

## LA CULTURA POPULAR COMO FUENTE DE SUBVERSIÓN EN LA OBRA DE PATRICK MCCABE

José Ramón PRADO PÉREZ  
Universidad Jaume I de Castellón

Patrick McCabe es uno de los escritores irlandeses contemporáneos que se ha destacado en los últimos años por la originalidad de su producción novelística, como acredita el que haya recibido el premio literario Irish Times/Aer Lingus, por su novela *The Butcher Boy*, en 1992, con la que fue finalista del premio Booker Prize, repitiendo nominación en 1998, por *Breakfast on Pluto*.

Lo que hace de este autor una voz distintiva dentro de la narrativa irlandesa contemporánea, así como de la literatura en lengua inglesa, es su aproximación a uno de los temas definitorios del género novelístico, como sería la exploración de la disgregación del ser humano y su degradación, que se complementa con una de las líneas argumentales de moda en la literatura anglo-irlandesa: la crisis de la masculinidad en el marco de una sociedad en proceso constante de evolución y cambio frenético. Se sugiere, por parte de McCabe, que el concepto de identidad masculina está sufriendo una reconceptualización, tras perder su estabilidad en una sociedad que interroga y cuestiona su posición central dominante. Esta preocupación temática entronca directamente con la percepción sobre la crisis y pérdida de valores en el período posmoderno, caracterizado este por el cuestionamiento de cualquier discurso hegemónico.

A esto, McCabe añade la recuperación de la cultura popular como medio de transmisión cultural válido en nuestra sociedad, una vez que las diferencias entre las nociones de alta y baja cultura se han visto difuminadas en el presente momento histórico. De esta manera, las obras de este autor constituirán un intento de combinar tales espectros de la cultura, para así tratar de resolver o, cuando menos problematizar, la dicotomía política intrínseca en esa división. Para McCabe, el énfasis reside en la opción híbrida o mestiza, en la que las preocupaciones temáticas clásicas, asociadas con la novela, se exploran a partir de su reelaboración por medio de la introducción de elementos de la cultura popular. Las construcciones culturales propias o populares se reconceptualizan para convertirlas en un medio de subversión capaz de trascender la alienación social promovida desde las instituciones de poder. Para ello, en términos generales, el autor recurrirá a los tropos característicos de la ficción posmoderna, como la fragmentación narrativa (simbólica de la

fragmentación de la personalidad) la parodia y la metaficción, así como la intertextualidad cultural.

La aparición de la cultura popular en los textos de McCabe se manifiesta de dos formas principales: las alusiones a la cultura popular como forma de vida de los personajes e indicativa de la naturaleza de las historias que se relatan; y la cultura popular como parodia al nivel de composición, es decir, la utilización paródica de las técnicas de la literatura de fórmula en la composición literaria. La primera modalidad, podría argumentarse que sustituye en el panorama de la literatura anglo-irlandesa al subgénero narrativo de la novela realista de clase trabajadora, de gran arraigo desde la época Victoriana, y que se revitaliza durante los años cincuenta y sesenta del siglo veinte en forma de realismo social. En este sentido, se podría considerar la inclusión de los motivos de la cultura popular como la actualización del realismo a la novela de los jóvenes de clase media a partir de los años setenta. Sin embargo, la hibridización o mestizaje entre la cultura popular y la literatura denominada “seria” no se producirá de manera sistemática hasta la década de los años noventa.

En un intento de encontrar una explicación a la popularidad del género de terror, Andrew Tudor (1997) desarrolla una hipótesis de carácter cultural que podría ser extrapolada al conjunto de la cultura popular, así como a los modelos híbridos de literatura que han surgido en la etapa literaria posmoderna anglo-irlandesa de los años noventa. Para Tudor (1997: 459-60):

... the appeal of particular features of the genre is understood in relation to specified aspects of their socio-historical context. Accordingly, the model that such analyses presuppose about the satisfactions that horror affords its consumers is in some contrast to that proposed in psychoanalytic theories, where emphasis is often on releasing repressed affect or indulging deep-seated sado-masochistic desires. The mechanism of pleasure found here is more active, proposing that social agents recognize in texts features of the everyday world of social experience, transmuted perhaps, but none the less pleasurable in their sense of familiarity and relevance... if late twentieth-century horror [and other popular genres] is distinctively ‘paranoid’, its appeal lies in the fact that such paranoia is perceived by spectators to gell with particular features of modern life. Furthermore, the act of genre-recognition itself is part of the process of making sense of the social world, a source of shared frameworks through which we come to understand, among other things, what is fearful and what it is to be frightened.

Se puede argumentar que, además de constituir un modo de reconocer y dar sentido a las estructuras socio-culturales que nos rodean, la cultura popular también actúa como un elemento naturalizador de las ideologías, tendente a la homogeneización y la difuminación de las mismas. Sin embargo, se debe expresar la validez de la propuesta de Tudor (1997:460) en el sentido que se encamina hacia un modelo “cognitivo y constructivista”, como él mismo reconoce: “Elements of the fiction resonate, as it were, with features of the social experience of its consumers”, a pesar de que este autor no llegue a presentar una articulación política abierta que cuestione y problematice esa “experiencia social de sus consumidores”.

Patrick McCabe constituye un ejemplo paradigmático de cómo los escritores abordan las tensiones y contradicciones de la literatura popular desde una perspectiva que combine las posiciones esencialistas y constructivistas sobre el género en cuestión. Por un lado, la presentación de conceptos e ideas que preocupan al imaginario colectivo se realiza mediante el recurso a los géneros populares, por las razones de relevancia y familiaridad aducidas por Tudor, y que coinciden, como ya se ha expuesto, con la necesidad de revitalizar y actualizar la novela en su concepción y representación de la realidad. Por otra parte, la popularización de la novela debe tratar de evitar el efecto sancionador de la realidad y presentar sus ideas de tal manera que las mismas se perciban por el lector de forma problematizada. En este sentido, las rupturas narrativas llevadas a cabo por McCabe en sus obras pretenden proyectar de manera simbólica, como reflejo de la realidad social, la disgregación y estado de crisis del individuo, para lo cual la fragmentación narrativa se presenta como un reflejo de la fragmentación social, desde el momento que las novelas de McCabe parodian, de manera recurrente, los modelos de realidad establecidos. De manera simbólica, el escritor se convierte en un disidente social, cuyo estilo tiende a desviarse del realismo, hacia la fantasía y la incongruencia, proponiéndose una subversión desde dentro del propio sistema que permita eludir la incorporación por parte del mismo.

En la novela *Breakfast on Pluto* (1998), McCabe propone un juego narrativo de diferentes niveles y complejidad: como se anuncia en una nota inicial, el título proviene de una canción pop de 1969: “*Breakfast on Pluto* was a UK chart hit for Don Partridge in 1969”, con lo que el autor posiciona al espectador y al texto dentro de las obras marcadas por la cultura popular, mientras que, por otra parte, la disrupción narrativa para evitar la identificación realista se consigue mediante el recurso de la metanarración. El protagonista, Patrick Braden, indica al lector que lo que va a leer constituye el diario de su vida, escrito por prescripción facultativa. De esta manera, el libro, que contiene la narración de otro libro, a modo de *mise en abîme*, reflejará el dilema existencial del personaje principal, un hombre que, en realidad, desea ser

mujer y, para cumplir su deseo, se escapa al exuberante y liberado Londres de los años 1970, donde ejercerá como travesti. Esto, unido al hecho de padecer como víctima los atentados terroristas del IRA en aquella época, le produce un derrumbamiento psicológico, que lo lleva a la situación del presente del relato: Patrick relata, por medio de su diario, los acontecimientos que han destrozado su vida, abocándolo a una existencia patética, marcada por su condición de travesti de segunda clase que ejerce la prostitución en el barrio londinense de Kilburn y debe asistir a sesiones de psicoterapia. Se trata de una tematización explícita de la crisis de la masculinidad, cuyo resultado es la neurosis ante la desestabilización de los pilares identitarios del personaje.

La contextualización histórica de la novela adquiere una relevancia especial, pues se trata de la etapa en la que se consolida la cultura pop en Gran Bretaña y se pone de moda el movimiento musical juvenil de la subcultura “glam”. En este sentido, los hechos históricos constituyen el elemento enmarcador de la historia personal del personaje Patrick Braden, que él mismo, por medio de su diario personal se encarga de reescribir de manera pop. Por lo tanto, su experiencia emocional y la historia externa no se pueden separar en la narración, proporcionando una versión de la historia que se corresponde, específicamente, con la percepción personal del momento histórico que se está viviendo como testigo presencial, más que con una presentación fiel y distanciada de la realidad. La visión de la política por parte de este personaje podría resumir su actitud hacia la vida y el contexto social en el que se desenvuelve: “I, of course, was much too preoccupied with my own personal revolution to be bothered with anything so trivial.” (*Breakfast on Pluto*, 22) Una afirmación que tendrá su eco irónico más adelante, cuando se vea envuelto en los atentados terroristas del IRA en Londres. En cualquier caso, la incapacidad de Patrick para combinar las esferas de lo público y lo privado satisfactoriamente contribuirá a su destrucción personal, en lo que constituiría un caso de inadaptación que se desliza desde un extremo al otro del espectro social.

Como el mismo Braden reconoce, su participación en los atentados terroristas es una pura invención para impresionar a su psiquiatra, ya que, realmente, los ha sufrido como una víctima más. El capítulo 37 “Busy Men Prepare to Blow Up London and Get Pussy into Trouble” es un ejemplo de cómo el protagonista mezcla los hechos históricos con su reconstrucción personal, bajo los efectos de un desmoronamiento psicológico en la cárcel: la descripción de los momentos de preparación de los terroristas, previos al atentado, se presentan como una fantasía de Patrick, no exenta de tintes eróticos y de parodia de la masculinidad de los terroristas. De hecho, la idea de la masculinidad ligada a los conceptos de violencia y heroicidad tiene su parodia en este y el capítulo 39, “It’s Bombing Night and I

Haven't Got a Thing to Wear", en el que Pussy, apodo de trabajo de Patrick, se imagina ser la líder del grupo terrorista, y cuya máxima preocupación consistirá en qué ponerse para la ocasión.

En su novela previa *The Butcher Boy* (1992), se explora de manera similar, en este caso desde la perspectiva de la niñez, el tema de la presión social ante la diferencia, y la esquizofrenia resultante. En esta obra, la perspectiva infantil constituye uno de los elementos definitorios de la victimización del personaje; y la utilización de la cultura popular por el mismo presenta una doble vertiente positiva y negativa. Por un lado, la televisión, los comics, los héroes de las películas de vaqueros, etc., actúan como un refugio en el que el protagonista, Francis, consigue evadirse de la realidad de su existencia, rodeada de un ambiente social totalmente negativo: su padre, un músico frustrado y alcohólico que maltrata a su mujer; su madre, con un desequilibrio mental que le lleva a pasar temporadas en "el garaje", como el protagonista denomina al centro de salud mental; y la presión social del pueblo, ejemplificada en la figura de la señora Nugent y las mujeres de la tienda de ultramarinos. Por otra parte, el modelo de evasión tomado de la cultura popular se convierte en la guía de conducta en sociedad de Francis Brady, alejándolo y alienándolo de cualquier integración en la misma. Tales modelos de conducta no aportan una pauta satisfactoria y válida para afrontar la vida en comunidad, por lo que le hacen perder el contacto con el mundo exterior. La sensación de claustrofobia e irrealidad se agudiza por el hecho de que toda la acción de la novela se desarrolla dentro de la mente de Francis, a modo de psiconarración, fuertemente focalizada en la crisis de locura que sufre este joven. Esta característica entronca directamente con su incapacidad para relacionarse, sin ser violento, con las mujeres del relato, en lo que representa el motivo de la crisis de la masculinidad, de la que este personaje es víctima inconscientemente.

De hecho, como el joven Brady reconoce, la pérdida de la televisión, que constituía su forma primordial de entretenimiento, desencadena el caos posterior de su vida: "It was all going well until the telly went. Phut." (*The Butcher Boy*, 9) o "There wasn't much I could do then I got fed up watching the birds hop along the garden wall so I went off up the street. I said to myself well that's the end of John Wayne" (*The Butcher Boy*, 10). Así pues, el incidente de la televisión lo deja ocioso para poner en práctica los comportamientos de sus héroes, ya que no puede sublimarlos a través de su identificación pasiva, mediante la lectura o el visionado. El elemento popular se articula en esta novela en su doble faceta de contención, actuando como una forma de atenuar la aparición de las conductas antisociales, y de refuerzo de los patrones que se le presentan a este chico, sin la mediación de una interpretación o explicación. Adicionalmente, la televisión educa a Francis para convertirse en un ente pasivo que no puede

afrontar la convivencia social, pero que absorbe acríticamente unas enseñanzas que transforma en violencia, a falta de otros modelos conductuales.

En *The Butcher Boy*, la perspectiva se establece como el proceso de reconstrucción de la memoria por parte de un Francis adulto que ha pasado por el manicomio, pero desde el punto de vista del niño, para así conseguir una sensación de causa/efecto, por la cual se narra el proceso que ha llevado al protagonista a su situación actual; sin embargo, el final del libro propone una situación ambigua en la que la superación del determinismo de su entorno familiar no queda resuelta satisfactoriamente. Lo que pide el Francis adulto cuando sale de su aislamiento es significativo: “Is there anything you want, says the doc. Yes, I said, the Beano Annual and a trumpet... so now I have a trumpet and if you could see me I look just like dad going round the place in my Al Capone coat.”<sup>1</sup> (*The Butcher Boy*, 214) Igualmente, el último epígrafe presenta al protagonista cabalgando hacia el horizonte, en lo que constituye una parodia más de la cultura popular, concretamente de los finales de las películas de vaqueros, pero con la particularidad de que se recupera una imagen que revierte al personaje a su pasado infantil:

... the two of us started hacking away together beneath the orange sky. He told me what he was going to do when he won his money then I said it was time to go tracking in the mountains, so off we went, counting our footprints in the snow, him with his bony arse clicking and me with the tears streaming down my face.  
(*The Butcher Boy*, 215)

De manera simultánea a la progresión de la locura del joven Francis, la narrativa se hace cada vez más fragmentaria, para indicar su estado mental y la disgregación de su personalidad, que tiene su acción paralela en el trasfondo histórico que McCabe utiliza para este relato sobre la inmersión en la locura: la locura de los hechos históricos, en concreto, la crisis de los misiles de Cuba, enfatiza la sensación de irrealidad y fractura social, de la que Francis sería una consecuencia y reflejo al mismo tiempo.

---

<sup>1</sup> El *Beano* es un comic británico para jóvenes, de gran popularidad, cargado de contenidos violentos, en el que aparece el personaje de Dennis the Menace, una especie de Jaimito, gamberro, que aterroriza al barrio. Sin duda, el modelo por el que se rige Francis. Los paratextos también hacen referencia al mundo del comic: la portada de la edición en tapas blandas de 2001 [1992] muestra algunas escenas del chico transformado en personaje de comic, mientras que la estética de la portada hace referencia a las ediciones de literatura popular de los años 1960.

La nota laudatoria ficticia del comienzo de *Mondo Desperado* (1999) constituye un buen ejemplo de las intenciones de Patrick McCabe en cuanto a la utilización de la cultura popular de manera crítica:

A lot of people have said to me lately: ‘In all seriousness, Pat – what do you think of these stories of Phildy’s? Are they based on his own experiences or what?’ To that, I would say that the answer is – yes and no. There is no way, for example, that Phildy would have anything to do with the blowing up of student priests, or the filming of young girls in their pelts... All he is doing is listening to the stories he hears around him and turning them into literature. And what literature! (*Mondo Desperado*, ix)

La dualidad y ambigüedad entre la ficción y la realidad quedan articuladas en esta cita, para que el lector adquiera una distancia crítica que le permita afrontar la lectura de estas narraciones, asumiendo que se trata de ficciones que circulan por la sociedad, como parte de la realización simbólica de ciertos comportamientos e ideologías, y que, por tanto, son susceptibles de ser evaluadas y cuestionadas. En este sentido, la distorsión de la literatura popular es llevada al extremo de lo grotesco, por McCabe, para conseguir una parodia del propio género y de los discursos ideológicos sexistas, violentos, racistas y discriminatorios, en general, que aparecen en este tipo de literatura. El humor desempeña un papel fundamental en la disrupción del género popular, en contraste con la seriedad de los relatos populares, lo que facilita un efecto de distanciamiento con capacidad para activar la capacidad crítica del lector. La nota en la solapa de la edición en tapa dura de *Breakfast on Pluto* (1998) describiría este mecanismo de manera precisa, aplicable a las obras de McCabe analizadas:

*Breakfast on Pluto* is a horrifying, intensely disturbing and brilliantly funny novel, a ride from the depths of personal despair and fear to the heights of sordid glamour. As ever, McCabe instinctively recreates those feral times, describing, with fearsome exactitude and breathtaking insight, the violence that lies at the heart of the twentieth century.

Es precisamente en ese choque de lo cómico y lo violento y horrible, en donde se encuentra la parodia y la revisión de un género, al que se utiliza y se subvierte simultáneamente para conseguir un comentario crítico en torno a la literatura y la sociedad actuales.

En conclusión podríamos afirmar que las técnicas utilizadas por McCabe en sus novelas seguirían la división propuesta por Bourdieu (en Storey 1994: 447) con respecto a la cultura

popular y la alta cultura, en un intento de combinar ambas y, así, salvar las dificultades y problemas implícitos en cada una de estas manifestaciones:

It is as if the ‘popular aesthetic’... were based on the affirmation of the continuity between art and life, which implies the subordination of form to function. This is seen clearly in the case of the novel and especially the theatre, where the working-class audience refuses any sort of formal experimentation and all the effects which, by introducing a distance from the accepted conventions (as regards scenery, plot, etc.), tend to distance the spectator, preventing him from getting involved and fully identifying with the characters (I am thinking of Brechtian ‘alienation’ or the disruption of plot in the nouveau roman).

Para conseguir la síntesis, McCabe hace visibles al lector, de manera explícita, los mecanismos de composición, pero, especialmente, de recepción que la novela en cuestión presentará como condicionantes de esa lectura, o como Bourdieu (en Storey 1994: 449) afirma: “Any legitimate work tends in fact to impose the norms of its own perception and tacitly defines as the only legitimate mode of perception the one which brings into play a certain disposition and a certain competence.” En el caso de McCabe, tales normas de percepción se abren y se multiplican para que la legitimación se produzca después de haber mostrado el proceso de deslegitimación de la narrativa, presentando al lector diferentes posibilidades interpretativas que rompan el cierre narrativo característico de la literatura popular y del género realista.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Belsey, Catherine (1980): *Critical Practice*. London: Routledge.

Bourdieu, Pierre (1994): “Distinction and the Aristocracy of Culture”. *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. John Storey, ed. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf. 444-454.

McCabe, Patrick (1998): *Breakfast on Pluto*. London: Picador.

\_\_\_\_\_ (2000) [1999]: *Mondo Desperado*. London: Picador.

\_\_\_\_\_ (2001) [1992]: *The Butcher Boy*. London: Picador.

Storey, John (ed.) (1994): *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Tudor, Andrew (1997): “Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre”. *Cultural Studies* 11 (3): 443-463.