

JOSÉ ÁNGEL GONZÁLEZ BALSA

Bendita Locura
La tormentosa epopeya de Brian Wilson y
Los Beach Boys

Editorial
MILENIO

Lleida, 2001

© *del texto y de la investigación*: José Ángel González Balsa, 2001

© *de las fotos*: los autores, agencias y publicaciones citados en márgenes

© *de esta edición*:

Editorial Milenio, 2010

Sant Salvador, 8

Tel. 973 236 611 - Fax 973 240 975

25005 Lleida

e-mail: editorial@edmilenio.com

www.edmilenio.com

Ilustración y diseño de las cubiertas: Pilar Júlvez

Diseño maqueta: CALAMar

Primera edición digital (e-pub): mayo de 2010

ISBN: 978-84-9743-363-1

Esta edición corresponde a los contenidos
de la segunda edición (reimpresión) en formato papel de mayo de 2006

1

Preludio

Confesión de un niño cobarde

“Vamos por la vida con los ojos medio cerrados”, dice uno de los personajes de Joseph Conrad en *Lord Jim*. Podría rotular con esa frase mi bandera: he caminado ciego, como un autobús en la niebla, sin entender no ya los significados, sino incluso la verdad incontestable de las imágenes, aquella que supera la dictadura del lenguaje para revelarse plena más allá de las palabras.

La felicidad resulta esquiva cuando no puedes emborracharte de sangre. Sin embargo, he surcado, para seguir citando a Conrad, algunos espacios en blanco de “maravillosos misterios”, la *terra incognita* de aquellos mapas que los cartógrafos británicos del pasado, más poetas que científicos, señalaban como “oscurecida por nubes”. En esas zonas no holladas, balas de plata en el vientre de la oscuridad, nunca encontré la ley, cruel y tan afecta a estos tiempos, según la cual la vida debe hacer daño. Al contrario, en los territorios menos explícitos, allí donde la razón no es un asidero, he caído, atónito y fascinado, a los pies de mi alegría.

Acaso por simpleza y sin duda por costumbre, transité por los caminos del pop y el rock para buscar aire. Me adivino, al mirar el retrovisor, como un niño perdido, tímido y, siempre, he ahí mi salvación, conmovido por las canciones. Dejé en ellas no ya el dinero de mis primeros y últimos ahorros, sino también la atención, la vivacidad y el alma. No me arrepiento de la inversión: aquellas que alguna vez turba-

ron al niño siguen erizando como ningún otro estímulo la piel del hombre en el cual, muy a su pesar, aquél ha terminado convirtiéndose.

Pienso, como Bob Dylan, que “éste es un mundo de canciones” y sólo hace falta encerrarlas en la jaula donde escondemos los tesoros que nos redimen. En ese lugar las guardo, a un palmo del centro del pecho, en el, por decirlo con una fácil aliteración, corazón de mi corazón. A través de ese archivo podría redactar una memoria sin acontecimientos, sin devenir. Amalgamadas como una misma sinfonía gloriosamente poderosa en su variedad, dicen lo único que cuenta: no soy un accidente biológico más mineral que humano.

Nunca he conseguido rebajar hasta la expresión verbal su importancia. Siempre hubo canciones, nunca palabras. Las primeras me conmueven, mientras que las segundas me inmovilizan. Unas son revelación y otras basura discursiva.

La música de Brian Wilson, casi como ninguna otra, me restaura. Con ella no sólo estoy en el baile, sino que participo de su fluido, soy el baile. Llegué a sus canciones como a todas las demás que son mi salvaguarda: con los ojos cerrados, en estado de pasmo, feliz como un idiota. Por lo que alcanzo a recordar, la primera fue “Wendy” (1964). Yo tenía entonces nueve años y nada sabía de mitología pop, ni mucho menos de los poderosos hallazgos de producción que incluía aquel *extended play*, pero entendí a la primera escucha. Todavía hoy, con la *inteligencia* de la edad, tan frecuentemente inservible, cierro los ojos con los primeros compases de “Wendy” para atisbar lo que una vez tuve. No debe ser fortuito que Wendy sea también el nombre de la niña imaginada por James Mathew Barrie, aquella que cosió la sombra al cuerpo de Peter Pan y le acompañó al mejor de los destinos: “segundo a la derecha y después siempre recto hasta la mañana.”

A muchas leguas de aquella casa con paredes de sonido que servía de refugio al niño cobarde, nada ha cambiado. He mantenido las cláusulas del contrato que firmé con “Wendy”, volviendo cada día a las densidades de la música para encontrarme y, como los nómadas que regresan a casa simplemente para cambiar de caballo, para perderme de nuevo.

Ahora que intento, tal vez demasiado tarde, glosar la vida de Brian Wilson, necesito citar a mis mediadores. Para resumir en una parábola extremada, ésta sería mi decisión en caso de inminente naufragio: arrojar por la borda del exterminio a Rimbaud, Melville, Dickens, Pessoa,

Chandler e incluso Kerouac, siempre que con ello pudiese mantener sobre la endeble canoa de mi vida la pureza de Bob Dylan, The Band, GramParsons, NickCave, Townes VanZandt, JohnFogerty, BuddyHolly, Brian Wilson...

Persuadido de que las estrellas se esconden bajo los absurdos, solamente desearía prender en la camisa de mi voluntad un pequeño *pin* que me recordase la emotiva candidez, la bendita locura, que sentí con “Wendy”. Siempre recto hasta la mañana.

2

Recitativo

Cuatro estaciones, cuatro bocetos

Primavera, 1964

Estudio de grabación Western's Hollywood, el más exclusivo de Los Angeles, en el soleado sur de California. Un muchacho de 21 años, sordo de un oído, de sonrisa y modales encantadores, incapaz de escribir música en un pentagrama pero capaz de *sentir* el sonido como una marea interior, está a punto de culminar una de las canciones más explosivas de la década.

Aún no se han apagado los ecos de su anterior éxito, "Fun fun fun", editado en febrero, pero Brian Wilson ya trabaja en los arreglos y la producción de "I get around". Le acompañan los otros miembros de su gran instrumento, el que mejor sabe interpretar: sus hermanos Dennis (19 años) y Carl (17), su primo Mike Love (23) y Al Jardine (22), vecino de infancia de los Wilson. El grupo de Brian es el gran fenómeno del rock estadounidense desde que, casi en edad escolar, conmovieron a la adolescencia con sus armonías áureas sobre la tierra prometida, California. Son Los Beach Boys.

Pero Brian ha crecido y la música se le enmaraña en la cabeza. Traza melodías más y más complicadas, tantea con novedosas técnicas de grabación, piensa en el sonido como un todo físico, troquelado como una joya...

— “I get around” será la mejor canción que hayamos grabado nunca —dice.

No piensa lo mismo el padre de Brian y agente de Los Beach Boys, Murry Wilson (46), un músico ramplón empeñado en manipular la carrera del grupo. No ve con buenos ojos ningún sesgo innovador. Había tratado de cancelar la grabación de “Fun fun fun” por considerarla una canción “floja” y ahora, a pesar del error de apreciación, con el tema en el quinto puesto en las listas de venta, no está dispuesto a tragar con la nueva pieza. Llena de pulsión sexual, “I get around” habla de un grupo de chicos danzando en coche de un lugar a otro, pavoneándose en la noche y, al tiempo, añorando disfrutar lejos de las viejas calles de siempre.

Sentado en la sala de control, mientras da caladas a su inseparable pipa y apunta a Brian con el dedo, Murry no cesa de menospreciar la canción.

—Eres un perdedor. Si no fuera por mí no serías nadie, hijo, tu música es patética, el único talento musical de esta familia sigue siendo el mío. Suspende la grabación, estás poniendo en peligro la carrera del grupo. ¡Dejadlo ya, chicos!

Brian supera un temor reverencial, pero habla cuidándose de no alzar la voz:

—No sabes de lo que hablas, papá.

Murry se acerca al cristal que aísla la cabina de control:

—¡Nunca vuelvas a hablarme así! Tú y Los Beach Boys sois mi producto, ¿me oyes? ¡No serías nadie sin mí! ¡No vales nada!

Brian tira al suelo una silla, se abalanza sobre Murry, lo levanta en vilo por la solapa rasgándole la camisa y arriconándolo contra la pared.

—Lárgate de aquí. ¡Estás despedido! ¿Entiendes? ¡Despedido!

Tras la salida de escena de Murry, Los Beach Boys concluyen “I get around”, cuyo mensaje de rebeldía, compleja estructura vocal y ritmo sincopado enloquece a los jóvenes de costa a costa. Es el mayor éxito en ventas y crítica hasta entonces del grupo. Alguien escribe que expresa “solidaridad, camaradería, la sensación de que mientras dure la música uno pertenece a esa generación fuerte y sin ataduras que heredará la tierra”.

A Murry Wilson no le importa la resonancia. No deja en paz a Brian ni un solo día.

Verano, 1978

Un conductor circula hacia el sur por la autopista Pacific Coast, entre Los Angeles y San Diego. Hace mucho calor y la humedad es casi insostenible en la costa meridional de California. La extrema luminosidad cansa la vista y agota el ánimo. Poco antes de Encinitas, sale de la autopista para refrescarse y descansar. Entonces ve al vagabundo. Es un hombre alto, de rutilantes ojos azul claro, pero su aspecto es desgarrador: pesa casi ciento cincuenta kilos y viste una cochambrosa camisa floreada, desabotonada, dejando al aire la prominente panza sudorosa. Está descalzo, con costras de mugre en los pies y el pantalón de caqui insultado por manchas de orín.

—Quiero ir a México... ¿Vas a México? —balbucea mirando al pavimento.

—Puedo dejarte en San Diego o en Chula Vista. No sigo más allá.

Mientras avanzan en paralelo al Pacífico, el vagabundo no habla, solamente tararea melodías quedamente. El conductor reconoce una de las canciones y canta:

—*Well East coast girls are hip / I really dig those styles they wear / And the Southern girls with the way they walk / They knock me out when I'm down there / I wish they all could be California girls...* Esa era buena, hermano. Una gran canción.

El otro sonrío, sin dejar de rascarse la barriga.

—Te la cambio por una botella de vino.

El conductor no entiende. Las carreteras están llenas de locos, piensa. Recoger autoestopistas no es lo que era.

Tras dejar al vagabundo en el centro de San Diego, planeando comprar un ambientador para espantar el olor a sudor y alcohol impregnado en el coche, la melodía regresa a sus labios.

—*I been all around this great big world / And I seen all kinds of girls / Yeah, but I couldn't wait to get back in the States / Back to the cutest girls in the world...*

Cuando llega a casa, abre una lata de cerveza helada y busca el disco en el estante. La evocación es una sacudida: la sonrisa de aquella novia que apenas puede dibujar en la memoria, los días de playa bajo la magia del transistor, la armonía del eterno presente, las olas batientes... Mira

la carpeta del elepé como si de un álbum personal de fotos se tratase. El grupo, su grupo, navega en un yate en un día de verano. En primer plano, abrazando un cabo, un joven alto y hermoso sonríe melancólicamente. Sus ojos son del color del océano. Igual de profundos...

Entonces entiende.

—¡Dios mío!

Desde Encinitas a San Diego, frente al mar, maldiciéndose a sí mismo por aceptar una compañía tan repugnante, había viajado con el autor de la banda sonora de su juventud, Brian Wilson.

Otoño, 1979

El velero conoce bien el Pacífico. Se mueve sin dificultad en el atardecer, empujado por el viento de poniente. Es un barco chico, menos de seis metros de eslora, pero navega haciendo honor a sus dos nombres: el original, con el que fue construido en 1950 en Japón, era *Watadori* (*Ave de paso*), pero su nuevo dueño lo rebautiza como *Harmony* (*Armonía*). La embarcación había sido construida por carpinteros con afán de poetas. Para el casco emplearon caoba de Filipinas y teca de Birmania, claveteadas con juntas de metal fundidas en Escocia. Como remate final, un tallista de inmensa paciencia hizo el mascarón de proa, un pelícano dorado.

En el crepúsculo otoñal, el *Harmony* navega hacia el sur, con la costa a babor. Al patrón le gusta ver, tierra adentro, la luz inmovilizada en las cumbres de Cuyamaca mientras las laderas son territorio de oscuridad. La vida de Dennis Wilson está pintada en esos tonos: fulgor y penumbras. Es el *beach boy* más guapo, el único que sabe hacer surf, pero también el más desgraciado.

Mientras navega hacia San Diego, frente a la ruta terrestre que su hermano mayor, Brian, había seguido en autoestop, enajenado y loco, poco más de un año antes, Dennis escucha chillidos en el océano. Un manjo de brillos destaca en la superficie dorada del Pacífico. Una familia de delfines chapotea a pocos metros del casco, jugueteando con la estela del *Harmony*. Algunas crías, protegidas por sus madres, gritan como niños pequeños. Dennis pide a su única compañera de travesía que tome el timón, se cuelga de uno de los cabos con una mano y se deja caer, inclinándose hacia el mar. Con la mano libre se acerca una armónica a los

labios y toca una melodía muy lenta. Los delfines acarician con sus costados la melena rubia que araña la superficie del agua.

No muy lejos, menos de cuatro años más tarde, el encantador de delfines, borracho, en banca rota, sin casa y demolido por todas las drogas del mundo, morirá ahogado buscando restos del *Harmony*, enterrados en el lodo de un atracadero.

Invierno, 1991

El juez Hiroshi Fujisaki, de la Corte Superior de Santa Mónica, dicta una resolución que permite a Brian Wilson gestionar sus propios asuntos. Revoca así una decisión anterior sobre incapacidad mental. El magistrado también obliga al terapeuta de Wilson desde 1980, el sicólogo Eugene Landy, a mantenerse alejado de su cliente, prohibiéndole todo tipo de “contacto personal, telefónico, impreso en los medios de comunicación, por correo, fax, cable, ordenador, radio o cualquier otro método conocido o por descubrir”.

En dos etapas (1975-1976 y 1982-1991), Landy se había convertido en el director de una compañía de marionetas con un solo actor, Brian Wilson, mentalmente roto en trizas. El terapeuta, contratado por la mujer de Wilson y Los Beach Boys, era el agente personal, productor ejecutivo, socio financiero y coautor de canciones del paciente. También el carcelero, coordinando una patrulla de guardaespaldas que vigilaba a Brian 24 horas al día y limitaba todas sus acciones. El paciente no podía hacer ni pensar sin la aprobación de Landy. El sicólogo circulaba en un Maserati y se embolsaba por el tratamiento 50.000 dólares al mes, gastos aparte. La relación parasitaria culminó en la creación de la compañía Brain and Genius (Cerebro y Genio) para gestionar los derechos de autor de las canciones de Wilson, que también había nombrado a Landy beneficiario único al redactar testamento.

—Un buen perro siempre hace caso a su amo —decía Brian.

3

Adagio

La voz de Dios

“Puesto que el hombre será borrado, la alegre tierra morirá, el animoso sol
Morirá ciego y ennegrecido hasta el corazón.
Pero hay piedras que han perdurado por mil años y pensamientos afligidos
han encontrado
El bálsamo de la paz en viejos poemas”

El poeta Robinson Jeffers¹ surcó los furiosos secretos de la vida a golpe de versos. Al final de sus días, cansado de escuchar su propia voz, descubrió la eternidad en los clásicos. Trasladó el pentecostalismo de las palabras a los arenales del Big Sur de California, besados por los bosques de *redwoods*. En un paisaje que mueve a encender la luz interior, buscó la verdad en las piedras inmutables, las formas cambiantes de la arena, el grito de angustia del viento, la danza de la naturaleza.

1. John Robinson Jeffers (1887-1962), licenciado en ciencias forestales y medicina, fue uno de los más controvertidos poetas estadounidenses del siglo XX. Panteísta y pasional, vivió buena parte de su vida aislado en la comunidad bohemia costera de Carmel, donde construyó con sus manos la Tor House, una casita de piedras marinas que él mismo recogía en la playa. Se le considera el poeta por excelencia de Big Sur, la dramática franja de la costa californiana situada entre Carmel y San Simeon, tan del gusto de los *hippies* campestres de los años sesenta por la soledad y pureza del paisaje, dominado por el chaparral. Desdeñoso con el progreso e incluso la sociedad, a la que condenaba por su violencia, las élites literarias enviaron a Jeffers al ostracismo tras su desentendimiento del conflicto de la II Guerra Mundial.

No hay constancia sobre relación alguna entre Jeffers y Brian Wilson, pero no es impropio imaginar a éste, que tenía casi veinte años cuando murió aquél, como un adolescente igualmente fascinado por la búsqueda. En la mirada azul del joven Wilson había prendido la semilla de la exaltación, que cultivaba en la soledad de su habitación, en Hawthorne, un suburbio de Los Angeles. Perseguía la liberación con los ojos cerrados, sentado ante el piano.

—La música es la voz de Dios —diría unos años más tarde, cuando estaba a punto de cruzar la sutil frontera del reino de la insania.

De acuerdo con el rito clásico, Orfeo era la deidad de la canción. El personaje tiene base histórica: fue un reformador religioso cretense, empeñado en introducir en Tracia la disciplina del trance sin intoxicación. Tuvo un final trágico, al ser asesinado en un ritual frenético que él mismo había presidido. Desde entonces, según el lenguaje de los símbolos, el músico es un adolescente y su figura representa la atracción de la muerte.

Muerte, adolescencia, música, canto, oración, *unidad oceánica*... Cuestiones pertinentes para hablar de Brian Wilson, quien, como su paisano Robinson Jeffers, rastreaba el “bálsamo de la paz”. Casi siempre a trompicones, a la deriva entre la virtud y la demencia, la elegancia y el exceso, ha entregado uno de los más hermosos conjuntos de canciones del siglo. Sin embargo, ha perdido mucho en el esfuerzo, tal vez todo aquello que puede perderse.

Se han agotado hace tiempo los adjetivos. No es “genio” el menos frecuente, ni “loco” el más gratuito. La letra de una de sus canciones, “Til I die”, es una precisa primera pincelada del retrato: Soy un corcho en el océano / Flotando en el mar rabioso / ¿Cuan profundo es el océano? / Soy una roca en un alud / Rodando montaña abajo / ¿Cuan profundo es el valle? / Soy una hoja en un día ventoso / Muy pronto volaré / ¿Cuánto más soplará el viento? / Hasta que muera / Seré todas estas cosas hasta que muera

El primer disco adulto del rock

Locura y disolución. Pero, por mucho que la épica *roquista* guste del exceso, no solamente eso. Brian Wilson, el líder y *factotum* de los Beach Boys (compositor, arreglista, productor, intérprete y cantante), es uno de los más respetados músicos de su época. Recibió los parabienes del público —en el periodo milagroso de 1962 a 1967 se vendieron 16

millones de discos sencillos con sus canciones, entre ellas la considerada mejor pieza pop de la historia, “Good vibrations”—, y también ha sido saludado como un genio por sus compañeros de profesión.

Los elogios más encendidos partieron de Paul McCartney, un admirador ilimitado. El cofundador de Los Beatles no es el único en emplear el término “clásico” al hablar de Wilson y, sobre todo, de *Pet sounds*, el disco que éste compuso, interpretó y produjo en 1966. “Le he comprado una copia a cada uno de mis hijos. Creo que nadie puede estar educado musicalmente hasta que no oiga ese disco. Es la obra clásica del siglo”, explica McCartney.

La publicación de *Pet sounds* tuvo un tremendo impacto entre los músicos. El guitarrista Eric Clapton, entonces en el grupo Cream, afirma: “Es uno de los mejores elepés de pop de la historia. Lo engloba todo, tuvo la potencia de un golpe.” El agente de Los Rolling Stones, Adrew Oldham, añade: “*Pet sounds* es al pop lo que *Schéhérazade*, de Rimski-Korsakof, a la música clásica.” El autor de música minimalista Phillip Glass también acerca la pieza a la categoría de culta: “*Pet sounds* se convirtió en un clásico instantáneo nada más aparecer. Brian Wilson abandonó la fórmula en favor de la innovación estructural.”

A los parabienes se han sumado Burt Bacharach: “Brian Wilson es uno de los más grandes innovadores”; Elton John: “Nunca he escuchado ese tipo de sonidos mágicos, tan asombrosamente grabados”; Elvis Costello: “Esas canciones podrían seguir escuchándose durante cien años”; George Martin: “Si tuviese que escoger a un genio vivo de la música pop, sería Brian Wilson”, y Tom Petty: “Es como Beethoven”. Bob Dylan ha confesado su turbación por la facilidad melódica de Wilson: “¡Dios, ese oído! Debería donarlo al (Instituto) Smithsonian”, la prestigiosa fundación dedicada a la conservación del patrimonio artístico de los Estados Unidos. El galés John Cale, fundador del grupo The Velvet Underground, opina que Brian “propagó una increíble sensibilidad, adulta e infantil al tiempo”. Peter Buck, guitarrista y compositor de REM, indica: “Sus ideas, que eran completamente radicales para los primeros años sesenta, revolucionaron completamente la manera de considerar las armonías y los cambios de acordes.” Cuando escuchó, en 1967, una de las más delicadas canciones de Wilson, “Surf’s up”, el director y compositor Leonard Bernstein (1918-1990), autor del musical *West Side story*, dijo: “Es demasiado compleja para aprehenderla a la primera escucha. Poética, bella incluso en su

oscuridad, “Surf’s up” es un símbolo del cambio que muchos de estos jóvenes músicos ven en el futuro”, señaló. Brian los deslumbró a todos.²

El talento natural de Wilson, analfabeto funcional en solfeo, incapaz de escribir o leer música pautaada, derribó las fronteras entre lo académico y lo visceral, en una mimesis desconocida en su tiempo. Quienes asistieron a las sesiones de grabación de *Pet sounds* recuerdan a un muchacho de 23 años llegando al estudio con los arreglos para cada instrumento perfectamente claros, pero escritos en su mente. Tarareaba las melodías o los acompañamientos y explicaba a los profesores de la Orquesta Sinfónica de Los Angeles lo que deseaba en términos de *feels* (sensaciones).

—Son patrones rítmicos, fragmentos de ideas. Una vez que salen de mi mente al aire libre puedo verlos y tocarlos firmemente. Entonces, la canción empieza a florecer y se convierte en algo tangible —explicaba.

A un violinista le sugirió que su instrumento debía “llorar” y a la sección de viento que interpretara una coda con mayor “voluptuosidad”. Hacía *patchwork* con múltiples fragmentos, algunos de una tremenda complejidad y otros, al contrario, muy sencillos, para luego ensamblarlos artesanal y minuciosamente. No se trataba de la experimentación rupturista de los creadores de *collages* de ruido o repeticiones. Como un escultor en contacto con el bloque de piedra o el tocón de madera, trabajando en cada instrumento hasta conseguir el *feel* exacto, Brian esculpía en el estudio un material evanescente. Esos modales poéticos cristalizaron en el primer trabajo de autor del pop, *Pet sounds*, grabado entre enero y abril de 1966 y editado el 16 de mayo de ese año, trece meses antes que *Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, el elepé de Los Beatles que la crítica y el público recibieron con alborozo como la gran vuelta de tuerca del rock.

La reacción que provocaron ambos elepés fue chocante. El disco de Los Beatles alcanzó en cuestión de horas categoría de referencia y se colocó a la cabeza de las listas de superventas del mundo, con declaraciones tan vehementes como la de David Crosby, entonces guitarrista de

2. La relación de quienes han halagado a Brian Wilson, en ocasiones de forma tardía, pero siempre ardientemente, incluye a Bruce Springsteen, Keith Richards, Eric Clapton, Neil Young, Ray Davies, Todd Rundgren, Alex Chilton, Patti Smith, Randy Newman, Lou Reed, Ray Charles, David Byrne y, en la hornada más reciente, Sonic Youth, Robyn Hitchcock, XTC, Oasis, The Go-Betweens, The High Llamas y Eric Mathews.

Los Byrds, quien auguró que su audición lograría por sí sola detener la guerra del Vietnam. *Pet sounds* no había logrado superar la décima posición en los *hit parade* y tuvo que esperar 34 años, hasta febrero de 2000, para vender medio millón de ejemplares.³

Ni siquiera el hogar discográfico del músico, Capitol, se esforzó por promocionar el elepé. Los empresarios pedían a gritos un retorno a las sencillas canciones de surf que tantos beneficios habían proporcionado. Tenían fiebre de *hits*, éxitos, y no querían saber nada de experimentos. Tenían miedo de Brian y, sobre todo, de su nueva faceta de artista, de hombre libre. Con algunas excepciones, ni siquiera los cronistas especializados se dieron por enterados, ocupados como estaban en glosar los aparentemente rupturistas balbuceos de la sicodelia. También ellos parecían condenar a Brian Wilson y Los Beach Boys al rol de grupo del pasado.

Sin embargo, el tiempo ha sido el mejor juez. Los Beatles decidieron aplazar la grabación de *Sargeant Pepper's* tras escuchar *Pet sounds*, cuyos hallazgos sonoros, utilización de instrumentos sinfónicos y coherencia temática mancharon la obra que el grupo inglés se traía entre manos. “*Pet sounds* fue mi inspiración para hacer *Sargeant Pepper's*. Cuando lo escuché dije: ‘Oh, Dios. Este es el mejor elepé de todos los tiempos, ¿qué vamos a hacer ahora?’ Se lo puse a John (Lennon) tantísimas veces que era imposible escapar de su influencia. Fue el disco de aquella época”, ha precisado McCartney sobre el *tour de force* de su rival californiano.

Los Beatles contaban con la ayuda del mago de la producción, George Martin, merecedor del estatus de coautor de *Sargeant Pepper's*. Por contra, *Pet sounds* es la obra de un solo hombre. En su libro de memorias, *El verano del amor*, Martin habla de *Pet sounds* y *Sargeant Pepper's* como de “las batallas de una guerra: un curioso combate trasatlántico, una rivalidad basada en la genialidad”. El disco de los Beatles “fue un intento de igualar” al de Brian Wilson, porque la “mayor pericia” de éste en los arreglos vocales en contrapunto “entusiasmo” a McCartney

3. Las ventas reales de *Pet sounds* nunca han estado del todo claras a causa de la desidia de Capitol, que entre 1966 y 1985 no entregó la documentación exigida por la empresa que otorga los certificados oficiales de difusión en Estados Unidos, la Recording Industry Association of America.

y Lennon, quienes nunca habían prestado atención al poder de las voces humanas como instrumentos con sentido propio, admite el productor.⁴

Aunque las clasificaciones son un mero espejo estadístico, permiten comprobar como *Pet sounds* logró con el devenir aquello que le fue negado en su momento. La revista musical *Mojo Magazine*, una publicación nada sospechosa de esnobismo, publicó en agosto de 1995 una relación de los cien mejores discos de la historia del rock. El primer lugar lo ocupa *Pet sounds*. Detrás figuran *Astral weeks* (1968), el elepé cósmico de Van Morrison, y *Revolver* (1966), el primer flirteo de Los Beatles con la sicodelia (*Sargeant Pepper's* solamente aparece en el puesto 51º). También el diario británico *Times*, en 1993, otorgó a *Pet sounds* el primer puesto en una clasificación sobre los mejores discos de todos los tiempos.⁵

Fue el primer elepé de música pop que trascendió la forma habitual de *colección de canciones*, autónomas entre sí, seleccionadas por técnicas de mercado antes que por la filosofía del autor. Aunque Brian ha declarado que no pensaba en un disco temático, que el verdadero nexo era la producción, que sí califica de “conceptual”, *Pet sounds*, como un poemario musical, camina en una sola dirección. Es una confesión íntima sobre el tránsito entre la juventud y la madurez, sobre la angustia por la irremediable pérdida de la inocencia:

A dónde ha ido tu pelo largo / Dónde está la niña a quien conocí / Cómo pudiste perder esa feliz incandescencia / Oh, Caroline no // ¿Quién robó aquella mirada? / Recuerdo como asegurabas / Que nunca cambiarías, y no era verdad / Oh Caroline no

4. También John Lennon era un gran admirador de Brian Wilson. Durante las sesiones de grabación de *Let it be* (1969), interpretó una hermosa versión de una de las baladas más conmovedoras de Brian, “Lonely sea”, pero no fue incluida en la selección final. El hecho que ejercía Brian sobre Los Beatles fue patente cuando intentaron incluirle, sobre una tabla de surf, entre la galería de ilustres que aparecen en la legendaria carpeta de *Sargeant Pepper's*, entre ellos Edgar Allan Poe, Charles Chaplin y Karl Marx. Finalmente, los autores del abigarrado *collage*, los artistas pop Peter Blake y Jann Haworth, desecharon a Wilson —también a Sofia Loren y el Mahatma Gandhi, por ejemplo—. No faltó quien vio en la decisión una maniobra de Los Beatles para no promocionar a su contrincante.

5. Tras los álbumes citados, en la clasificación de *Mojo* aparecen, por este orden, *Exile on Main Street* (The Rolling Stones, 1972), *Highway 61 revisited* (Bob Dylan, 1965), *What's going on* (Marvin Gaye, 1971), *Let it bleed* (The Rolling Stones, 1969), *Blonde on blonde* (Bob Dylan, 1966), *The Velvet Underground and Nico* (1967) y *Horses* (Patti Smith, 1975).

Las hermosas melodías rebosantes de dolor de este *disco de la experiencia* fusionaron inspiración y vanguardia, desesperación y religiosidad.

—Soñé con un halo sobre mi cabeza. Tal vez los ángeles estaban cuidando de nosotros —explicaba Brian.

No es el único caso de un disco de rock tocado por ese rocío de divinidad. Pero *Pet sounds* llegó primero. Brian Wilson pasó por encima de los mercaderes que regían el negocio, reaccionarios en la consideración del artista como esclavo de las ventas, y demostró que el pop era una forma expresiva madura, transmisora de estímulos tan nobles como los de cualquier arte *mayor*. Fue una inédita declaración de independencia de un autor de rock, enlazada con el indócil individualismo de Charlie Parker, Miles Davis y Thelonious Monk, los renovadores del jazz de los años cuarenta y cincuenta, que jamás se plegaron a los dictados del poder corporativo. Ni los maestros del pasado (Elvis Presley, Eddie Cochran, Chuck Berry, Buddy Holly), ni los contemporáneos de Wilson habían alcanzado tanto.

Como ha señalado alguien, *Pet sounds* fue “el santo grial” del rock. Puso en solfa todas las reglas vigentes. No fue interpretado por una banda al uso, sino por una *orquesta de rock* de casi sesenta músicos, dirigidos por el compositor. Además de una sección completa de cuerdas, incluía instrumentos desconocidos en el pop de aquellos días (clavicordio, trompas, acordeón, oboe, banjo, órgano de iglesia, campanas, una amplísima gama de percusiones). Quebrando todos los precedentes, Brian se encargó de los arreglos y la producción, algo no permitido a los intérpretes por las discográficas, convencidas de que esos menesteres estaban reservados a técnicos profesionales, sindicados en las poderosas organizaciones gremiales estadounidenses. Desde *Pet sounds*, la consideración cambió: los autores pudieron participar en todo el proceso de diseño musical, conquistaron una libertad que en 1966 parecía quimérica.

La música de *Pet sounds*, con frecuencia barroca y de amplísimos matices, fue grabada con la orquesta tocando en tiempo presente en el estudio, en sólo tres o cuatro pistas de sonido. Una vez mezclada en una cinta, esta base pasaba a uno de los canales de una grabadora de ocho. Los otros siete eran reservados para las voces, a las que Brian consideraba instrumentos mayores. Él mismo se reservó la parte solis-

ta en la mitad de los temas, dejando los demás para el resto de los Beach Boys.⁶

La curiosidad musical del autor se manifestaba con sutiles cambios de acordes, modificaciones del *tempo* y combinaciones de instrumentos que crearon texturas sorprendentes. Utilizó una trompa francesa tratada con eco —tan del gusto de Los Beatles en los años sucesivos—; una armónica tenor y un *theremin*, un anticuado oscilador. Para evocar sentimientos, no dudó en acudir a accesorios amusicales, porque entendía que la música merecía reflejar el mundo y la vida. El timbre de su bicicleta de niñez juega un papel destacado en “You still believe in me”, una canción sobre la pureza del amor. En el instrumental que da título al elepé, la percusión proviene de dos latas de Coca Cola. “Caroline” no comienza con el sonido de una botella de agua (marca Sparkletts), sacudida arriba y abajo, y concluye con los ladridos de la pareja de perros de Brian (Banana y Louie) sobre el tableteo de un tren cruzando un paso a nivel y alejándose.

—Quiero que los instrumentos *naden*, quiero que *floten*.

Esta pretensión de producir música cinética se percibe a flor de piel. *Pet sounds* es corpóreo, los instrumentos son *acuáticos*, flotan descargados de materialidad, adaptándose como el agua al cauce, sin resistencia. Brian hizo uso de los hallazgos distintivos de Phil Spector y los condujo un paso más allá, incorporando las armonías a la monumentalidad fría del *wall of sound*, la pared de sonido que engloba en un todo a los instrumentos.

Al tiempo, el referente que manejaba para los arreglos vocales era un coro infantil. Antes de *Pet sounds*, Brian había escrito espectaculares montajes corales para Los Beach Boys, el grupo vocal por excelencia, pero cuando entró en el estudio en 1966 quería romper con el pasado y buscar una nueva frontera para la voz humana. En *Pet sounds* no queda prácticamente nada del *doo woop*, ni de la melosa vocalización de Los Four Freshmen, el grupo de los años cincuenta que tanto influyó en el

6. Aunque también hay tomas de los estudios Gold Star y Columbia, la mayor parte de *Pet sounds* fue grabada en Western, exactamente en la cabina número 3, la de menor superficie de las instalaciones. La consola de mezclas, fabricada artesanalmente por el ingeniero Bill Putnam, empleaba módulos Putnam's Universal Audio 610 y sólo tenía doce líneas de entrada. Los únicos efectos posibles eran la reverberación y el eco. El disco fue grabado en cintas Scotch 201 y 203, compradas al por mayor, sin control de calidad previo.

tono de canto de Brian y su banda. Los acompañamientos son más profundos, elegíacos y sensuales, con las voces entrelazadas con la melodía de manera cándida. La sensación general deambula entre el anhelo y la pérdida.

Del cambio aplastante de Brian y su música habló, con cierta sorna dado su desprecio por los *artistas del rock*, el prestigioso historiador Nick Cohn: “Ya no más *surf* ni coches usados, ya no más un creador de mitos *amateur*. En lugar de esto, (Brian Wilson) ha surgido como un solemne romántico, publicando una larga serie de poemas musicales, frágiles estanques de sonidos, muy lípidos. Pequeños coros juguetones y laberínticas voces soprano. Tristes canciones acerca de la soledad y el dolor de corazón. Tristes canciones incluso sobre la felicidad.”

Era un cambio anhelado. Brian quería modificar la imagen que el público tenía de los Beach Boys, componer música “más dulce” y provocar “una forma especial de espiritualidad.” Para conseguirlo, apagaba las luces del estudio y los intérpretes tocaban a oscuras, más cerca de sí mismos, menos mediatizados por la partitura que por la esencia. La iluminación artificial sobraba porque sólo importaba el fulgor interior. Brian y su hermano pequeño Carl rezaban antes de cada sesión.

—Necesitamos una luz antes de grabar este coro. Vamos a rezar para buscar un guía —decía Brian.

También estaba pidiendo un ángel para sí mismo. *Pet sounds* es el fruto creativo de un joven inestable y frágil, a punto de hundirse en un recorrido dantesco. La persecución de la “cadencia perfecta” no era un mero objetivo musical, sino una búsqueda del equilibrio. Todos los conflictos futuros quedaron apuntados con fidelidad en las trece canciones. No hay en esta partitura reveladora las habituales *proyecciones* de los compositores de rock, que contribuyen en muchas ocasiones a los falsos resultados literarios del género. En *Pet sounds* todo es experiencia personal. Brian está demasiado *desnudo* para fingir, con el alma sobradamente lisiada para las afectaciones: “Dices cómo te sientes y las canciones no mienten. Las canciones son la forma de expresión humana más honesta. No hay nada falso en una canción”, explicó. En declaraciones posteriores, añadió que deseaba expresar la capacidad de un hombre para “no tener miedo de quitarse la ropa y cantar como una mujer”, las “muchas maneras diferentes de expresar el amor”, las visio-

nes extáticas, “como si estuvieras ciego y, sin embargo, por eso mismo, vieses mejor”.

Como telón de fondo del viaje interior de *Pet sounds* está la naturaleza primaria de una tierra mítica, casi una invención espiritual: California.

4

●

Poeta de la tierra de las naranjas (1942-1964)

Parquímetro Taj Mahal

“Dos chicas para cada chico”
BRIAN WILSON (“Surf city”)

“**L**os californianos inventaron el concepto de estilo de vida. Sólo eso ya justifica su condena”, dice sardónicamente el novelista Don DeLillo. Si el *american way of life* es la efigie más venerada en el altar de los mimetismos, California fue durante medio siglo el símbolo dentro del símbolo. Cada cual transportaba en su repertorio sensitivo una fotografía, por supuesto en rutilante Kodachrome, de un panorama de naranjales frente a la costa dorada, mecida por vientos tibios. California, Oeste Lejano, donde aún era posible el verano sin fin, donde, como decía la canción “Surf city”, escrita por Brian Wilson, aguardaban “dos chicas para cada chico”. Los códigos oficiales radiografían el ensueño. El lema que preside el escudo estatal es *Eureka* (en griego, lo *encontré*) y el animal que aparece en la bandera es un oso grizzly, dueño de grandes bosques para cultivar su indolente independencia, aunque solamente hasta que las balas de los cazadores extinguieron la especie hace unas décadas.

Tierra final de la peregrinación hacia el Pacífico de los pioneros y destino de millones de buscadores imantados por la fiebre del oro de mediados del siglo XIX; edén descrito por Jack London, Mark Twain, Ambrose Bierce, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, John Steinbeck; paisaje coreogra-

fiado por Isadora Duncan; guarida de la generación *beat* y sus hijos bastardos, los *hippies...* California, maravilla y resumen de una nación que, ufana de sí misma, se considera también continente.

Todo suena a piedra preciosa. No es extraño que aparezca situada “muy cerca del Paraíso Terrestre” en la primera referencia literaria conocida, *Las Sergas de Esplandián*, escrita en 1510 por el español Garci Rodríguez de Montalvo, que sitúa el origen de la palabra California en los vocablos latinos *calida* (calor) y *fornax* (horno). Cuando Hernán Cortés, en 1535, navegó la costa del Pacífico, creyó descubrir en este territorio la opulenta isla legendaria donde reinaba Califia, jefa de amazonas negras que sólo una vez al año, con afán meramente reproductor, recibían a los hombres. Más allá de lo quimérico, algo había en aquella remota inmensidad para despertar afanes posesivos. Cinco países quisieron hacer suya California en los siglos siguientes: España, Rusia, México, Gran Bretaña y Estados Unidos. Sin más oro que el raudamente agotado por los mineros —aunque el mineral fue eternizado en el sobrenombre del territorio: *Golden State, Estado Dorado*—, ni más nácar que los glaciares de los montes Yosemite, California era un lugar que predisponía a matar. El arma de los españoles fue la cruz del catolicismo integrista de fray Junípero Serra, cuyos sermones pervivieron menos que la ciencia práctica de los maestros constructores de las misiones católicas, copiadas en arcos y blancura cegadora por los potentados de Hollywood. Los ingleses, más pragmáticos, mandaron al corsario Francis Drake a tomar posesión de Nova Albion, como bautizó Isabel II el enclave lejano. Unos y otros masacraron a los verdaderos hijos de la tierra, los 300.000 nativos maidu, pomo, wintun, chumash y yahoo que poblaban la apetecida región desde seis mil años antes. El último yahoo se llamaba Ishi. Murió en 1916 de tuberculosis después de acatarrarse por primera vez en su vida.

Estación término occidental cercada por el Pacífico, pero también vasto punto de fuga con suficiente amplitud para la aventura o la pérdida (1.300 kilómetros de norte a sur y 400 de este a oeste, con una superficie de 411.049 kilómetros cuadrados, equiparable a la suma de Gran Bretaña, Cuba, Taiwan, Sicilia, Jamaica, las islas Canarias y las Baleares), California era un lugar exótico para el mundo, una especie de lejano *patio de atrás*. Hasta 1868, cuando se terminó la línea interoceánica de ferrocarril, el camino hacia el oeste estaba reservado a los bravos. Los infectados por la *fiebre del oro* preferían bajar en barco hasta

Panamá, atravesar este angosto país por tierra, arriesgarse a morir de una fiebre más mortífera, la malaria tropical, y subir de nuevo por mar hasta San Francisco.

Comarca límite y, por ello, desatinada, California tiene la mayor concentración de vehículos a motor del mundo y también una red de autopistas que roza el dislate: es posible conducir durante casi mil kilómetros, desde San Diego hacia el norte, por vías diseñadas para la alta velocidad, sin embargo a menudo colapsadas. Los demógrafos adoran esa locura, un laboratorio para investigar nuevos modelos de vida. En la nación de la hipérbole, California representa la *Súper América*, la victoria, para bien o para mal, sobre cualquier límite. El censo estatal es de unos 30 millones de habitantes, el 91% vecinos de ciudades y unas tres cuartas partes de megalópolis desmedidas, las áreas metropolitanas de Los Angeles-Long Beach-Anaheim, San Francisco-Oakland-San José y San Diego. Es el estado más populoso del país desde 1970 y seguirá a la cabeza por mor de un sostenido flujo de emigrantes. Aunque la raza blanca es todavía mayoritaria, con un 69% de la población, la pujanza de otras etnias es significativa.

También económicamente los patrones son desmedidos, con una de las rentas *per cápita* más altas del mundo y un valor total de bienes y servicios sólo superado por la suma de todos los demás estados del país juntos. California es el granero de Estados Unidos, con la mayor producción agrícola de heno, almendras, brócoli, higos, flores, uvas (y vino, del que Robert Louis Stevenson habló, en 1879, como “poesía líquida”), limones, ciruelas, tomates, lechugas, nueces, naranjas, huevos y arroz. La floreciente industria forestal está en retroceso: antes de la llegada de los españoles había 607.000 hectáreas de secoyas (*Sequoia sempervivens*), pero sólo han sobrevivido a la voracidad de los madereros unas 40.000 hectáreas de estos árboles proteicos de hasta 90 metros de alto y 4.000 años de edad.

Sin embargo, a pesar de los males del progreso y la mundialización del paisaje, aquella percepción fabulosa del pasado, aquel río de sueños sobre un vergel abierto a los osados o los solitarios, sigue fluyendo por debajo del barniz de la identidad contemporánea. El escritor Richard Brautigan lo explicó de esta manera: “California nos necesita, por eso nos llama (...), haciéndonos dejar detrás de nosotros todo lo que sabíamos. Y aquí estamos, atraídos por California como si la energía misma, sombra de esa flor metálica y marfileña, nos hubiese llamado desde el fondo

de otra vida. Aquí estamos para construir California hasta el final de los tiempos, como un Taj Mahal en forma de parquímetro.”

El californiano John Steinbeck, autor de *Las uvas de la ira* (1939) y *Al este del Edén* (1952), también reflexionó sobre la esencia de su tierra, dominada por el “asombro y el respeto mágicos” ante el paisaje, con el océano balanceando las secoyas, transmisoras de “silencio y sobrecogimiento”, y la llegada continuada de extranjeros hipnotizados por el jardín de la abundancia. “Nosotros que habíamos nacido allí, y nuestros padres también, teníamos un sentimiento extraño de superioridad respecto a los recién llegados, los bárbaros, los *forastieri*, y ellos, los forasteros, sentían hostilidad hacia nosotros y hasta nos hicieron un toscó poema: *En el cuarenta y nueve vino el minero / En el cincuenta y uno vinieron las putas / Y cuando se juntaron / Hicieron un nativo.*”

En la tarea de *construir California* como estado anímico jugaría un papel destacado el bebé que nació a las 3:45 de la madrugada del sábado 20 de junio de 1942 en el Hospital Centinela, en el barrio de Inglewood de Los Angeles. Fue un parto complicado, con nueve horas de arduo trabajo para la madre, la primeriza Audree Neva Korthof, de 24 años. Su marido, Murry Cage Wilson, a punto de cumplir 25, estaba encantado. El nacimiento llegaba cargado de presagios: sólo faltaban unas horas para el Día del Padre. El joven matrimonio decidió llamar al primogénito Brian Douglas.

Enlazadas a los genes de aquel niño de clarísimos ojos aguamarina había tierras distantes. Como casi todos los *californios*, era un mixto, un vástago de la emigración hacia la tierra prometida. Murry procedía de Hutchinson (Kansas), un pueblo de las tierras llanas del centro de los Estados Unidos bañadas por el río Arkansas. Nacido el 2 de julio de 1917, provenía de un clan luterano de granjeros con ancestros ingleses, irlandeses y escoceses. Audree había venido al mundo el 28 de septiembre del mismo año, pero en Minneápolis, en el estado norteno de Minnesota. Descendía de un emigrante holandés, Aart Arie Korthof, que había llegado a los Estados Unidos en 1885, cuando tenía 19 años, con los bolsillos tan vacíos como repleta la cabeza de ilusiones.

Ambas familias, los Wilson y los Korthof, se habían desplazado a Los Angeles en pos de algo más que luz solar, no simplemente atraídos por la tibieza de las temperaturas, sino por la oportunidad de prosperar en una tierra aún naciente, sedienta de mano de obra. Los padres de Murry, con cuatro hijos y otras tantas hijas, buscaban desesperadamente un

nuevo hogar. Lo intentaron en Montana y Texas antes de establecerse en California, primero cerca de San Diego, y luego, en 1922, en Los Angeles. A esta ciudad llegaron unos años más tarde, en 1928, los padres de Audree.

Los jóvenes se habían conocido en el instituto de secundaria George Washington. Audree, gordita, miope y de hermosa voz, cantaba en el coro, cualidad que Murry, amante también de la música, apreció instantáneamente. El 26 de marzo de 1938, la pareja contrajo matrimonio. Se establecieron en un modesto apartamento de alquiler en el sur de Los Angeles, donde vivieron hasta el otoño de 1943, cuando Audree estaba embarazada de su segundo hijo. Entonces emplearon sus ahorros en pagar la entrada de otra vivienda, una construcción de planta baja de cinco habitaciones (dos dormitorios, salón, cocina y cuarto de baño) situada en el número 3.701 de la calle 119 Oeste, en la naciente barriada de Hawthorne, en el área de South Bay. Allí nacerían Dennis Carl (4 de diciembre de 1944) y Carl Dean (21 de diciembre de 1946), los dos hermanos de Brian.

Hawthorne, un barrio surcado actualmente por las autopistas (una de las cuales pasa por el terreno del antiguo hogar de los Wilson, demolido durante la obra), era una urbanización desarrollista, planeada para dar cobijo a oleadas de emigrantes: pequeñas casas idénticas, con un trozo de césped ante el garaje, calles trazadas en cuadrículas, sin aceras ni árboles. La vida tenía como fondo sonoro el zumbido de los aviones que tomaban tierra y despegaban en el aeropuerto internacional de Los Angeles, solamente tres manzanas al sur de la casa de los Wilson. Los reclamos publicitarios de las inmobiliarias ofrecían una imagen bien distinta para que los compradores picasen: “Hawthorne, entre la ciudad y el mar”.

Aunque el lema oficial de la municipalidad de Hawthorne era el de “Barrio de buenos vecinos”, las cosas no habían sido fáciles para la comunidad, fundada en 1905 y bautizada en honor al novelista Nataniel Hawthorne, autor de *La letra escarlata* (1850), una novela sobre el pecado, la expiación y el castigo. Situado a veinte kilómetros al sureste del centro de Los Angeles, el barrio no tuvo tendido eléctrico hasta 1910 y la comisaría de Policía fue inaugurada en 1922. Durante la gran depresión de los años treinta, muchos primeros residentes fueron desahuciados y tres mil parcelas salieron a la venta en subastas públicas. La situación mejoró notablemente cuando, en 1939, la compañía de cons-

trucción aeronáutica Northrop Aircraft se estableció en Hawthorne, creando 20.000 empleos en pleno *boom* de Los Angeles como centro nacional de este tipo de industria.

En las décadas siguientes, al paio de la bonanza económica, Los Angeles creció más que ninguna otra urbe en el mundo, pasando del pueblucho de 11.000 habitantes de finales del siglo XIX al pandemio de un área metropolitana que, en 1954, había engullido setenta ciudades distintas y 200 barrios, con una extensión superior al millar de kilómetros cuadrados. Esta descomunal superficie convirtió en obligada la movilidad y dio lugar a la cultura del automóvil, de cuyas crónicas juveniles Los Beach Boys fueron los mejores transmisores.

Los flujos migratorios contribuían al florecimiento de la construcción de nuevas viviendas —casi un millón entre 1940 y 1954—, agrupadas en urbanizaciones de casitas unifamiliares. La niñez y adolescencia de los hermanos Wilson transcurrió en el paisaje paradigmático de esa California suburbana, no lejos de las playas de Manhattan, Hermosa y Redondo y el bulevar de Venice, arteria nuclear de la *cultura del sol*. Hawthorne tenía supermercados bien surtidos, heladerías donde preparaban suculentos batidos e iglesias visitadas masivamente los domingos, día en el cual todas las familias disfrutaban de barbacoas de carne roja en las mínimas praderas de césped de las viviendas.

Sabiendo lo que sabemos de Los Angeles, una urbe de extremos: la ciudad de Hollywood y, al tiempo, uno de los territorios más peligrosos del mundo, aquel ambiente sereno de los años cincuenta parece material arqueológico. El área metropolitana, que actualmente da cobijo a más de quince millones de habitantes, tenía a mediados de siglo una dimensión todavía *humana*, con cuatro millones de vecinos, asentados en la planicie costera ribeteada por el Pacífico y los montes de San Gabriel, seccionada en dos mitades por las colinas de Santa Mónica. No es casual la abundancia de referencias latinas en la toponimia de la zona: el asentamiento original había sido bautizado por los colonizadores españoles como El Pueblo de Nuestra Señora de la Reina Los Ángeles de Porincunarla. La ciudad no se integró en la federación de los Estados Unidos hasta 1846, cuando los soldados de este país la tomaron militarmente durante la guerra contra México.

De la buena salud urbana ya no queda nada. Los Angeles (L. A., la llaman los estadounidenses) es hoy una ciudad invivible, donde un tercio de la población recorre cada día más de ochenta kilómetros en auto-

móvil para ir al trabajo o la escuela, la contaminación ambiental es un problema irreparable, el diseño constructivo se rige por la anarquía y la paz social simplemente no existe. En el sector meridional de South Central, cuna reciente de algunas manifestaciones musicales radicales (*rap* y *hip hop*), rige el idioma de la violencia y la desesperación. Sin embargo, en esta megaurbe tan parecida a Teherán o São Paulo, en este “mosaico urbano” en “plena metamorfosis”, creciendo descontroladamente, queda todavía algo de la pasión mítica del pasado, como apunta Robert D. Kaplan, algo intrínsecamente relacionado con el océano “de un tono azul eléctrico” y “la interminable extensión de arena de color crema”, un paisaje “demasiado hermoso para ser verdad”, que provoca en los habitantes “la ilusión de no estar sujetos a ningún límite de tipo económico o espiritual”.

Pudiendo disfrutar la felicidad, la despreocupación y el gran impulso económico posteriores a la II Guerra Mundial, los niños Wilson no crecieron precisamente en el deleite de lo ilimitado. A pesar de las camisetas blancas como la luz solar, los pies descalzos y la manguera encendida para lavar el Chevrolet de papá, el olor goloso del carbón y la carne ahumada, en la casita de Hawthorne rondaban las aberraciones.

El hombre del ojo de cristal

Murry Wilson tenía cicatrices. Su padre, William *Bud* Coral Wilson (1890-1981), era una mala bestia, un bebedor compulsivo que maltrataba físicamente a su mujer, Edith Sophia Stole (1898-1966), y a los ocho hijos del matrimonio. Se habían casado en 1914 y los invitados a la ceremonia pudieron comprobar el innato talento de los Wilson para la música cuando, durante el baile, los hermanos de *Bud* tocaron a la mandolina y la guitarra himnos religiosos y canciones rurales.

El genio y la excentricidad prendían bien en la familia. Entre los seis hermanos varones brillaba especialmente Johnny Wilson (1891-1970), constructor y piloto de aviones impulsados por un motor de vapor que él mismo había diseñado en los gloriosos albores de la aeronáutica. Reclutado para integrarse como mecánico en las tropas estadounidenses enviadas a Europa para combatir en la I Guerra Mundial, resultó herido por metralla en una escaramuza. Si bien las mellas físicas curaron, el cerebro de Johnny nunca fue el mismo. Aullaba en sueños, hablaba

solo y se negaba a trabajar a pesar de que no le faltaban ofertas de las empresas para hacerse con su talento. Como casi todos sus hermanos, terminó emigrando a California. Durante el último tercio de su vida, Johnny no se dedicó a otra cosa que ver el océano con la mirada extraviada, en completo silencio, una discreción trastornada tan absoluta como aquella que prendería en su sobrino Brian.

Bud no tenía la sabiduría de Johnny, pero su carácter era incendiario y no hacía ascos a la aventura. Convencido de que no había futuro en las praderas de cereales de Kansas, el imán de California, el oasis de las oportunidades, le empujó hacia el oeste. Se aventuró por su cuenta para tantear el terreno, ganándose la vida como fontanero y ahorrando lo suficiente para llevarse a la familia. En el verano de 1921, Edith y los hijos embarcaron en el legendario tren de Santa Fe. Murry Wilson tenía cuatro años cuando pisó por primera vez California. A pesar del agotamiento de una travesía de varios días, el niño pasmó ante la visión del mar, que no conocía más que por las láminas de los libros. Sintió, como diría más tarde, que el Pacífico “tenía vida propia”.

La familia formaba parte de la tercera gran ola del éxodo de los estadounidenses hacia el *Estado Dorado*. Se establecieron en Cardiff, un lejano pueblo al borde del mar, cerca de la pujante Encinitas, en la comarca fronteriza con México. Eran casi indigentes: *Bud* trabajaba eventualmente en pequeñas obras o en los pozos de petróleo y su mujer se empleó en una factoría textil mientras llevaba la casa y confeccionaba toda la ropa de los hijos. En 1929, tras ocho años de penalidades, vivían en una casa humilde en la calle 95 Oeste de Los Angeles, una zona aislada y sin pavimentar, lindante con el gueto negro de Watts, conocido como *Ciudad de Barro*. Un año más tarde se mudaron a una antigua granja de la calle Figueroa.

Atormentado por la derrota —California no había resultado el paraíso soñado—, *Bud* se convirtió en un demonio para los suyos. Desaparecía diciendo que se iba a trabajar para mantener a sus “malditos mocosos” y pasaba horas en las tabernas del barrio industrial de Vernon, bebiendo alcohol barato con los desocupados que sufrían el estigma de la depresión económica. Cuando regresaba a casa, repartía bofetadas y golpes indiscriminados, palizas cruentas con un bate de béisbol. La amargura que sembró fue de tal calibre que dos de sus hijos, Murry y Emily, rompieron violentamente con el padre tras la muerte

de Edith y no volvieron a dirigirla la palabra ni una sola vez. La relación que más tarde mantendrían Murry y Brian fue casi idéntica.

Las noches en familia eran otra cosa. La música siempre templó el ánimo de los Wilson. El matrimonio se sentaba al piano de segunda mano del salón y todos cantaban bajo la dirección de Edith, una apasionada de la música coral. Dos de las hijas, Mary y Emily Glee, quien más tarde sería la madre del *beach boy* Mike Love, también eran solistas en los musicales del instituto.

La música aparecía en las dos líneas sanguíneas confluyentes en Brian Wilson: su madre, Audree Korthof, había formado parte de la sociedad teatral George Washington como cantante del coro, impulsada por la abuela Betty Korthof, la mujer que hizo escuchar por primera vez a su nieto la exuberante “Rhapsody in blue” de Gershwin.¹

Pero la música no era un bálsamo para Murry Wilson. Se consideraba un compositor y, de hecho, alardeó durante toda su vida de las escasas canciones que escribió, baladas edulcoradas con aires de *hillbilly*. Algunas fueron editadas en discos de 78 revoluciones, interpretadas por artistas de segunda fila, como el cantante Jimmy Haskell, que grabó “Hide my tears” y “Fiesta day polka”, y el grupo vocal The Bachelors, que lanzó un disco con “Two-step side-step”, un anacrónico intento de poner de moda un baile de salón. Con una insistencia turbadora y casi patética, Murry se ufanaba sobre el genio musical que atesoraba, mientras todos a su alrededor le juzgaban de manera realista como un aficionado sin talento.

1. George Gershwin (1898-1937). Un músico sin límites. Hijo de inmigrantes judíos rusos, nació en el barrio de Brooklyn, en Nueva York, decidió a los seis años que deseaba ser compositor y lo consiguió con creces. A los 19 escribió su primer éxito, “Swanee”, que cantó Al Jolson, y a los veinte ya había estrenado en Broadway el musical *La la Lucille*. Compuso decenas de canciones de éxito, bandas sonoras para cine y musicales —entre ellas las memorables partituras de *Funny face* (1927) y *Shall we dance?* (1937), para Fred Astaire—, así como obras de corte más clásico, como la ópera *Porgy and Bess* (1935), su obra maestra. Nunca dejó de tener presente el ritmo, la angustia del *blues* y el sentido de la improvisación del jazz, porque consideraba que su música era popular y debía reflejar el mundo real (proponía que la música clásica debía salir de los teatros para ser interpretada en salones de baile y pabellones deportivos). En este sentido, “Rhapsody in blue” (1924) puede ser calificada como la gran pieza del siglo y Gershwin como un “romántico moderno”. Aunque gozó de gran fama en vida, algunos puristas trataron de expatriarle del paraíso clásico. “Soy una de esas personas”, decía al hablar de esos críticos reaccionarios, “que honestamente creen que el gran público tiene mucho mejor gusto y conocimientos, no sólo de música, sino de todas las artes, del que se le atribuye”. Tenía razón: del nombre de sus críticos nadie se acuerda.

Tras un aspecto acicalado —alto, el pelo castaño repeinado con gomina, los lentes de carey, la sempiterna pipa entre los labios, la doble papada y la cara carnosa—, Murry combatía con aspavientos y presunción su complejo de inferioridad. No destacó como buen estudiante y jamás tuvo el tacto ni la humildad necesarios para triunfar en los negocios. Heredó de sus padres un estricto sentido moral sobre el trabajo como base de la nobleza ética. En 1936, después de terminar secundaria, aceptó un empleo como vigilante para la Southern California Gas Company, una empresa distribuidora de gas ciudad. Cinco años más tarde, coincidiendo con la entrada de los Estados Unidos en la II Guerra Mundial, había escalado posiciones hasta labores ejecutivas de baja responsabilidad. En el verano de 1942, cuando Brian Wilson era un bebé de pocos meses, Murry buscó un nuevo empleo e ingresó, como ayudante de supervisor, en la factoría de neumáticos Goodyear, una de las mayores empresas de Los Angeles. Dos años después, la familia había ahorrado lo suficiente para pagar los 2.300 dólares de entrada de la casa de Hawthorne. El matrimonio hubiera preferido instalarse cerca de la costa, en Redondo, Torrance, Hermosa o El Segundo, pero estas zonas no estaban a su alcance.

Una tarde de 1945, mientras Murry demostraba a un aprendiz como endurecer los cauchos sumergiéndolos en ácido, una pértiga salió disparada del depósito en el que trabajaban. La vara impregnada en líquido cáustico impactó a Murry en la cara, le destrozó las gafas y se clavó profundamente en su ojo derecho. En estado de *shock*, fue trasladado al hospital, donde los médicos no pudieron hacer otra cosa que administrarle un fortísimo sedante para paliar el dolor antes de ingresarle en el quirófano para una enucleación del ojo. A los 25 años, se convirtió en un discapacitado. Durante varios meses, dada la sensibilidad de la cuenca vacía, llevó un parche negro, pero finalmente le implantaron un ojo protésico de cristal.

Aunque Goodyear le readmitió, Murry se sentía objeto de lástima y en posición de desventaja. Aceptó un contrato como capataz en AiResearch, la filial de la potente corporación aeronáutica Garret. Después de cinco años dejó el empleo, repitiendo los nerviosos movimientos laborales de su padre, incapaz de someterse a ningún tipo de disciplina externa convencido de que sus cualidades estaban muy por encima de aquella labor. No quería trabajar para otros. Consiguió un crédito de 20.000 dólares con la hipoteca de la casa familiar como garan-

tía y fundó la empresa Always Better Lasting Equipment (Siempre mejores y más duraderos equipos), cuyas siglas, Able, forman en inglés la palabra “capaz”, e instaló las oficinas en el número 4.969 del East Firestone Boulevard, en el distrito de Southgate. Vendía maquinaria industrial, taladros y pernos, importados del Reino Unido. Aunque la compañía obtenía unos ingresos medios de unos 15.000 dólares al año, bastante por encima del nivel de las familias de Hawthorne, Murry quería algo más que vender fresadoras. A partir de 1951, comenzó a trazar planes para el futuro.

—Viviré como compositor de canciones, de grandes canciones. Los empleos son secundarios, solamente sirven para ganarse la vida. Las canciones son lo importante. Seré un compositor popular y mis hijos serán famosos.

Al pequeño Brian, que tenía un oído musical prodigioso, le cantaba melodías.

—¿Te gusta mi nueva canción, hijo? Es una gran canción. Nos hará ricos. Claro que te gusta, adoras las canciones de tu padre —añadía Murry, quitándose de la cuenca el ojo de cristal y dejando que rodase sobre la mesa de la cocina.

Bálsamo en el infierno

“En variaciones eternas
nos saluda desde arriba
el misterioso poder del canto”

NOVALIS

La señora Wilson dejaba a su hijito en el suelo y tocaba el piano. El niño, un chaval de mirada desamparada, tenía tres años. Mientras la madre tocaba, no había otro mundo excepto las esferas del sonido. Más que las melodías o las canciones, Brian adoraba los acordes, la resonancia polifónica del instrumento.

—Toca otra vez eso, mami —pedía, fascinado por la sonoridad de un simple acorde, sus infinitas posibilidades de permutación.

Desde niño, Brian experimentaba una sensación vedada a quienes no *sabemos*. Estaba en el flujo, en una dimensión distinta. “Ninguna relación personal ha sido capaz de proporcionarme el mismo sentimiento que la música”, escribiría años más tarde. Entendió ese poder desde el comienzo. Cuando visitaban a la familia materna, el niño siempre pedía lo mismo:

—Abuela, pon el disco.

El disco era un vinilo de RCA con una versión de “Rhapsody in blue” grabada en 1943 por la orquesta de Glenn Miller, uno de los músicos blancos de jazz del círculo de Chicago que tocaba *swing* comercial de calidad. Brian escuchaba una y otra vez la *suite*, hipnotizado por los vibrantes metales que recreaban el palpitar de una ciudad. Aunque los Korthof tenían una amplia discoteca, con decenas de grabaciones de temas infantiles, para el crío solamente existía la pieza de Gershwin. Sintonizaba con su fluidez, se le enganchaba a la conciencia, era emoción pura.

Poco más tarde, los Wilson contrataron a un profesor para que enseñara a Brian los primeros rudimentos de solfeo en un acordeón. Después de seis semanas, el maestro observó que el niño era incapaz de leer notas sobre el papel, pero podía repetir inmediatamente cualquier melodía en el instrumento. No era solamente capacidad de imitación, sino sensibilidad para captar la música a la primera escucha y, más difícil aún, el espíritu, la traducción emocional de las melodías. Brian aprovechaba los momentos muertos del día para sentarse al piano y traspasar las puertas de un mundo paralelo: “La sensación de tocar era de pura felicidad. Desde la primera vez me sentí en contacto con las aguas más profundas de mi alma. Fue como descubrir un lenguaje materno.” La música le estaba enseñando a librarse de la incomodidad de las palabras.

Resulta poco plausible que nadie notase nada raro en la manera de oír del niño. En la Navidad de 1949, cuando tenía siete años, actuó en un concierto vocal en la iglesia Covenant, en el barrio de Inglewood, donde los tres hermanos participaban una vez por semana en los ensayos del coro. La prístina voz de Brian, en un tono de alto soprano que no cambiaría con el tiempo, había conseguido que el director del orfeón le nombrase solista en el momento

álgido de la audición, el villancico “We three kings”. Todos quedaron maravillados con el emotivo *falsetto* del jovencísimo intérprete.²

Pero Audree percibió algo anómalo tras el concierto. Mientras recibía parabienes, Brian giraba la cabeza hacia la derecha, enfrentando el oído izquierdo a quienes hablaban. Unos días más tarde, el médico de cabecera de la familia diagnosticó una complicación relacionada con el tamaño demasiado grande de la amígdala derecha, que taponaba las trompas de Eustaquio. Brian fue operado para extirparle las amígdalas, lo que, según el doctor, debería devolver la audición al oído derecho, reducida a un mínimo 6% de la capacidad normal. Después de tres meses, un nuevo examen reveló que la sordera no había desaparecido y el médico, para subsanar el inexacto diagnóstico inicial, se acogió a la explicación de un defecto congénito del nervio auditivo. La invalidez parcial explicaría la futura querencia de Brian por el sonido monoural y el rechazo del estereofónico.

Audree Wilson aseguró durante toda su vida que la sordera fue causada por una pelea con otro chaval. Por el contrario, uno de los profesores del chico sostuvo que presenció como Murry golpeaba a Brian en la cabeza con un bate de béisbol, disgustado por la actuación del niño durante un partido. Si nos atenemos al testimonio de Brian, la mutilación de su oído fue provocada intencionadamente durante uno de los frecuentes arrebatos de furia de Murry: le atizó con un plato a los tres años.

El hombre del ojo de cristal y el niño del oído derecho sordo forjaron una relación morbosa sobre sus respectivas amputaciones, pero las afrontaron de maneras opuestas. Murry exhibía la cuenca ocular vacía con orgullo, jactándose ante sus hijos de haber superado la ceguera con esfuerzo y constancia, mostrando el ojo de cristal en una broma sádica, como si fuese un juguete. Brian nunca fue capaz de hablar abiertamente sobre la sordera. Se consideraba un lisiado y quería ocultar las causas, proteger al causante de la minusvalía, su idolatrado padre. En 1971, cuando el brutal comportamiento salió por primera vez a la luz en un artículo de la revista *Rolling Stone*, Murry negó tajantemente la infor-

2. Cantar en *falsetto* es hacerlo más allá del rango normal, con una calidad mucho más fina. Es un fenómeno predominantemente masculino, sobre todo en la adolescencia, cuando la voz de los chicos experimenta cambios de registro. Hasta mediados de los años sesenta, Brian Wilson tenía uno de los *falsettos* más espectaculares y elegantes del pop y el rock and roll.

mación. Llamó por teléfono a Brian y le acusó de extender rumores infundados y “aberrantes”, entre ellos el de obligarle como castigo a defecar en un plato ante toda la familia.

“Mi padre estaba mortalmente resentido con sus jodidos hijos”, afirmó Dennis Wilson, quien presentó siempre a Murry como un perturbado. “El hijo de puta nos odiaba. Es así de jodidamente simple. En lugar de decir: ‘hijo, no deberías disparar con el tirachinas a las farolas’, él prefería el *boom...* Me atizaba con el palo de la escoba. ¡*Crack!* Un minuto más tarde, solamente un minuto más tarde, ¡*boom!* Después, me preguntaba: ‘¿te dolió, Dennis?’ Mi padre era un cerdo y nos trataba como mierda.”

Murry estaba resentido contra el mundo, cargado de odio contra sí mismo y su familia. Su marca de Caín era el carácter de su propio padre, *Bud* Wilson, el alcohólico que comía frente a su prole con una botella de whisky a un lado y una escupidera al otro, esperando para emprenderla a golpes contra la mujer o los hijos, a los que propinaba palizas de tal calibre que la sangre corría diariamente en la casa y los cardenales eran seña de identidad. En una ocasión en que Murry se atrevió a salir en defensa de su madre mientras *Bud* la atacaba a puñetazos, éste esperó a que el hijo estuviese en cama y allí lo golpeó repetidamente con una tubería.

Mientras Murry imponía en la casa de Hawthorne un reino de terror similar al que había conocido de niño, Audree optaba por el alcohol como refugio. Jamás ha admitido los malos tratos denunciados por sus hijos. Para ella, su marido era simplemente un amante de la disciplina. “Era un capataz. Era estricto y en ocasiones he pensado que demasiado estricto, pero resultó un trabajo muy duro para él tener tres hijos adolescentes. Solía llamarlos ‘jóvenes potrillos’. Pero malos tratos no, por favor, Murry nunca hizo eso.”

Como *domador de potrillos*, el padre de Brian, Carl y Dennis utilizó a discreción látigo y espuelas. Con la anuencia de Audree, escondida en el etilismo para desertar de la realidad, Murry se comportaba salvajemente. La relación de abusos es prolija, con múltiples castigos y humillaciones. Dennis, el de personalidad más fuerte de los tres, siempre llevó la peor parte. Un día Murry le obligó a comer tomates, verdura que no gustaba a Dennis, hasta que el chico vomitó —fue incapaz de volver a probarlos durante toda su vida—. Para castigar la afición del muchacho por el fuego, le quemó los dedos de las manos con cerillas.

Brian *cobraba* en forma de maltrato psicológico. Aunque también fue agredido físicamente, atado a un árbol por cometer travesuras y castigado sin comer durante dos días al ser descubierto mientras se masturbaba, lo peor fue un constante menosprecio. Murry hacía sentir inferior a Brian llamándole constantemente “mediocre”, acusándole de “no tener inteligencia ni habilidades”, cantinela que mantuvo durante años, incluso cuando Brian, en la cima de su carrera, fue considerado un genio musical, un triunfador en el negocio del pop y una gloria juvenil. Intimidado por su padre, a quien consideraba un enigma, capaz de ser salvaje con una sonrisa en los labios, el hijo sólo pensaba en satisfacer a Murry, pero éste nunca se daba por satisfecho: todo lo que hacía Brian estaba mal, era insuficiente.

Una noche llamó a gritos a los niños, que lo encontraron de pie sobre la mesa de la cocina, completamente desnudo.

—¡Soy el rey de esta familia! ¡Soy el maldito rey! ¿Está claro? —chilló.

La dominación de Brian fue sencilla porque se trataba de un chico tímido, manipulable y sumiso. El muchacho se refugió en sí mismo, creciendo con la ansiedad como compañera. Cuando cantaba en el coro dominical, sus compañeros se burlaban del agudo *falsetto* llamándole “mariquita”. Hondamente herido, decidió relegar el canto a sus dominios. Su cuarto se convirtió en un santuario, el único lugar donde podía expresarse con libertad, separado de Murry y del resto del mundo por la puerta cerrada. Unos años más tarde, hablaría de ese sentimiento juvenil en la melancólica “In my room”, coescrita con el letrista Gary Usher en 1963, una celestial y desnuda balada sobre la fortaleza privada, la habitación no sólo física, también mental, donde las agresiones no pueden franquear la entrada:

Hay un mundo al que puedo ir / para contar mis secretos. / En mi habitación, en mi habitación. / En este mundo encierro mis temores y preocupaciones. / En mi habitación, en mi habitación. // Construyo mis sueños y mis planes, / reposo despierto y rezo. / Construyo mi llanto y mis suspiros, / me burlo del pasado.

La música era un bálsamo, una medicina, la única que Brian conocía. Incluso el zumbir del oído sordo, del que brotaba un timbre, un *ring* interior, era parte del sonido cósmico que construía en medio de la crueldad. La música detiene el tiempo, hace posible el olvido, pensaba. La música es una cabina insonorizada.

Alma decorativa

“Enfréntate a tu ego
Enfréntate, aunque sé que perderás esa lucha”
BRIAN WILSON “Hang onto Your Ego”

Algunos consideran que los niños con deficiencias orgánicas tienen muchas posibilidades de crecer con un elevado sentimiento de inferioridad, que los críos discapacitados reaccionan convirtiendo el órgano mutilado en una fuente de placer. La relación con Murry, combinada con la sordera —de la que Brian culpaba a aquél—, abocó al niño hacia sentimientos extremos de cobardía y timidez. El enfermizo sentido de la competencia que el padre inoculó al hijo hizo lo demás: Brian creó una *sombra* interna vengativa, deseosa de superar a Murry y demostrarle su primacía.

Neurosis, sicosis, paranoia y esquizofrenia. La radiografía mental de Brian Wilson es ésa: soledad, consideración de los demás como enemigos, incapacidad de expresar sentimientos de amor, colaboración o amistad, y elevación del sí mismo mediante la supresión de los otros. Con el reconocimiento de su talento, comenzó a fiarse más y más de sus ideales, pero siempre se sintió como un niño en un mundo exclusivamente poblado por adultos. Siguiendo el ejemplo de Audree, quien evadía la turbia realidad hogareña con borracheras, sin hacer nada por defender a sus hijos de la violencia de Murry, Brian optó por “escapar de los problemas químicamente” y buscar motivaciones basadas exclusivamente en la “recompensa personal”, opina el siquiatra Michael De Bernardi.

Las voces que sonarían dentro de su cabeza, repitiendo que era un fracasado, eran mutaciones de la voz de Murry, incapaz él mismo de confesar en alto sus frustraciones por ser un músico ruinoso y una desgracia como hombre de familia. Brian nunca sospechó que podía ser bueno sin hacer otra cosa que ser Brian y no la imitación de alguien. Al hacerse adulto no soportó la tensión exterior, por mucho que los periódicos lo presentasen como el genio que nunca creyó ser. La insatisfacción y la angustia habían prendido hondamente. La aflicción se hizo mortificación. Wilson, como el escritor portugués Fernando Pessoa, entendía que su alma era “una cosa decorativa”. No llegó a saber si sufrir es humano, corrió en pos de la verdad del sonido para terminar frente al muro del alma muda.

¿Es necesario *curar* al genio, sanarlo en el sentido estricto de la medicina oficial, es decir, desestructurarlo para hacerlo *nuestro*? La duda es aún más patente en el caso de los creadores, porque la creatividad es con frecuencia “un reflejo de la condición mental, neurótica, sicótica, ciclotímica”, señala el siquiatra y antropólogo Phillipe Brenot, para quien “creación y enfermedad proceden de los mismos mecanismos”. Los ejemplos podrían abarcar páginas: Goya, Poe, Horacio, Miguel Angel, Dante, Byron, Baudelaire, Beethoven, Da Vinci, Nerval, Rimbaud, Gould, Salinger, Van Gogh... Los *genios locos* del rock constituyen por sí solos una estirpe que ha dado lugar a frecuentes banalizaciones, presentando el sufrimiento como un valor de cambio y una etiqueta de mercado.

En 1995, el siquiatra Arnold M. Ludwig, de la Universidad de Kentucky Medical Center (Lexington-EE.UU.) publicó los resultados de una observación precisa. Durante una década, analizó la biografía y el historial médico de un millar de personalidades destacadas del siglo XX, tanto artistas y creadores como políticos, empresarios y activistas sociales. Ludwig trazó un retrato robot del genio emocionalmente torturado. Encontró ocho características comunes: muestra infantil de un talento especial; apoyo al desarrollo de esa habilidad por parte de los padres, que frecuentemente también tienen inquietudes creativas y dificultades emocionales; oposición a lo establecido; gusto por la soledad; dificultades físicas en la niñez o la adolescencia, a menudo una enfermedad crónica o una minusvalía física; estilo marcadamente propio y personal en su trabajo; capacidad indiscutible de liderazgo en su disciplina y experiencia de una gran e incurable desazón que sólo mitiga la culminación creativa.

Wilson se adapta íntegramente al perfil. Demostró una precoz capacidad para entender la música. En el perfeccionamiento de esta capacidad fue apoyado por sus padres, que también tenían inquietudes musicales y sufrían, como el hijo, problemas emocionales y psicológicos, manifiestos en el alcoholismo de la madre y la neurosis obsesiva del padre. Brian combatió contra las reglas establecidas en la música pop. Se reveló para imponer la libertad plena del artista contra la dominación que ejercían las empresas discográficas. A pesar de la máscara de humor y sociabilidad, fue un solitario sin amigos reales ni confidentes. Estaba estigmatizado por la sordera parcial que determinó toda su carrera. Es autor de una obra plenamente identificable como suya, el

sonido de Brian Wilson es tal vez el más privativo de los años sesenta. Siempre hizo valer sus ideas. Aunque en la vida privada era incapaz de adoptar las decisiones más nimias, en el estudio de grabación sabía exactamente lo que quería. Las dudas creativas lo sumían en profundas depresiones, que solamente superaba tras desarrollar la obra que pretendía.

Kay Redfiel Jamison advierte sobre la “noción simplista” del “genio loco”, basada en considerar que las enfermedades mentales “promueven el talento artístico”. Una generalización de este tipo, añade, “trivializa” las consecuencias de un estado patológico grave, a pesar de que resulta evidente que “estas enfermedades pueden en ocasiones aumentar o contribuir a la creatividad”. La cuestión central para este siquiatra es abandonar los tratamientos médicos agresivos, que “pueden anular el intelecto y limitar las capacidades emocionales y perceptivas” de los *genios locos*, y desarrollar terapéuticas que mejoren su estado físico y psicológico “sin sacrificar las cruciales emociones y experiencias humanas”.

Brian Wilson nunca tuvo la suerte de ser ayudado por médicos conscientes de este acercamiento humanista al paciente. Muy al contrario, cayó en manos de desaprensivos psicólogos con ínfulas de grandeza y nulo compromiso hipocrático, mamporerros de la mente que se aprovecharon del paciente para prosperar personal, profesional y, sobre todo, económicamente. La *curación de Brian* dañó perennemente sus explosivos poderes artísticos, reduciendo la intuición, la fiebre volcánica, el fulgor que camina de la mano de la locura. Cuando desecaron de su interior la *bilis negra*, su obra perdió el vigoroso poder de antaño, dejó de ser revelación para transformarse en demostración de habilidades, en ocasiones brillantes, en otras meramente aseadas.

¿Por qué los familiares y amigos de Wilson, su mujer, su cohorte de admiradores, sus hermanos y su primo *beach boys*, nadie entre los cercanos al *Gran Brian*, la máquina de hacer pop, entrevió el tormento? Brenot responde: “La experiencia demuestra que el creador es consciente de su sufrimiento y con frecuencia del umbral de la enfermedad, pero que los allegados raramente aceptan la idea y achacan a una filosofía existencial lo que es un verdadero sufrimiento vital.”

Estaban *ciegos* en todos los sentidos. *Ciegos* a causa de los años en que todo era alucinante, un viaje sin fin. Marilyn Rovell afirma que no percibió nada anormal en el comportamiento de su marido hasta

1968, cuando ya era demasiado tarde. David Anderle, amigo íntimo y confidente de Brian, también se defiende: su colega, asegura, era una “Disneylandia viviente”, todo humor y ocurrencias, un tipo muy loco, pero en el sentido indoloro que aplican con atrevimiento los demás, hasta el momento, claro, en que la demencia les toca con su mano cortante.

¿Y Los Beach Boys? Tampoco quedan bien parados los hermanos y el primo Mike, indolentes mientras los derechos de autor llenaban las cuentas corrientes, sufragando Rolls y mansiones en la playa. Vieron desde la barrera el proceso, del que conocían todos los detalles (la furia de Murry y la endebles de Brian), y solamente intervinieron, como crueles inquisidores, cuando su fuente de ingresos intentó caminar artísticamente sola. Entonces contrataron a siquiátras y terapeutas. Para “cuidar a Brian”, dijeron con macabro fingimiento.

Ronald Laing opina que los místicos y los esquizofrénicos “navegan por las mismas aguas”, pero mientras los primeros “nadan”, los segundos “se ahogan”. Es decir, en la enfermedad está también la salvación, porque “la locura no tiene porque ser un desmoronamiento, puede ser también una apertura”. En el caso de los artistas esto es doblemente cierto: es posible controlar la melancolía a través del arte. Brian lo intentó y no le dejaron o, tal vez, no pudo con el peso de su propia *sombra*. Durante un tiempo glorioso fue el chamán que se alejaba del mundo para relatar a los demás sus viajes. Cuando actuó como el intermediario loco supo que el equilibrio está en la disociación y el secreto, como apunta un dicho de los indios pawnee, en “acercarnos cantando a todo lo que encontremos”.

Magia en el transistor

“Ella escuchó una emisora de rock and roll
Y se sintió bien”
LOU REED “Rock and Roll”

En 1972, meses antes de entrar en el periodo más oscuro de su vida, Brian Wilson escribió una cándida y extraña canción, “Mount Vernon and Fairway”. Compuso este largo “cuento de hadas” el día de su

trigésimo cumpleaños, como si al cruzar el rubicón entre la juventud y la edad adulta necesitase volver atrás por última vez. Bajo la luz de un piano que suena como una caja de música, la pieza es un recitado autobiográfico sobre un príncipe solitario incapaz de reconocer la música. En la carpeta, Brian hace una súplica a los oyentes: “Por favor, escuchadlo en la oscuridad.”

“Mount Vernon and Fairway”, una de cuyas secciones se titula “Magic transistor radio”, está basada en dulces recuerdos de niñez: las noches en que Brian y su primo Mike Love se escondían bajo las sábanas para escuchar a hurtadillas canciones de *rhythm and blues* en un pequeño aparato de radio. Participar de la música milagrosa de Los Drifters, Little Walter o John Lee Hooker era una ceremonia durante las noches en casa de la familia de Mike, una hermosa vivienda de las colinas de Baldwin, en la esquina de las calles Mount Vernon y Fairway.

Michael (Mike) Edward Love, nacido el 15 de marzo de 1941, apenas nueve meses antes que Brian, era el mayor de los cinco hijos (tres chicos y tres chicas) de Milton Love y Emily Glee Wilson, hermana de Murry. El matrimonio adoraba la música: Glee tocaba el piano estupendamente y tenía una hermosa voz, mientras que Milton era un reputado intérprete de violonchelo. Les encantaba la ópera y también el *swing* de Benny Goodman, los bailes de cuya orquesta frecuentaban cuando eran novios, pero no entendían los berridos de los cantantes negros, inspirados en los *blues* de los esclavos. Los primos Brian y Mike, chicos educados, optaban por disfrutar en privado de la nueva música para no provocar discusiones.

Los Love gozaban de una situación económica más desahogada que los Wilson. La casa de trece habitaciones sobre las colinas, en una zona exclusiva y con vistas panorámicas de Los Angeles, había sido construida con las ganancias sustanciosas de la empresa fundada en 1938 por Milton y su hermano Stanley, Love Sheet Metal Service, dedicada a las instalaciones de acero inoxidable. La firma llegó a controlar buena parte de las contrataciones municipales para la construcción de cocinas y laboratorios en hospitales, escuelas e institutos.

La familia tenía un nivel de vida muy alto: en el enorme salón brillaban un carísimo piano de cola Steinway, un órgano Hammond y un arpa. Todo era muy distinto a la vivienda de Hawthorne, donde Brian debía compartir dormitorio con sus dos hermanos o retirarse al garaje transformado en sala de música cuando necesitaba soledad. Pero las

diferencias eran también de otro cariz. Los Love eran cultos y educados, convivían en un ambiente relajado y sin tensión. No es raro que Brian situase en la casa de su primo el escenario de fábula del cuento musical que compondría años más tarde. Los hermanos de Mike eran ideales: Maurine y Stephanie tocaban el arpa y cantaban, Stanley se había convertido en una estrella en ciernes del baloncesto y Stephen era uno de los mejores surfistas de Los Angeles. Todos tenían los ojos azules.

Glee, la tía de Brian, organizaba veladas gastronómico-musicales. Tras la cena, ella misma cantaba arias, acompañada por su marido y las hijas. Murry siempre estaba dispuesto a continuar con el recital familiar, haciendo dúos con Audree. En 1953, Glee dispuso una de aquellas veladas para rendir tributo a las composiciones de su hermano. Brian y Mike cerraron las actuaciones con una interpretación de “The old soldier”, una canción, escrita a los nueve años por el segundo, sobre la heroicidad de un soldado de la II Guerra Mundial. Todos se prendaron de la conjunción vocal de los primos, el magnífico equilibrio entre el *falsetto* de Brian y el tono barítono de Mike. Fue la primera actuación en público de una de las parejas emblemáticas del pop: Brian Wilson y Mike Love. Aquella noche, bajo las sábanas, el primero enseñó al segundo algunas de las armonías de su grupo favorito, Los Four Freshmen.

Pero las noches mágicas no duraron mucho. La empresa de los Love comenzó a atravesar problemas financieros, que desembocaron en 1959 en una bancarrota mercantil y personal. La familia pasó de la abundancia a la semiruina: tuvieron que vender los coches y la casa de estilo mediterráneo y se trasladaron a una construcción modesta de tres habitaciones en la Sexta Avenida de Inglewood, a menos de cinco kilómetros del hogar de los Wilson.

Brian recuperó el encantó de aquellas noches, el hechizo de las canciones escuchadas en la cueva primordial, cuando ya era demasiado tarde. En “Mount Vernon and Fairway” escribió una fábula moralizante, cuyo protagonista, proyección de él mismo, vive refugiado en un *secreto y escondido dormitorio*. Un aparato de radio sobrenatural le ayuda a descubrir que la música está más allá de los lenguajes cifrados:

*Si tenéis un transistor, las luces están apagadas y es de noche,
no os sorprendáis si del interior de la radio emana una luz verde
y escucháis el sonido mágico*