
Martin Luther King en la música de John Coltrane

Coltrane no hizo política con su música, sino que exploró el lugar que al hombre, infinito e incesante ser espiritual, se le ha regalado en el espacio y en el cosmos.

ALBERTO CIRIA

CUANDO EL ACTO DE SER TOMA FORMA DE GRITO

Quizá hoy espontáneamente nos parezca que la política es gestión de poder, una de cuyas formas es la influencia. Como hemos hecho que pocas cosas den más poder que el dinero, nos resulta obvio que hacer política es gestionar la economía.

Para algunas personalidades señaladas, las intervenciones políticas fueron actos de dar un testimonio de humanidad y una respuesta viva a urgencias morales y espirituales insoslayables, a veces, clarividentes, anticipándose a situaciones de emergencia, pero a veces asfixiándose cuando ya no era posible aguantar más. En esas intervenciones, ya fueran colectas, firmas, cartas, proclamas, discursos, organización de reuniones, de manifestaciones, de marchas o de huelgas, motivadas por constelaciones históricas moralmente inaceptables más que en protesta

por medidas circunstanciales que causan disgusto, tomaba forma de grito el ejercicio del acto de ser, no como declaración de un derecho que deba ser reconocido por terceros, sino como expresión de una necesidad que no requiere ser convalidada por nadie. “Estamos resueltos a ser hombres, estamos resueltos a ser alguien”, proclamaba Martin Luther King (1929-1968) en su último discurso, en el que ahora nos estremece escuchar premoniciones de su muerte al día siguiente.

John Coltrane (1926-1967) no hizo política en ninguno de esos dos sentidos ni en ningún otro. Con su música tampoco buscaba dar testimonio vivo de humanidad, haciendo valer el ser hombre cuando todo nos impide serlo –como era el caso de los negros americanos en los años sesenta– o –como más bien es nuestro caso ahora– cuando todo nos distrae de serlo.

En vez de afirmar con palabras el lugar al que el hombre, vulnerable y destruible ser carnal, tiene derecho en el tiempo y en la historia, con su música exploró el lugar que al hombre, infinito e incesante ser espiritual, se le ha regalado en el espacio y en el cosmos. Si los discursos del reverendo están plagados de ejemplos y parábolas tomados de la historia, profana o sagrada, en los títulos de los discos y piezas del músico predominan en los años sesenta motivos cosmológicos.

Coltrane nunca se pronunció públicamente sobre temas políticos, sociales ni económicos, o en todo caso sólo de forma escueta, general y elemental si es que le preguntaban directamente: así leemos sus declaraciones sobre la guerra de Vietnam.

Es cierto que repetidas veces prestó su apoyo al reverendo, ofreciendo conciertos en concentraciones que este organizaba. Pero de esto nos enteramos leyendo sus respectivas biografías, y no porque en la música de Coltrane percibamos el más leve asomo de malestar, protesta y reivindicación. Todo lo contrario: lo que su música de los años sesenta rezuma es, más que ninguna otra cosa, bienaventuranza, agradecimiento y alabanza.

King, reverendo baptista e hijo de pastor baptista, bautizado como Michael y cambiado de nombre a los cinco años en honor de Martín Lutero tras un viaje familiar a Alemania y una visita a Wittemberg, se

nutría de su fe en Jesús, el Dios cristiano hecho hombre una vez en la historia y que nos sale al encuentro en cada persona sufriente. En vida recibió el Nobel de la Paz. Protestantismo de fe y caridad social. Coltrane, nieto de reverendos metodistas por parte paterna y materna, casado primero con una musulmana y luego con una hinduista, drogadicto durante los años cincuenta y rehabilitado a la fuerza, tras un renacimiento espiritual en 1957 y una visión mística en 1964 sintió a Dios universal y omnipresente en el cosmos, por encima de toda diferencia entre religiones, y bebió de credos trinitarios, musulmanes, hindúes, budistas, africanos e incluso egipcios. A su muerte fue canonizado por la Iglesia ortodoxa africana. Religión de visión y gracia divina.

A cambio de esto podemos decir que el reverendo, más que recitar sus discursos, los entonaba, y por momentos extáticamente (también nos sobrecoge escuchar a un Casals nonagenario entonando extáticamente su discurso sobre la paz ante la ONU). Que muchos de los recursos retóricos de la oratoria de King (aliteración, anáfora, antítesis, clímax, epífora, paralelismo, repetición) eran netamente musicales. Y que Coltrane buscaba transformar en voz (y en ocasiones también en estertor extático y hasta en grito sin forma) el timbre del saxofón, distorsionándolo con su característico uso de los armónicos superiores y con un empleo del vibrato que se remonta a los orígenes mismos del jazz. También que King presenciaba, celebraba y avivaba el primer despertar de una conciencia de dignidad, más que adormecida, noqueada y aturdida por el peso de una injusticia inconcebible que, a fuerza de varias veces centenaria, se había llegado a asumir como obvia, y que prestó su voz para proclamar y contagiar esa conciencia, mientras Coltrane, en alguna de sus piezas, buscaba ese momento genético del primer despertar de la vida a partir de la materia y del espíritu a partir de la vida. Pues no solo los oprimidos y discriminados: también los recién nacidos gritan haciendo valer su pleno derecho a vivir¹.

¹Dostoievski, F. M., *Los demonios*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, pág. 706.

En cualquier caso, en la discografía de Coltrane encontramos dos piezas que fueron compuestas pensando en Martin Luther King: ‘Alabama’, recogida en el disco *Live at Birdland* (1963), escrita bajo la conmoción causada por un atentado del Ku-Klux-Klan que dejó 14 muertos, entre ellos cuatro niñas, y con motivo del discurso funerario que pronunció King; y ‘Reverendo King’, recogida en el disco *Música cósmica* (1966), que escuchamos como una semblanza musical de aquello que el reverendo supo hacer con su vida.

‘ALABAMA’: CUANDO DE NADA NOS SIRVE GRITAR

Al atardecer del 15 de septiembre de 1963, en una de las ventanas de la iglesia baptista de la 16th Street en Birmingham, Estado de Alabama, estallaron 12 cartuchos de dinamita matando a cuatro niñas negras: Denise McNair, de 11 años, y Cynthia Wesley, Carole Robertson y Addie Mac Collins, las tres de 14.

Por ellas compuso John Coltrane la pieza ‘Alabama’, que grabó en un estudio tres meses después. La grabación fue posteriormente incluida como pieza adicional en el disco *Coltrane live at Birdland*, que recoge un concierto en vivo. Sabiendo, porque cada vez lo constatamos, que Coltrane componía sus discos como conjuntos unitarios de movimientos, entendemos entonces que *Alabama* fue concebida como una pieza suelta, es decir, desacompañada. No puede ser de otro modo: esa música es el gemido de aflicción de un alma que, vuelta a sí misma y desatenta a lo de fuera, “rehúye consuelo, porque ya no existen”.

A pesar de ser una composición de duración relativamente breve (poco más de cinco minutos), se distingue en ella una serie de momentos.

La pieza comienza con una confesión íntima de duelo sobre un fondo angustioso. El duelo lo expresa el saxofón, sobre un trémolo grave del piano. Un trémolo es una pulsión frenéticamente insistente de la misma nota. El frenesí aborta la resonancia de la nota, a la que no se le deja espacio para su despliegue ni tiempo para su consumación, constriñéndola en una angostura. La reiteración de la misma nota trae la oquedad de la monotonía. A veces el frenesí obedece a una inminencia y la monotonía es una nivelación de lo dado que tanto más suscita la

impaciencia de lo inesperado: en casos así, el trémolo transmite tensión y despierta expectativa. Pero aquí, en forma de un trémolo gravísimo, el vacío hecho insistencia suscita en el alma angustia.

El piano traza así con su trémolo grave un fondo interno angustioso, una oquedad interior a la que no llega luz, contra cuyas negras paredes resuena y sobre las cuales se define con tanta mayor nitidez, con el sonido lloroso y lleno del saxofón, la autoconfesión de duelo.

En un segundo momento, quizá buscando evadirse de esa angustia, el alma del doliente se deja raptar a una evocación, expresada musicalmente en forma de un breve blues que ocupa la sección central de la pieza. Como todas las evocaciones, es luminosa en cuanto a su contenido pero irreal en cuanto a su carácter: luminosa en lo que la escena presentada en la imagen tuvo una vez de plenitud que, aun siendo siempre transitoria, llegó a ser real siquiera por un momento; irreal en lo que todo recuerdo tiene de pasado ahora extinto. La evocación se distingue de la revivencia en que el evocador no se introduce en la escena que se le proyecta, sino que, absorto en la evocación y olvidado de sí mismo, meramente la contempla desde fuera, mientras que al revivir una escena uno sí se mete en ella. Porque el evocador está olvidado de sí mismo, salir de la evocación equivale, de alguna manera, a despertar².

De la evocación que ocupa la parte central de *Alabama* se es despertado por un nuevo arranque de dolor. Ese ser arrancado de la evocación se expresa musicalmente con un silencio: el vacío completo en el que de súbito la evocación se deshace. Normalmente, cuando salimos de una evocación despertamos a la vida, en medio de la cual

²Igual que en la historia del jazz el disco *Un amor supremo* (1964) es una especie de novena sinfonía de Beethoven, y su cuarto movimiento, 'Salmo', himnico y espiritual, una 'Oda a la alegría' tan africana como universal, así es 'Alabama' una especie de sinfonía *Patética*. En la obra de Tchaikovski, los movimientos extremos muestran un alma sumida en una mediatubanda aflicción íntima contra la que por momentos se pugna en una agonía dramática pero que finalmente es, más que apaciguada, aceptada. Mas siempre condolidada por sí misma y no por otro, este alma puebla en solitario un universo interior que no necesita rodearse de una pared pétrea, sino de vacío. La evocación está en el segundo movimiento: gozoso por su ritmo de vals, irreal y evanescente por el compás de cinco por cuatro, como un vals que se puede contemplar fragmentariamente pero que no puede ser bailado, igual que jirones de un sueño que se nos deshacen y escurren de entre los dedos de nuestra conciencia en cuanto tratamos de asirlos. A esto se le suma el empleo de una orquestación con predominio de las cuerdas graves que sugiere la inasibilidad de aquel dolor que, constitutivo de nuestro ser y tan hondo como nosotros mismos, sólo encuentra apaciguamiento con ese desvanecimiento nuestro y esa extinción nuestra a los que no sucede ningún despertar.

de pronto nos descubrimos de nuevo. Pero en este caso el alma es despertada al vacío porque la causa del dolor y de la evocación ha sido, justamente, una pérdida.

Al despertar al vacío del alma arrancada de la evocación sucede una nueva confesión íntima de duelo. Pero esta nueva confesión ya no es angustiada: ahora se ha serenado. El saxofón ya no se conduce sobre aquel trémolo grave que, entre tanto, por alguna causa, se ha aquietado. En lugar de él, llega una percusión sorda y lejana, pero rítmica, de dos instrumentos, el contrabajo y la batería, marcando unos golpes dobles y rimados, es decir, unos latidos, acompasados con el saxofón solista: el pulso de un corazón palpitante, que viene a hacer compañía al desconsolado. Ese corazón podría ser el del superviviente que se sigue afligiendo aunque, sintiendo aún vida en sí, logra ahora sobreponerse a la angustia. Pero también podría ser el corazón de las niñas muertas, cuyos pulsos siguen latiendo desde algún tipo de pervivencia, y cuya palpitación llega de algún modo misterioso al alma del superviviente, la cual, absorbida en el duelo, desatiende el mundo de alrededor y, aun sin percatarse de ello a causa del propio aturdimiento, solo escucha dentro de sí misma. Y tiene que ser así, pues semejante angustia sólo habrían podido aquietarla tales palpitaciones.

Cuando escuché por primera vez esta pieza pensé: “No es posible”. No es posible que alguien escriba una música así.

‘REVERENDO KING’:

CUANDO EL GRITO SE MODULA EN VOZ

Reverendo King consta de cinco partes desiguales en cuanto a su duración y dispuestas simétricamente: un breve recitado inicial letánico y rítmico, una tonada himnica y espiritual tocada con el clarinete bajo, una extensa parte central donde varios instrumentos van ensayando arranques sonoros improvisados, una repetición de la tonada a cargo del clarinete y, cerrando la pieza, nuevamente el recitado vocal.

El recitado inicial se vocaliza sobre un fondo, apenas audible, de trémolo de piano y de pulsado de contrabajo sobre la misma nota. Ya

conocemos de *Alabama* la sensación de expectación que este trémolo genera. Pero a diferencia de *Alabama*, este fondo no es aquí la pantalla a modo de pared pétrea e impenetrable de una oquedad interior sobre la que el sonido del saxofón, al repercutir, queda realzado en la llenura de su sollozo al tiempo que en su soledad y abandono. Aquí el fondo, casi inaparente, no contrasta con el clarinete realzándolo, sino que lo acompaña rítmicamente introduciéndolo. Por así decirlo, es algo que, antecedendo a la tonada, de algún modo va junto con ella. ¿Qué significa esto? Que la expectativa que el fondo suscita tampoco es ajena a la tonada. Más bien, esa expectativa es de la propia tonada. No en un sentido de genitivo objetivo, sino subjetivo: no se está expectante de la tonada, sino que es la tonada la que genera una expectación. ¿De qué? De algo que ella misma no es, pero que porta. ¿Y qué es eso de lo cual la tonada, sin serlo pero portándolo, crea expectación? Portar es cargar llevando auestas, de modo que se divisa antes lo portado que al cargador. Lo que la tonada porta es entonces lo que hemos divisado antes de percibirla. Y eso era lo que la antecedía: el recitado, esto es, la voz.

El fondo no es aquí algo previamente dado contra lo que choca, rebota y repercute lo que entra después: es algo que, entrando ello mismo, introduce y da entrada. ¿Adónde entra ese fondo introduciendo la tonada? A un sitio donde antes no había nada. Nada había antes de que el fondo llegara dando entrada a la tonada. Pero ahora, tras haber sido introducida por el fondo que la acompaña, la tonada suscita expectación de lo que ella porta, y al reclamo de esa expectación comienza a acercarse, muy tímidamente pero de manera manifiesta, una concurrencia. ¿Una concurrencia de qué? De aquello en lo que lo portado puede generar expectación y sobre lo que puede ejercer reclamo. Lo portado es la voz. La concurrencia que medrosamente se va acercando y congregando son aquellos que perciben la voz como algo muy exótico y heterogéneo. ¿Quiénes son aquellos que pueden percibir así la voz, como algo cautivador e intrigante, que atrae irremisiblemente como algo novedoso y fascinante pero que al mismo tiempo atemoriza haciendo que el acercamiento a ella sea tímido, lento, cauteloso y tanteante? Quienes no la han conocido porque nunca la han tenido. Pero tener voz significa serla. Más que tener

voces, las somos. O quizá sea mejor decirlo así: más que ser nosotros nuestras voces, nuestras voces somos nosotros ejerciendo nuestro acto de ser y haciendo valer nuestro derecho a hacerlo. Quien nunca ha tenido voz nunca ha ejercido su acto de ser propio. Habrá escuchado voces ajenas, pero no sabrá que son ejercicios de existencia.

La tonada del clarinete genera expectación pero ella misma no es el objeto de esa expectación: es solo el anunciador. El anunciador es aquel que viene a nosotros y con quien tomamos contacto para permitirnos acceder a lo que verdaderamente es el objeto de nuestra expectación. Cuando ese objeto es tan novedoso que, además de suscitar curiosidad y expectación genera temor y miedo, el acercamiento al anunciador es desconfiado aunque irresistible, lento y prudente aunque irrefrenable, y la primera toma de contacto con él es tentativa, como tocándolo solo con las yemas de los dedos para luego retirarlas de inmediato. Conforme se va cobrando confianza, esos toques pasan a ser un tanteamiento, el cual pasa luego a ser palpamiento, después asimiento con la mano, y finalmente un estrechamiento o incluso un abrazo con los brazos. Tocar con las yemas es entablar puntos de contacto, pero palpar, agarrar y estrechar con las manos, y más aún abrazar con los brazos, es superponer superficies táctiles.

En *Reverendo King*, a la tonada que, introducida por el trémolo que la acompaña, ha entrado en un sitio donde antes no había nada, se le empiezan a sumar otros saxofones. Entre el clarinete y los saxofones hay una afinidad de hermanamiento: son instrumentos de la misma familia. Pero al mismo tiempo hay una diferencia en cuanto al modo como son tocados: los nuevos sonidos son indefinidos en su timbre, son emitidos sin vibrato ni articulación, y a diferencia de la prolongada tonada se desvanecen enseguida. Muy poco a poco esos sonidos se van dejando y haciendo escuchar, aproximándose con cautela al clarinete y entrando en contacto con él. Gradualmente van ganando confianza y, aunque todavía incapaces de emularlo en su timbre y en su articulación, van asimilando su volumen. Al final, la tonada, una vez que ha logrado reunir la concurrencia, termina con unas largas notas tenidas, sobre las cuales los otros sonidos son ya capaces de superponerse, es decir,

en sentido metafórico de abrazarla, todavía carentes de timbre y de capacidad articuladora, pero ya con la confianza de haberse asimilado a quien los tiene y por tanto de ser capaces de obtenerlos por sí mismos. Desde ahora ya no escucharemos el clarinete: él ya ha cumplido su función. A partir de ahora, y a lo largo de toda la parte central de la pieza, que es con mucho la más prolongada, lo que escucharemos serán los esfuerzos, los ensayos y las tentativas de esos otros sonidos por obtener, por sí mismos, su propio timbre y su propia articulación, esto es, de hacerse con su voz propia.

Al cabo de todos estos esfuerzos, que nosotros percibimos como improvisaciones esforzadas, ensayos tentativos que quizá no saben ellos mismos adónde van y que de todos modos se desvanecen enseguida, escuchamos finalmente cómo la tonada, logrando fatigosa pero felizmente surgir de ellos tras varios arranques en falso, tras dos, tres, cuatro, cinco y hasta seis intentonas fallidas, se eleva de nuevo. La reconocemos como la melodía inicial. Suena menos definida, mucho más forzada y esforzada, pero reconocible. Acabamos de asistir a la conversión del balbuceo en voz.

Sabemos que ese clarinete se lo entregó a Coltrane, a modo de legado, la madre de Eric Dolphy como una última voluntad de su hijo muerto, y que durante un año y hasta la grabación de esta pieza Coltrane no lo utilizó. Sus biógrafos ven en esto un luto que el saxofonista guardó por su amigo fallecido³.

La crítica musical suele decir que el empleo ahora de este instrumento obedece a una voluntad de innovación o de ensayo, y ciertamente el uso del clarinete bajo es, más que inusual, excepcional en formaciones de jazz.

Que Coltrane reservara intacto el clarinete durante tanto tiempo puede obedecer, en efecto, a una voluntad de guardar luto, y que lo emplee ahora también puede obedecer a una voluntad de experimentación. Pero sin menoscabo de esto, hay una explicación más elemental para

³ Coltrane entabló con su amigo fallecido esa relación de solemne veneración que todos deberíamos tener con nuestros muertos, y cuando se encerraba a ensayar solía ponerse delante una foto del difunto.

esta circunstancia: hasta ahora Coltrane no necesitó emplear este instrumento, pero ahora, justamente en la ejecución de esta pieza, sí que necesita hacerlo. ¿Por qué? Por dos motivos: primero porque necesitaba un segundo instrumento, y luego porque necesitaba que este segundo instrumento, además, fuera inusual. Un instrumento de la misma familia que el saxofón, emparentado con él, hasta el punto de que si no escuchamos con atención, o simplemente no consultamos la bibliografía, podríamos confundirlos; pero pese a todo distinto, y además inédito, que hasta ahora no se hubiera tocado, que hasta ahora no se hubiera dejado escuchar en la historia del jazz.

En *Espacio viviente* (1965) escuchamos dos saxofones haciéndose compañía mutua. Si buscamos información sobre esa pieza, nos enteramos de que ambas voces son tocadas por Coltrane, quien primero grabó una voz y luego interpretó la segunda sobre la grabación de la primera. Pero al margen de lo que podemos llegar a saber indagando, lo que realmente escuchamos son dos saxofones acompañándose mutuamente.

Recabando información sobre *Reverendo King* nos enteramos de que es el mismo Coltrane quien tocó en esta pieza los dos instrumentos por separado: el clarinete bajo al comienzo y al final y el saxofón en la sección intermedia, junto con Pharoah Sanders, haciendo que fueran varios los saxofones. Pero dejando de lado esta información, lo que escuchamos son dos instrumentos distintos y separados por un periodo prolongado de ensayos y esfuerzos, emulando el segundo al primero.

El clarinete ha sido un anunciador que, despertando expectación por la voz que él portaba, ha congregado en torno de sí una concurrencia de sonidos que si pueden quedar cautivados y atemorizados por el anuncio de la voz es solo porque hasta ahora han carecido de ella, o incluso porque desconocían del todo qué es una voz. A diferencia de lo que sucede en *Expresión* (1967), en *Reverendo King* el clarinete no les hace entrega de su voz propia, destinándose a sí mismo al silencio. Menos aún se convierte en portavoz de ellos, hablando en su lugar y representándolos, poniéndose en el puesto de ellos y sustituyéndolos. Un portavoz es quien, con su voz propia, habla en lugar de otros, mientras que expresión es dar voz a quien no la tiene haciendo renuncia de la propia. Pero lo que hace

el clarinete en *Reverendo King* es despertar en los otros instrumentos, hasta ahora mudos por ignorantes o por amedrentados, la expectación y la confianza para que ellos obtengan su voz por sí mismos, para que no reciban una voz ya terminada y confeccionada por otros a cambio de algo o a cambio de nada, sino para que se hagan con su voz propia, para que ellos mismos se atrevan a hacerse voz. Esa voz que ellos llegan a hacerse es el clarinete bajo en su segunda entrada, que, tras sus varios arranques en falso, surge de entre la confusión de sonidos indefinidos como un instrumento que jamás hasta ahora se había dejado escuchar. Y esa es la voz, ya vocalizante y articulada, letánica y ritmificada, formada y estructurada, con que la pieza termina. A lo largo de toda ella ha seguido sonando sin interrupción, como un recordatorio constante que ha venido dando aliento, el trémolo ritmificado y ritmificante del piano y el contrabajo.

La pieza se llama *Reverendo King*. No es que esté dedicada a Martin Luther King al modo como se dedica un libro en señal de gratitud. Cuando dedicamos así, estamos entregando algo que viene de nosotros como un símbolo de correspondencia agradecida, que hace valer su mero carácter simbólico como reconocimiento de que esa correspondencia nunca podrá bastar realmente a los favores ya recibidos. De hecho, el disco entero *Música cósmica* ya tiene una dedicatoria llena de agradecimiento: “Al oceánicamente amado”. *Reverendo King* no es la dedicatoria de la pieza: es su título, es decir, su nombre. Esta pieza no es un mero signo de reconocimiento a esa personalidad histórica. Mucho más que eso, es como si nos hiciera presente, al modo de un retrato que llevara su nombre, al propio King, recreando musicalmente lo que el reverendo hizo con su vida.

King no fue solo un portavoz de los negros. Él no hablaba en representación de ellos sustituyéndolos y poniéndose en su lugar. Si hubiera hecho eso, entonces sus discursos habrían estado dirigidos a los blancos. Pero en sus discursos él se dirigía a los negros. Sus mensajes lanzados a los blancos asumían más bien la forma de marchas y manifestaciones. Aunque al reverendo se le asocia a veces con el emblema “Ser voz de quienes no tienen voz”, el sentido de su obra y

eso a lo que exhortaba a sus hermanos de raza es lo que expuso en la exégesis de la parábola del samaritano contenida en su impresionante último discurso, la víspera de su asesinato:

“Y Jesús les habló de un hombre al que los ladrones habían asaltado. Como recordaréis, un levita y un sacerdote pasaron de largo ante él por el otro lado del camino: no se pararon a ayudarlo. Finalmente pasó un hombre de otra raza. Se bajó de su montura y decidió que si quería ser compasivo no debía sustituirle nadie”.

Martin Luther King fue un anunciador, un evangelista⁴ en el sentido más propio, un reverendo que llegó a un territorio donde no había nadie porque nadie se atrevía a salir o quizá porque ni siquiera nadie sabía que tenía la posibilidad de hacerlo. Él congregó a gente anunciando algo nuevo que suscitaba al mismo tiempo esperanza y temor. Promesa (anuncio) y miedo real al que hay que sobreponerse son dos temas constantes en sus discursos. No fue un vendedor, un político, un benefactor que les hiciera entrega, interesada o desinteresada, de algo ya terminado y confeccionado por otros. Fue un anunciador, por momentos un profeta, que suscitó en los discriminados primero la expectativa y luego la confianza para que eso que él portaba proclamándolo ellos lo obtuvieran por sí mismos. Eso era, más que una conciencia de raza o de fraternidad racial, que ya era existente y que era tanto más aguda cuanto que había surgido de la discriminación, una conciencia de dignidad; y era también la voz propia para proclamarla y hacerla valer. Esto, que fue la obra humana e histórica del reverendo King, es exactamente lo que escuchamos en esta pieza de Coltrane que tiene su nombre.



ALBERTO CIRIA ES FILÓSOFO.

⁴“Evangelista”, igual que “ángel”, viene del griego *ángelos*, “nuncio”, “mensajero”.