

CREATIVIDAD, LOCURA Y JAZZ



Guzmán López Bayarri

INDICE

1. Introducción

2. Definición de conceptos.

2.1 El jazz y su significado

2.2 El bebop

2.3 Creatividad, locura y arte

3. Situación social en la América de los años 40-50

3.1 Racismo

3.2 Drogas

4. Estudios anteriores

5. Factores de personalidad en creatividad

6. Enfermedad y creación

7. Conclusiones

1.INTRODUCCIÓN

Se ha hablado mucho, y se sigue haciendo, de la relación existente entre locura y creatividad. Existe una vasta literatura sobre este tipo de temas con opiniones razonables por ambas partes. Se habla, por ejemplo, de locura del creador en base a estadísticas hechas a base de biografías y demás fuentes. Se ve la correspondencia entre número de obras y estados psicopatológicos y demás cuestiones. La locura en el creador se suele tratar de forma general independientemente del estilo artístico. Parece no importar, cuando hablamos de locura en música, de qué estamos hablando, si hay locura en el clasicismo, en el barroco, o en el folclore. De este modo todo se generaliza hasta el punto de lo absurdo. Me pregunto qué puede tener en común Mozart con Charlie Parker para poder afirmar que existe ciertos rasgos psicopatológicos asociados a la creación musical.

En este ensayo, me propongo, dar una visión sobre la locura y el creador desde un campo más reducido que el del arte en general. En mi planteamiento he ido reduciendo el ámbito para poder hacer más concreto el campo estudiado. Desde el arte a la música, de ésta al jazz y dentro de éste elegí un estilo concreto, el bebop.

Otra de las cosas que siempre quise tener en cuenta es no investigar sólo al creador o a su obra, sino tener en cuenta todo el complejo multidimensional en el que se desarrolla la acción creativa, ya que si no se da una visión mínimamente integradora, a mi manera de ver, estaremos ante una realidad mutilada y por tanto, falsa.

Desde una perspectiva multidimensional, el tema se hace mucho más complejo a la vez que exacto, referido éste a una visión más adecuada a la realidad. Por eso, me inclino aquí, por una visión más completa que iría desde lo más individual como serían las características de personalidad, a lo más social, incluyendo aquí las condiciones histórico- sociales en las que vivió el personaje en cuestión.

El artista, como creador, ha sido estudiado en profundidad con diferentes metodologías. La más interesante a mi juicio ha sido el estudio de casos. Gente como Gruber o Gardner han estudiado las biografías de creadores famosos (una el primero, siete el segundo) intentando así extraer un perfil prototípico del artista creador.

Basándonos en los estudios de casos, podemos observar a la persona en todas sus dimensiones, desde un continuo que va desde lo más micro a lo macro. Gracias a la información que nos proporciona este tipo de metodologías todo se contextualiza más, lo que nos ayuda a comprender qué es lo que sucedía en realidad.

Por lo tanto, y desde esta perspectiva, dedico este ensayo a estudiar la relación entre locura y músicos de bebop de los años 40 y 50 en Norteamérica.

2. DEFINICIÓN DE CONCEPTOS

2.1 EL JAZZ Y SU SIGNIFICADO

El jazz nació en Nueva Orleans a finales del siglo XIX. Nació con carácter folclórico, de una fusión entre África y América. Los esclavos procedentes de África continuaban con sus costumbres sociales y culturales como son los ritos religiosos, bailes o marchas callejeras, y poco a poco, con la mezcla del Nueva Orleans de aquella época (había españoles, franceses, portugueses, etc...) fue evolucionando. Pero debemos tener en cuenta que sus orígenes son puramente negros, esto ligado al sufrimiento por la desigualdad y la angustia que podía salir de la raza negra considerada inferior. Por tanto podemos afirmar que con el jazz *«la irreductible voz del corazón africano ha podido hacerse oír a través de productos del pensamiento europeo»*(Pérez 1997:11).

Muchos pioneros del jazz pudieron convertirse en músicos profesionales al encontrar trabajo estable en Storyville, barrio de Nueva Orleans en el que se encontraban los locales destinados al juego y a la prostitución. Fue una auténtica salvación para los negros de aquella época y también una forma de luchar contra la opresión que sufrían. Con una situación semejante no es de extrañar que hubiera un caldo de cultivo tan apropiado para la creación del jazz. Así, se debe advertir que el jazz nació como una forma de rebeldía, de rabia por hacer esa división absurda y cruel entre los negros y los blancos, como una voz, la voz de la América negra. Era música que sonaba a libertad pura, música que se creaba y reinventaba a si misma cada noche y que nunca podía sonar igual dos veces, de ahí su magia. Pero eso no podía quedar así por mucho tiempo y entonces ocurrió algo. Tal como nos dice Gilad Atzmon:

«La elite blanca estadounidense no tardó mucho tiempo en comprender que el jazz ponía en peligro

su hegemonía y que el jazz y EEUU eran ideologías enfrentadas. Mientras que tradicionalmente el carácter distintivo de ese país suele ser presentado como una celebración de la libertad civil, el jazz de finales de los años cincuenta sacó a la luz los profundos defectos del sueño americano. No sólo expuso la injusticia fundamental dentro del sistema capitalista, sino que también valoró la belleza por encima del dinero, lo cual era contrario a la manera americana de pensar»(Atzmon,2004).

Por tanto se presentaba un gran problema para los americanos. La segregación y la filosofía de Mccarthy estaban muy presentes en la América de esos años y esto incrementaba un sentimiento de incomodidad hacia los negros, y especialmente para aquellos que intentaban cambiar las cosas. Así pues, la solución era amortiguar el golpe de la mejor manera, y que mejor manera de hacerlo que desvirtuando el mensaje original. Atzmon nos lo cuenta de la siguiente manera:

«La mejor manera de vencer a un rival resentido es integrarlo en el sistema y, así, el jazz pasó a ser la «voz de América», los estadounidenses negros se convirtieron en ciudadanos ordinarios y el jazz dejó de ser subversivo»(Atzmon, 2004)

Esta pseudo integración hizo que el jazz perdiera su mensaje original, convirtiéndose así, en música de baile con carácter muy comercial y fácil de tatatear. Esa música se llamó Swing.

Ángel Pérez nos habla de la transformación que sufrió el jazz nacido en los burdeles de Storyville hasta convertirse, perdiendo así todo mensaje subversivo, en música de masas:

«Las grandes orquestas de swing convirtieron al jazz en una música popular de masas, culminando así el proceso de comercialización de una música, en principio folclórica, que se inició en Storyville»(Pérez 1997:14).

El jazz, a pesar del swing blanco, pudo proseguir su evolución. Durante la década de los años cuarenta, apareció una nueva generación de músicos negros que, disconformes con la trayectoria que éste seguía, llevaron a cabo una revolución musical, gestando un nuevo jazz denominado Bebop. Este movimiento haría historia al ser la primera revolución jazzística (la segunda vendría años después con el *free-jazz*).

2.2 EL BEBOP

A comienzos de la década de los cuarenta, algunos músicos de jazz negros acostumbraban a aparecer por un club nocturno de Harlem, el Mintons's Playhouse después de la jornada de trabajo, para tocar juntos en *jam sessions*. Los músicos solían experimentar con la creación de algo más

exigente y estimulante que el jazz que se tocaba por entonces. Cansados del swing blanco, y disgustados por la manera de desvirtuar el significado del jazz en sus orígenes, empezaron a crear otro tipo de música con la esperanza de poder devolverle al jazz ese espíritu perdido.

Gillespie, uno de los arquitectos del bebop, nos cuenta cómo lo hacían:

«Tomábamos las estructuras de acordes de diversas melodías estándares y pop y creábamos nuevos acordes, melodías y canciones a partir de ellas. Al analizar estas cosas, averiguábamos lo que hacían los compositores, y entonces reemplazábamos los acordes de canciones clásicas por otros transformándolas completamente. Sustituíamos tantos acordes que la mayoría de la gente no sabía qué canción estábamos tocando en realidad»(Southern 2001:509)



Aparte de ser una música muy compleja armónicamente y técnica (era muy difícil de interpretar), era una música que no invitaba al baile. Acabó por volverse tan esotérica que confundió al público que pretendía bailar adquiriendo un marcado carácter intelectual.

Los arquitectos que construyeron el Bebop, y que son los protagonistas de nuestro estudio, fueron gente como Parker, Gillespie, Mingus, Monk, Holiday, Roach, Powell, etc...

2.3 CREATIVIDAD, LOCURA Y ARTE

Los conceptos de creatividad, arte, y locura, parecen no estar bien definidos si tenemos en cuenta la confusión permanente entre ellos. Antes de ver si un músico de jazz (o cualquier otro artista) está loco, pienso que deberíamos hacer una reflexión más profunda sobre qué es la locura.

Julio Romero en su artículo "*Creatividad, arte, artista, locura: una red de conceptos limítrofes*", nos da bastantes claves para aclarar un poco estos conceptos.

Según este autor, la creatividad y la locura se solapan bastante en sus definiciones. Hay por lo menos tres aspectos que aclara en su artículo.

- La locura implica un estado más allá o aparte de la razón, algo siempre diferente a lo conocido, algo siempre enigmático, y la creatividad supone avanzar hacia terrenos nunca pisados anteriormente, adentrarse en lo desconocido, explorar lo nuevo, huir de lo establecido e incluso

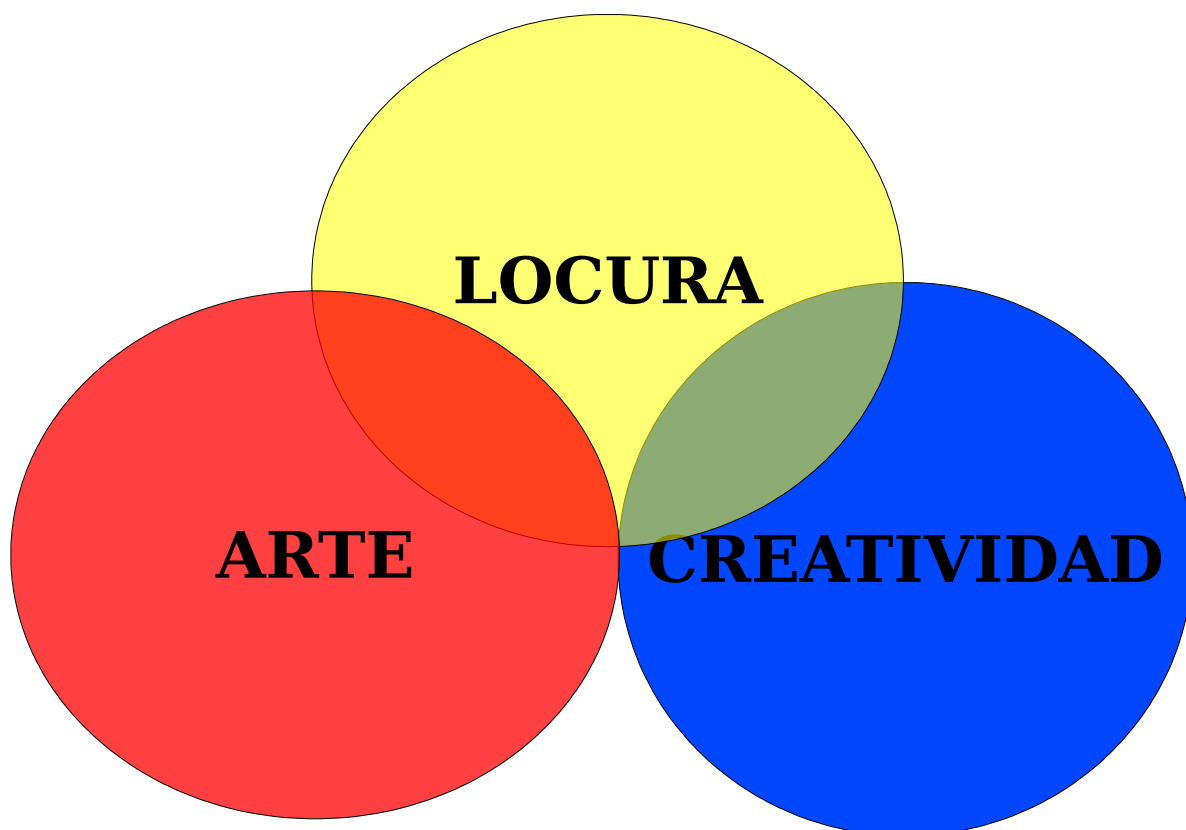
cuestionarlo.

- Si los trastornos graves parecen ser vistos como inhibidores de la creatividad, no sucede lo mismo con los leves. Así, los criterios que establece el DSM -IV para la hipomanía, parecen corresponder con ciertas características creadoras.
- Por último, decir, que es tal el solapamiento que presentan estos dos términos que incluso los mismos instrumentos de medida estén influidos por la difuminación de los límites. Un ejemplo de esto sería la correspondencia entre la creatividad y el psicoticismo que muestra el EPQ de Eysenck. Este sería un claro ejemplo de cómo el mismo factor P se basa sobre rasgos y conductas inusuales, rasgos que correlacionarían con la creatividad.

Por otro lado, el autor sigue con una correspondencia entre arte y locura. Nos habla de las definiciones tan cercanas entre lo que es entendido como arte y como esas definiciones se asemejan a la de locura.

«Cuando se entiende que el arte es fundamentalmente expresión del mundo emocional del artista, o cuando se considera que en el arte se trasciende la razón y la lógica, se superan las leyes del lenguaje y se pone en marcha incluso un modo de percepción diferente al habitual, o visto como manifestación del inconsciente, sin mediación alguna del consciente de la cultura, o cuando se entiende que es pura espontaneidad, etc...»(Romero 2000:137).

Por tanto, entre las definiciones de estos tres conceptos, habría superposiciones en las que muchas de las características de cada constructo sería compartida con los demás. Así, podría quedar un esquema más o menos así, donde la locura se confundiría con parte de lo que se entiende por creatividad y de arte.



Para terminar con el concepto de locura creo conveniente aclarar la pregunta de si existe o no – y en su caso dónde está – la línea que separaría la normalidad de la locura. Millon y Davis (1998), lo consideran como un continuo donde el ser humano se sitúa a lo largo de su ciclo vital. Por tanto, la locura, sería una característica más del ser humano. Lo que ocurre es que en los artistas se suele mirar de un modo mucho más causa – efecto, y además, como diré después, la influencia de un estilo de vida un tanto inusual estadísticamente, incrementarían más aún todo esto degenerando en mitos, teorías implícitas alejadas de la realidad y demás fantasías.

3. SITUACIÓN SOCIAL EN LA AMERICA DE LOS AÑOS 40-50

3.1 Racismo

La América de los años 40 y 50 donde se desarrolló el bebop, estaba llena de desigualdades sociales. Los negros de la época, en general, eran marginados provenientes de esclavos que ahora salvaban sus vidas al servicio de los blancos. Había dos clases sociales entre éstos, una la que hemos nombrado y la otra un poco más elevada, donde los negros recibían una educación de blancos. De ahí surgieron músicos como Miles Davis o Duke Ellington.

Proviniesen de una clase u otra, el caso es que la vida para los negros no era fácil, convirtiéndose la vida en algo realmente duro. Mingus nos cuenta algún episodio que resultaba muy común por aquella época.

«Un día entré en una tienda para comprarme una camisa. Pedí al vendedor que me enseñase lo mejor que tuviera. Hice mi elección. Pagué y, después de haber esperado un momento en vano, decidí reclamar la vuelta. Y fue entonces cuando rehusaron devolvérmela. ¡Es escandaloso! Los blancos son tratados de otra manera. Cuando mi mujer, que es blanca, va a una tienda nunca le



ocurre esto. Pues a mí, me robaron. Pagué 10 dólares por una camisa que sólo valía 5 y encima no me devolvieron mi dinero. Parece que al vendedor no le gustó el tono que adopté para formular mi

reclamación. Pero la historia no termina ahí. Como yo amenazaba con llamar a la policía pues fue el quien la llamó. Llegó uno enseguida. Ni se dirigió a mi, ni intentó averiguar la verdad. Yo era negro, por tanto no tenía razón. El policía se lanzó hacia mi y me dañó el hombro hasta tal punto que tuve que ir al hospital y no pude tocar esa noche. ¡Algo alucinante!» Existen múltiples ejemplos de maltrato a los músicos negros en esta época, desde lo más anecdótico a casos que rozan el paroxismo de lo cruel llevando a algún músico a la muerte. Veamos algunos: El primer recuerdo de Miles Davis fue el de un blanco persiguiéndole mientras le gritaba, ¡Sucio negro, sucio negro!, años después lo sacaron dos policías de su Ferrari y lo golpearon sin piedad. No podían creer que un negro llevara un coche así y no fuera robado. A Billie Holiday la encarcelaron con tan sólo diez años porque un blanco de 40 años la intentó violar. Aunque al final él también fue encarcelado, ella, que tan sólo era una niña, vio la cárcel por primera vez en su vida, hecho que la marcó para siempre. Ella lo cuenta así:

«Me llevaron al cuartelillo (...) por algo que no quise hacer. Aquellos tiempo eran fatales. A las mujeres como mamá (...) las cogían por la calle y las acusaban de prostitución. Si podían pagar las soltaban. Si no, las llevaban a sus tribunal donde era la palabra de un poli blanco contra la de ellas»(Holiday, 1991).

Bessie Smith, una de las mejores cantantes de blues de toda la historia, perdió un brazo en un accidente de tráfico. Murió porque se le negó la entrada en varios hospitales, sólo para blancos.

Con todo esto es de suponer que los músicos de jazz eran pagados de forma paupérrima, y es más, los blancos aficionados al jazz ganaban más que ellos, robándoles el estilo musical y haciendo así que se perdiera el mensaje original. Pérez (1997) en su libro sobre Davis, nos cuenta lo que ocurría de esta manera:

«Músicos blancos copiaron y propagaron el jazz, obteniendo con él la celebridad y pingües beneficios económicos, mientras que sus auténticos creadores, los jazzmen negros, permanecían relegados a un segundo plano, alejados, salvo algunas pocas excepciones, de las sustanciosas ganancias y de la resplandeciente gloria que generaba lo que ellos habían creado»(Pérez 1997:14).

Por otro lado Mingus en una entrevista decía esto:

«Los músicos de jazz nunca han estado bien pagados. Los tíos que nos filman para la tele están mejor pagados que nosotros los artistas. Además, se benefician de cantidad de indemnizaciones, de pensiones, que nosotros no tenemos. Mire a Booker Ervin, Eric Dolphy, Charlie Parker, ¿qué tenían cuando estaban vivos? ¡Nada! Creo que la madre de Parker sigue limpiando pisos mientras la compañía de discos gana dinero a costa de los discos de su hijo...»

Con todo lo expuesto se debería comprender la presión a la que estaban sometidos los negros en aquella época. El hecho de ser golpeados sin razón aparente, que siendo artistas ya famosos tuvieran que entrar por la puerta de atrás de las mismas salas en donde actuaban o que estuvieran al borde de la pobreza teniendo un enorme talento creo que son razones suficientes para justificar que muchos de ellos entraran en círculos de drogas, traumas psicológicos y sobre todo que se situaran más cerca de la locura en el continuo normalidad – patología del que he hablado antes.

3.2 Drogas

Las drogas, vistas como un medio para alejarse de un estado de conciencia que se supone doloroso o tal vez aburrido, siempre han estado ahí. Hay ciertas épocas como en la que estamos situados en las que hicieron más mella, sobre todo en la gente de raza negra. Esto se debe, según mi opinión a al menos tres razones: la marginación, la imitación y la presión del éxito.

Por un lado, ya hemos hablado del racismo al que estaban sometidas estas personas. Con la entrada de la heroína en el país, esta droga se propagó con rapidez en toda la población, afectando más que a nadie a los pobres y marginados, es decir, los negros, entre ellos, los músicos de jazz.

Uno de los arquitectos del bebop, Charlie Parker, fue uno de los drogadictos más famosos entre los músicos. También fue el más grande saxofonista del movimiento. Todo el mundo quería imitarlo, y tal vez por incultura, tal vez por las típicas teorías implícitas que siempre rodean al mito, las jóvenes promesas del saxofón empezaron también a inyectarse heroína.

«Bird (Parker) fue el ídolo y el modelo de una generación de hipters que puso de moda en ésta el consumo de heroína. ¡Para tocar como Bird tienes que hacer lo que hace Bird!, era lo que se decía en los círculos de iniciados al bebop»(Pérez 1997:47).

Miles Davis, por ejemplo, empezó a tomar heroína influenciado por Parker. Era muy joven y seguía los pasos del maestro, al igual que muchos otros. Mingus también nos habla del tema en una entrevista:

«La droga es una de las plagas de esta profesión. Como Charlie Parker se drogaba, muchos jóvenes músicos se creen obligados a hacer lo mismo, convencidos de que la droga es indisociable de la buena música. El drama es que efectivamente Bird grabó un montón de buenos discos bajo los efectos de las drogas. Todos estos tipos que llevan una vida sórdida sacaron la conclusión de que Bird no podía tocar bien si no se drogaba. Es lamentable. Al contrario, deberían dedicar todos sus esfuerzos a alcanzar la mejor condición física posible. Tendrían que imitar a un músico como Rollins, que por llevar una vida sana, es actualmente un gigante en plena posesión de sus facultades. Por desgracia, la prensa metió las narices y calificó a todos los músicos como

drogadictos. Nunca arrestaron a Parker por tomar drogas. Camarillo era una simple cuestión médica que no guardaba ninguna relación con la policía. Así, bajo la pluma de los periodistas, Armstrong es "Uncle Tom" pero también "El Drogadicto", Gillespie es "The Crazy". Nos han convertido en verdaderos monos»

Un tercer punto que quisiera tocar antes de cerrar este capítulo es la presión ante el éxito. Una vez que los músicos negros empezaron a tener dinero a la vez que un poco de reconocimiento, si no estaban ya enganchados a la droga, era fácil que lo hicieran ahora. Billie Holiday sólo fumaba marihuana antes de ser famosa. Más tarde se enganchó a la cocaína y a la heroína.

4. ESTUDIOS ANTERIORES

Aunque existen muchos estudios sobre creación artística y enfermedad (mental y no mental), según vamos descendiendo de lo general a lo particular, observamos que el número de estudios se reduce en el campo del jazz. Si seguimos por ese camino, como es lógico, concretamente en el bebop apenas encontramos un par de estudios sobre el tema. Lo que sí es más fácil de encontrar son artículos relacionados con la música y de ahí generalizar al jazz, pero como llevo diciendo desde el principio del presente trabajo, no creo que sea posible tal generalización, sobre todo a la ligera.

Los estudios más concretos que se han hecho sobre los músicos de bebop y sus posibles patologías, se contradicen en algunos aspectos.

Wills,G.(2003), en su artículo hace una reflexión sobre los resultados de su estudio sobre 40 músicos eminentes del jazz en la era bebop. La metodología que utiliza es el estudio de casos del cual hablé en la introducción. Para ésto se vale de las biografías de los músicos (a veces autobiografías). Él mismo se plantea al final del artículo que ésto es una limitación ya que podrían no ser del todo fiables. Davis, por ejemplo, miente bastante en su autobiografía, quizá por rellenar lagunas a causa del olvido, o quizá por aparentar otra cosa.

Dejando a un lado la metodología, lo que Wills quiere demostrar es que existe un alto porcentaje de desordenes mentales en los músicos de jazz. Toma datos de sus familias, y de ellos mismos y hace una comparación entre músicos de jazz, clásicos y población normal. Pero tiene enormes carencias metodológicas. Para su investigación cita sobre todo a dos autores que anteriormente trabajaron sobre patología y música.

Ludwing (1995) extrae de su investigación algunas conclusiones: *«mis resultados muestran que en personas con profesiones artísticas o de artes creativas (...) sufren más tipos de dificultades mentales a lo largo de su vida que miembros de otras profesiones»*

Por otro lado cita a Eysenck, del cual he hablado citando el EPQ y su solapamiento con el concepto de creatividad.

«Existen bases genéticas comunes para un gran potencial en creatividad y para la desviación psicopatológica. El psicoticismo es un elemento vital para la creatividad» (Eysenck,1995).

También nos habla de drogas. En su revisión nos cuenta que el 52% de los músicos de esa época tomaban heroína. También nos dice la influencia de la II Guerra Mundial sobre los músicos negros.

Miles Davis fue uno de esos heroinómanos a la vez que un genio musical. Si uno lee su biografía se da cuenta de que ya era un genio antes de iniciarse en la droga y que el primer contacto con ésta fue cuando ya había demostrado su talento. La influencia de alguien tan grande como Parker fue suficiente para empezar.

Casi todo el artículo nos habla de drogas, alcohol o trastornos menores, de lo cual ya hemos hablado que se debía a la época y a la situación social, en ningún caso creo que vaya asociado con la creación artística. Cuando realmente nos habla de enfermedades, que según lo que hemos hablado, serían incapacitantes, como la esquizofrenia, nos da un dato, el 7.5% sufrían esquizofrenia. Nos habla de dos ejemplos (no habían más) como es el de Bud Powell y Thelonious Monk. Powell sufrió, al igual que casi todos sus colegas, la persecución racial de aquella época. A los 21 años fue tiroteado por la policía. A partir de ahí empezó a tener alucinaciones paranoicas, creía a menudo que lo perseguían para matarle. El refugio fueron las drogas, lo cual no hizo sino que agravar el problema. A pesar de eso fue uno de los pianistas más emblemáticos del bebop.

El caso de Monk es algo diferente. Lo suyo fue por experimentar con diferentes drogas. De todos modos, Monk siempre fue un tipo curioso, y si nos basáramos en él para ver la relación entre locura y creatividad, seguramente cumpliría con los cánones establecidos de genio loco.

Más tarde nos habla de los trastornos de ansiedad y obsesivo compulsivo. Art Pepper sufría trastornos de ansiedad y Coltrane era obsesivo, lo cual le ayudó en su creación. Storrr (1972) lo cita en su libro como una ayuda para su exploración y ese afán de superación. En cierta manera, la enfermedad aquí – si la hubo-, demuestra ser relativa ya que siempre se entiende como algo incapacitante en la vida de alguien, y en el caso de Coltrane le hizo alcanzar la genialidad.

Lo más interesante del artículo de Wills es cuando nos habla de la búsqueda de sensaciones. Esto va unido a las drogas, a la desinhibición forzada que debían hacer los músicos. Esta característica es como lo que he comentado del trastorno obsesivo compulsivo de Coltrane. La búsqueda de sensaciones los llevó a las drogas y a cometer locuras que luego repercutirían en sus vidas de

manera negativa, pero también es una de las características de la creatividad. De nuevo estamos ante conceptos limítrofes, y de alguna manera confusos, como comentábamos los términos arte, creatividad y locura.

Por otro lado, Poole, R(2003) nos habla más sobre este tema. Duda de si es posible ver la enfermedad desde sólo una perspectiva, es decir, se plantea, en cierta manera, a qué le llamamos enfermedad. Pone el caso de Coltrane, del que probablemente Wills lo pondría en la categoría de obsesivo compulsivo. Éste fue un genio gracias a su constancia y perfeccionamiento. Buscó siempre más allá de los límites establecidos con auténtica paranoia. La búsqueda de la libertad en la improvisación, paradójicamente lo hizo un esclavo de la búsqueda constante. También nos habla de la débil veracidad, y sobre todo relativa, autenticidad de las biografías. Cuenta como algunos músicos fueron vistos como unos charlatanes en su época y ahora la historia los ha hecho partícipes del movimiento sin merecerlo, aumentando sus logros y desvirtuando sus personalidades para hacerlos grandes.

5. FACTORES DE PERSONALIDAD EN CREATIVIDAD

La personalidad de la persona creativa ha sido estudiada en profundidad por autores como Gardner en su libro *Mentes Creativas* (1998). Este autor, después de estudiar la biografía de siete de ellos- siete autores para siete inteligencias, ésto vendría enmarcado en su teoría de las inteligencias múltiples- se atreve a dar el perfil prototípico del creador ideal. Entre las características del creador ideal se citan las siguientes:

- Nivel de vida medio, ni rico ni problemas financieros.
- Distante de su familia biológica.
- Valores morales, religiosos.
- Alejamiento del hogar después de una década de trabajo.
- Al menos dos avances significativos en su área.
- Trabajo durante toda la vida.

Como vemos, en el retrato del creador ideal (C.I) que nos relata Gardner, se pueden ver reflejados distintos creadores a lo largo de la historia, pero no otros, como bien sabe el autor. Si intentamos hacer una simulación, vemos que nos es útil sólo en cierta manera. Veámoslo:

casi todos los músicos de jazz del bebop eran negros en un país con leyes segregacionistas,

proclives al racismo y donde la marginación por el color era algo de lo más normal. Por tanto, casi todos provenían de familias pobres y marginadas. El hecho de tocar jazz fue algo liberador. Hobsbawm nos cuenta la forma de pensar de músicos tan relevantes como Count Basie: «*El objetivo era la liberación y no el dinero. Eligió la única forma de libertad que estaba al alcance de la gente como él, la vida errante del mudo del espectáculo*»(Hobsbawm 1999:223).

En el caso del distanciamiento familiar, se cumple a la perfección pero también es verdad que la mayoría de los músicos se iban a Nueva York, que era donde se movía todo el jazz en aquellos años. Además, después viajaban por todo el país, incluso a Europa en sus giras, por lo que no estaban vinculado a sus familias.

En el tema religioso también parece que hay un acuerdo. Eran familias sin ningún tipo de esperanza, y ya se sabe que cuando no hay esperanza o bien uno se enloquece o creen en algo. La religiosidad era algo muy común entre las familias negras de aquella época, y se agarraban a ella con toda su fe.



En el caso del alejamiento del hogar después de una década de trabajo parece que más o menos es así. Miles Davis viendo que en su ciudad natal no tenía mucho más que aprender se fue de viaje a Nueva York en búsqueda de Bird, al que consideraba su ídolo. Llegaron a ser compañeros de piso, tocaron juntos, y el joven Davis aprendió mucho de él, aunque también fue una influencia negativa, sobre todo por asuntos de drogas. Otros como Monk, intentaron buscar su camino por otros lados y a la edad de 20 años se fue, acompañando al piano, con un predicador por todo el país durante dos años. Más tarde también acabó en Nueva York. Holiday fue un caso diferente porque creció en un ambiente tan nefasto que ni siquiera se daba cuenta del talento que tenía. Un día buscando

trabajo de cualquier cosa para que no las tiraran a su madre y a ella del piso alquilado donde sobrevivían, alguien le preguntó si sabía bailar o cantar. Ante la desesperación de quedarse en la calle en pleno invierno decidió probar y fueron otros los que descubrieron el talento vocal que tenía. Holiday lo recuerda así: «*yo no sabía que podía ganar algo de dinero haciendo algo que me gustaba tanto. Para mí era normal cantar, pero sólo por gusto*»

Muchos músicos hicieron avances significativos en el jazz, aunque algunos murieron tan jóvenes que no les dio tiempo. Todos los aficionados al jazz nos preguntamos a dónde habría llegado Parker si no hubiera muerto a los 35 años. Miles Davis experimentó toda su vida sin descanso a pesar de los obstáculos y las críticas ante su música. Probó la fusión de estilos diferentes con el jazz, así creó el género conocido como *Fusión*. Avanzó lo que sería el flamenco – jazz, el jazz- rock e incluso probó con el rap antes de morir. Colaboró con diversos artistas de rock, funk, jazz, etc...todo en

vistas a evolucionar en su campo y encontrar su propio sonido. Otros como Coltrane hizo algo parecido pero por otro camino. Probó con música africana, todo con la idea de no olvidar sus orígenes, también hizo lo mismo con el *free*, buscando una liberación de la improvisación libre de toda armonía. Mingus fue uno de los compositores más emblemáticos de la música americana. Creó un importante sello discográfico y luchó por los valores de los negros. Monk inventó una forma nueva de tocar el piano, con unas armonías nunca escuchadas anteriormente. Cambió la velocidad de ejecución por los sonidos y los silencios. Era autodidacta, nunca recibió lecciones. Así podríamos seguir con todos los arquitectos del bebop.

Por último llegamos al trabajo mantenido durante toda la vida. Ya he avanzado en el punto anterior la motivación de estos músicos a seguir durante toda su vida creando. Algunos incluso cambiaron de campo dedicándose incluso a la pintura o a la literatura. Hubo algún caso extraño como el de Monk, que se alejó diez años antes de su muerte del mundo encerrándose en su casa. Nadie más supo de él excepto íntimos amigos, a los que cuando se les preguntaba no aclaraban mucho tal misterio. Monk se encerró en su casa con un absoluto mutismo hasta el final, pero ciertamente dudo que dejara de tocar o componer. Max Roach ha pasado los 80 años. No hay día que no toque su batería. Como él dice, «*no toco tantas horas como hace 20 años, pero necesito seguir tocando aunque sea un rato*»

Como vemos, el C.I de Gardner nos ayuda en cierta manera a ver que muchos de los creadores siguen estos patrones, pero no explica nada. Por otro lado sí que hay cierta convergencia en plantear algunas características de personalidad que se deben dar en la persona creativa. Como son:

- Perseverancia ante los obstáculos: el hecho de ser negros les hacía entrar por la puerta de atrás en los clubs donde iban a actuar, en muchos hospitales se negaban a atenderlos, cobraban una miseria comparado con los blancos o incluso con otra gente que trabajaba gracias a ellos (fotógrafos, agentes...), el jazz nunca fue valorado como se merecía por el público e incluso más de uno acabó en la cárcel por ser músico de jazz. Todo esto y más anécdotas no les detuvo en ninguna circunstancia siendo perseverantes ante unos medios tan hostiles.
- Capacidad de asumir riesgos: una vez que el bebop fue reconocido como la primera revolución jazzística de la historia casi nadie pensó en mantenerlo por mucho tiempo. Cada uno de los creadores del bebop se lanzaron a crear nuevos estilos como el *cool*, el *free*, el *hard bop*, la *fusión*, etc... la mayoría, al principio sobre todo, fueron criticados duramente, aunque hoy gozan de una fama considerable.
- Apertura a la experiencia: el bebop se gestó justamente por la apertura a la experiencia de sus creadores. Todas las noches se reunían en el Milton's Playhouse a probar nuevas melodías, ritmos, y armonías con el fin de encontrar algo que les devolviera su grito inicial, un grito de

lucha, de desesperación. Puede que al principio sonase raro para todos, pero todo el mundo estaba tan abierto de mente en su búsqueda que siguieron hasta encontrarlo.

- Autoconfianza: si un músico no tiene autoconfianza en sí mismo, probablemente nunca hará nada en su carrera musical. El público no cree en un producto si el mismo creador no cree antes en él. Quizá también sea una manera de vender el producto, poniendo seguridad en lo que se hace y sobre todo siguiendo hasta el final.
- Independencia: todos los músicos seguían esta máxima: si no encuentras tu camino, háztelo tú. Con la mezcla de interpretes que se juntaba por aquella época, cada uno de ellos valoraba aspectos diversos en la música. La independencia fue crucial en un mundo donde hoy tocabas con unos y mañana con otros. En el jazz no ocurre como normalmente con el rock, en el cual se mantiene una formación durante toda la carrera y en raras ocasiones se cambia un miembro. Solo hace falta coger a un músico de ejemplo para ver que las formaciones más duraderas no se alargaban más de unos meses, es decir, lo que durase la gira.
- Motivación intrínseca: los estudios en motivación, indican que un paso de la motivación intrínseca a otra extrínseca, da como resultado la pérdida de la motivación creadora. Es difícil ver esto reflejado en los músicos del bebop, ya que la mayoría simplemente se ganaron la vida sin grandes fortunas. Con esto quiero decir que no es posible ver en muchos casos el paso de una motivación a otra. Un caso en que sí se dio fue el de Miles Davis, probablemente uno de los músicos de jazz mejor pagados de la historia. Pero justamente, Miles, nunca dejó de ser creativo, incluso lo fue más a medida que más envejecía y se enriquecía. Esto puede deberse, quizá, a su obsesión por encontrar su sonido, una forma de expresarse a sí mismo, y como diría Romo en su libro *Psicología de la creatividad*, debido a razones espúreas, por las cuales el artista desea ser recordado, quizá por algún rasgo narcisista o de egolatría.

6. ENFERMEDAD Y CREACION

Hasta aquí he pasado por diferentes perspectivas, las cuales creo necesarias para entender la posible relación entre locura y creatividad. Hemos visto como la sociedad americana de esos años afectó a los músicos en la toma de drogas, les causó traumas psicológicos, y les hizo llevar una vida más errante y sórdida de lo que un músico de jazz debería llevar. Hemos visto como los estudios precedentes se han basado en biografías no del todo fiables, han sacado sólo la enfermedad de la vida del músico, sin que importara lo más mínimo la causa de la misma. No se ha analizado el jazz,

su significado y lo que la pérdida de éste supuso para un pueblo aplastado y humillado. Hemos visto como las características de personalidad relevantes para la creatividad como la motivación intrínseca, la apertura de mente y la constancia estaban en estos músicos antes de que surgieran temas relacionados con drogas o enfermedades mentales.

Después de todo esto puedo afirmar que:

- la enfermedad mental bloquea al individuo, no lo deja crear, lo inhibe tanto en sus emociones como en su razonamiento, por tanto, es algo carente de sentido pensar que la persona creativa funciona mejor en esas condiciones. De nuevo, Mingus, en una entrevista que no tiene desperdicio, nos relata lo que el cansancio físico influye en el artista:

«Los conciertos son tan frecuentes que casi matan a mi trompetista. He dormido 4 horas en cinco días. No he comido de verdad desde hace tres. He comido un filete en 5 minutos en el aeropuerto de Copenhague pero lo tuve que dejar porque estaba malísimo. Wein(su agente), el sí que tiene tiempo para comer. No asiste a nuestros conciertos y prefiere pasearse con su hija. Para él, la gira es como un paseo turístico. Si estuviera obligado a seguir nuestro ritmo de trabajo, no aceptaría nunca contratar, en estas condiciones, la orquesta que a veces dirige. Ningún ser humano puede hacer un buen trabajo si no tiene tiempo para recuperarse. Y no me pregunten luego lo que le pasó a mi trompetista»

El cansancio impide que la persona haga su trabajo, y más si es creativo, pero si hablamos de enfermedades pasa algo parecido. Romo, M (1999) nos muestra sus resultados en estas investigaciones:

«Lo que demuestra la evidencia es que en las crisis psicóticas, los artistas dejan de ser creativos y en las fases de regresión más profunda no hacen sino garabatos descoordinados»(Romo 1999:11)

Otro autores como Brenot en su libro genio y locura, también afirman esto al declarar:

«Entonces el pintor deja de pintar, el músico de componer, el poeta de escribir, el sabio de pensar, el profeta de hablar. La alienación mental no permite ningún tipo de creación»(Brenot 1995:180).

- Si que es cierto que existe una relación entre enfermedad y locura, pero por supuesto, no causal. La persona creativa suele encontrar inspiración en su dolor, que normalmente proviene de la enfermedad o como es el caso de los músicos de jazz, de una mezcla de racismo, pobreza y un futuro bastante sórdido, pero nunca hace al genio. Sandblom nos dice:

«Mis estudios sobre la vida de los artistas me han llevado a la conclusión de que muchos de ellos fueron influidos por la enfermedad, por lo que (...) los individuos sanos y con vidas armoniosas, suelen carecer del acicate que incita a “ los demoniacos ” a llegar a las alturas del genios»(Sandblom 1995:29).

Muchas veces, la enfermedad mental o física, o bien una situación social muy desfavorable, desarrolla la creatividad artística (y también otras como la supervivencia) al tener que expresar lo que se siente. «*Todos los dolores gritan, sólo la salud es muda*», nos dice de nuevo Sandblom.

7. CONCLUSIONES

Desde el principio he querido dar una visión compleja del problema, ya que sólo así se pueden comprender ciertas relaciones entre locura y creatividad. He expuesto resultados en estudios de música en general y también pertenecientes al jazz o al bebop.

En mis conclusiones me gustaría centrarme en el bebop. Estas son a *grosso modo* las que he extraído de todo el ensayo:

1. La locura forma parte de todos nosotros como característica humana, por lo que a lo largo de la vida nos situamos en diferentes puntos de un continuo. Hubo músicos que rozaron, en momentos difíciles de sus vidas, cotas altas en lo referente a locura, pero eso no quiere decir que estén locos. Además, el hecho de ser populares hace que parezca más representativo cualquier acción proveniente de ellos. Debemos tener en cuenta el estilo de vida del jazz – nocturnidad, alcohol, un público blanco que los trata como monos de feria-, el éxito relativo, la marginación social – el racismo-, además de sus características de personalidad que actúan como un arma de doble filo, es decir, lo que por un lado les ayuda - constancia o perfeccionismo-, por otro les perjudica – drogadicción o conducta compulsiva- .
2. La mayoría de los músicos fueron muy profesionales a lo largo de toda su vida, llevando las contabilidades de sus ingresos, tratando con agentes que los querían explotar, componiendo y tocando en condiciones infrahumanas. Ninguna persona enferma puede hacer ese trabajo que hicieron ellos. Con esto quiero decir que en esa época todo era bastante difícil para ellos, y que, el hecho de que salieran más o menos airosos de su empresa, demuestra una clara planificación y un raciocinio sano.
3. Los asuntos de drogas *per se* no los considero enfermedad, aunque sí como un desencadenante para el desarrollo de otras enfermedades mentales como depresiones o hipomanía. Hubo músicos como Davis que a lo largo de su vida entró y salió de la droga y su carrera no se vio afectada por la falta de ellas. Pero lo pagó con depresiones y cambios de humor. Tampoco veo ninguna relación genética ya que, como he explicado, la sociedad americana de ese tiempo favorecía la entrada de heroína y era algo muy común entre los

- negros. Otra vez la situación social condicionó mucho toda la conducta de drogadicción.
4. Hubo muchos músicos que no tomaron drogas y que fueron tan buenos o más que los que sí lo hacían, como Gillespie o Mingus .
 5. De todas las características de personalidad relevantes para la creatividad, se puede hacer un tipo ideal, pero debemos ser conscientes de lo limitado que resulta todo esto. Como características de personalidad yo resaltaría tres: apertura mental, motivación intrínseca y perseverancia ante los obstáculos. Con ellas una persona puede llevar a buen término su empresa.
 6. Existe una relación entre creatividad artística y locura, sobre todo si entendemos la locura de manera clásica. Debemos tener en cuenta que el creador, desde que elige como empresa propia crear y que ese sea el móvil que guíe su vida, no es una persona como los demás y por tanto se comporta como de manera especial. Un creador tiene otras aspiraciones en la vida, sus fracasos no son como pueden ser los de los otros, es más sensible, su constancia infinita le hace embarcarse en proyectos en los que dedica toda sus fuerzas. La hipótesis de que la creación viene del dolor en este caso se cumpliría en bastante proporción, ya que todos los músicos lucharon contra la visión del hombre blanco.

Bibliografía

- Gardner, H. (1998). *Mentes creativas*. Barcelona. Paidós.
- Hobsbawm, E. (1999). *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona. Crítica.
- Holiday, B. (1991). *Lady sings the blues*. Barcelona. Tusquets.
- Millon, T. y Davis, R.D (1998). *Trastornos de la personalidad. Más allá del DSM-IV*. Barcelona. Masson.
- Pérez, A. (1997). *Miles Davis. Del jazz al rock*. Madrid. Vosa.
- Poole, R. (2003). «Kind of blue: creativity, mental disorder and jazz», *en British Journal of Psychiatry*, 183,193-194.
- Romero, J.(2000). «Creatividad, arte, artista, locura.:una red de conceptos limítrofes», *en Arte, Individuo y sociedad*, 12,131-141.
- Romo, M. (1999). «El trastorno psicológico del artista.¿Mito o realidad?», *en Apasía. Revista de Arte*, 4, 10-12.
- Romo, M. (1997). *Psicología de la creatividad*. Barcelona. Paidós.
- Sandblom, P.(1995). *Enfermedad y creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*. México. Fondo de cultura económica.
- Southern, E.(2001). *Historia de la música negra americana*. Madrid. Akal.

- Wills, G. (2003). «Forty lives in the bebop business: mental health in a group of eminent jazz musicians», en *British Journal of Psychiatry*, 183, 222-259.

RECURSOS ELECTRONICOS

- Entrevista a Charles Mingus en 1965 por Clouzet y Kopelowicz.
- Entrevista a Charles Mingus en 1971 por Abbas.
- Atzmon, G (2004). «¡Salvemos el jazz!»