

18

LÁGRIMAS CON *FAIRYTALE OF NEW YORK*

No pude haber escuchado *Galway Girl* ese año pero es seguro que debí escuchar, de Dublín a Donegal y de Sligo a Galway, y muchas veces, *Fairytales of New York*. De la alegría aventurera del encuentro que refleja la anterior canción hemos pasado a sus avatares posteriores, sin poder evitar el arrastre hacia la nostalgia melancólica. Recuerdo que ese año de 1991 Christy Moore hizo una versión, probablemente la mejor que se ha hecho hasta ahora. Sin duda un exquisito homenaje al cantante de los Pogues, su amigo Shane MacGowan. De hecho, compré ese verano en Irlanda el disco de Christy Moore, siguiendo seguramente el consejo de mi amigo Tony, aunque esta versión sólo la oiría ya en Madrid, después de mi regreso. Lo que ignoraba entonces era que, pasados apenas cuatro años desde la aparición de *Fairytales of New York*, la composición que firmaran Jem Finer y Shane MacGowan, ya había hecho historia.

La grabación definitiva apareció como single en noviembre del 87, cantada a dúo entre el propio Shane y Kirsty MacColl, reproduciendo la discusión de una pareja sobre la que está montada la canción. Pero el punto de la

que ha llegado a ser considerada la mejor canción de Navidad de todos los tiempos no fue fácil en absoluto. Dos largos años hubo de recorrer para lograr su peculiar síntesis compositiva, tanto referida a la historia que cuenta como a las melodías que mezcla, dos años para alcanzar esa sorprendente sencillez que la caracteriza y que la convierte en una obra destinada a emanciparse de sus creadores.

Como extraídos de la novela de Flann O'Brien *At Swim-Two-Birds*, los componentes de los Pogues no se someten a una única narración, no casa bien con sus hábitos taberneros y, entre pinta y pinta, cada uno va ofreciendo versiones sobre lo sucedido. Sobre el origen de *Fairytale of New York* contamos con dos versiones a elegir. Si optamos por James Fearnley como narrador, el acordeonista de los Pogues nos cuenta que el manager del grupo les propuso en 1985 que hicieran una versión de una canción de The Band, la exitosa y melódica *Christmas Must be Tonight*, algo que provocó un unánime y encendido rechazo. Heridos en su orgullo lo mandaron ceremonialmente a la mierda y se propusieron hacer algo mejor. Pero la versión más florida es la que diera el cantante y compositor, un letrista excepcional, Shane MacGowan.

Según Shane, la apuesta no vino de la mano del manager sino del productor de entonces, el famoso Elvis Costello. Los Pogues habían editado bajo su dirección su segundo disco, *Rum, Sodomy, and the Lash*, obteniendo una gran repercusión. El grupo ganaba confianza y se volvía cada vez más ambicioso, era el momento de colocar una canción en el primer puesto de la lista de éxitos. Con este objetivo Costello retó a Shane para que compusiera una auténtica canción de Navidad. De entrada, esto parecía impensable para un grupo que hundía sus raíces directamente en el punk y que había encontrado su sello trabajando la música tradicional irlandesa a partir del mismo. El nombre original del grupo muestra a la perfección su doble origen. *Pogue mahone* significa en gaélico irlandés *Bésame el culo*. Sea o no esta segunda versión la verdadera, lo cierto es que cuenta con un atractivo adicional.

El reto de Costello incluía implícitamente la condición de hacer un dúo entre la bajista del grupo, Cait O'Riordan, y el propio Shane. Y, en efecto, las primeras grabaciones de la discusión conyugal que forma el núcleo de la canción se hicieron con Cait y Shane, pero otra historia de amor se iba a cruzar entre medias. Parece ser que Costello se había enamorado de Cait el primer día que la vio, y a la misma velocidad que su unión cuajaba se disolvía la que ambos mantenían con el grupo. La boda de la pareja se celebró a mediados del año 86. Inmediatamente después los Pogues se quedaban, por partida doble, sin productor y sin chica, que continuaría su carrera grabando con su marido y acompañándolo en sus giras. De esta manera Shane se quedó también sin pareja para su dúo musical y la canción encalló. Poco importa en realidad cuál de los dos orígenes es el verdadero. En música, de alguna manera, toda grabación mata la canción y el directo le devuelve una vida que sólo aspira a ser una versión más dentro de las posibles.

El resto de la historia sí está más claro. Originalmente, el banjo Jem Finer había aportado dos canciones diferentes sobre las que trabajar. A Marcia, su mujer, la letra le pareció tremadamente cursi, y propuso como *storyline* una discusión de pareja. Después, Shane decidió utilizar la sección melódica de una canción y la idea de la discusión de pareja de la otra, y las mezcló. Shane compuso buena parte de la letra durante una convalecencia por neumonía en Malmö, resultado de los estragos de la gira del grupo por Escandinavia. Tanto las imágenes fantasmagóricas como la extrema acidez de los insultos que la pareja intercambia vendrían, según Shane, de ese estado febril, cercano al delirio. Por lo demás, alguno de los insultos, como *old slut of junk* («vieja furcia enganchada») o *cheap lousy faggot* («maricón de mierda») terminarían provocado años después una rocambolesca historia de censura.

También se encontró por entonces título a la canción. Shane había desestimado la sugerencia de Costello, *Christmas Day in the Drunk Tank*, y propuso, tomando prestado el título de una reciente novela de exilio irlandés en Man-

hattan que casualmente Finer leía en ese momento, *Fairy-tale of New York*. Ya con título y una primera estructura, el grupo se zambulló a finales del 85 en las primeras grabaciones —con Cait— para descubrir que la canción no funcionaba. Al lado de otras composiciones del momento resultaba fallida y fue aparcada en espera de un nuevo impulso creativo.

En esto llegó la primera gira del grupo por Estados Unidos, en febrero del 86, que resultó ser una experiencia sumamente enriquecedora. Lejos de decepcionar, Nueva York era todavía más espléndida que en las películas. Resultaba además inevitable encontrarse allí con toda la nostalgia que la inmigración irlandesa acumulaba, tanto la de oleadas ya históricas como también la más reciente, la de los años 70 y 80. La gira no pudo empezar mejor. Arrancaron con éxito tocando en el club The World de Nueva York y esa misma noche se forjaron importantes amistades. Entre el público se encontraban Peter Dougherty, que posteriormente dirigiría el video de la canción, y Matt Dillon, que interpretaría al agente que envía a trompazos al borracho protagonista a su celda. De esa experiencia americana Shane extraería la fuerza y los nuevos argumentos para dar el empujón definitivo a *Fairy-tale of New York*.

La canción se iba a inundar con un sinfín de pequeños detalles destinados a mostrar la fractura del exilio. De un doble exilio, en realidad, pues a la separación del lugar simbólico de la tierra de los padres es inevitable sumar el desgarro interno con uno mismo. Será el efecto de esta doble lejanía lo que amenace al protagonista con la imposibilidad de construir algo, fuera lo que fuese. Ese toque americano introducido en la canción aparece en las descripciones del Nueva York glamuroso y se deja notar también desde los primeros compases, que entremezclan la melodía originaria de la canción con la que compusiera Ennio Morricone para la película *Érase una vez en América*, y que el grupo escuchaba fascinado a diario durante la gira.

Por otra parte, las alusiones más puramente nostálgicas nos son mostradas a través de las referencias a dos cancio-

nes irlandesas tradicionales. La primera es *Rare Old Mountain Dew*, canción alegre que anima a beber *poitín* o *potcheen*, una bebida altamente alcohólica, destilada clandestinamente por los campesinos que la letra de la canción ubica en los alrededores de la bahía de Galway. La segunda referencia musical es la canción que se dice que cantan los chicos del coro (inventado) de la Policía de Nueva York (NYPD), *Galway Bay*. Aunque data de mediados del siglo XIX, tras ser popularizada por Bing Crosby en los años cuarenta *Galway Bay* se convirtió probablemente en la más famosa del exilio irlandés en América. Por eso este ícono no podía faltar en una película como *El hombre tranquilo*, donde el sueño del retorno a Irlanda se efectuaba. Por lo demás, ignoro el motivo de la recurrencia que tiene la bahía de Galway en las canciones de la emigración irlandesa, una reiteración que ha hecho de las palabras «*Galway Bay*» un sinónimo de nostalgia.

Pero más importante que las referencias al exilio, la canción iba a recibir como fruto de la gira americana su ubicación definitiva, el encuadre compositivo que, sin saberlo, le faltaba. La canción arranca en Nueva York, un día de Navidad, con el narrador tirado en una celda para borrachos, *drunk tank* en el argot policial. Allí escucha la confesión de un compañero de celda, un anciano que anuncia estar viviendo su última Navidad antes de entonar *Rare Old Mountain Dew*. Tras darse media vuelta, el narrador se duerme y sueña con su amada. Se dirige a ella en primera persona: *Soñé contigo*. A partir de entonces arranca la conversación rememorando vaporosamente un pasado donde la pareja se conoció y amó y todo era maravilloso. Esta primera sección del sueño termina con una parte coral que se repetirá después otras dos veces. A continuación vienen la pelea y los insultos. Pese a su brevedad, su acidez es indescriptible. Esta segunda parte de la canción es la que le da su profundidad, es la parte *real*, todas sus palabras hieren.

Después vuelven con su aire nostálgico los coros, que terminan dando paso al desarrollo de la tercera parte del

recuerdo soñado. Esta tercera y última parte se inicia con la exposición de queja de la chica por haberle raptado él sus sueños cuando se conocieron. Le dice: *Te llevaste mis sueños / cuando te encontré por primera vez*. Y, poniendo fin con sus palabras a los hechos narrados, él responde: *Los conservé, nena, / los puse con los míos, / no puedo hacerlo solo, / he construido mis sueños a tu alrededor*. Toda esta sección final suele estar arropada en los directos por el público, haciendo suyas las últimas réplicas. Es un momento mágico de comunión. Por último, vuelven los coros con el recuerdo melancólico de la época feliz, dando así por terminada la canción sin atar todos los cabos de su hilo argumental.

Es cierto, no queda realmente clara la veracidad del tiempo pasado sugerido. Si aquel Nueva York de los años 40 rememorado es el del idílico inicio de la pareja, habiendo por tanto un salto temporal considerable hasta el narrador actual, lo que quizás implicaría el fin de la relación de pareja... O bien si, por el contrario, podemos no tomarnos demasiado en serio la temporalidad debido al carácter onírico que la acompaña, lo que conduciría a pensar que el final de la relación de la pareja todavía está por escribirse... Ninguno de los dos impasses, ni el del inicio de la canción, que sería el tiempo actual, ni el del final del sueño, entendido como recuerdo, se cierran. Pero fue en ese estado, aunando paradojas internas y superposiciones musicales, en el que la canción había por fin cristalizado. Sobre aquella nostalgia del exilio y sobre los ritmos irlandeses, Shane MacGowan había sabido insertar la rotura autodestructiva de toda una generación que pocos como él encarnan.

Marcado como tantos otros por el solapamiento de exilios familiares y nacionales, las cicatrices de Shane pronto se hicieron notar. Pero su desmesura y precocidad, por muchas identificaciones que pueda suscitar, nos indican que estamos ante una singularidad fuera de lo común. Parece que las costuras de su alma saltaron en edad temprana, como muestra que ya desde la infancia buscara apuntalar

la falta de consistencia en la bebida. Los padres tuvieron que abandonar la granja familiar muy pronto y partieron hacia Dublín dejando al niño en Tipperary al cuidado de sus tíos. Después vendría el exilio en Londres, donde la familia, ya reunida, se instaló a mediados de los 60'. Pero los padres no se pudieron adaptar al nuevo entorno, y Shane tampoco. Al primer ingreso hospitalario de su madre le siguió el suyo propio. Sumaba así al consumo de alcohol la fuerte medicación. Y poco después de las sedaciones ansiolíticas empezaría el consumo de drogas. Con la sorprendente edad de doce años vendría la expulsión del colegio por conducta improcedente —léase tráfico de marihuana. El proceso autodestructivo se aceleraba de tal manera que, casi preadolescente, Shane ya era borracho, drogadicto y ladron. Sus papeletas para salir a flote parecían bien escasas y sólo el sueño de ser un músico profesional le vendría a proporcionar un hilo de esperanza a su escacharrada brújula. A todo esto nació el punk y Shane se tiró de cabeza al nuevo movimiento. Cuando a mediados de los 70' funda los Nips, Shane tenía 19 años y sus extravagancias eran ya tan sonadas que eclipsaban con frecuencia la calidad de sus composiciones. Un letrista prodigioso para el que el exceso es su único hogar y la fuente de locura de la que emanan sus canciones. Y, para añadir un elemento más al explosivo cóctel, del otro lado del escenario la demanda de un público que quiere ver a este hombre sin piel en su exposición directa a la rasgadura de la existencia.

En este contexto, que un emblema del punk escribiera una canción navideña parecía un contrasentido evidente, estaba claro que no podía hacerlo sin darle un giro de ciento ochenta grados. Pero que la escribiera Shane, que nació precisamente un 25 de diciembre, le da el toque de gracia que vuelve el hecho tan fascinante como perturbador. El giro que imprime mezclando tradición y ruptura se vuelve doble, completa los trescientos sesenta grados y deviene auténtico folk tradicional. De esta manera *Fairy-tale of New York*, aquello que fue en su origen una anti canción de Navidad, un vómito sobre la armonía navideña, es hoy la canción de Navidad. En su extraordinario li-

rismo, mezcla de sueños y desgarros, el oyente se reconoce. Es el vómito alcohólico y drogadicto de un punk que nos ha dejado el espejo roto de su pesadilla, pero que ha dejado brotar también entre sus rendijas su increíble signo de amor.

A mediados de 1987 la canción estaba terminada pero le faltaba todavía un último escollo que superar. ¿Quién iba a interpretar la voz femenina? Se empezaron a barajar nombres pero no cuajaba ninguna propuesta. Faltaba algo que iba a llegar de la manera más inesperada. Estaba a la vista de todos, como *La carta robada*, sin que nadie, precisamente por su evidencia, hubiera reparado en ella. Si por partida doble el año anterior el grupo había perdido a la vez a su chica, Cait O'Riordan, y a su productor, Elvis Costello, como por un curioso retorno feliz del destino el nuevo productor, Steve Lillywhite, iba a aportar a su esposa, la cantante y compositora Kirsty MacColl, para interpretar a la chica de la canción.

Steve Lillywhite era ya un productor famoso —llevaba a grupos de éxito como U2 y Simple Minds— cuando empezó a trabajar con los Pogues, y con él alcanzarían el ansiado *hit* que impulsaría definitivamente su carrera. Tras unos intentos fallidos con otras voces, Steve pensó en su mujer, pero no se atrevió a proponerlo. Ensayó durante un fin de semana la parte femenina con Kirsty y presentó al grupo una cuidada grabación. Era perfecta. El consenso fue total, era justo lo que buscaban. Se mezcló con las partes ya grabadas anteriormente y la canción apareció como single en octubre del 87.

Sólo faltaba grabar el video promocional, para lo que se tiró de las amistades hechas en la gira americana. Tanto la interpretación de un entregado Matt Dillon como la de Kirsty quedaron espléndidas. Todos estaban encantados y la canción empezó su singladura particular. Parecía entonces que *Fairytale of New York* estaba animada por una gracia especial que volvía oro todo lo que tocaba. No sólo ocurrió con los Pogues, también ocurrió con Kirsty, cuya carrera, a pesar de su talento, no acababa de despegar. El mayor

obstáculo era su miedo escénico, un miedo que lejos de disminuir se había ido acentuando con el tiempo.

Kirsty era hija del famoso cantante folk Ewan MacColl, autor de varias canciones de gran éxito —entre otras *The First Time Ever I Saw Your Face* y *Dirty Old Town*, que los Pogues cantaban desde el año 85—, muy conocido también por su activismo político comunista. Pero, si bien era lógico que Kirsty viviera desde pequeña la presión de la cámara, el motivo se iba a complicar por el hecho de nacer en medio del divorcio de los padres y del escándalo de los amoriós del padre. Kirsty fue educada por su madre y ya desde muy pequeña destacó. De niña superdotada filmada en la tele viró hacia una adolescencia convulsa, y de ahí, como Shane, a cantante punk. Pero el punk no era lo suyo y, tras casarse con Steve, consiguió abrirse camino con sus propias composiciones, más melódicas y, curiosamente, también sobre relaciones de pareja. Las grabaciones y los videos eran de calidad, pero Kirsty seguía sin poder pisar un escenario. *Fairytales of New York* y el encuentro con Shane romperían el maleficio. Cuando llegó el primer directo con la banda, Kirsty llevaba siete años sin pisar un escenario. Afortunadamente existe una grabación de ese singular momento, con una banda y un público totalmente entregados a ella. Kirsty sonríe y se mueve con soltura. Cuando el público se une al grupo tarareando las últimas estrofas el momento es mágico, el efecto se ha consumado y la carrera de Kirsty volvía a comenzar.

No es ése el único momento en el que es difícil no sentirse atravesado por la emoción. Pero no sé por qué es sobre todo ése el que me lleva sin remedio posible hasta las lágrimas. Termino llorando. Y mis intentos por dilucidarlo fracasan. No veo que haya nada que pensar ahí, ya no sé dónde está la distancia lograda, el papel del olvido, qué sé yo. Sin duda es un momento donde se efectúa una acogida, y la ausencia de piel de Shane, de protección frente a los demás, tiene también algo que ver. Lloro y pienso en el triste final de Kirsty, muerta unos años después en un absurdo accidente, golpeada por la lancha de un magnate me-

xicano mientras hacía submarinismo con sus hijos en el Caribe. Pienso en la generosidad de los Pogues, que siempre dijeron que la firma de la canción debía incluir a Kirsty, que era impensable sin ella. Pero tampoco me siento a gusto en esta deriva melancólica. No se trata de eso. Dónde está aquí el nivel *infraleve* donde la memoria pierde su carga. Dónde está el resquicio que conecta una dimensión con otra. Intento no apartar la vista pero el rastro del humo se me escapa. No corre el aire. Todo se espesa, se hace presente. Y vuelve una necesidad de relato. Intento comprender esa demanda de ciertos relatos como lugar de un cobijo inefable. La piel. Los ojos. Vuelve otra vez a sonar la música, la canción. *Can't make it all alone / I've built my dreams around you*. Y termino pensando en los relatos que de estas historias me hiciera Tony, mi amigo Tony Murray, en mis viajes a Londres.