



Ilustración: Hidra Cabero

JOHN COLTRANE. POLÍTICA DEL SONIDO

FERNANDO AIZICZON

Historiador, docente UNC.

“La música de Coltrane y lo que éste tocaba durante los dos o tres últimos años de su vida representaron para muchos negros el fuego, la pasión, el odio, la ira, la rebeldía y el amor que ellos mismos sentían, sobre todo los jóvenes intelectuales y revolucionarios negros de la época (...) Coltrane era su símbolo, su orgullo; su hermoso, negro y revolucionario orgullo. Yo lo había sido unos años antes, ahora él lo era y yo no tenía nada que objetar”.

Miles Davis

John William Coltrane (1926-1967) tuvo sus primeras incursiones musicales en bandas de jazz cuando fue marinero estadounidense durante la II Guerra Mundial. Tenía 20 años, tocaba el saxo alto pero estaba lejos de descollar, era uno más del enorme pelotón de saxofonistas de jazz que desfilaban tocando en bares de Filadelfia y cuyo héroe absoluto era el inalcanzable

Charlie Parker. Tras licenciarse del ejército, Coltrane profundiza sus estudios de manera intensa hasta que es convocado, amistad mediante, a la banda de Dizzy Gillespie (1949). Jazz bailable en tensión con el emergente y vertiginoso bebop, mixturado en Gillespie con algunos toques afrocubanos (“A Night in Tunisia”), y en un contexto de crisis de las grandes orquestas, configuraron el primer gran ambiente donde Coltrane forjó de modo tímido su primer sonido, que según los críticos consistía en una mezcla caótica y embrollada de rhythm and blues con fuerte tendencia hacia solos melódicos, especialmente en baladas. Las descripciones de su figura logran transmitir la imagen de un tipo de gran porte, alto, huesudo, vistiendo trajes largos y anchos, poco elegante (la antítesis de un Miles Davis) pero que con su aspecto de conjunto presentaba una interioridad profunda, por ello es casi imposible encontrar fotografías que lo muestren sonriendo

o gesticulando; Coltrane más bien es un tipo *demasiado* serio.

No obstante tocar con un consagrado de la escena jazzística, Coltrane seguía en un secundísimo plano. El gran salto lo dará cuando abandone a Gillespie y se integre a la banda de Miles Davis en 1955, pero hasta que eso ocurra Coltrane avanzará en base a un frenético ritmo de estudio, algo que lo distinguió sobre el resto de los músicos: utilizando un subsidio por su licencia del ejército o tomando cursos en escuelas de música, Coltrane no paraba de estudiar hasta el agotamiento físico. Aún así, Davis no terminaba de convencerse en incorporarlo a su banda y prefería oscilar entre Coltrane y el gran saxofonista de la época: Sonny Rollins. Al cabo de un tiempo de prueba todo cambió; incluso la sensación del exigente oído de Davis, quien cuenta que tras los primeros conciertos de lo que comenzó a llamarse el Miles Davis Quintet

solía pellizcarse para caer en la cuenta de que la música que producía era simplemente increíble.

Escuchar “Stablemates” es apreciar a un Coltrane más sólido dentro del panorama del hard bop cultivado por entonces en el Quinteto de Davis, también a pleno despegue del cool jazz. Si bien Coltrane aprendió mucho de Davis, quien al despedirlo le regaló un saxo soprano –instrumento con el que Coltrane pegará un salto de sonido inigualable–, el otro maestro suyo fue el pianista Thelonious Monk, con quien compartió su cuarteto durante casi todo el año 1957: “le hablaba de problemas musicales y se sentaba al piano y me mostraba las respuestas simplemente tocándolas”¹. Con esta experiencia Coltrane tuvo que sostener extensos minutos (más de 20) soleando mientras Monk paseaba por el escenario, o daba interminables vueltas a su piano, o se movía en círculos tratando de encontrar el mejor lugar para apreciar la música (existe un hermoso documental realizado por Clint Eastwood, *Thelonious Monk. Straight No Chaser*, imperdible). En efecto, esos espacios prolongados, esa ausencia deliberada fue la escuela para el despegue hacia el sonido único de Coltrane.

Para 1957 Coltrane ya había grabado varios discos como líder, entre los cuales se destaca *Blue Train*, junto a Paul Chambers en contrabajo y Philly Joe Jones en batería, con una introducción que ya nos plantea el rumbo de su sonido: melódico, de profundas baladas, por momentos llegando a lo dramático, con mucha influencia del blues, y esencialmente con esa tendencia a encarar cada tema como un himno, rasgo que constituye su marca como músico y creador.

1958 lo encuentra nuevamente convocado por Miles Davis, pero Coltrane ya es un músico diferente que pisa fuerte en la escena del jazz norteamericano, aunque a su lado Davis le ponga otro gigante del saxo alto: Cannonball Adderley, célebre por su solo en “So What”, del mítico disco de Davis *Kind Of Blue*. Pero digamos que Coltrane es otro, va a contra corriente de las tonalidades convencionales en el propio sexteto de Davis, incluso chocando con la línea de bajo; y esto es audible en el mismísimo “So What” grabado unos meses después en una audición de la CBS sin Cannonball Adderley y con los espacios libres para el despliegue sonoro, vertical, incisivo, en lo que fue sin dudas de las mejores grabaciones para la TV de Coltrane en vivo. Es decir, si *Kind of Blue* mostraba nuevas sendas en el jazz de la mano de uno de sus

más potentes impulsores (Davis), allí mismo se abría lenta pero invariablemente otra senda de la mano de Coltrane, audible en otra memorable grabación: *Giant Steps*, precisamente una alusión a los gigantescos pasos que Coltrane imprimía a su música. ¿Cómo explicarlo? Coltrane siempre ligó la búsqueda de un sonido con otra búsqueda filosófica y espiritual. Atento escucha de Stravinsky, Hindemith y Debussy, era también gran lector de obras teóricas de las que sacaba el máximo provecho en términos de escalas, exploraciones armónicas y líneas melódicas de las que el propio Coltrane difícilmente resultaba satisfecho, en especial porque solían confundirse con ejercicios de destreza musical. Sin embargo, y a pesar de su autoexigencia, lograba plasmar bellas baladas –una de sus mayores fortalezas– logrando clímax imponentes: “Naima”, del álbum *Giant Steps*, dedicado a su primer compañera, es un buen ejemplo.

A Love Supreme

La versión de “My favorite Things” (1961), grabada por Coltrane en momentos en que aquella composición circulaba por Broadway y luego era popularizada por Julie Andrews en la película *La novicia rebelde*, condensa lo que Coltrane era capaz de hacer: saxo soprano en mano, con una banda descomunal (Elvin Jones en batería, un notable precursor de variantes afro en el jazz, Steve Davis en contrabajo y Mc Coy Tyner en piano, de toque pulsante y acentuado) reformuló para la eternidad el agradable y comercial “My Favorite things” en una interpretación insuperable: donde reinaba el tono alegre Coltrane cambió todo con un solo nostálgico, un vals hondo, solemne, casi un himno. Su segunda entrada desnuda una entrega absoluta a la interpretación; se trata de un solo extenso, denso, plagado de zonas de free jazz sin abandonar un trasfondo a blues y góspel. Si se logra ingresar a ese universo típicamente coltranístico ya se tiene el pase libre a lo que vendrá.

Coltrane, apasionado por la teoría musical, también se enriquece con estudios religiosos, de ocultismo, ciencia y matemáticas. Ese combo estaba inserto en otro mayor: el movimiento religioso, político, cultural y básicamente negro donde free jazz, black panthers y el movimiento por los derechos civiles explotaban por todo EE. UU., impregnando a sectores blancos de clase media que giraron a un progresismo que les permitía expresar el rechazo al pragmatismo y la mercantilización de la vida cotidiana, por cierto, con una alta dosis de misticismo que solía

neutralizar toda política radical. Dentro del jazz, el movimiento *free* con Ornette Coleman a la cabeza, impactó en Coltrane, como también las armonías de la música india (Ravi Snakar) que absorbió con toda su filosofía. Este fue el momento en que Coltrane *se hace* vanguardia: en medio de la novedad del happening, de las performances artísticas, con la crisis abierta en mayo de 1961 tras el frustrado desembarco a Bahía de Cochinos y luego la crisis de los misiles que enfrenta a Cuba-URSS con EE. UU., las tensiones raciales emergieron como nunca antes y la expresión musical que las representaba –aunque no de modo directo ni explícito– era la música de Coltrane. Por esos años lo que fue su mítico cuarteto toca memorables conciertos en el Village Vanguard y la crítica señala su tema “Chasin’ the Trane” como el testimonio de época más vanguardista, justamente porque, como toda vanguardia jazzera, expulsaba público a chorradas antes que popularizar estilos, provocaba la ira de la crítica antes que la comprensión de una nueva corriente expresiva: solos de saxo extensísimos, sonidos y tonos llevados al extremo, un colchón rítmico atronador. Lejos de adaptarse, Coltrane seguía brindando nuevas sorpresas con su ilimitada capacidad de interpretar baladas, y dejará para la posteridad una hermosa grabación junto a Duke Ellington, “In a sentimental mood”. En ambos extremos (aparentes) el sonido de Coltrane reinaba sin igual, lo mismo vale para el exquisito disco grabado con el barítono negro Johnny Hartman (1963). En eso consistía su interesante posición: considerado un “héroe” negro por los sectores radicalizados, Coltrane no se preguntaba en voz alta por el lugar que ocupaba en la sociedad yanqui (por lo demás, vivía muy cómodamente en un caserón de Long Island) ni tampoco condenaba al oyente que no lograba comprenderlo. Del mismo modo en que no se expresaba públicamente sobre política componía temas como “Alabama” (1963), donde muchos especialistas observan fraseos que imitan discursos de Martin Luther King, tales como “tengo un sueño” o el discurso de la marcha de Detroit. “Alabama” es un profundo homenaje musical al infame ataque a una Iglesia en el cual murieron 5 niñas negras, y cuyo principal sospechoso (blanco) fue dejado en libertad tras pagar una suma burlesca a la Justicia.

La cima de este momento es el disco *A Love Supreme* (1964), período del denominado “Coltrane intermedio”. Relacionado con el momento en que Alice Coltrane se convierte en su segunda compañera, *A Love...* es el (nuevo) punto de »

“
...las tensiones raciales emergieron como nunca antes y la expresión musical que las representaba –aunque no de modo directo ni explícito– era la música de Coltrane.
”

llegada en sonido y composición, otro modo de trabajar cierta oralidad discursiva en la música, pues está basada en un poema de Coltrane que expresa una religiosidad extrema: “Mi música es la expresión espiritual de lo que soy, mi fe, mi conocimiento, mi ser”, “mi meta es vivir la vida verdaderamente religiosa y expresarlo en mi música”, y frases por el estilo, mostraban que su búsqueda resultaba inseparable de su cosmovisión religiosa, imbuida de elementos tomados de varias tradiciones que le permitían, como a tantísimos músicos negros de jazz, alcanzar verdaderos estados de trance reflejados en la mirada del propio Coltrane, extasiada, con los ojos abiertos como dos esferas inamovibles. En este sentido cobra valor la descripción de Alice cuando Coltrane termina de componer *A Love Supreme*: luego de varios días de intenso aislamiento y trabajo, “era como Moisés bajando de la montaña (...) tenía esa alegría, esa paz en el rostro”².

Concebido como una suite de jazz, grabada en una noche con su célebre cuarteto, consta de cuatro partes cuyos nombres develan la intensidad del compromiso religioso que impulsó su composición, una gigantesca plegaria a una deidad que el jazz le permitía crear: “Acknowledgement” (reconocimiento), “Resolution”, “Pursuance”, “Psalm” (salmo). De este hito en la historia del jazz Carlos Santana dijo:

La primera vez que oí *A Love Supreme* fue un verdadero asalto. Para mí eso podía haber venido de Marte, o de cualquier otra galaxia. Recuerdo la portada del álbum y el nombre, pero en ese momento la música no encajó en las pautas que tenía en mi cerebro. Era como si alguien intentara hablarle a un mono sobre espiritualidad u ordenadores, ¿sabes?, simplemente no lo computé³.

Luego vinieron otros discos tanto más profundos: *Expression* (1967) o el admirable *Kulu Sé Mama* (1966): aparentes desórdenes rítmicos, extensas melodías, cánticos, rítmicas afro, hasta que todo el concepto logra su unidad orgánica. La intensidad de las interpretaciones eran tales que no sorprenden anécdotas como las de Elvin Jones rompiendo el pedal de bombo o estrellando el redoblante contra la pared, como respuesta al pedido de realizar una tercera toma de un tema, a sabiendas de la extenuación

física que producía sostenerlos por más de 20 minutos, tiempo promedio de cada composición del Coltrane tardío. Esto era lo que alucinaba (y aún deja pasmados) a sus seguidores; temas como “Ascension” provocan una suerte de paradigma coltranístico en el sentido que marca un modo de abordar el instrumento explorando hasta límites impensados la gama de sonido esperable: cualquier disco de free jazz queda empequeñecido ante semejante propuesta, que además se presentaba no como el grupo del líder, sino al modo de una comunidad creativa, de lo que puede inferirse una *política del sonido*, una posición estética frente al arte (“arte”, palabra que Coltrane jamás usaba) que después se consigue apreciar en el uso de bocinas de autos, latas de agua y otros instrumentos de la denominada “música experimental”. Pero “Ascension” es más: es la improvisación yendo y viniendo del grado cero, estirando y pidiendo todo lo que su cuarteto podía dar, aunque el límite estaba cerca. Por eso, la etapa final de Coltrane es bajo otra formación: Paroah Sanders en saxo, Rashied Alí en batería y Alice Coltrane en piano: kalimbas, flautas de madera, campanas, arpas, nueva sonoridad e inicio del fin: *Om* (1965) comienza con un recitado del Bhagavad Gita, y *Meditations* (1965), constituyen un nuevo desplazamiento hacia el orientalismo, a lo Coltrane... En vivo, significaban horas tocando (Coltrane solía después de un solo dejar a la banda tocando mientras él también desaparecía del escenario, pero sin dejar de tocar el saxo), que el público se levante hastiado mientras un pequeño sector se entregaba a un éxtasis nunca visto. Versiones de temas que excedían los 40 minutos (“Crescent” o “Leo”) muestran un Coltrane en estado crudo, sin límites, que exige ser escuchado hasta que él, y quien le siga, terminen extenuados.

En sus últimos conciertos Coltrane se golpeaba el pecho, aullaba al micrófono, solía confiar a sus íntimos que nada nuevo podía extraer de su saxo (ni producir palabras que lo expliquen), no quería descripciones en las tapas de sus discos excepto los nombres de su banda, no quería tampoco opiniones críticas que los adornen. Así lo refleja *Interestellar Space* (1967), un devastador disco donde sólo interactúan Rashied Alí y Coltrane, un disco único, inabordable, grabado de una sola toma: momentos de calma y frenesí

extremos gobiernan el concepto, un disco arrollador, monástico; ni hippie, ni psicodélico, ni free, es Coltrane tocando su propio límite. Poco tiempo después dará un recital, *The Olatunji Concert* (editado en el 2001), y 3 meses más tarde, el 17 de julio de 1967, morirá fulminado por un cáncer de hígado.

Fin

John Coltrane no escapó a la canonización bajo la cual todo creador se vuelve inmortal; la suya produjo interminables estudios académicos sobre su estilo, y una insufrible lista de imitadores más o menos conscientes de su incapacidad para salirse del esquema legado por el maestro. Es que el magnetismo de Coltrane consiste en condensar en sonido todas las aspiraciones estéticas de una época en movimiento, conjugando religión, música, teoría y política, escapando de la clasificación fácil y a la impostura que mezquina el derecho a la interpretación. El “supremo sacerdote de la música libre” (así lo llamaba Rashied Alí) tocó navegando entre aquellos que sostenían que el arte debía eludir la necesidad de contenido o la prisión del significado, los que imprimían a lo negro una condición elevada (el arte negro) o buscaban generar autonomía cultural e institucional del universo blanco (el Black Power), los que destacaban su faceta religiosa entre África e India, y finalmente los que lo incluyen como una expresión de crítica anticapitalista, como es el caso de Frank Kofsky, ligado al Socialist Workers’ Party.

Tal como sentenció Miles Davis todo lo que “Trane” postulaba musicalmente murió con él, y probablemente así sea. Lo tocó todo, y con ello lo dijo todo. ●

1. Testimonio de Coltrane, en Ben Ratliff, *Coltrane. Historia de un sonido*, Global Rhythm, 2010.

2. Ashley Kahn “*A Love Supreme* y John Coltrane. La historia de un álbum emblemático”, Alba Editorial, 2004.

3. Ídem. La admiración y fanatismo por Coltrane alcanzó a bandas y músicos tan diversos como Frank Zappa, Iggy Pop, The Doors y bandas punk como The Minutemen, que en una de sus giras hacía escuchar a su público todo “Ascension” antes de salir a tocar.