
MÚSICA

JOHN COLTRANE Y ‘UN AMOR SUPREMO’

A Love Supreme es el único disco de estudio que se ha grabado intencionadamente a oscuras, quizá para sintonizarse espiritualmente con su carácter cósmico.

ALBERTO CIRIA

En la música de John Coltrane el universo se nos presenta estratificado en un triple nivel: la tierra, que nos hace de sí misma; la atmósfera, que nos permite inspirar llenándonos, espirar cantando y volar exaltando; y el cosmos, cuya infinitud tiene la medida de nuestro espíritu.

Un amor supremo. Aspectos externos y aspectos constitutivos

En 2015 se celebró el cincuentenario de la edición del disco de John Coltrane *A Love Supreme* (1965), que según esas listas oficiales a las que nunca se debe hacer mucho caso es, junto con *Kind of Blue* de Miles Davis, el disco más influyente de la historia del jazz.

Compuesto en cinco días y grabado en una sola sesión de cuatro horas, un día de diciembre de 1964 de ocho de la tarde a doce de la noche, es el primer disco donde Coltrane se grabó cantando y donde usó el efecto de duplicar la voz del saxofón superponiéndolo sobre una

grabación previa. Por lo que sé, es el único disco de estudio que se ha grabado jamás intencionadamente a oscuras, quizá para sintonizarse espiritualmente con su carácter cósmico.

Consta de cuatro movimientos: “Reconocimiento”, “Resolución”, “Perseverancia” y “Salmo”, en los que algunos críticos aprecian las cuatro fases de un desplazamiento, pero en los que también cabe ver un acto espiritual final y tres condiciones previas.

En la obra se recorren las veinticuatro tonalidades de la escala cromática, correspondientes a los doce semitonos en ambos modos mayor y menor. Algunos críticos ven en esto los peldaños de una ascensión musical proseguida constantemente. Pero el hecho de que este despliegue cromático se concentre en el primer movimiento, con la repetición de la célula melódica de cuatro notas que se corresponden con las cuatro sílabas fonéticas de *A Love Supreme* ([ə] [lΔv] [sju'priˈm]), mientras que la verdadera ascensión tiene lugar en el último, permite interpretar dicho despliegue también como el poblamiento de un espacio sonoro a modo de atmósfera, que será precisamente la que posibilite el vuelo ascendente ulterior.

Aparte de escribir una introducción al disco, como base para la obra musical Coltrane compuso un poema homónimo: cincuenta y siete versos de reconocimiento y gratitud a Dios. Destaca un verso que consta de las únicas tres palabras escritas en mayúscula: “JÚBILO – ELEGANCIA – EXALTACIÓN”.

‘Salmo’

“Salmo” es el movimiento final del disco. Un salmo es un canto de alabanza a Dios. Esa alabanza obedece a una gozosa necesidad de agradecimiento. Cuando queremos agradecer algo, lo tomamos entre nuestras manos y lo elevamos a la altura de nuestros ojos para hacer ver a nosotros mismos y a los demás que eso no ha sido obra nuestra y que por tanto no tiene su fundamento en nosotros, que en nuestras manos alzadas no encuentra base sino suspensión, porque nosotros, por nuestra parte, lo debemos; así como para hacerle ver a aquel a quien estamos agradecidos que sabemos de nuestro deber de gratitud hacia él.

Lo agradecido puede ser alzado con las manos como un objeto, unas manos que, más que agarrarlo –porque saben que, siendo debido, no es de ellas–, lo sostienen; pero también puede ser elevado mediante un canto que lo dice.¹

Sin embargo aquí, en este “Salmo”, no es que el alma eleve su canto a Dios para expresar por medio de él su agradecimiento, una gratitud por un favor recibido que quizá fue solicitado o quizá no, que quizá es merecido o quizá no. Si así fuera, el canto, vehículo de comunicación, se articularía en una expresión lingüística que habría de nombrar el objeto que es causa del agradecimiento. ¿Pero cuál sería aquí el objeto? No lo hay. Esta acción de gracias no es transitiva.

En su forma máxima, el agradecimiento, además de ser expresión de gracias y, aún antes que eso, sentimiento de gratitud, se hace él mismo puramente gratuito, y entonces ha dejado de tener objeto. El alma no agradece: se agradece, haciéndose toda ella una acción de gracias sin objeto. Entonces no alza con sus manos: se eleva con sus alas. Para elevarse se hace canto, y como no hay objeto que nombrar, ese canto es sin palabras. Ahora el canto no es el vehículo de expresión del alma: es la propia alma.

Cantando, el alma no se eleva perdiendo peso, arrojando lastre, desmaterializándose. Si así fuera, se haría abstracta y su agradecimiento sería extático y mudo, ascético e inaudible. Si se elevara haciéndose abstracta, no llevaría nada consigo que pudiera agradecer. Se eleva con su peso. ¿Pero qué es el peso si no nuestro seguir siendo atraídos por aquello de donde procedemos y emergemos? ¿Qué es pesar sino ser llamados constante e inaudiblemente por nuestros nombres por aquello de donde hemos sido hechos, comulgando así con todo lo que es por el mero hecho de que somos?² Por eso el alma no sólo se eleva con su peso, sino también con aquello que se lo da y a lo que está y sigue ligada con sus raíces, que la arraigan en aquello de donde ella se nutre en lo que es: la tierra a través de la savia, el suelo a través de la sangre.

¹ Si tenemos en cuenta la diferencia entre “tener con la mano” o “sujetar” y “tener en la mano” o “sostener”, decir vendría a ser un modo de tener en la mano.

² Así definió Louis Armstrong el jazz: *Jazz is only what you are*.

“La sangre y la tierra” son portantes de “continuidad y transmisión”. La sangre no sólo es vehículo de transmisión de la stirpe. Antes que eso, y precisamente para poder serlo, es ella misma lo transmitido: padres e hijos tienen la misma sangre. La tierra es el suelo que se transmite por herencia. Pero en este “Salmo”, tierra y sangre, sin dejar de ser eso, son además algo más sustancial y anterior. La tierra es aquello de lo que el hombre ha sido hecho, y siendo también lo que lo atrae hacia sí dándole peso, es por tanto aquello de donde aquél se levanta poniéndose en pie.

La tierra, pesando ella misma, da peso. Levantarse es vencer ese peso. La sangre, como una savia, es lo que nutre al hombre de aquello de lo que está hecho y por donde esto sigue ascendiendo en él y le sigue constituyendo. Gracias a la sangre, el hombre no rompe con aquello de donde se ha puesto en pie y ese alzamiento no es una ruptura: es, antes bien, un llevar consigo.

Levantarse es vencer el peso propio, que es nuestro ser atraídos por aquello que nos lo da, quedando así vinculados con ello. Pero vencer no es abandonar: es llevar consigo y hacerse cargo. Elevar el peso propio es levantarse. Y elevar además del peso propio, asimilado en él, aquello que nos lo da, es remontar el vuelo. Levantarse es hacerse cargo del peso que la tierra da, y volar es hacerse cargo del peso que la tierra es.

Ponerse en pie es cargar con el peso que somos porque el suelo nos lo ha dado con nuestra carne o porque nos lo hemos asimilado de él con nuestra sangre. Para llevar consigo, además, el peso que el suelo es y nosotros no, el alma necesita remontar el vuelo. Así asciende ella: no flotando, sino remontando. Dos cosas necesita para remontarse: alas y un medio donde batirlas, contrapesando con sus batidas tanto el peso que ella es como el peso de todo aquello de lo que llegó a hacerse cargo.

Las aves menudas aletean ágilmente, con tanta velocidad como levedad, pero necesitan reiterar el aleteo constantemente. No aguantan planeando porque aunque su cuerpo sea liviano sus alas no son amplias, en correspondencia con la ligereza de aquél y con la agilidad propia.

Las aves grandes no aletean: baten con pesantez sus alas. Con grandes batidas, que tienen que ser enérgicas pero que no necesitan ser muchas, remontan el vuelo, y aunque son pesadas, siendo sus alas tan amplias pueden luego planear largo tiempo. Si al cabo de un tiempo descienden por su gravedad, con una nueva batida recuperan la altura.

Para ser batidas, las alas necesitan un medio que surcar y donde sostenerse. No se remonta en el vacío.

En este “Salmo” se celebra la presencia de Dios en la creación: Dios está en todo y todo está en Dios; todo camino conduce a Dios y Dios es todo camino.³ Esta creación tan empapada y transida de Dios es el medio en el que el alma, hecha canto, bate sus alas para elevarse, haciéndose así agradecimiento. La creación no es el objeto del agradecimiento: es la condición que lo posibilita. El alma no da gracias por la creación, sino que, gracias a la creación, apoyándose en ella para ascender, el alma puede hacerse una referencia pura a Dios en forma de agradecimiento sin objeto que se eleva a sí mismo en un canto sin palabras.

Así es como escuchamos la pieza de Coltrane. La obra la interpreta un cuarteto clásico de jazz: saxofón, piano, batería y contrabajo. Estos tres instrumentos últimos se escuchan como un acompañamiento del saxofón, que es el instrumento solista. Ese acompañamiento no es melódico, ni armónico, ni rítmico. Más bien, llena el espacio dentro del cual el saxofón se mueve, algo así como su atmósfera o su medio. Los escuchamos como el fondo del saxofón. A su vez, al saxofón lo escuchamos resaltando, realzándose, elevándose sobre ese fondo.

Para que el saxofón pueda moverse sobre ese fondo, los instrumentos de acompañamiento no deben tener tanta consistencia como para representar un obstáculo, pero sí la suficiente como para que el saxofón pueda apoyarse en ellos, para así elevarse por encima.

³ “Pensamientos, actos, vibraciones: todos ellos regresan a Dios y Él los purifica. [...] Ningún camino es fácil, pero todos conducen de vuelta a Dios. Compartimos a Dios con todo y todo está con Dios. [...] Todos nosotros hemos sido hechos de una única cosa: la voluntad de Dios.” John Coltrane, del poema *A Love Supreme*.

En el vacío, donde hay suspensión pero no remontamiento, se puede mantener la altura haciendo equilibrios con el propio peso (como escuchamos a veces en la música de shakuhachi), pero no se puede ascender echando un pulso de fuerzas entre el peso propio junto con la carga transportada y la consistencia justa de un medio ni demasiado etéreo ni demasiado denso.

‘JÚBILO – ELEGANCIA – EXALTACIÓN’

En este juego de pesos, fuerzas y resistencias, el acompasamiento entre el surcante y el medio se afina limando asperezas hasta adquirir esa elegancia con que la pieza nos sobrecoge. En la finura, que es la ausencia de asperezas, percibimos la mutua adecuación de surcante y medio. La elegancia siempre está en función de un ambiente, que en este caso es el medio.⁴

¿En qué consiste esa mutua adecuación? Por parte del medio, en tener la justa densidad para ofrecer al surcante un apoyo para elevarse sin representarle un obstáculo. Por parte del surcante, en ajustar con su fuerza el peso de lo portado a la resistencia del medio, para lo cual todo él se hace superficie táctil que se amolda al medio superponiéndose con él, sintiendo como efecto de esa superposición ajustada, en una sensación única, la presencia asistente del medio y la presencia en forma de peso de lo portado.

JÚBILO es una alegría que nos desborda. El desbordamiento viene de la desmesura del favor que nos ha sobrevenido. Por ser desmesurado, ese favor es una gracia, una dicha inmerecida, que debe ser reconocida en forma de agradecimiento.

ELEGANCIA es el amoldamiento al medio en un juego de pesos, resistencias y fuerzas que nos permite elevarnos.

EXALTACIÓN es la elevación de nosotros mismos cargando con lo reconocido en una confesión de gratitud.

⁴ En cierta ocasión dijo Coltrane a Elvin Jones, el batería en esta grabación: “Tocando una determinada serie de notas se podrían eliminar todas las fricciones del universo”. Coltrane no habla de eliminar la resistencia que el medio ofrece ni de salirse del medio. Habla de que la resistencia deje de ser un obstáculo refrenante y se convierta en un apoyo.

El arranque de *Un amor supremo*

Por sí solos, los tres instrumentos acompañantes suenan en un espacio vacío, en un informe ámbito de silencio. El disco comienza, justamente, con un golpe de gong que rompe un silencio hasta entonces intacto.

En el oratorio de Messiaen *La transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo* (compuesto de 1965 a 1968), el gong, y en general la percusión, es como un sónar que al ser percutido lanza las expansivas ondas sonoras de su emisión, las cuales, cada vez más amplias y lejanas, se van propagando por los espacios vacíos para medir sus dimensiones o para constatar su insondabilidad. Pero tanto en un caso como en otro, los silenciosos espacios vacíos ya están constituidos y han sido creados de la nada antes de que la percusión entre a sonar. Y tanto en un caso como en otro, las ondas, al sondear el vacío de los espacios, no lo alteran ni lo llenan: ellas mismas son inhabitables. Por el contrario, en *Un amor supremo*, el gong es el que, al ser percutido, por vez primera abre en la nada un espacio vacío que antes no lo había. Y una vez abierto, ese espacio vacío pasa a ser llenado del sonido desperdigado de los instrumentos acompañantes, que en su desperdigamiento constituyen a su vez la atmósfera y el medio que permitirán al saxofón desplegarse por un espacio ahora ya ni vacío ni ocupado, sino libre y disponible.

Rompiendo el silencio, las resonancias del gong inicial se expanden como ondas abriendo en la nada un espacio creciente pero vacío. Tras haber entrado ahora en él, dentro de ese vacío los instrumentos de acompañamiento no encuentran conexión para componer por sí mismos formas melódicas, armónicas o rítmicas. Pero sin encontrar conexión entre sí, con su propio desperdigamiento pueblan ese vacío siquiera con la consistencia mínima como para que el saxofón se apoye en ellos, no fijamente como sobre un soporte sólido, sino surcándolos como un medio, para así poder, más bien que construir, desplegar su canto. El redoble con que arranca “Salmo” lo escuchamos como un impulso para iniciar el vuelo.

Así escuchamos el acompañamiento: sonidos audibles, reconocibles e identificables, pero sueltos, sin componer ninguna melodía, armonía ni ritmo. Y así escuchamos el saxofón: como la voz de la

tierra y de la sangre, elevándose primero con unas pocas pero enérgicas batidas melódicas y rítmicas, apoyándose e impulsándose sobre el fondo de los otros instrumentos; planeando después, con notas largas y tenidas, sosteniéndose sobre ese mismo fondo al tiempo que lo surca; y volviendo a recuperar altura con nuevas batidas una vez que se ha sentido descender en larguísimos declives.

Por momentos, en las alturas de las notas más agudas, el medio se vuelve tan tenue que ya no es capaz de sostener al saxofón, que apenas despunta en esa elevación máxima ya pierde el aire, ya se le va el sonido, y se ve forzado a descender.

El final de *Un amor supremo*

En dos momentos de su discografía Coltrane recurrió al efecto técnico de duplicar el saxofón tocándolo sobre una grabación previa.

Con el desdoblamiento del saxofón, en *Espacio Viviente* (1965) se dará a entender que sólo en compañía hay verdadera vida.

En el final de “Salmo”, el desdoblamiento del saxofón sugiere el despliegue de unas alas que remontan el vuelo perdiéndose de nuestra vista en los estratos más remotos de la atmósfera: las alas de un alma multiplicándose en las alturas de una atmósfera propagada al firmamento.

Reconocimiento de lo debido y perseverante resolución a agradecerlo

La música de “Salmo” no es una construcción, un edificio, una arquitectura sonora. No es una expansión, un desarrollo, una evolución, una forma orgánica autogenerada y consolidada por sí misma. Es un vuelo doblemente debido en una deuda de gratitud y a un posibilitamiento: deuda reconocida por el ave en una elevación que en su alzamiento y planear carga consigo con aquello que le ha dado y a lo cual agradece lo que ella es; posibilitamiento porque no podría ser alzado sin un medio surcable y sustentante que diera apoyo al impulso de alzamiento. Es una espiración, transmitida en un medio aéreo, del aire que primero ha sido inspirado. Esa espiración es una voz. Lo que se carga al levantarse es el peso propio, que se nos dio con la carne y se

nos fue transmitiendo por esa savia que es la sangre, pero únicamente él: mientras sólo nos levantamos seguimos pegados al suelo, siendo él quien nos soporta y quien carga con nosotros. Lo que se carga al volar es, asimilado en el peso propio que se nos ha dado e ido transmitiendo, aquello mismo que nos lo ha transmitido: la tierra. No al desapearnos: al despegar somos nosotros quienes pasamos a cargar con ella. La carne y la sangre elevadas y, portada y asumida en ellas en agradecimiento por lo que se le debe, la tierra: en eso consiste lo africano de esta música. Y la forma de cargar con ella y llevarla consigo alzándola y exaltándola es, más que dándole voz o prestándole la voz propia, haciéndola voz. Éste es aquí el timbre y el sentido del empleo del saxofón como instrumento de viento.

Después de *Un amor supremo*: desde el canto hasta la expresión

El disco *Espacio interestelar* (1967) tiene como portada una fotografía de estratos atmosféricos superiores, situados por encima de las nubes. En ellos campa un aire tan sutil que ya no puede ser surcado ni sostener siquiera las masas gaseosas, que ya han sido sobrevoladas y que, tras haber sido desplazadas de la mitad superior del cielo donde las veíamos situadas en las *Primeras meditaciones* (1965), han pasado a ocupar la línea inferior del campo de visión. Todavía más elevado, el “espacio interestelar” ha dejado de ser atmósfera. Es un espacio donde, en un silencio a modo de vacío cósmico, el saxofón flota como instrumento más bien solo que solista. Ahí la percusión ha dejado de ser un medio. Ahora es una cascada de contundencias, como las bandadas de minúsculos meteoritos que orbitan por los vacíos siderales y que accidentalmente se entrecruzan con otros cuerpos astrales mayores salpicándolos. Tampoco es un acompañamiento, porque sus golpes son ciegos a un saxofón que ocasionalmente pueda aparecer a su lado. Por su parte, el saxofón no alcanza a desplegarse en un canto: en el vacío, el sonido no se expande y se desintegra antes de adoptar ninguna forma. Pero siendo el saxofón una fuente incesante, su música pasa a ser una continua autogénesis amorfa, que más bien

que rehacerse, porque de sus fragmentos ni siquiera queda constancia, permanentemente se está haciendo de nuevo, gestándose sin fin desde cero, como una fuente perpetua cuyo chorro se desintegrara apenas ha brotado, como un conato sin tregua que con su consumación ha roto aguas pero cuya realización se hace nada apenas atraviesa el umbral. Esta falta de persistencia y mantenimiento de lo brotado, lo que por sí mismo ya implica también la falta de memoria, hace ver el carácter puramente corpuscular⁵ de esta música, que suspensa en un vacío cósmico, sin atmósfera ni ningún otro medio, no encuentra expansión ni despliegue.

Qué sentido tiene esta subida y asomo a los vacíos siderales, carentes de medio y trillados por corpúsculos sin memoria, llegaremos a saberlo escuchando *Expresión* (1967), el disco postremo de Coltrane. No es el artista quien se expresa. *Expresión* tampoco es ser portavoz de los demás hablando en lugar de ellos. *Expresión* es el enmudecimiento del artista, el sacrificio de la voz propia ofrendándola a las cosas hasta ahora mudas, para que, expresándose ellas en adelante por sí mismas, queden redimidas de limitarse a ser cerrada, anónima y desconocidamente, y pasen a abrirse existiendo con su nombre propio autopronunciado. ♪

ALBERTO CIRIA ES FILÓSOFO.

⁵ Leibniz definió el cuerpo como “mente instantánea o carente de recuerdo”.