les permitía escoger las canciones que quisieran y grabarlas a su manera, ya que no quería utilizar ninguna grabación real para su película⁵. Para ello, contó con la ayuda del pianista y compositor David Braid, quien ya trabajó junto a Budreau en dos de sus primeros cortos en el año 2003. Familiarizado con el jazz, ayudó al cineasta a trazar su propio paisaje sonoro. Fue el encargado de llevar a cabo las investigaciones musicales que le permitieron transcribir la música de Chet, arreglando, componiendo, produciendo y actuando como pianista en todas las sesiones de grabación⁶. El músico canadiense no fue únicamente responsable de la partitura de jazz, sino que también compuso todas las partituras de la orquesta y cuarteto de cuerdas que se emplearon como música incidental. Braid también se encargó de contratar al resto de músicos, entre los que destacan el bajista Steve Wallace y el batería Terry Clark, quienes llegaron a tocar junto a Baker en la vida real. Pese a que Hawke recibió lecciones de música para el rodaje, los solos de trompeta estuvieron interpretados por Kevin Turcotte, ya que era un intérprete capaz de recrear el fraseo y el color del sonido adecuado para la trompeta de Chet.

Uno de los aspectos más llamativos de la película es que la partitura de jazz se registró mucho antes de que se llevara a cabo el rodaje, por lo que no se trata de música compuesta a posteriori, sino que el filme tuvo que crearse en base a la partitura ya terminada⁷. No obstante, lo primero que se fijó fue la idea de centrar la película en el desafío que supuso para Chet volver a tocar la trompeta después de la paliza que casi pone fin a su carrera musical. Por ello, uno de los principales retos a los que se enfrentó Turcotte no fue únicamente sonar como Baker, sino canalizar su sonido en la época en que tuvo que reaprender a tocar. De esta manera, el trompetista apostó por la interpretación en lugar de la imitación, esforzándose por capturar solo parte de la estructura melódica que el *tromba d'oro*

seguida al improvisar. Así, en vez de copiar su sonido nota por nota, conseguía capturar la esencia de Chet adaptándolo a las condiciones que estaba atravesando el protagonista en su proceso de recuperación. En tanto que la dentadura postiza le molesta y le causa dolor al tocar, Turcotte debe incorporar fallos interpretativos que pudieran ser percibidos tanto por los entendidos en materia de jazz como por el público general, pero sin causar estridencias que transformen la escucha en algo desagradable. Un ejemplo de ello lo encontramos en el tema de *Summertime*, arreglado por Braid para que sonara como un Baker impedido física y emocionalmente que se enfrentaba por primera vez a un concierto después de meses carente de habilidad para tocar.

A su vez, Hawke también apostó por la interpretación en lugar de la imitación. Siendo consciente de sus capacidades y limitaciones, Hawke sabía que jamás conseguiría acercarse al nivel de Baker, por lo que prefiere interpretarlo a su manera. Es él quien toca durante las partes en que Chet no era capaz de mantener las notas, y también interpreta vocalmente los temas de *My Funny Valentine*, *Blue Room*, *I've Never Been in Love Before* y *Summertime*. Actor y director coincidieron en que, si empleaban grabaciones reales de Baker limitándose al *lip sync* (fonomímica), Hawke no solo debería imitar su manera de cantar, sino también de hablar, por lo que concluyeron que lo que mejor podía funcionar es que Hawke lo interpretara a su manera⁸. Aparte de las lecciones de trompeta, también recibió clases de canto y estudió exhaustivamente los vídeos que Braid y Turcotte habían grabado previamente en el estudio. Si bien es cierto que no logra capturar el modo de tocar de Chet ni se acerca por completo a su forma de cantar, sí consigue capturar parte del color vocal del ángel del jazz, logrando una interpretación efectiva de los temas mencionados.

En una entrevista, Braid revela que los tres aspectos que tuvo en cuenta para componer y arreglar la partitura del filme fueron: el estilo de jazz de la época en que se ambienta el metraje, cómo se relacionaba la música con la narrativa de la película y, en tercer lugar, la psicología de la audiencia potencial a la que estaba dirigida.

Para las transcripciones, seleccionó únicamente aquellos elementos que fueron más característicos de Chet y que permitieran reconocer la interpretación como suya: el tempo, los acordes que solía emplear y las estructuras que seguía a la hora de improvisar. Pero el pianista no quiso transcribir las líneas originales de la trompeta de Baker ya que, de esa manera, el sentimiento de espontaneidad se hubiera visto truncado, y es esa espontaneidad uno de los elementos más representativos y propios de la música jazz. Empero, el compositor canadiense introdujo algunas variaciones y novedades cuyo fin no era otro que apoyar el propósito dramático de la narrativa. Algunas de estas variaciones son de tan extremada sutileza que, para un oído no familiarizado con el jazz o, en concreto con la música de Baker, pasarían totalmente inadvertidas. En el primer concierto que

aparece en el filme donde Chet y su banda debutaron en el Birdland de Nueva York con *Let's get Lost*, Braid pensó que los músicos debieron estar muy nerviosos, por lo que en las anotaciones de las partituras especificó que, cuando se interpretara ese tema, la sección rítmica tocara con cierta rigidez⁹. Además, si se compara la grabación de Chet con la canción que se utilizó en la película, se puede apreciar que el *tempo* es ligeramente más rápido, algo común en los músicos cuando se encuentran algo nerviosos durante la interpretación.

Otras variaciones no se deben tanto a propósitos narrativos, sino psicológicos. Un factor a tener en cuenta es que se trata de canciones que ya han cumplido más de cincuenta años, por lo que es posible que gran parte de la audiencia, especialmente la más joven, no las conozca. Del mismo modo, si bien Chet fue -y sigue siendo- una de las figuras más representativas para los amantes del *jazz*, existe un amplio público que no está familiarizado con este estilo ni con la música *jazz* en general. En un intento de conectar con la audiencia y generar mayor impacto musical, lo que hizo Braid fue alterar el lenguaje musical de la partitura, tomando prestados elementos de la música popular contemporánea. De esta manera *I've Never Been in Love Before* mantiene, en la película de Budreau, el fraseo, el *tempo* y la delicadeza de la interpretación original de Baker, pero cambia levemente la armonía. Aunque pequeña, esta transformación origina un cambio significativo en el filme, ya que el tema adopta un tono que hace que la tierna y romántica letra parezca interpretarse con un matiz sarcástico, comportando que su significado sea casi opuesto al original. Del mismo modo, Braid explicaba en una entrevista que para la versión de *Guys and Dolls* compuso un interludio y coda inéditos mediante armonías propias de la música pop, intentando mantener el sentimiento de las últimas grabaciones de Chet Baker, pero con armonías que fueran más familiares al grueso del público para conectar mejor con los espectadores¹⁰.

Sin embargo, pese a todas estas innovaciones, se debe señalar la escasez de minutos que se le concede a la música tratándose de una película sobre la vida de un *jazzman*. Tras un exhaustivo análisis, se realizó un recuento de minutos musicales y la duración de cada tema que sonaba en la película. De los 97 minutos que dura el metraje, solo suena música en 38:54 de ellos, lo que se traduce en un 39'7% de minutos musicales en total. Sumado a esto, hay que aclarar que este porcentaje no corresponde exclusivamente a los lapsos en los que se interpretan canciones de Baker o vemos tocar a Hawke, sino que gran parte responde a música incidental en la que se advierten instrumentos orquestales ejecutando algunas notas que acompañan o incrementan la tensión dramática. Como se ha mencionado anteriormente, los dos únicos momentos en los que se extienden las interpretaciones de Turcotte y Hawke son los dos conciertos de Birdland, en los cuales se interpretan las canciones *Let's Get Lost* y *I've Never Been in Love Before*, dos de los temas más sonados de Chet Baker. Otras dos interpretaciones

que se prolongan algunos minutos más son *Over the Rainbow* y *My Funny Valentine*, esta última una de las versiones que mayor fama comportó a Chet durante la década de los cincuenta, llegando a prolongarse casi hasta tres minutos en el filme de Budreau. No obstante, la lista de famosos temas del ángel del *jazz* que aparecen en la película de 2015 termina aquí. En ningún momento se habla sobre música y el legado más importante que dejó Baker se trata de una manera completamente superficial.

Por otra parte, el contexto musical de aquel momento hubiera enriquecido mucho el filme si se hubiera concedido más importancia o protagonismo a otras figuras clave, como Gillespie o Miles entre otros, que apenas aparecen en escena. Gillespie se muestra hacia el final de la película para ofrecerle al ficticio Chet una oportunidad, consiguiendo el concierto en Birdland con el que regresaría a los escenarios. Si bien es cierto que realmente Gillespie ofreció un concierto al verdadero Chet, esta proposición vino motivada por su disposición a ayudar a un amigo o compañero sin trabajo y no por otras causas. Del mismo modo, las apariciones de Miles están justificadas únicamente para tratar el tema de la raza, lo cual se advierte en las numerosas veces a lo largo de la película en que Chet se queja de que lo rechazan por ser blanco. En el último concierto, Miles parece dar su aprobación tras verlo actuar de nuevo, algo que no concebía posible. Este aspecto parece entroncar con la tradición de los biopics clásicos de Hollywood cuyo protagonista blanco tras alcanzar el éxito, recibían la aprobación de sus maestros o de los iconos negros del universo del *jazz* que los legitimaban como músicos.

Let's get Lost

Por el contrario, de los 120 minutos que conforman el documental biográfico de Bruce Weber, es posible escuchar fragmentos de canciones en 94 de ellos, lo que se traduce en que solo cerca de un 20% de la película transcurre sin música.

Grabado durante la primera mitad del año 1987, actualmente se erige como uno de los testimonios vivos más importantes del príncipe del *cool*. A diferencia de otros documentales, en *Let's Get Lost* sí aparece el verdadero Chet, recogiendo las grabaciones de su última gira y entrevistas con el propio artista. En una de las escenas del filme, aparece el anteriormente citado Claxton declarando que todo aquel que conocía al músico, tenía una historia sobre él. Esto mismo fue el motivo que impulsó a Weber a realizar su documental: quería su propia historia sobre Chet. Amante del *jazz*, Weber quedó cautivado por el trompetista de Oklahoma desde los 14 años. En una de las entrevistas, declaró que se enamoró de él tras ver las magníficas fotos de Baker que salían en la portada de los discos. No solo le encantaba su música, sino también los diseños y el magnetismo que desprendía su rostro¹¹.

Weber, fotógrafo reconocido por sus campañas publicitarias para importantes marcas como Calvin Klein, Abercrombie & Fitch y Ralph Lauren, quiso realizar una sesión de fotos de Chet que terminó

convirtiéndose en un cortometraje que tendría por título *Blame It on My Youth*, como la canción escrita por Oscar Levant en 1934. Sin embargo, lo que empezó como fascinación por la figura de Baker devino en auténtica devoción, comportando que el fotógrafo no quisiera decirle adiós. En palabras del propio Weber, Chet parecía un tipo frágil, vivía deambulando por la carretera, sin número de teléfono ni dirección fija, por lo que nunca sabías cuándo lo volverías a ver. Este modo de vida atípico suscitó un gran interés en Weber, quien se decantó por realizar un largometraje en el que pudiera mostrar la forma en que se movía junto a su música. No obstante, tampoco quería rodar un documental al uso¹². Siendo fan del productor de cine y televisión David Wolper, Weber era firme defensor de que los documentales debían ser igual de entretenidos que el resto de películas y no limitarse a mostrar una sucesión de hechos y datos.

La manera en que fue grabada es bastante particular en tanto que no se crearon secuencias para el rodaje del filme, sino que simplemente dejaban que ocurrieran. Esto se debe a que trabajar con Chet era, cuanto menos, complicado. En numerosas ocasiones, el trompetista de jazz no se presentaba a los rodajes, o aparecía incluso días más tarde, por lo que al equipo de producción no le quedaba otra opción que adaptarse a las circunstancias. Un ejemplo de ello es una de las escenas de la película en la que se muestran cachorros jugueteando en la calle. Tras el retraso de Baker, que no llegó a personarse aquel día, Weber y su equipo vieron unos cachorros que jugaban junto a la playa y decidieron grabarlos e introducirlos en la cinta¹³. Para la película no comenzaron a grabar directamente, sino que Weber comenzó tomando fotografías a la vez que se iban rodando las distintas secuencias. Esta decisión vino determinada por el deseo de Weber de realizar el largometraje a través de sus fotografías.

De gran relevancia es la figura de Jeff Preiss, director de fotografía de *Let's Get Lost*, quien tuvo la idea de grabar en monocromo y 8 mm para que las imágenes encajaran con el material de archivo que se emplea en la película. En este documental dramatizado se mezclan fragmentos de los últimos conciertos de Baker con grabaciones de estudio, algunas escenas de películas de serie B interpretadas por Chet -*Hell's Horizon* (Tom Gries, 1955), en la que aparece en el Show de Steve Allen, y el concierto para la Radiotelevisión Italiana de 1956-, fotografías e imágenes de archivo y entrevistas a Baker, sus familiares, sus ex esposas y amantes y algunos conocidos cercanos entre los que destacan Ruth Young, Jack Sheldon, Dick Bock y Robert Wagner, cuyo papel en la película *Fine Young Cannibals* estuvo pensado originalmente para Chet (De Valk 2000, 199). De esta manera, se nos presenta una avalancha de impresiones que contraponen las imágenes de juventud de Baker, cuya belleza recuerda al atractivo de los rebeldes James Dean y Montgomery Clift, a la curtida vejez que se descubre en las entrevistas y las grabaciones, donde su rostro entronca más con los retratos de indios de Edward Sheriff Curtis o las

facciones de un vagabundo común (Hinson, 1989)¹⁴. El tono en blanco y negro enlaza con el estilo clásico de las películas adolescentes del Hollywood de los 50, resultando en un exultante y romántico retrato cinematográfico en el que presente y pasado mantienen un diálogo constante que guarda filiación plástica con las fotografías de antaño realizadas por Claxton. La cámara se mueve sobre la colección de antiguas fotografías a la par que se escuchan conversaciones fragmentarias, rebosando personalidad jazzística.

Todas las imágenes se capturan desde el ángulo del mito, guardando un enorme parecido con los famosos anuncios que Weber realizara para Calvin Klein. Chet es un personaje que ha vivido como una fantasía en la mente del fotógrafo desde su adolescencia, y es su enamoramiento en el que lleva a realizar esta película. Como si de una hagiografía se tratara, Weber se esfuerza por captar la esencia mítica del trompetista. Sin embargo, parece que, a lo largo de la película, Baker se resistiera a ser divinizado de la manera apoteósica y glamorosa que pretende el fotógrafo estadounidense. Es esta circunstancia sobre la que descansa gran parte de la carga dramática del filme de Weber. Pagado de su propio bolsillo, el fotógrafo le construyó todo un mundo ideal donde Baker podía disfrutar de champagne en la playa, divertirse en los coches de choque, viajar en Cadillac a ninguna parte, y rodearse de la más bella juventud con quien beber y charlar.

Empero, el retrato de Baker es parcial y toda la fantasía de imágenes de ensueño contrastan con la realidad de una familia abandonada y reiterados abusos físicos y emocionales. Si bien la película proporciona algunos de los contornos básicos de la vida del *jazzman* de la costa oeste, ninguno de estos perfiles se adhiere a la persona real. Chet presta su imagen, su música y partes de su pasado al documental, pero no deja ver nada profundo de sí mismo, evadiendo muchas preguntas que se le formulan. Habla de su infancia en la granja de Oklahoma, del ambiente jazzístico de Los Ángeles, de su audición para Charlie Parker y el éxito con el conjunto de Gerry Mulligan, pero huye de las partes más personales. No obstante, aunque se recorren distintos episodios de su vida, no pretende ser una biografía y mucho menos un estudio de su obra. Tampoco es un retrato fiel de Baker, pese a que sus familiares y amigos intentan explicarnos quién es. Weber va reconstruyendo la figura del *jazzman* a través de los materiales que se le presentan, aunque siempre lo hace desde la mirada cautivada de quien contempla a un modelo. Escuchamos a sus exesposas e hijos relatar todos los abusos y abandonos a los que fueron sometidos y, aun así, su figura sigue suscitando fascinación. Por otra parte, hay que señalar que todas estas declaraciones ofrecen retratos de Chet desde el punto de vista personal. Hubiera sido interesante contar no solo con declaraciones sobre los amorfos y relaciones personales, sino también con opiniones de otros músicos de la esfera del *jazz*. Los testimonios de Baker no hacen sino auto mitificarse, llegando a un punto en el que no es posible distinguir qué partes son verdad y cuáles no. Presente, pasado, realidad y ficción se mezclan incesantemente en una yuxtaposición de

imágenes y escenas sin línea temporal. No es hasta el final de la película cuando comprendemos que lo que se nos está mostrando es una mezcla de ficciones contradictorias encabezadas por las del propio Chet.

Alabada por los cinéfilos, la película de Weber no recibió la misma aceptación por la prensa y estudiosos del jazz, quienes no han dudado en señalar los conceptos erróneos que presenta el filme. En primer lugar, Weber publicó un libro en 1988 que recogía varias anotaciones sobre el largometraje¹⁵. En él, el director indica que el filme contiene las últimas grabaciones hechas en vida por Baker. Si bien es cierto que el fotógrafo recogió imágenes de su última gira, no fueron las últimas grabaciones de Chet ya que, tras ella, se grabaron otras sesiones durante la segunda mitad del año 87 en las que la interpretación de Baker es infinitamente mejor que en muchas de las obras que formaron parte de la banda sonora del filme. Asimismo, De Valk, cuya obra es capital para conocer la música, habilidades y contribuciones de Chet al jazz, denuncia que Weber solo le permitía tocar piezas lentas -muchas de ellas ya fuera de su repertorio- y lo obligaba a cantar en todos los temas, grabando muchas veces en periodos en los que Chet se encontraba en baja forma y no era capaz de tocar adecuadamente. *Let's Get Lost*, tema del que toma el nombre el documental, ni siquiera era uno de los temas más conocidos de Baker. La canción se grabó una única vez para el álbum lanzado en el año 1955, *Chet Baker Sings and Play*. Escrita originalmente por Frank Loesser y Jimmy McHugh para la comedia musical *Happy Go Lucky* (Curtis Bernhardt, 1943), esta canción se ha terminado por asociar a Chet Baker más que a cualquier otro artista. Tras el éxito del filme de Weber, que consiguió la nominación al Oscar al mejor documental y el Premio de la Crítica de Venecia, el tema fue identificado tan profundamente a la figura de Baker que gran parte del público pensó que la había compuesto el trompetista o era una de las partes más importantes de su repertorio¹⁶. Lo más probable es que el director se sintiera atraído por el título de esta canción, pensando que podía encajar con el estado de ensimismamiento adoptado por Baker tras los episodios de drogas y alcohol.

El periodista señala que Weber lo retrata como un esqueleto que murmura al hablar y apenas es capaz de tocar al que ha rescatado del olvido con su película. Empero, De Valk se percató de que, en las grabaciones japonesas publicadas en 1996, hay anotaciones de Francis Davis en las que señala el año anterior de la muerte de Baker como uno de sus momentos más brillantes, hallando sorprendente la precisión y limpieza con la que ejecutaba los *tempos* rápidos. Esta afirmación, pone en duda que fuera tan inarticulado o limitado como lo describían (De Valk 200, 186).

Sin embargo, es la intensidad de la mirada de Weber la que distingue esta obra de otras tantas hagiografías o documentales monótonos y carentes de interés artístico. Aunque hay que reconocer que el tema de la música -al igual que ocurría en la película de Budreau- queda tratada de manera muy superficial, speditándose a la mística de Baker, cabe subrayar que

fue este misticismo el que llevó al fotógrafo (y a otros tantos) a interesarse por su figura, así como también por la música jazz. A la postre, tan importante fue su imagen como el enigma que se construyó alrededor de su figura, convirtiéndolo en un icono atemporal.

Conclusiones

Si bien se trata de películas que pertenecen a dos subgéneros distintos -tratándose de una *biopic* musical la de Budreau y un documental biográfico la de Weber- ambos filmes introducen interesantes novedades que deben ser tenidas en cuenta. No obstante, en lo relativo a la estructura narrativa, las innovaciones aportadas por estos directores no funcionan igual de bien en ambos largometrajes. En el documental de 1988, el diálogo entre pasado y presente alcanzado mediante la yuxtaposición de imágenes y escenas plagadas de números musicales, acentúa el carácter onírico, como si de un sueño o fantasía se tratara, subrayando la belleza estética que emana la cinta. Por el contrario, la película de Budreau, aunque acierta con el empleo de los *flashbacks* como dispositivo narrativo, falla en la limitación que supone centrarse en el momento crítico de Baker. Pese a ser un planteamiento novedoso, en tanto que no pretende abarcar un largo lapso de tiempo como sí hacen la mayoría de biopics, deja a un lado la faceta musical de Baker haciendo del filme una historia de amor.

Del mismo modo, resulta interesante el hecho de que no empleara ninguna grabación real del músico de jazz, optando por componer y arreglar todas las piezas de modo que la conexión con el público fuera mayor. No obstante, apenas se escuchan números completos, no aparecen los temas esenciales de Baker y las interpretaciones tampoco hacen justicia al trompetista. Es cierto que las canciones que se escuchan en la película podrían servir como punto de partida para adentrarse en el jazz. Sin embargo, habría que preguntarse si aquellas personas que no conocen a Chet Baker y no están interesadas en este género musical realmente se interesarían por el visionado del filme. En cambio, el público que sí es más probable que asista a la sala de cine es aquel ya familiarizado con la figura de Baker o, al menos, con el jazz. Empero, estos espectadores tienden a quedar desilusionados al encontrarse ante un drama romántico que poco tiene de la música o la vida de Baker.

Por el contrario, el documental de Weber cautivó a iniciados y al público no experto por igual. Le belleza de las imágenes y la música que emplea hace que no sea posible apartar los ojos de la pantalla. Mas no se podría considerar completamente un documental biográfico ya que, si bien vemos imágenes y testimonios reales, la mirada divinizadora de Weber y la capacidad automatizadora de Chet, convergen en una especie de ficción hagiográfica.

En lo referente a la música, Weber sí destina gran parte del metraje a la música. Sin embargo, también falla en el tratamiento superficial que le otorga. El fotógrafo no solo pudo escuchar a Baker en directo, sino que pudo entrevistarle cara cara,

y en ningún momento de las diversas entrevistas le preguntó acerca de sus influencias ni se molestó en indagar en su música y sus aportaciones a un nivel más profundo. En cambio, se inclinó por mostrar las visiones personales que sus conocidos y familiares tenían sobre su personalidad y su carácter.

Para finalizar, podemos determinar que ambos filmes suponen una nueva manera de retratar la vida del músico. Sin embargo, las pretensiones de originalidad –especialmente en el caso de Budreau– pueden devenir en la repetición de clichés temáticos, perpetuando los estereotipos asociados al músico de jazz (trompetista que no consigue superar su adicción a las drogas, personaje femenino reducido a interés amoroso que soporta la rebeldía del protagonista con compostura, sacrificio del bienestar personal por el éxito profesional, autodestrucción y regocijo en la miseria del personaje, músico blanco legitimado por los jazzmen negros a los que consigue trascender). En cambio, la novedosa mirada de Bruce Weber ha contribuido enormemente a mitificar la figura de Baker, elevándolo a icono atemporal que no solo será recordado en la historia del jazz, sino también en la del cine.

Notas finales

¹ Manrique Diego. 2018. "Chet Baker, el bello monstruo". En *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/05/05/actualidad/1525541014_604551.html. Acceso el 02-02-2021.

² Martín Rodrigo, Inés. 2018. "Chet Baker, el James Dean de la era dorada del jazz". En *ABC Cultural*. https://www.abc.es/cultura/libros/abci-chet-baker-james-dean-dorada-jazz-201805021821_noticia.html. Acceso el 29-01-2021.

³ Ethan Hawke and Robert Budreau on Chet Baker biopic. 2016. En *CBS This Morning*. <https://www.youtube.com/watch?v=PFYRN6BpMic>. Acceso el 27-02-2021.

⁴ Provizer, Steve. 2019. *The Trumpeter's Cinematic Curse*. <https://syncopatedtimes.com/the-trumpeters-cinematic-curse>. Acceso el 26-01-2021.

⁵ Ethan Hawke and Robert Budreau On "Born to Be Blue". 2016. En *AOL Build*. <https://www.youtube.com/watch?v=ycJJK-JoXU>. Acceso el 01-03-2021.

⁶ Hum, Peter. 2016. "David Braid, on the music of Born To Be Blue". En *Ottawa Citizen*. <https://ottawacitizen.com/entertainment/jazzblog/david-braid-on-the-music-of-born-to-be-blue>. Acceso el 04-03-2021.

⁷ Rancic, Michael. "Music instructor riffs on Chet Baker in new film about the jazz legend's life". En *University Affairs*. <https://www.universityaffairs.ca/news/news-article/music-instructor-riffs-chet-baker-new-film-jazz-legends-life/>. Acceso el 15-03-2021.

⁸ Ethan Hawke channels Chet Baker in 'Born To Be Blue'. 2016. En *q on cbc*. https://www.youtube.com/watch?v=X9_3TVPQVzY. Acceso el 15-03-2021.

⁹ Ethan Hawke channels Chet Baker in 'Born To Be Blue'. 2016. En *q on cbc*. https://www.youtube.com/watch?v=X9_3TVPQVzY. Acceso el 15-03-2021.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Bruce Weber: Chet Baker y 'Let's Get Lost'. En *La Casa Encendida Radio*. <https://soundcloud.com/lacasaencendida/bruce-weber-chet-baker-y-lets>. Acceso el 26-03-2021.

¹² *Ibidem*.

¹³ Q&A: Director Bruce Weber & Cinematographer Jeff Preiss on Their Chet Baker Documentary LET'S GET LOST. En *Mass Appeal*. <https://vimeo.com/175600047>. Acceso el 14-03-2021.

¹⁴ Hinson, Hal. 1989. "Let's Get Lost' Baker as Icon". En *The Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/letsgetlostnhinson_a0a941.htm. Acceso el 18-02-2021.

¹⁵ Weber, Bruce. 1988. *Let's Get Lost: A Film Journal, Starring Chet Baker*. New York: Little Bear Films.

¹⁶ "Let's Get Lost": A Tale of Two Movies. En *Cafe Songbook Reading Room*. http://greatamericansongbook.net/pages/songs/lets_get_lost.html#top. Acceso el 4-02-2021.

Bibliografía

Andújar, Olvido. 2013. "El músico de jazz en el primer cine sonoro". En *Revista de Libros la Torre del Virrey. Revista de estudios culturales*, nº 1, 293-304. Valencia.

Babington, Bruce y Evans, Peter. 1985. *Blue Skies and Silver Linings. Aspects of Hollywood Musical*. Manchester: Manchester University Press.

Baker, Chet. 1997. *As though I had wings. The lost memoir*. New York: St. Martin's Press.

Bingham, Dennis. 2010. *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*. Rutgers University Press.

Bradshaw, Alan. 2007. "Remembering Chet: theorizing the mythology of the self-destructive bohemian artist as self-producer and self-consumer in the market for romanticism". En *Marketing Theory*, 7, 115-136. University of Georgia Libraries.

Codell, Julie. 2013. "Gender, genius, and abjection in artist biopics". En *The Biopic in Contemporary Film Culture*, 159-175. London: Taylor and Francis.

Custen, George. 1992. *How Hollywood constructed public history*. New Jersey: Rutgers University Press.

De Valk, Jerome. 2000. *Chet Baker: His Life and Music*. Berkeley: Berkeley Hills Books.

Gabbard, Krin. 1996. *Jammin's at the Margins*. Chicago: Chicago University Press.

Heile, Björn. 2018. "Renaissance or afterlife? Nostalgia in the new jazz films". En Gebhardt, Nicholas, Rustin-Paschal, Nichole y Whyton, Tony. *The Routledge Companion to Jazz Studies. Series: Routledge music companions*, 423-431. New York: Routledge.

Hueso Montón, Ángel Luis. 2001. *La biografía como modelo histórico-cinematográfico*. En *Historia Contemporánea*, 22, 97-115. Universidad Santiago de Compostela.

Moral, Javier. 2011. "La biografía fílmica como género". En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, 262-275. Madrid: T&B editores.

Nogueira, Xosé. 2011. "Armonías, disonancias y estridencias: de las crónicas a los diarios. Los músicos en la(s) pantalla(s)". En *Camarero Gloria. Vidas de cine*, 67-98. Madrid: T&B editores.

Roberts, Stephen. 2011. "Cantando para contar. La vida de Cole Porter en *Night and Day* (1946) y *De-Lovely* (2004)". En *Camarero, Gloria. Vidas de Cine. El Biopic como género cinematográfico*, 61-93. Madrid: T&B.

Sánchez Noriega, José Luis. 2012. "Construcciones fílmicas de personajes históricos en el cine español (2000-2010)". En *Comunicación y Sociedad*, vol. XXV, nº2, 57-84. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Schlotterbeck, Jesse Keith. 2010. *The popular musical biopic in the post-studio era: four approaches to an overlooked film genre*. Tesis de Doctorado, University of Iowa.