

JOHN COLTRANE. JAZZ, RACISMO Y RESISTENCIA

Martin Smith

Ediciones de Intervención Cultural/ El Viejo Topo, Mataró 144 pp. 8,89 €

Trad. de Gemma Galdón

«A LOVE SUPREME» Y JOHN COLTRANE. LA HISTORIA DE UN ÁLBUM EMBLEMÁTICO

Ashley Kahn

Alba, Barcelona 408 pp. 19 €

Trad. de Marc Rosich

Una ofrenda musical

Ramón del Castillo

1 diciembre, 2005

Creo que Amiri Baraka lo dijo muy bien: «Aunque era maravilloso escuchar a Coltrane, también resultaba un poco aterrador. Era como observar a un hombre maduro aprendiendo a hablar». Y Cornel West debía de apuntar en una dirección parecida cuando proclama: «Hay un no sé qué espiritual en su música [...] en su lucha hay bondad y ternura, pero esa lucha es intensa y feroz. Es posible escuchar a Coltrane y decirse: "Oh, Dios mío, en su sonido no hay más que cólera y enfado, no es capaz de imponer orden en ese caos enfurecido"»¹.

Pese a todo lo que se haya dicho y escrito, la sensación sigue ahí: ¿qué movía realmente toda aquella música, a veces serena, a veces angustiada, por momentos piadosa, en ocasiones diabólica? ¿Qué latía dentro de aquel vacilante y hermético hijo de Hamlet que llegó a convertirse en la voz suprema del jazz?² ¿Por qué tanta confusión y tanta luz, tanta tensión y tanta liberación? ¿Qué dio lugar a semejante mezcla de instinto y forma, de violencia y belleza? ¿Por qué tanta afirmación y tanto vacío? ¿Es posible componerse y descomponerse en un solo gesto musical? ¿Por qué, en definitiva, Coltrane acabó siendo un «gigante que se destroza a sí mismo» (por aplicarle un epigrama que Whitman

inventó para Emerson)?

Primero, y sobre esto no creo que haya discusión, gracias a Coltrane el jazz descubre el drama en su propio interior, la lucha de una voz en busca de sí misma, el alumbramiento de una identidad, el ansia de encontrar una lengua vernácula. Con Coltrane, sin duda, el jazz se convierte en escenario de una dolorosa lucha espiritual que trastorna los esquemas musicales. Coltrane lleva la tradición al límite, fuerza el saxo tenor, bramando por encima de su registro, o hace chirriar al saxo soprano hasta extremos dolorosos. Segundo, y ésta sería la otra cara de la misma historia: gracias a Coltrane el jazz también descubre el drama social a su alrededor. Grandes figuras del jazz padecieron el racismo y, a su manera, lucharon por sueldos y contratos dignos, y no papelinas de heroína como pago por una tarde de grabación. El racismo y la lucha siempre estuvo ahí, pero con Coltrane el jazz adquiere conciencia social, o la conciencia social alcanza su expresión musical, como se prefiera. El caos de Coltrane, el bramido agudo y el trance extremo, los arpeggios hipnóticos, la dicción desarticulada pero encendida, la voz ahogada pero fervorosa, todo ello se convierte en emblema de la lucha racial. La cuestión parece sencilla: ¿cómo se orquestaron las dos caras de la historia? La historia musical y la historia social no tienen el mismo *tempo*, cada esfera tiene una relativa autonomía, sus avances y retrocesos no son iguales y, por tanto, la verdadera cuestión es otra: ¿qué pasa en un momento dado para que forma musical y contenido social acaben fusionados? ¿Es todo resultado de un proceso lento o de una especie de rayo fulgurante caído del cielo?

En principio, los dos libros podrían complementarse. El de Smith es una pequeña obra de carácter divulgativo del sello inglés Redwords (una serie de «enfoque socialista», como reza la propaganda) y ciertamente sirve para lo que el maestro Hobsbawm indicó en la contraportada del original inglés: «Para oír detrás de su música el sonido de la lucha contra la injusticia racial». Quien lo lea oirá, desde luego, el clamor de la lucha contra el racismo, pero le quedarán dudas sobre cómo se relacionaba el estruendo de las calles con los bramidos de Coltrane, el soliloquio y clamor, la recitación y la agitación, la redención personal y liberación social, la *gnosis* y la conciencia racial. Sería absurdo pedirle al libro más de lo que se propone: ofrecer un retrato breve y accesible del músico y de su tiempo. Por eso, aunque Smith se limita a narrar la vida del músico sobre el trasfondo de la historia del jazz y de *episodios* de la lucha racial desde los años veinte hasta los sesenta, aunque Smith se limite a eso –digo–, lo hace de un modo eficaz y su historia (con su modesta pero útil discografía y bibliografía) hará un buen servicio a quien quiera descubrir una época de verdaderos riesgos musicales y sociales. No creo, sin embargo, que con su estilo consiga convencer o impresionar a ningún joven imbuido por el indolente espíritu musical y político que nos domina, pero eso es otro asunto que atañe a un problema mucho más general: ¿qué sumidero de la historia se ha tragado la vieja tradición de literatura socialista pero de alta calidad literaria? Su narración resulta demasiado parca y fría y prescinde de todo hilo dramático y persuasivo: es como si, temiendo ser acusado de tomar algún partido (?), prefiriera ampararse en una especie de modesta objetividad, como si el hecho de aludir al trato racista otorgado a grandes músicos de jazz, a los linchamientos públicos y asesinatos de colegialas negras, o a grandes manifestaciones contra el racismo, bastara por sí mismo para demostrar de qué lado estuvo la verdad. No sobra en su libro nada, y cuenta bien las relaciones entre el comunismo y la lucha racial, entre el sindicalismo y los movimientos de derechos civiles, pero se diría que no parece suficiente³. No es que a uno le guste cualquier tipo de *agitprop* o *Kampfkultur*, pero hay otras formas de narración más comprometidas y más objetivas, las dos cosas juntas, por

raro que parezca a quienes creen que la verdad está reñida con la toma de posición. El punto de partida de Smith es correcto, pero acaba siendo una petición de principio. Para Trotsky -recuerda Smith-, el arte debe ser juzgado según sus propias leyes, aunque eso no explique por qué y cómo una forma artística aparece en un momento dado (p. 8). Smith, me temo, se queda en el lema general: el jazz es expresión de una lucha racial (¿podría ser de otra forma?), pero ni profundiza en las leyes de Coltrane, ni deja claro qué relación existe entre la brutalidad de su música y la del racismo. La cuestión fundamental sólo queda insinuada: después de idas y venidas, vaivenes con las drogas y el alcohol, después de tocar aquí y allá, Coltrane forjó un jazz convulso, agitado, cargado de gestos contundentes, llamadas y alegatos, pero *nunca fue un hombre de ideas políticas*. El clima político de los sesenta predisponía a una música como la suya: el pueblo afroamericano ya no clamaba clemencia, ya no mantenía la cabeza agachada y sustituía la obediencia por el orgullo racial. La música de Coltrane era tensa, rabiosa, violenta, de acuerdo, pero también era mucho más abstracta que cualquier jazz precedente, más compleja que cualquier tema *soul* con letra comprometida y más intrincada que cualquier machacón himno de batalla. ¿Cómo una música tan extraña, a veces *inasimilable*, acabó convirtiéndose no ya en un símbolo cultural, sino casi en una llamada a la insurrección? El lenguaje musical de Coltrane era combativo, pero, ¿qué hace que una lucha a solas se convierta en representación de un teatro social? ¿Cómo la lucha de un músico por expresarse se convierte en un emblema del *Black Power*?

Si, paradójicamente, el libro de Smith carece de estilo por necesidades de corrección política (no parecer socialista en una editorial socialista), el de Kahn adolece de falta de profundidad precisamente por necesidades de estilo. Kahn ya había ensayado el modelo en otro trabajo anterior, *Miles Davis y «Kind of Blue»*. *La creación de una obra maestra*, también muy bien editado por Alba (2002), y repite nuevamente, ahora con Coltrane. El libro, vistoso y bien documentado, repleto de testimonios y de material gráfico, sin sesudos análisis musicales o demasiadas elucubraciones, puede que atraiga a los amantes del jazz entregados de antemano al mito. En principio, la fórmula permite aspirar a algo bueno: ni concentrarse en el interior de la obra, ni en el entorno biográfico y social, sino en la *producción* del fenómeno en cuestión: qué llevó hasta esa obra y qué quedó después, qué desencadenó su gestación y hasta dónde podría rastrearse su impacto. La fórmula, pues, abarcaría al mismo tiempo varias dimensiones, desde el despertar espiritual de Coltrane hasta el alzamiento del *Black Power*, desde los entresijos de su evolución musical a los grandes cambios en la industria discográfica justo en el crepúsculo del *hard-bop* y el ascenso del *soul*, el *rock*, el *folk* y el *pop* (probablemente lo que mejor cuenta Kahn). Kahn no hace, desde luego, lo que Lewis Porter en su estupendo *Coltrane. His Life and His Music* ⁴, pero tampoco renuncia a dar una visión *global* del personaje y de su época utilizando como eje su álbum más popular. Como el propio Kahn explica en varias ocasiones, probablemente muchos músicos sacaron más ideas musicales de otras obras de Coltrane (*Gigant Steps*, *Crescent*, por ejemplo). Sin embargo, no hay duda de que *A Love Supreme* se erigió en punto de referencia y adquirió otro tipo de estatus. ¿Cuál? Kahn tituló su libro anterior sobre *Kind of Blue* «la creación de una obra maestra», pero ahora éste, sobre *A Love Supreme*, resulta ser la «historia de un álbum *emblemático*», insinuando quizás otro tipo de relación entre sonido y sociedad, imaginación e historia. ¿Qué diferencia hay entre una obra redonda y una simbólica? Miles el hielo, Coltrane el fuego, se ha dicho a veces. O si se quiere: Miles la elegancia, Coltrane la beligerancia; Miles brevedad, Coltrane densidad; Miles preciso, Coltrane indeciso; Miles sereno, Coltrane extremo... ¿Expresa entonces el emblema energías contrarias a la perfección?

¿Concita fuerzas distintas a la armonía? ¿Es compatible el profeta y el esteta?

La idea podía ser esa, digo, pero Kahn no parece muy propenso a la especulación y no está claro cuál es el plan que realmente tiene en mente. Kahn enumera innumerables datos e interesantes detalles que rodean la *grabación* del álbum (el uso del *overdubbing*, por ejemplo; el descarte de la versión de sexteto), pero lo que acaba haciendo –diría uno– es algo parecido al *making-off* de una película. La gente no está para libros sesudos sobre estructura musical, ni siquiera para biografías como las de antes, así que parece que lo máximo a lo que puede aspirarse es a contar una historia sencilla amontonando testimonios y datos de producción y dejando al lector que se monte su propia película. Kahn, al menos, todavía escribe un libro, quizá porque le guste escribir libros, quizá porque aún hay gente a la que le gusta comprar libros, quizá porque no hay material fílmico suficiente para hacer un documental en DVD ⁵, pero como creo que ya dijo un crítico, su libro quizá no sea realmente un libro sino unas enormes *linear-notes*, un cuadernillo de CD ampliado hasta las cuatrocientas páginas y profusamente ilustrado, aunque uno estaría tentado de decir que algunas notas de CD que contienen menos datos sugieren más ideas que el aséptico «documental» de Kahn ⁶. Aunque distinta a la de Smith, la cautela de Kahn también le impide transmitir su historia con el dramatismo y la fuerza que el personaje, el disco y la época requerirían.

El tema, desde luego, siempre ha dado para hipótesis de distintos gustos: para algunos, Coltrane alumbraría *A Love Supreme* fundamentalmente porque habló a solas con Dios. Para su esposa Alice, la pianista que trató de seguirle en sus últimos años, la revelación musical que el Supremo hizo a su marido en la buhardilla del chalet, después de cuatro o cinco días de encierro, a finales del verano de 1964, tuvo evidentes tintes bíblicos: «Era como Moisés bajando de la montaña». *A Love Supreme* pudo ser eso: Coltrane bajó de la montaña y se pegó su sermón. Otros han hablado de confesión, lamento, oración...; sea como sea, el asunto tuvo un claro significado para la madre del saxofonista: «Cuando alguien ve a Dios, quiere decir que morirá pronto». Coltrane murió de cáncer de hígado, con cuarenta y un años, apenas tres años después de lanzar su disco. Entonces: ¿testamento musical? ¿O un conjuro? Puede ser. Desde 1964 hasta el 16 de julio de 1967, Coltrane se embarca en confusos viajes religiosos y astrales. Viera lo que viera, *A Love Supreme* parece fruto de algo más piadoso y humano. ¿Cómo hizo Coltrane las paces con Dios?

Para otros (más agnósticos, evidentemente), Coltrane es un dios, pero compuso su obra suprema no porque hablara con Dios, sino porque habló con gente como Miles Davis y Thelonious Monk, ya se sabe, o con Ornette Coleman (al que –hace bien Kahn en recordar– Coltrane pagó algunas clases). Monk le reveló un mundo multifónico y extrañamente estructurado; Miles, un espacio ambiental, económico; Coleman, la independencia de parámetros... Sea como sea, lo que está fuera de toda duda es que nadie conoce en detalle el contenido de las conversaciones de Coltrane con Dios, así que es bastante comprensible que Kahn prescinda de la «revelación» y prefiera documentar (y lo hace estupendamente bien) los vaivenes de Coltrane en distintas formaciones, experimentando distintos lenguajes, aprendiendo de unos y otros hasta dar más o menos consigo mismo ⁷. Esa historia secular no puede discutírsele a Kahn. Uno lee el libro y le queda más claro por qué Coltrane logra reunir, mágicamente, la vieja tradición del *preaching*, del *gospel* y del *blues* con el legado del *bebop*, del *cool* y del *hard-bop*, al mismo tiempo que lleva esa misma tradición al límite y la hace saltar por los aires. Coltrane, no lo dice así Kahn, pero podría decirlo, fue eso, un vanguardista pero, sobre todo, un

primitivista.

Kahn hace bien en tomarse con distancia el dichoso «renacer espiritual» en que el Santísimo reveló al saxofonista música y palabra de *A Love Supreme*. Sí, debe escribirse sobre santos o místicos sin levitar del suelo, o sobre magia sin ingerir pócimas. Kahn lanza, por ejemplo, algunas ideas sobre el predominio del *amor* sobre la *fe* en algunas versiones de la religión afroamericana, o insiste en lo que Lewis Porter ya indicó: la influencia del tono exhortativo baptista en la dicción de Coltrane, o en cosas por el estilo, pero lo cuenta con la misma frialdad con que recuerda a Rudy van Gelder colgando micrófonos en su estudio de grabación. Hace bien, insisto, pero eso *no* le asegura una descripción *sustancial* de los hechos. No es que uno añore la típica biografía cristiana que toma como eje la *metanoia* del personaje, pero Kahn parece haberse tomado tanto trabajo colocando en orden los lotes de entrevistas y testimonios, los montones de datos y documentos que no le queda tiempo para bregar con *hechos* que requerirían el concurso de otras artes, una escritura más rica y una descripción más *densa*. El hecho está ahí: *A Love Supreme* fue el primer disco de jazz donde un músico hacía semejantes confesiones religiosas de forma pública. Nadie añadía salmos a las cubiertas de discos, nadie describía su obra como una ofrenda musical a Dios, nadie hablaba de su evolución musical como una misión religiosa: de hecho, una misión imposible que apenas duró y que nadie, ni siquiera los que lo siguieron, llegaron a entender muy bien. Para muchos amantes y cronistas del jazz toda aquella parafernalia que inauguró *A Love Supreme* resultó pretenciosa, hueca, tosca ⁸, pero los senderos del Señor son insondables, y he aquí que durante el primer año se vendieron nada más y nada menos que quinientas mil copias del disco ⁹.

Volvemos a lo mismo. Aunque no se sabe muy bien qué piensa él mismo, Kahn recopila suficientes testimonios que dan que pensar. ¿Qué conecta un clímax musical con una escalada social? ¿Cómo se orquestan monólogos y alegatos, señales y consignas, trances y manifestaciones, meditaciones y contraseñas? Coltrane siempre mantuvo contactos con la comunidad negra, tocando en circuitos locales, organizando talleres en centros comunitarios; escribió música inspirándose en los discursos de King y recaudó fondos para organizaciones antirracistas, pero Coltrane *nunca* utilizó la música como herramienta política al modo de Blakey, Roach o Shapp. No, Coltrane fue otra cosa: un gurú musical, un patriarca, un líder carismático que rodeó al jazz de un aura espiritual (en un revelador pasaje al final de su libro, Kahn ensaya una de sus pocas ideas propias: la música de Coltrane reencarna el espíritu de su abuelo, el predicador metodista, el señor William Blair, de la Iglesia Negra Metodista de Sión, líder moral de High Point, la comunidad en que se crió Coltrane). Aparte de retórica religiosa, Coltrane manejó cierta jerga de la autenticidad que quizás aclara algo su posición: «A la mayoría de los músicos les interesa la verdad [...] expresar musicalmente algo es una verdad [...] si tocas algo que suena fingido te das cuenta de que es fingido. Para tocar verdades, tienes que vivir tan verdaderamente como puedas» (pp. 47-48). Desde luego, la autenticidad es un valor políticamente inspirador pero, ¿cómo, cómo se conecta una voz auténtica pero indecisa, casi perdida, con la firmeza y convicción que exige el compromiso político? «No acostumbro a expresar mi opinión sobre nada -confesó- porque normalmente me encuentro en el medio» ¹⁰. A diferencia de Smith, Kahn disponía de espacio para combinar más a Freud con Marx, el psicoanálisis con la sociología, la psicología de la religión con la historia y conciencia de clase.

Segundo, nos guste o no la espiritualidad de Coltrane, es inseparable de su música, las dos son igual

de dispersas, amorfas y *sincréticas*. Musicalmente, Coltrane no sólo precipitó la tradición del jazz, sino que introdujo cosas que, para bien y para mal, contribuyeron decisivamente al desenlace: armonías y ritmos inspirados en músicas orientales, subsaharianas, africanas, estructuras inspiradas en la numerología, la astrología. Religiosamente, le pasó otro tanto. Era nieto de predicadores metodistas (aunque quizás, como sugirió Porter, le influyó más el bautismo), pero en su extraño mundo fue mezclándose de todo: hinduismo, budismo, *Bhagavad Gita*, La Tora, Yogananda, Krisnamurti. «Creo en todas las religiones» -acabó proclamando-, como si la cantidad o la variedad evitara equivocarse. «Quiero expresar algo, y voy a decirlo de tantas formas como pueda», añadió en otra ocasión. Kahn deja muy bien planteado el asunto, aunque en realidad no le sabe sacar partido: puede que *después* de *A Love Supreme* Coltrane se perdiera en un galimatías, una especie de Pentecostés o Babel del jazz, según se mire. Puede, pero los caminos del Señor son insondables y en el álbum que lo convirtió en mito, la forma y la fuerza, lo humano y lo inhumano, lo bello y lo terrible, *todavía* alcanzaron algún tipo de equilibrio, de perfección. Después de todo, la obra emblema tenía algo de maestra. Quizás era un fuego controlado y no un fuego eterno, quizá tenía más de purificación que de infierno, y eso fue lo que hizo de ella una obra suprema. Después de alcanzar aquel punto, Kahn lo cuenta muy bien, Coltrane deshizo, por activa o por pasiva, al cuarteto mágico (Tyner confesó que realmente ya no se oía a sí mismo, y Elvin Jones no aceptó tocar a la vez con otro batería); después de *A Love Supreme*, en efecto, no está nada claro adónde quería llegar Coltrane, ni musical ni religiosamente. No es que amara la confusión o el caos por sí mismos, morbosamente, no; pero su afán de verdad quizá lo empujó a decir demasiadas cosas a la vez. En *A Love Supreme*, en cambio, todo cuadró, como en un momento de espera antes de continuar un extraño viaje.

Desde luego, Kahn proporciona material suficiente para dar más vueltas al asunto: Coltrane contribuyó, como ningún otro *jazzman* de su generación, al surgimiento de una nueva era musical (la principal utilidad del libro de Kahn es esa: explicar cómo Coltrane instauró un nuevo tipo de relación con los músicos, los productores y el público, cómo en los sesenta se transformaron los modos de grabación y producción, y finalmente cómo el jazz dio sus últimos estertores tratando de sobrevivir en un nuevo mercado musical). Coltrane fue lo que se quiera, demasiado hereje para patriarcas negros beatos, demasiado beato para los músicos ateos; diabólico para los ortodoxos, poco irónico para los heterodoxos. Coltrane sería lo que fuera, pero lo que está claro es que el cosmos de *A Love Supreme* no es el de la religiosidad sincrética e indolente del mundo *hippie* y pacifista que se impondría en los sesenta. La música de Coltrane, digámoslo así, nunca podría ser asimilada por el *flower power*, por mucho que algunos sesenteros la oyeran mientras viajaban con algún ácido. Coltrane predicó algún tipo de amor a través del saxo, que no del sexo (véase, si no, el celo con el que Alice Coltrane protege el legado de su marido de obscenidades); el amor supremo *no* era el amor libre y universal de Woodstock. Puede que *A Love Supreme* le encantara a Patti Smith, a Carlos Santana y a tantos músicos de los sesenta, y puede que Coltrane siga impresionando a músicos de otras generaciones (véanse las inefables declaraciones de Bono de U2), pero su obra suprema, y algunas otras que vinieron después, marcan distancias insalvables con el exotismo orientalista de los sesenta y el incipiente multiculturalismo que acabó imperando en los Estados Unidos. Por mucho que él mismo contribuyera a incubar esa nueva era, Coltrane permaneció, consciente o inconscientemente, mucho más cerca del ancestral mundo del expresionismo negro que de la contracultura de los años sesenta.

Creo haber oído a La Monte Young decir que Coltrane abrió las puertas al minimalismo, lo cual es

absurdo (Kahn recoge también otras alusiones de Riley y Reich). ¿Qué tienen que ver la paz con el éxtasis, la suspensión con la pulsión, la repetición con la regresión? No, el amor supremo de Coltrane no era ni tan pacífico ni tan sociable como quisieron sus epígonos; era algo bastante más compulsivo y violento. Quizás a través de breves declaraciones de otros saxofonistas ¹¹, Kahn deja algunas pistas que aclaran ese presentimiento de Baraka y West con el que arranqué: hablara o no con Dios, Coltrane concibió el jazz como una especie de *kenosis* y acabó haciendo una música demasiado *desoladora*. Hasta cierto punto, pues, es comprensible que los músicos de jazz que surgieron después de él casi tuvieran que negarlo u olvidarlo, para así lograr abrirse paso y, quizás, articular su propia voz.

Con Smith o con Kahn, da igual, puede que la parábola sea la misma: Coltrane no fue ni un santo, ni un agitador social, ni un profeta, ni un líder revolucionario. Coltrane fue, para bien o para mal, un músico empeñado en decirle a Dios sabe Dios qué, y para intentarlo, tuvo que inventar una nueva y extraña lengua. Amén.

1. Entrevista de Mireia Sentís en *En el pico del águila. Una introducción a la cultura afroamericana*, Madrid, Árdora, 1998, p. 239. La frase de Bakara aparece recogida en la p. 288.

2. En la traducción del libro de Smith (p. 16), un pequeño despiste sin importancia lleva a confundir «Hamlet» (el pueblo de Carolina del Norte donde nació Coltrane) con «Harlem».

3. Smith explica especialmente bien, por ejemplo, el trasfondo y actividades de organizaciones como el CORE, el SNVCC, el SCLC de King, la evolución de Malcom X, la influencia de La Nación del Islam y el nacionalismo negro.

4. Hasta donde sé, también existen: Cuthbert Ormond Simpkins, *Coltrane: A Biography* (Baltimore, Black Classic Press, 1988), y J. C. Thomas, *Coltrane; Chasin' the Trane* (Nueva York, Da Capo, 1976).

5. Véanse, por cierto, los documentales *TheWorld According to John Coltrane* (Master of American Music, 1991) y *John Coltrane. The Coltrane Legacy* (Jazz Images, 1985).

6. De hecho, Kahn condensa su libro para las *linear-notes* de la estupenda «Deluxe Edition» de *A Love Supreme*, de 2002, en Verve.

7. En un alarde de sinceridad (que, sin embargo, no deja las cosas más claras), Kahn confiesa: «Aunque me considero un completo agnóstico, estoy dispuesto a admitir que hay muchas cosas que parecen producto de alguna fuerza eterna con alguna dirección espiritual: las estaciones, la gravedad, las matemáticas, el amor romántico. "Dios respira completamente a través de nosotros", escribió Coltrane en *A Love Supreme*, "pero de una forma tan suave que no lo notamos"» (p. 30).

8. Véase, por ejemplo, lo que el poeta Philip Larkin suelta sobre Coltrane en *All What Jazz* (Barcelona, Paidós, 1985): «La relación entre los solos de Coltrane y un buen solo de jazz es como la que existe entre un dibujo de verdad y uno de esos que muestran a un perro en plena carrera, donde se ven las patas del animal en todas las posiciones posibles, como si tuviera cincuenta. Al principio resultan divertidos e incluso instructivos. Pero la esencia del dibujo es escoger la línea correcta, y no dibujar cincuenta alternativas [...] aparte de su tendencia a entrar en estados de trance, cuesta hallar otro propósito emocional concreto en su obra» (pp. 173-174). Larkin se equivocaba: la esencia del dibujo a veces no es la línea clara. Coltrane no era confuso por gusto. Carecía, además, del humor de un dibujo animado.

⁹. Siete años después, en 1974, recuerda Smith, ya sólo el 1,3% de todos los discos vendidos de Estados Unidos eran de jazz, frente a más de un 75% de *soul* y *rock*.

¹⁰. Entrevista con Ralph J. Gleson, citada por Kahn en la p. 355.

¹¹. Véanse en pp. 339-340 las opiniones de Joshua Redman. Las de Shorter y Liebman también son muy reveladoras.