

1917
COLUMBIA REALIZA LA PRIMERA GRABACION DE JAZZ, CON LA ORIGINAL DIXIELAND JASS BAND. EL SELLO VICTOR GRABA CON LA MISMA ORQUESTA. EL DISCO SALE A LA VENTA EL 5 DE MARZO, A 75 CENTAVOS DE DOLAR. SE VENDEN MAS DE UN MILLON DE COPIAS.

1927
DEUTSCHE GRAMMOPHON GRABA A ARTHUR BRIGGS EN BERLIN.

1920
MAMIE SMITH GRABA THAT THING CALLED LOVE Y YOU CAN'T KEEP A GOOD MAN DOWN, PARA EL SELLO OKEH

1929
LA CRISIS DE WALL STREET HACE CAER LAS VENTAS ANUALES DE DISCOS EN EEUU: DE 100 A SOLO 6 MILLONES DE COPIAS. PRIMERA GRABACION EN ESPAÑA: SAM WOODING Y LOS CHOCOLATE KIDDIES PARA PARLOPHON.

1931
DUKE ELLINGTON GRABA CREOLE RHAPSODY SU PRIMER REGISTRO CON MAS DE 3 MINUTOS DE DURACION.

1937
PARIS CHARLES DELAUNAY Y HUGUES PANASSIE CREAN EL SELLO SWING.

1939
ALFRED LION FUNDA BLUE NOTE RECORDS. SIDNEY BECHET REGISTRA PARA EL SELLO UNA MEMORABLE VERSION DE SUMMERTIME.

1940
NACE EL SELLO KEYNOTE CONOCIDO POR LAS SESIONES QUE EL PRODUCTOR HARRY LIM REALIZO ENTRE 1943-46. GRABACION DEL QUINTETO DEL HOT CLUB DE BARCELONA PARA LA VOZ DE SU AMO.



1938
MILT GABLER ESTABLECE EL SELLO COMMODORE.

1947
APARECE EN INGLATERRA EL SELLO ESQUIRE. UN AÑO ANTES SE LANZA TEMPO RECORDS.



1942
HERMAN LUBINSKY PONE EN MARCHA SAVOY RECORDS Y JOHNNY MERCER CAPITOL RECORDS.

1946
NORMAN GRANZ ESTABLECE EN LOS ANGELES CLEF, SUBSIDIARIA DE MERCURY. EN 1953, NORGRAM; VERVE EN 1956 Y PABLO EN 1977.

1943-49
SE DISTRIBUYEN 8 MILLONES DE COPIAS DE V-DISCS.

1951
GEORGE WEIN ESTABLECE EN BOSTON STORYVILLE, CLUB Y SELLO DISCOGRAFICO.

1948
COLUMBIA LANZA EL PRIMER LP DE 33 RPM. SE FUNDA EN FRANCIA EL SELLO VOGUE.

1949
RCA VICTOR COMERCIALIZA EL SINGLE DE 45 RPM. BOB WEINSTOCK FUNDA PRESTIGE Y NEW JAZZ. APARECE EL SELLO BARCLAY, EN PARIS.

1957
APARECEN LAS PRIMERAS GRABACIONES EN STEREO.



1956
PRIMERA GRABACION DE TETE MONTOLIU A SU NOMBRE PARA COLUMBIA.

1953
ORRIN KEEPEWES Y BILL GRAUER CREAN RIVERSIDE. Y JAZZLAND EN 1960. LOS PRODUCTORES RICHARD BOCK (PACIFIC JAZZ), LESTER KOENIG (CONTEMPORARY) Y NESUHI ERTEGUN (ATLANTIC), CONTRIBUYEN A LA DIFUSION DEL ESTILO WEST COAST EN LA DECADA DE LOS 50.

1968
COMIENZA EN ALEMANIA MPS (MUSIK PRODUKTION SCHWARRZWALD). BLACK & BLUE, EN FRANCIA.

1960
APARECE IMPULSE! SU PRIMERA GRABACION FUE THE GREAT KAI & J.J. NAT HENTOFF CREA CANDID RECORDS.

1969
SE CREAN ECM Y FMP EN ALEMANIA.



LOS 70
NACE ENJA RECORDS (1971); HAT HUT (1974); BLACK SAINT Y TIMELESS (1975); SOUL NOTE (1979).

LOS 80
VARIAS COMPAÑIAS JAPONESAS EDITAN FACSIMILES DE DISCOS HISTORICOS. APARECE EL CD Y EL DAT. LEO FEIGIN FORMA LEO RECORDS. RELANZAMIENTO DE BLUE NOTE. MICHEL CUSCUNA LANZA MOSAIC RECORDS.

LOS 90
APARECEN EL CD ROM Y EL LASER DISC. SE EDITA KEITH JARRETT AT THE BLUE NOTE-THE COMPLETE RECORDINGS. EL JAZZ SE NAVEGA POR INTERNET.

El objeto inicial de este artículo era proponer un breve recorrido por la historia del jazz grabado para conmemorar su octogésimo aniversario. En 1917 la Original Dixieland Jass Band firmó su bautismo discográfico, y los expertos se han puesto de acuerdo al adoptar esa grabación como primer documento sonoro de la aparición de un nuevo estilo musical, aunque tenga las impurezas e imperfecciones propias de un género en busca de su identidad. Para no repetir lugares comunes opté por trazar un recorrido cronológico que es a la vez una doble apuesta: por la capacidad de síntesis del procedimiento –en sí mismo arbitrario– de elegir un solo título por año, desde 1917 hasta 1996, que a la fuerza debiera arrojar algún resultado curioso, y por el ejercicio lúdico/polémico según el cual esta elección, paralela a muchas otras, se caracteriza justamente por ser la mía.

Al tiempo que el trabajo avanzaba, sin embargo, y trataba de argumentar mi selección, se me fue haciendo evidente la cantidad de dilemas que encierra una historia del jazz en disco. Y no me refiero únicamente a los aspectos técnicos del asunto, que comenta en otro lugar Carlos Sampayo, sino a los puramente musicales que se derivan de ellos: puesto que la música es un arte temporal, la congelación del instante creativo es en el fondo una paradoja y un arma de doble filo, de la que unos se han servido para catapultarse y otros no han podido jamás extraer toda la fuerza que alberga. Hay artistas eminentemente discográficos y otros que no lo son tanto. Los que cuidan mucho la forma siempre serán más favorecidos por el disco que los Armstrong o los Parker, cuya música, aun siendo evidentemente genial, suena constreñida en las grabaciones. Sin embargo también existe el fenómeno misterioso de la fonogenia, los jazzistas que se ven rotundamente beneficiados por la grabación, entre los cuales Chet Baker es el primero que me viene a la cabeza. Baker era un músico como la copa de un pino, pero algunos más discretos deben la mayor parte de su prestigio al encanto de la música grabada.

Otro fenómeno completamente discográfico consiste en la invención de un talento inexistente o en el agigantamiento de uno limitado (para eso está el productor, figura que va siendo hora de reivindicar). Ello sucede desde hace mucho en la música popular, pero también en el jazz, y si el resultado es interesante no debemos rasgarnos las vestiduras, porque hoy en día la cultura del disco impregna tanto la forma de entender y de vivir la música, que está fuera de lugar exigir al intérprete alguna clase de legitimación suplementaria sobre las tablas, de “momento de la verdad”, como los que deben afrontar los toreros. La verdad musical se dice de muchas formas, incluso con grandiosas mentiras enlatadas. ¿Cuántos grupos legendarios nacieron sólo para el disco? Sin *The Blues And The Abstract Truth*, ¿qué sería del prestigio de Oliver Nelson?

En un buen disco todo cabe, y entre los títulos privilegiados de nuestra discoteca hay ejemplos de interpretaciones fraccionadas que no parecen tales, memorización de pasajes presuntamente improvisados, montajes y remontajes en busca del resultado apetecido, eliminación de momentos defectuosos, falseamiento de timbres, etcétera. No hace mucho, mi amigo el batería Jeff Jerolamon, que ha grabado con Rudy Van Gelder, me explicaba cómo el reputado técnico es en realidad el verdadero responsable del sonido que todos identificamos con Art Blakey, ese charles en primerísimo plano que ningún batería sería capaz de hacer sonar tan fuerte ni aunque se empeñara. Y no obstante, ¿no nos parece ese poderoso chasquido un auténtico hallazgo estilístico, un rasgo consustan-

cial al sonido de los Messengers? En primera instancia el disco no se debería juzgar por su presunta autenticidad, ni por sus intenciones, ni por la biografía de su titular, sino por la música que lleva dentro.

La grabación ha alterado la cultura del jazz desde el principio: primero sirvió para democratizarla, homogeneizando escuelas distantes, luego la ha redibujado con su fuerza típicamente industrial. Forma parte de nuestras vidas como aficionados con una capacidad de pregnancia que no posee la actuación en directo, no estamos dispuestos a renunciar al disco ni tan siquiera en una situación extrema, en la célebre isla desierta, donde todos pensamos llevarnos un equipo de música pero nadie concibe la posibilidad de hacerse acompañar por una orquesta o un quinteto. El disco es inseparable del concepto moderno de “aficionado” coleccionista, y más todavía fuera de los Estados Unidos, en Europa, Japón –país especializado en las reediciones más increíbles– o Argentina. Sin el disco, Julio Cortázar no habría escrito *Rayuela*, una novela que no tiene sentido sin la conciencia de la cultura discográfica, del disco como fetiche.

Con tantas matizaciones cabían muchas alternativas para escribir este artículo. Podría haber preparado una relación donde se viera el dominio que han ejercido los discos de unos cuantos titanes sobre la trayectoria del jazz: Armstrong, Ellington, Davis, Coltrane, Evans. Podría haber seleccionado títulos sobre los cuales la opinión de la crítica haya cambiado progresivamente. Podría haber prescindido de la visión finalista de la historia del jazz y combinado a Count Basie con Ornette Coleman o a Miles Davis con Erroll Garner, sin admitir, conforme a la costumbre, que la aparición de una novedad agota el mérito de su inmediato antecedente...

El trabajo me ha dado muchos quebraderos de cabeza, especialmente al enfrentarme con algunos años de transición, con fechas despobladas o con épocas muy fructíferas. Me he permitido algunas licencias de las que estoy particularmente satisfecho, pero en general he optado por la cautela y el eclecticismo; incluso he evitado siempre que lo he considerado legítimo la repetición de nombres, por mor de una cierta representatividad provechosa para el lector. Evidentemente, cuando en 1945 coinciden *These Foolish Things* de Lester Young con *Hot House* de Dizzy Gillespie, o en 1949 se graban *Subconscious Lee*, de Konitz y Tristano, *Aunt Haggard's Blues*, de Art Tatum, o las primeras sesiones de *Birth Of The Cool*, la elección sacrifica documentos exquisitos, imprescindibles en cualquier otra selección; me duele un poco reconocer que en casi todos esos casos he preferido la innovación sancionada por la crítica antes que la perfección o la belleza sin adjetivos, pero dejo las dudas planteadas por si alguien quisiera armar su propio rompecabezas.

Resumir la historia del jazz en ochenta entradas (que son títulos de temas si van entre comillas, y discos de larga duración si aparecen en cursiva) es mucho resumir. Las primeras décadas casi suscitan unanimidad, pues ¿quién reflexiona hoy en serio sobre los intrínsecos del jazz anterior a Charlie Parker y Dizzy Gillespie? Pero conforme avanzan los años los méritos se acumulan y los partidos se radicalizan. La brusquedad resultante produce un efecto literalmente vertiginoso que traduce muy bien esa densidad de significado que caracteriza la evolución del jazz, una música joven y vieja al mismo tiempo –conflictivamente– y que no puede entenderse sin el disco: soporte que después de tantas décadas y tanta evolución tecnológica, para nuestro asombro, todavía justifica su nombre primitivo. ■

Jorge García

80 ANOS

1917: "Livery Stable Blues" (Victor), Original Dixieland Jass Band.
 1918: "Jazzbo Jazz" (Victor), Earl Fuller's Famous Jazz Band.
 1919: "Yelping Hound Blues" (Paramount), Louisiana Five.
 1920: "Crazy Blues" (Okeh), Mamie Smith.
 1921: "Carolina Shout" (Okeh), James P. Johnson.
 1922: "I'll Build A Starway To Paradise" (Victor), Paul Whiteman.
 1923: "Dipper Mouth Blues" (Gennett), King Oliver.
 1924: "Riverboat Shuffle" (Gennett), Wolverine Orchestra.
 1925: "Cake Walking Babies From Home" (Okeh), Clarence Williams.
 1926: "Black Bottom Stomp" (Victor), Jelly Roll Morton.
 1927: "Black And Tan Fantasy" (Victor), Duke Ellington.
 1928: "West End Blues" (Okeh), Louis Armstrong.
 1929: "New Call Of The Freaks" (Okeh), Luis Russell.
 1930: "Bugle Call Rag" (Columbia), Chocolate Dandies.
 1931: "Chant Of The Weed" (Brunswick), Don Redman.

1932: "New King Porter Stomp" (Okeh), Fletcher Henderson.
 1933: "Tiger Rag" (Brunswick), Art Tatum.
 1934: "Rhythm Is Our Business" (Decca), Jimmie Lunceford.
 1935: "Dinah" (Victor), Fats Waller.
 1936: "Did I Remember?" (Vocalion), Billie Holiday.
 1937: "One O'Clock Jump" (Decca), Count Basie.
 1938: *Live At Carnegie Hall* (Columbia), Benny Goodman.
 1939: "Body And Soul" (Bluebird), Coleman Hawkins.
 1940: "Ko-Ko" (Bluebird), Duke Ellington.
 1941: "Rockin' Chair" (Columbia), Gene Krupa.
 1942: "Flyin' Home" (Decca), Lionel Hampton.
 1943: "Straighten Up And Fly Right" (Capitol), Nat King Cole.
 1944: "Blue Horizon" (Blue Note), Sidney Bechet.
 1945: "Hot House" (Guild), Dizzy Gillespie.

1946: "Non Alcoholic" (Columbia), Woody Herman.
 1947: *Our Delight* (Blue Note), Tadd Dameron/Fats Navarro.
 1948: "Parker's Mood" (Savoy), Charlie Parker.
 1949: "Boplicity" (Capitol), Miles Davis.
 1950: "Incident In Jazz" (Capitol), Stan Kenton.
 1951: *At Storyville* (Roulette), Stan Getz.
 1952: "Bernie's Tune" (Pacific Jazz), Mulligan/Baker.

1953: *Cool And Crazy* (RCA), Shorty Rogers.
 1954: *Thelonious Monk* (Prestige), Thelonious Monk.
 1955: *Study In Brown* (EmArcy), Clifford Brown.
 1956: *Saxophone Colossus* (Prestige), Sonny Rollins.

1957: *Very Cool* (Verve), Lee Konitz.
 1958: *Moanin'* (Blue Note), Art Blakey.
 1959: *Kind Of Blue* (Columbia/Sony), Miles Davis.
 1960: *This Is Our Music* (Atlantic), Ornette Coleman.
 1961: *Waltz For Debby* (Riverside), Bill Evans.
 1962: *The Tokio Blues* (Blue Note), Horace Silver.
 1963: *Destination Out* (Blue Note), Jackie McLean.
 1964: *A Love Supreme* (Impulse!), John Coltrane.
 1965: *Fire Music* (Impulse!), Archie Shepp.

1966: *Conquistador!* (Blue Note), Cecil Taylor.
 1967: *Nefertiti* (Columbia), Miles Davis.
 1968: *Alone* (Verve), Bill Evans.
 1969: *Extrapolation* (Polydor), John McLaughlin.
 1970: *The Song Of Singing* (Blue Note), Chick Corea.
 1971: *The Man I Love* (Black Lion), Thelonious Monk.
 1972: *Conference Of The Birds* (ECM), Dave Holland.
 1973: *Fanfare For The Warriors* (Atlantic), Art Ensemble Of Chicago.

1974: *Musique Du Bois* (Muse), Phil Woods.
 1975: *Changes One/Changes Two* (Atlantic), Charles Mingus.
 1976: *The Trip* (Galaxy), Art Pepper.
 1977: *Live At The Village Vanguard* (East Wind), Hank Jones.
 1978: *Warm Tenor* (Pablo), Zoot Sims.
 1979: *The Touch Of Your Lips* (SteepleChase), Chet Baker.
 1980: *Around 6* (ECM), Kenny Wheeler.
 1981: *United* (Columbia), Woody Shaw.
 1982: *80° Below '82* (Antilles), Air.
 1983: *Think Of One* (Columbia), Wynton Marsalis.
 1984: *Decision In Paradise* (Soul Note), Frank Lowe.
 1985: *The African Flower* (Blue Note), James Newton.
 1986: *Standards Live* (ECM), Keith Jarrett.

1987: *Anniversary* (EmArcy), Stan Getz.
 1988: *Art Deco* (A&M), Don Cherry.
 1989: *Presents The Fo'tet* (Somethin' Else), Ralph Peterson.
 1990: *Weaver Of Dreams* (Blue Note), Don Grolnick.
 1991: *The Spirit Of Our Ancestors* (Verve), Randy Weston.
 1992: *Lush Life* (Verve), Joe Henderson.
 1993: *Always Say Goodbye* (Verve), Charlie Haden.
 1994: *Big Band Record* (Gramavision), Ray Anderson.
 1995: *Rush Hour* (Blue Note), Joe Lovano.
 1996: *Five* (Soul Note), Dave Douglas.

La lista que propone Jorge García, persona nada arbitraria, es caprichosa y picaresca. Una vez sometido a ella, no puedo más que abrir los compartimientos de la memoria y dejar que fluya (en el caso de que ésta sea un fluido y no una creación de quienes suponen que la realidad viaja sin control). En mi memoria jazzística los hechos tienen todavía el nombre primitivo a que alude Jorge, “disco”, salvo quizá la primera y única vez que vi a Louis Armstrong en un escenario y sentí que tocaba y cantaba para mí, borrando de un plumazo a los otros 2999 espectadores. El disco ha sido un sujeto de reflexión, en tanto puede apelarse a él muchas veces y en diversas circunstancias. Una actuación en vivo termina en sí misma y su sedimento circula en formatos personales dentro de cada cual (como para mí la de Armstrong a que aludo sin ánimo de fardar). El disco permanece porque es un objeto y, aún más, porque trae gato encerrado. La aguja (ahora la densidad virtual del laser) es el intermediario entre su redondez y la irregularidad de la oreja, antesala del corazón para quien disponga de uno.

Los primeros eran de pasta, giraban rápido, duraban un promedio de tres minutos por cara y tenían una vida limitada y amenazada por la caída y consiguiente costumbre de hacerse añicos. El primer disco roto que recuerdo era *Venus de Milo* del Noneto Capitol a nombre de Miles Davis; un nombre misterioso que también aparecía como el del trompetista en la etiqueta burdeos de un Savoy de Charlie Parker, poseído por un contertulio que antes de prestarlo prefería desprenderse de su novia. De los que enumera Jorge recuerdo como propios el *Carolina Shout* de James P. Johnson, *Black And Tan Fantasy* de Ellington y *Dinah* de Waller. La música contenida sonó mejor (y perduró más) cuando aparecieron en LP, aún más fiel al original cuando Robert Parker, de Australia, les limpió los ominosos ruidos del contacto desaprensivo y los volvió digitales y ya fue otra cuando aparecieron en CD: ¿es la misma música? . Creo que no, pero también creo que la reproducción técnica, la conservación y la limpieza de parásitos le dan una pulcritud de la que nosotros (los habitantes del final del milenio) estamos más necesitados que aquellos (los del primer cuarto de siglo). Limpia y diáfana, la música de Johnson, Ellington y Waller deja de ser una curiosidad folclórica y se transforma en un sujeto (artístico) acorde con estos tiempos y sus exigencias sobrecargadas de mensajes cruzados y maledicencia. Como es natural, detrás de esa capacidad de reubicación está su carácter intemporal, su condición de arte por encima de las épocas. Quiero decir que una porquería cualquiera de Paul Whiteman, Bob Crosby o Wild Bradley, por más limpieza que se le aplique, seguirá siendo lo que fue (y también una porquería de Waller o Ellington, que las hubo y aparecen en las preciosas antologías del todo vale porque todos somos estudiosos). Los discos de 78 rpm eran el tesoro a mimar, frágiles como el amor y la paz, e igualmente deseados. La etiqueta encerraba todos los misterios, el logotipo del sello prometía tanto como la música...y en eso llegó el *longplay*.

Una tía mía de nombre Inés dijo: “¿Cómo puede ser que salga música si gira tan despacio?”. Sus jóvenes sobrinos no disimulamos las miradas de desprecio tecnológico.

El LP de 30 cm (el verdadero LP porque el de 25 cm sólo fue una caricatura, una especie de 78 rpm inflado de vanidad) tenía seis temas por cara, o siete, aun ocho. Los músicos no se habían adecuado a las posibilidades de su extensión; seguían tocando como cuando tenían la limitación de los tres minutos (aunque desde siempre circulaban noticias de que Lester Young, Roy Eldridge y Charlie Parker, en *performance* prolongaban sus solos todo lo que querían, pero nadie que viviera lejos del paraíso pudo comprobarlo). Allí estaba el LP para poner esa experiencia al alcance de quien pudiera pagarlo. El hardbop de los cincuenta nació marcado por esa posibilidad; y aparecieron muchas *blowing sessions* vacías de

contenido y llenas de acrobacia. Algunos hardboppers llegaron a parecerse más a Burt Lancaster en el trapecio que a sus poco gimnásticos modelos naturales. Entonces no pocos añoramos la gloria y síntesis del humilde 78 rpm que ya no volvería.

Con el LP apareció también la imagen asociada. Los músicos tenían caras y cuerpos, a cada música correspondía un estilo gráfico, unas letras, colores, datos técnicos, texto de contraportada, funda interior y fenómenos más sensoriales como el olor del cartón de la funda o el placer de la posesión de un objeto múltiple, más aún, de un símbolo de los tiempos. El 45 rpm –interregno de bolsillo para consumo frívolo– no sirvió para el jazz, aunque sí para algunos *juke-box* (al menos en mi tierra de origen) que se dignaban a dar un par de piezas de esa música que ya no se bailaba (y ya pocos querían escuchar).

Con la llegada de la alta fidelidad (la muy alta, casi gigantesca) también se acrecentaron las exigencias a los músicos y empezaron a aparecer esas alarmantes fotografías que delataban que en el momento de la admirable grabación que estábamos oyendo y a veces escuchando (hecha de una comunión dominante), los interesados estaban encerrados en boxes sin más contacto entre sí que los auriculares. Otro signo de los tiempos, afortunadamente la música nos llega lo suficientemente homogeneizada como para que imaginemos que fue hecha en una situación mejor, o en ninguna situación. Llega desde un objeto redondo con agujerito en el medio, se llame 78, 45, 33 o CD. La forma infinita (o más bien interminable) del disco nos induce a creer que entre él y el origen no hay intermediarios como la cinta magnetofónica estándar o el DAT, y que él traduce directamente al músico y transmite su energía: el diseño gráfico ha servido para ello; un disco de Clifford Brown como *Study In Brown* (sugerido por Jorge) establece parámetros previos: la imagen original de la carpeta mostraba a Clifford en primer plano, quitaba el velo a su modo de *embo-car* y aun su esfuerzo. El monocromatismo (ocre brillante) daba la idea de modernidad. Después de esa figuración sólo quedaba la música y ésta no defraudaba la idea previa (los intermediarios, humanos y materiales, desaparecían de un plumazo). El texto de contraportada venía a confirmar lo que pensábamos.

La era de las reediciones (primero en LP facsímil, después en CD) con la imagen idéntica, más que acentuar el fetichismo congenial a todo coleccionista (que existe y cómo), reafirma la idea de la eliminación del intermediario y la pertinencia de establecer un contacto directo. La foto del cuarteto de Ornette Coleman de *This Is Our Music* (otra brillante inclusión de mi amigo) es una directa representación de esa música de la que se reclaman patrones en el título: en los gestos de cada uno de ellos está la adjetivación. En formato reducido de CD la carátula tiene un efecto mitigado, compensado por la impresionante presencia de una música libre de roces físicos.

Las reediciones de la época anterior al LP –siempre recopilaciones y sumas– tienen, necesariamente, una imagen prestada, debido a que los originales eran un simple objeto negro, pero esa nueva presencia gráfica terminará por encontrar su espacio en el inconsciente de quien en el futuro acceda al jazz y no tenga recuerdos de otros soportes (palabra exquisitamente inadecuada pero imprescindible). ¿Existirán nuevos soportes y, en caso de que la respuesta sea sí, serán físicos? Una visión no del todo prospectiva nos indica que habrá bancos de datos sonoros con audición de pago y que ya no tendremos discos en casa (Jorge, yo y otros amigos no queremos estar en ese mundo escueto). Y otra pregunta: ¿en qué medida, forma, modo o manera influirá la virtualidad del “disco” inexistente en las nuevas formas de jazz? Porque si es cierto que los soportes han influido, también lo es que no dejarán de hacerlo. ■

Carlos Sampayo