

Inversión de las relaciones individuo-sociedad: La fórmula irónica de Beryl Bainbridge

M^a Antonia Álvarez Calleja

U.N.E.D.

The novels of Beryl Bainbridge do not simply convey the tragedy and ironies of life and the shortcomings of human beings and culture, but also work in more intricate ways to make the reader aware of the complexity of perceptions of reality. The pessimistic quality which is conveyed through suffering, frustration and misfortune is balanced by the implicit indications of the possibility of changes; there is no solution offered to the problem of the actual as entrapment, separation or isolation, but there is a suggestion that the ideal seen as collective interdependency and transcendence would serve as a more beneficial mediation of contradictions, turning entrapment into acceptance of dependency and separation into accepted independency.

1. INTRODUCCIÓN

En el mundo de Beryl Bainbridge se produce una inversión de las expectativas convencionales debido a los cambios que se han ido produciendo en la literatura inglesa después de la segunda Guerra Mundial, de tal manera, que las relaciones familiares, las instituciones sociales y los vínculos humanos no pueden ofrecer ya la misma guía, apoyo o seguridad. Sus originales relatos necesitan, al menos, una segunda lectura para poder comprender todas las sugerencias de un lenguaje cargado de significados. Usa motivos y convenciones de la novela realista y de la comedia negra, huyendo de los experimentos formales y de los elementos fantásticos para centrarse en la descripción de fuertes conflictos inesperados y confusiones tragicómicas, principalmente entre la clase trabajadora de Liverpool y Londres.

Bainbridge comenzó como escritora de novelas policíacas macabras, logrando su literatura el mayor esplendor en ese área resbaladiza y dudosa

que media entre la tragedia y la farsa, pero recientemente sus obras han recibido una atención crítica seria por el estilo económico y elegante de sus retratos trágicos, y al mismo tiempo cómicos, de gentes acosadas y atrapadas en un mundo amenazador y cargado de temores. El estilo de sus obras -dieciséis novelas, dos libros de viajes y cinco obras dramáticas- puede clasificarse como *ironía ética*, resaltando la interdependencia entre el yo y los otros, el individuo y la comunidad. Por *Every Man for Himself* concedieron el premio “Whitbread” de novela y quedó finalista para el “Booker Prize”. Ganó el “Guardian” por su novela *The Dressmaker* y el “Whitbread” por *Injury Time*. Tanto *The Bottle Factory Outing* como *Sweet William, The Dressmaker* y recientemente *An Awfully Big Adventure* fueron adaptadas para el cine. Su última novela *Master Georgie* (1999) ha sido considerada la mejor, consiguiendo con ella su mayor éxito.

2. PRESENCIA DE LA VIOLENCIA EN EL MUNDO COTIDIANO

En la vida de pobreza digna y escasas expectativas de éxito que enmarca la ficción de Beryl Bainbridge surge inesperadamente la violencia, tratada como si fuera algo normal: si no hay un muerto o una incursión de terroristas, siempre habrá un sentimiento de violencia implícito. Por ello, Krystyna Stamirowska, en su ensayo “The Bustle and the Crudity of Life”, trata de profundizar en las razones que llevan a Bainbridge a situar su obra en esa atmósfera de privación, desintegración y violencia, llegando a la conclusión de que

...it is due to her sense of the presence of violence in everyday life, which can be released either by strong emotions running under the surface of conventional speech and behaviour, or by simple chance which—as it were—rearranges the course of events. Her strong sense of everyday reality and her mimic talents (she has once worked as a reporter, and has been an actress) help her to register, over the years, some important aspects of post-war changes in the English culture and attitudes. (1988:445-6)

Esa culminación de sus novelas en actos inesperados de violencia y muerte, que parecen inadecuados para las exigencias del argumento, ha

tratado de justificarla Virginia Richter con una lectura neogótica que ayude a analizar la desorientación y pérdida de identidad de los personajes de Bainbridge. Entre los cuatro campos temáticos básicos de la novela gótica -exploración del mal, crítica social, retrato de personajes psicopáticos y destrucción de tabús- quizá el último sea el más frecuente en Beryl Bainbridge, aunque su rasgo más sobresaliente es un tratamiento especial del horror como confrontación del *yo* con algún agente exterior responsable del cambio o la pérdida de identidad. Richter clasifica las novelas de Bainbridge como neogóticas, ya que, aparte de la violencia, introducen otros temas característicos como “an investigation of the family as a pathogenic zone, a portrayal of the disintegration of personality and a questioning of the status of reality”. (1997:164)

Los personajes de Bainbridge se sienten atrapados en una tela de araña de rígidos rituales familiares, de trampas e ilusiones emocionales, como en *A Quiet Life*, la más autobiográfica de sus obras, donde pinta una familia urbana normal, cuya reclusión presenta serias amenazas de peligro, ya que la furia impotente del padre pasa a convertirse en desmanes de un dictador fascista.

También *An Awfully Big Adventure: A Novel* es, en parte, autobiográfica, desarrollándose en su ciudad natal, Liverpool, en 1950. Contiene dos de sus temas básicos: el eterno adolescente y la búsqueda desesperada del amor maternal. La heroína, Stella, es una joven inocente de quince años que intenta huir de su monótona vida familiar y entra a trabajar como ayudante del director de una compañía de teatro que está preparando la representación de *Peter Pan*. (La utilización de esta pieza teatral por la autora es recurrente, pues aparece también en “Clap Hands, Here Comes Charlie”, y en ambas la muerte de Tinkerbell evoca la de los dos protagonistas.)

Todos los personajes de *An Awfully Big Adventure* quedan atrapados en la tensa atmósfera que envuelve a la compañía, hasta que la situación se hace insostenible, derivando en un incesto resuelto en clave de comedia negra. Bainbridge no trata la realidad como algo dado, sino más bien como algo incierto: la identidad, la percepción y la memoria comienzan a difuminarse, provocando reacciones diferentes en los protagonistas; mientras el sentido del *yo* de O’Hara empieza a desmoronarse al com-

probar que Stella es su hija, ella puede sobrevivir inventando su propio personaje, pues cree hablar constantemente con su madre, que era telefonista, y le cuenta todos sus problemas:

She rang the familiar combination of numbers. ‘It’s been awful,’ she said. ‘There was a man who seduced me.’
 ‘The time,’ mother intoned, ‘is 6.45 and 40 seconds precisely.’
 ‘It wasn’t my fault,’ Stella shouted. ‘I’ll know how to behave next time. I’m learning...’
 ‘The time,’ pretty mother said, ‘is 6.45 and 20 seconds precisely.’ (p. 193)

El método de Bainbridge tendente a que las vidas de sus personajes se vean de pronto interrumpidas por la violencia -contrario al devenir tranquilo de los acontecimientos que se van anunciando- es un método original de la autora para resaltar la devastación emocional y social de nuestra época, como vemos en *Injury Time*, donde la celebración de una cena es interrumpida por los ladrones de un banco. En su huida precipitada, éstos cogen como rehenes a la anfitriona Binny, a su amante Edward y a los invitados. Las víctimas son amenazadas, humilladas y físicamente atormentadas, siendo Binny finalmente violada, aunque se presente la escena de forma irónica, quitándole todo su dramatismo:

She supposed she was being raped. One huge tear gathered in her left eye and rolled down her cheek. She wasn’t feeling hurt or humiliated—he didn’t do anything dirty or unusual. He wasn’t stubbing cigarettes out on her despised breasts or swinging from the chandelier, member pointed like a dagger. It was unreal, of no account. That’s why she cried—though she wondered why it was only in one eye. (p.131)

No hay un asunto amoroso que haya implicado menos pasión o que parezca tan cercano al colapso inminente: “He knew at once it was Binny, because when he said Hello there was no reply, merely a sort of offended breathing.” (p.9) La vida de Binny era ya un desastre antes de que aparecieran los terroristas: vive una relación insatisfactoria con un hombre casado, sus hijos son unos inadaptados, su salario es demasiado escaso y su casa una ruina; por tanto, la intrusión violenta de los ladrones

armados resulta para Binny algo más o menos aceptable, como conclusión lógica de su desastrosa cena y de su costumbre a sobrevivir entre la violencia:

Between placing the kettle on the gas and the water coming to the boil, whole cities disintegrated, populations burned. A thousand deaths, real and fictional, had been enacted before her eyes. Once, in real life, she'd been an innocent bystander when a woman was attacked with an axe. Head elongated, wearing a bloody rag of a towel like an Indian turban, the victim was helped from the house. Binny found the moans simulated, the suffering unconvincing; the scene lacked reality, the women lacked star quality.” (p.111)

Uno de sus ambientes más sórdidos envuelve su novela *Watson's Apology*, cuyo tema central es las extrañas circunstancias de la tragedia de Stockwell, un hecho verídico, que describe la desintegración de un matrimonio entre un clérigo victoriano y una mujer insatisfecha, cuya continua provocación desencadena la tragedia que conduce a su propia muerte. Bainbridge ha tratado de imaginar esa desgraciada vida en común y de llenar las lagunas de los documentos oficiales para presentar un retrato terrorífico, y a veces cómico, ya que en los momentos más trágicos introduce comentarios irónicos inapropiados para la situación: “She watched him for a while and it maddened him. The sight of her slack mouth, her plum-coloured cheeks, filled him with revulsion”. (p.131)

En *The Dressmaker*, la búsqueda de amor y romance tiene como resultado una amarga desilusión y la muerte del protagonista, producida por la modista que da el título a la novela. El motivo es que el joven americano que Bainbridge nos presenta, carece de sensibilidad, araña sin darse cuenta la mesa de caoba heredada de la madre, que se conserva como una reliquia familiar. Al igual que ya había insinuado en *A Quiet Life*, los muebles no son para usarlos, están allí para preservarlos, abrillantarlos y guardarlos en una habitación cerrada. Aquí lo doméstico proporciona la fuente y el medio de conseguir el horror:

How dare he scratch Mother's furniture? A lifetime of sacrifice, of detailed care. What right had he to drag his clothing across the polished wood? She thought it was safe

up here, away from the light of the window, untouchable. He was no good, he was disgusting. She could feel the anger gathering in her breast, the whole house was loud with the beating off her outraged heart. She raised her arm and stabbed him with the scissors—there below the stubble of his hair, at the side of his neck. She was that annoyed. (p.146)

El joven muere de forma instantánea, y Nellie, la vieja modista, siente remordimientos por el crimen: “She felt she had done wrong, but there were mitigating circumstances. He shouldn’t have touched the furniture” (p.147), pero pensar en su obligación de preservar el mueble de su madre le da fuerzas para *hacer lo que debe*, usando sus propias tijeras, con un corte *limpio y profesional*; después cose un fardo con la tela de las cortinas para ocultar el cadáver:

They slid him into the bag. It was like turning a mattress; Nellie made Marge hold Ira in her arms by the sewing machine so that she could sew the bag up over his head. It had to be a proper shroud. Jack musn’t see any part of him. There was no cause to lay pennies on his eyes or cross his hands on his breast. He wasn’t one of the family. (p.149)

Para Nellie matar es un acto necesario, a fin de restaurar el orden y las viejas reglas familiares eliminando ese elemento extraño que las disturba. No obstante, David Punter, en *The Hidden Script. Writing and the Unconscious* (1985), lo interpreta en términos de lucha entre géneros: Nellie, en representación de la feminidad madura, mata al joven cuya masculinidad no está totalmente desarrollada, en una castración simbólica de la debilidad masculina. La mujer ha sido ya tan maltratada por la sociedad patriarcal, que el crimen no es un acto de insurrección real, sino más bien de cambio de poderes: la *penetración* en el cuerpo de Ira por las tijeras de Nellie tiene significación fálica. Sin embargo, las obras de Bainbridge no parecen haber sido escritas desde un punto de vista feminista, ya que sus protagonistas son tanto hombres como mujeres y no ofrecen un mensaje feminista explícito.

Otra novela que culmina en una situación alucinante es *Harriet Said*. Aquí Bainbridge aborda el siempre interesante tema de las amistades

peligrosas en el complejo mundo del adolescente: la dependencia de una niña de trece años de otra algo mayor, precoz y perversa, que logra servirse de la pequeña en una escalada de peligrosas aventuras que desencadenan la tragedia. Se trata de una novela educativa, con todos los riesgos de escandalizar a ciertos sectores, pero de una fuerza dramática que eclipsa lo que pueda tener de escandaloso. Aunque la crítica haya insistido en que es poco común que escritores de inteligencia e imaginación presten su talento a una buena historia de horror, ésta difícilmente podrá ser superada, por la acabada descripción de la psicópata Harriet, que resulta totalmente convincente.

En esta obra se da un curioso episodio editorial, pues aunque sea la quinta novela publicada por Beryl Bainbridge, fue la primera que escribió y su manuscrito ha estado perdido durante varios años. La ofreció a varias editoriales a finales de los cincuenta, pero todas ellas la rechazaron, diciendo que su estilo era sumamente prometedor, pero sus dos personajes centrales eran unas criaturas repulsivas: la escena en que las dos niñas se reúnen con los dos hombres mayores en casa de uno de ellos es demasiado indecente y desagradable, incluso para nuestra época de costumbres más relajadas y permisivas.

3. LA FÓRMULA IRÓNICA COMO SUBVERSIÓN DE VALORES ÉTICOS

El mundo de Bainbridge ha vaciado de significado todo lo que puede considerarse sagrado y bello, con una constante violación de lo individual. Esa falta de juicio moral que se observa en sus novelas lleva a Valentina Yakovleva (1984:145) a preguntarse cuál es la intención de la autora, y a cuestionarse el porqué de tantas inversiones sociales y culturales, lo cual “could be justified only if the author’s aim was to explain the social, political and economic reasons and the international situation which made the appearance of the monstrosity possible, or if it was a devastating satire.” (1984:143)

Elisabeth Wennö –en la única obra crítica completa dedicada a la autora, titulada *Ironic Formula in the Novels of Beryl Bainbridge*- trata de encontrar valores éticos ocultos bajo su original fórmula irónica:

The ironic formula of Bainbridge's writing serves to elicit awareness of the complexity involved in perceiving reality by exposing perceptions as inescapable myth constructions. But it also indicates an ethical stance. For her writings not only assert the reality of both individual autonomy and its dependence on social production of meaning, but also call for restorative mythologization and the need for shared production of meanings. (1993:4)

Lo más característico del mundo de Bainbridge es su descripción en términos de categorías negativas como imperfección, frustración, desorientación; no existe ningún imperativo moral, y las insatisfacciones rayan en lo absurdo, pues ese mundo está poblado de personajes sin escrúpulos ni valores, amantes desilusionados y familias cuyos miembros se consideran extraños, todo ello convertido en comedia negra por un estilo festivo que se acerca a lo marginal como si fuera lo normal o usual. Aunque este tratamiento no sea excesivamente burlesco y carnavalístico como el realismo fantástico de Rabelais, Elizabet Wennö observa ciertos paralelismos con las teorías de Michael Bajtin, afirmando que "the ironic mode underlying Bainbridge's fictional constructions has affinities with Bakhtin's description of Rabelais' technique of bringing out connections between things kept apart, or separating things traditionally connected." (1993:61) Un buen ejemplo es *The Bottle Factory Outing* (1974), cuya atmósfera de inminente perdición no había sido recreada desde *Brighton Rock*, de Graham Greene, con la excepción de que el *tono* de Beryl Bainbridge es cómico. Y lo mismo ocurre en *Sweet William*, donde la noción del verdadero amor tiene un giro cómico, incluso grotesco: las situaciones convencionales románticas y los rituales sacrosantos entre amantes son únicamente gestos vacíos, pues William confunde un mechón de pelo de Anne con el de otra amante. Bainbridge usa las convenciones del romance sólo con un propósito de subversión grotesca, e incluso el sexo se practica de forma ridícula en lugares absurdos, como la sala de espera de un hospital:

She thought she knew why William behaved as he did. He couldn't compromise or wait for the right moment or the right place; he loved her so much. He wanted to show her—in this building, silent as a church and sanctified with disinfectant—the discrepancy between one act of love and another. Not quite silent: there was the sound of rubber-

soled shoes, an indignant cry—Sister with her safety pins and her watch, her little white hat like knickers on her head—shaking William disgustedly by the shoulder, ordering them out, calling them names, saying she would send for the police. (p.69)

Al principio Anne trata de que no la afecte ese ambiente grotesco, pero no consigue desafiar las reglas de comportamiento establecidas; todo el placer que podía haber experimentado, toda la seguridad que proporcionaba el desinfectante, se anula por la indignidad física de la situación: “‘What a dreadful thing to happen’, she said, wide-eyed in the dark. She was thinking of herself lying on the bench with her suspenders showing.” (p.69) La mención al desinfectante y la ropa interior son dos toques cómicos, pero Kristeva, en *Pouvoirs de l'horreur* (1980), ve en ello reminiscencias del horror que anula la seguridad del individuo para poder permanecer íntegro, amenazando con invadirle y con borrar la distinción entre interior-exterior: la alusión grotesca al desinfectante y a la ropa interior sugiere algo muy diferente al verdadero amor, más cercano a la suciedad, la infección, el deseo animal.

Al contrario de otras escritoras de su época, como por ejemplo Margaret Drabble, los personales de Beryl Bainbridge no aspiran a ninguna forma de moralidad o de éxtasis. Si en algún momento tienen una visión heroica, como el protagonista de *Winter Garden* que vislumbra Leningrado en la escena de la muerte de Pushkin y oye el batir de las espadas en un duelo, se trata de una visión errónea, ya que el duelo fue con pistolas. Nunca encontramos un final heroico, son fragmentos de vidas anodinas, cómicas, de segunda categoría, como en *Young Adolf*. Bainbridge imagina a Hitler como un personaje de una farsa de Charlot, parodiando la campaña nazi para deshumanizar al *otro*, y sometiendo al futuro Führer a la misma suerte al exponerle a los desajustes sociales que imperan en Inglaterra. Se trata de una fantasía cómica que genera visiones alternativas de un mundo ya conocido. Como indica Phyllis Lassner, “to raise questions about the origins and destiny of that world, this novel uses its familiar signifiers to defamiliarize it through satire, parody, and mockery.” (1994:206) La comedia de Bainbridge vence el carácter demoníaco de Hitler retratando al joven Adolfo en el Liverpool de 1912 como un paranoico que siente miedo del *otro*, que en realidad es su propia pesadilla que le produce terror. Según Lassner: “In her retrospective fiction, Bainbridge cuts the monstrous

Hitler down to size by demystifying him in the light of the cultural myths that propelled heroic people to victory.” (1994:216). Con su estilo irónico, Beryl Bainbridge arremete contra las ideologías atrincheradas de clase y de género, en una sociedad que consigue mantener sus infraestructuras sociales tradicionales, a pesar de la confusión producida por la segunda Guerra Mundial. Esta sátira devastadora sobre el joven Adolfo y sus peligrosos seguidores de hoy, la analiza Valentina Yakovleva, encontrando un Hitler “morbid and hysterical, his habits are strange and unpleasant, but all this is blamed on certain painful and demeaning experiences of his childhood and early youth” (1984:146). *Young Adolf* no es una novela histórica en el sentido usual -esto es, una dramatización de un hecho conocido- sino una invención de otra clase, un hecho imaginativo que resalta las características festivas y nos hace compadecer al monstruo:

For several seconds Adolf remained standing, arm raised in that salute to the heavens. Then abruptly he sat down. Misjudging the position of his chair he fell to the floor and disappeared under the table. (p. 93)

En su última obra *Master Georgie*, Beryl Bainbridge vuelve a utilizar esa sátira devastadora, dividiendo la novela en seis secciones basadas en seis fotografías tomadas en un momento crucial de la historia y narradas alternativamente por los tres personajes que comparten la acción junto a Master Georgie: Myrtle, Pompey Jones y Dr Potter. La escena final muestra claramente el desarrollo que ha alcanzado la controvertida dimensión irónica de Bainbridge, pues el reportero Pompey Jones ha colocado a Georgie, ya muerto, entre los demás soldados y, por tanto, uno de los personajes que va a aparecer como superviviente ya ha dejado de existir:

Myrtle was outside, dry-eyed, cradling George in her arms. She was crooning to him.
I walked back to the van and found the photographer nearby with his camera set up and five men slouched before him ‘What we want,’ he said, ‘is a posed group of survivors to show the folks back home.’ Squinting down the lens he called out, ‘The balance isn’t right. I need another soldier. Fetch one.’

I walked back to George. Myrtle had gone and he was lying in the mud. I humped him over my shoulder and carried him to the camera. The men were now standing and I propped him between them. He slumped forward and the soldier to his right supported him round the waist.

‘Smile, boys, smile,’ urged the photographer.

Behind, on the brow of the hill I saw Myrtle, arms stretched wide, circling round and round, like a bird above a robbed nest. (p.190)

Todas estas historias grises, de horror cotidiano, las trata Bainbridge con una voz narrativa cercana al humor, aunque ni se ría, ni condene a sus protagonistas. En ellas el sexo nunca es pasional, la muerte nunca es heroica; incluso las formas más extremas de inversión cultural —la violación y el asesinato— pierden su terror potencial bajo el escrutinio sarcástico de la autora. Este humor es la única fuerza que redime al lector de sus novelas, un humor negro en el que Olga Kenyon ve un fondo feminista, no sólo porque suele dirigirse hacia el hombre, sino por ser un signo de la independencia conseguida por las escritoras actuales:

Hard-earned economic independence brings a new freedom writers such as Weldon, Bainbridge, Atwood. It allows them to approach their contentious themes more decisively —and derisively. There is a release in their ideas and their language which comes from not having to please male readers. (1988:112)

“Clap Hands, Here Comes Charlie» también está llena de un cruel humor negro. La estructura lineal y secuencial de las escenas sigue los puntos clave de la representación teatral de *Peter Pan*, marco de casi toda la acción. La sátira se dirige principalmente contra la hipocresía y la adulación:

Two weeks before Christmas, Angela Bisson gave Mrs Henderson six tickets for the theatre. Mrs Henderson was Angela Bisson’s cleaning lady.

‘I wanted to avoid giving you money,’ Angela Bisson told her. ‘Anybody can give money. Somehow the whole process is so degrading...taking it...giving it. They’re reopening the

Empire Theatre for a limited season. I wanted to give you a treat. Something you'll always remember.'

Mrs Henderson said, 'Thank you very much.' She had never, when accepting money, felt degraded. (p.334)

En esta obra, la fórmula irónica de Bainbridge se extiende por toda la historia, descrita en términos de categorías negativas, como imperfección, frustración, desorientación:

Her husband, Charles Henderson, asked her how much Angela Bisson had tipped her for Christmas.

Mrs Henderson said not much. 'In fact,' she admitted, 'nothing at all. Not in your actual pounds, shillings and pence. We've got tickets for the theatre instead.'

'What a discerning woman,' cried Charles Henderson. 'It's just what we've always needed.' (p.334)

4. INVERSIONES CULTURALES EN LAS RELACIONES INDIVIDUO-SOCIEDAD

Con su fórmula irónica, Bainbridge muestra la inversión que se produce en las relaciones individuo-sociedad dentro de la literatura inglesa después de la segunda Guerra Mundial. Uno de los elementos que pueden destacarse es la transformación de la figura del héroe. En «Clap Hands Here Comes Charlie», el hijo Alec es un claro ejemplo del joven *antihéroe*, ya que pone en conflicto todos los elementos que intervienen en la situación. Convencido de ser culturalmente superior a su familia, les explica el significado de *Peter Pan*, diciendo que «hay un elemento de cuento de hadas en la historia», que «está escrita en varios niveles», que «no esperen oír chistes verdes, pues todo era alegórico». Por ello, irónicamente, el propósito de las entradas que le regalan a la Sra. Anderson para el teatro, de modo que se puedan reunir los miembros de la familia y disfrutar de una diversión, se ve frustrado por la actuación del joven, que aprovecha cualquier ocasión para ridiculizar la autoridad paterna. Durante todo el relato se insiste en presentarnos este desplazamiento de la figura del padre, a quien nadie presta atención:

'I've been a lost boy all my life,' muttered Charles Henderson, but nobody heard him.

'And I doubt,' said Alec, 'if our Moira's kiddies will make head nor tail of it. It's full of nannies and coal fires burning in the nursery.'

'Don't talk rot,' fumed Charles Henderson. 'They've seen coal fires on television.'

'Shut up, Charlie,' said Alec. His father hated being called Charlie. (pp.334-5)

Beryl Bainbridge trata de justificar el desarraigo que se ha producido en el ambiente familiar con la oposición *rural-urbano*, donde la ciudad personifica todos los aspectos desfavorables que producen un desplazamiento de los símbolos familiares tradicionales:

Had there been anything so exalted as a back door in this hell-hole, going out of it certainly wouldn't improve his health. Not without a parachute. He couldn't even open the window for a breath of air. This high up there was generally a howling gale blowing in from the river -it would suck the Christmas cards clean off the sideboard.

It wasn't normal, he thought, to be perpetually on a par with the clouds. People weren't meant to look out of windows and see nothing but sky, particularly if they weren't looking upwards. God knows how Moira's kiddies managed. They were stuck up in the air over Kirby. (p.335)

El campo nos remite al tiempo pasado ideal de la niñez del Sr. Henderson y de los primeros años de matrimonio, cuando la joven pareja tenía que hacer frente a una época oscura y llena de privaciones, pero también de felidat:

When Moira and Alec had been little they'd played in the street—Moira on the front step fiddling with her dolly, Alec on one roller-skate scooting in and out of the lamp-posts. At the end of the yard of the terraced house in which he had once lived, there had been an outside toilet. Sitting within the evil-smelling little shed, its door swinging on broken

hinges, he had sometimes glimpsed one solitary star hung motionless above the city. It had, he felt, given perspective to his situation, his situation in the wider sense—beyond his temporary perch. He was earthbound, mortal, and a million light-years separated him from that pale diamond burning in the sky. One star was all a man needed. (pp.335-6)

Como imagen de la *existencia humana*, la familia que presenta Bainbridge no es sólo un símbolo de la condición imperfecta de la vida como aislamiento y separación, sino también de la visión distorsionada del ideal de humanidad, donde se ha arrinconado al padre, condenándole al único papel de ganar dinero para mantener a la familia, y se ha invertido la importancia concedida a las figuras del padre y el hijo:

Mrs Henderson told her husband he needn't bother to come to the theatre. She wasn't putting up with him and Alec having a pantomime of their own during the course of the evening and spoiling it for everyone else...
'By heck,' shouted Charles Henderson, striking his forehead with the back of his hand, 'why didn't I think of that? Perish the thought that our Alec should be the one to be excluded. I'm only the blasted bread-winner.' (p.335)

En este contexto familiar desarraigado, incluso el padre ha cambiado los sentimientos hacia su hijo, que se han ido enfriando con el alejamiento producido entre ambos:

He remembered the time Alec had come home half an hour late from the Clubs—the length of those minutes, the depth of that fear. It didn't matter what his feelings had been towards Alec for the last ten years. He didn't think you were supposed to feel much for grown-up children. He had loved little Alec, now a lost boy, and that was enough. (p. 339)

El mismo planteamiento se reproduce casi literalmente en *Injury Time*, donde los tres hijos se comportan de una manera cruel e insolente contra su madre, que tiene que luchar constantemente para conservar su control: "Binny could feel a pulse beating in her throat. She burned with

fury. No wonder she never put on an ounce of weight. The daily aggravation the children caused her.” (p.38). Por eso recuerda sus desvelos cuando eran pequeños y estaban enfermos, porque ella “was reduced to the same state of mind as if the child were already dead. If they were late home from school, dallying at the ice cream van, she imagined them lying in the centre of the road, vanilla cones upended in the dust, stricken down by some heavy vehicle. Sometimes she would torture herself with images of small coffins heaped with flowers. (p.107) Este concepto del *hijo perdido*, con el que los padres ya no pueden contar, sirve a Bainbridge para plantear la inversión cultural sufrida en ese nuevo concepto de familia, donde la relación del individuo con el pasado, con sus raíces y con la sociedad se ha hecho más débil. Pero, no sólo plantea este tema la autora desde el punto de vista de los padres, sino que en *Watson's Apology*, presenta la misma situación en sentido inverso. Aquí es el hijo el narrador –que fue abandonado por sus padres- quien intenta comprender su actitud: “It was common enough, he knew, for parents in straitened circumstances to give up their children, but his vanity bucked at the idea that it should have happened to him”, y aunque era muy joven para recordarlo, ve a su madre con un libro de cuentos y sabe de memoria la dedicatoria: “‘To John Watson from his mother’. He had turned to the words again and again, and, closing his eyes, touched with his finger the loops and lines of her handwriting as if tracing the contours of her face.” (p.82)

La principal cuestión que preocupa a Beryl Bainbridge es ¿cómo puede sobrevivir el hombre en un universo en el que todas las fuerzas que modelan el destino humano son antagonistas? Y en «Clap Hands, Here Comes Charlie» nos da la respuesta, aunque lo haga con su fórmula irónica, que encubre la tragedia que está teniendo lugar en el ámbito familiar, debido a una interpretación confusa de los hechos y a la falta de comunicación. Dentro de esa confusión y aislamiento, también puede ponerse de manifiesto la capacidad humana para el bien y la fuerza de los deseos humanos:

The tiny star that was tinkerbelle began to flicker. Charles Henderson could hear somebody sobbing. He craned sideways to look down the row and was astonished to see that his grandson was wiping at his eyes with the back of his sleeve. Fancy Wayne, a lad who last year had been

caught dangling a hamster on a piece of string from a window on the fourteenth floor of the flats, crying about a light going out. (p.340)

El pobre Sr. Henderson está sufriendo mientras todos los espectadores disfrutan de la obra en el teatro, y la elevación de la dignidad del sufrimiento individual se consigue porque el narrador la presenta sin ningún tipo de moralización. Las deficiencias y los comportamientos no deseables por parte de los *hijos perdidos* producen una distorsión entre lo que es correcto o incorrecto, derivado hacia un problema existencial de lo que es verdadero o falso:

During Act Fourth Charles Henderson asked his wife for a peppermint. His indigestion was fearsome. Mrs Henderson told him to shush. She too seemed engrossed in the pantomime. Wayne was sitting bolt upright. Charles Henderson tried to concentrate. He heard some words but not others. The lost boys were going back to their Mums, that much he gathered. Somebody called Tiger Lily had come into it. And Indians were beating tom-toms. His heart was beating so loudly that it was a wonder Alec didn't fly off the handle and order him to keep quiet. (p.339)

Este comportamiento da lugar a un nuevo desplazamiento de la figura del padre dentro del ámbito familiar. Beryl Bainbridge inunda su relato de un fuerte pesimismo, transmitido a través del sufrimiento, la frustración y el aislamiento del Sr. Henderson, cuya desgracia no tiene solución, por el problema real de reclusión y separación que se produce con el resto de los miembros de la familia, incluso de su esposa:

All the same, Charles Henderson was irritated. His wife's attitude, and the caustic remarks addressed to him earlier by Alec brought on another attack of indigestion. It was no use going to his bed and lying flat. He knew from experience that it wouldn't help. (p.335)

El fuerte egoísmo que muestran los mordaces comentarios de Alec hacia su padre se encuadra dentro de un tema clásico de Bainbridge: *every man for himself*. Este tema se sugiere en *The Birthday Boys*: "In the end it

may well be every man for himself but in the beginning it has to be every man for another” (p.123), e incluso da título a una de sus novelas históricas más famosas, *Every Man for Himself*, sobre el hundimiento del Titanic.

Hay ciertos temas en nuestra cultura que producen un flujo continuo de novelas y películas, y el hundimiento del Titanic es uno de ellos. Este desastre tuvo una serie de causas, pero quizá la principal fuera que casi la mitad de la capacidad de los botes salvavidas del Titanic no pudo usarse de forma adecuada, porque no había instrucciones para la correcta embarcación de los pasajeros en una situación de emergencia tan extrema.

Beryl Bainbridge elige un grupo de los personajes a bordo que, de diversas maneras, está conectado con el narrador en primera persona, un joven conocido tan sólo como Morgan. El joven Morgan es el sobrino americano del dueño de la línea de transporte marítimo, quien, como aprendiz de dibujante, tuvo una parte muy pequeña en la construcción del Titanic. Los orígenes de Morgan son misteriosos; aparentemente es una especie de huérfano que había sido rescatado de la pobreza por un matrimonio fortuito de su tía con el millonario J.P. Morgan; rescatado, pero no enteramente liberado, ya que su formidable tío espera que encuentre algún tipo de empleo. Pero, a pesar de todo, a bordo tiene mucho tiempo y oportunidades para beber y meterse en líos.

En esa obra el romance amoroso queda reducido a una entrega sin más connotaciones que las sexuales, ya que para el protagonista Morgan el amor carece de valor específico en el ámbito masculino: “Love? Good heavens! Love is what women feel” (p.168). Su falta de ilusión y de esperanza -“nothing last, neither joy nor despair” (p.157)- se deriva de las relaciones familiares, ya que los únicos recuerdos que conserva de su padre es que “kept a string of *girlies*” y su madre “had twice attempted suicide.” (p.47)

La carencia afectiva de los adolescentes, principalmente producida por la indiferencia del amor maternal, la analiza Ginette Emprin a través de la novela *An Awfully Big Adventure: A Novel*, donde Bainbridge nos presenta la inversión de la personalidad de Stella por la frustración generada por un falso comportamiento. La joven coge el dinero de donde puede para telefonar continuamente a su madre y comunicarle sus problemas, creyendo que ésta puede oírla:

...she telephoned mother using the three pennies pinched from the saucer in Fuller's Café.

'I don't feel guilty' she confided. 'There are some actions which are expedient, wouldn't you agree? Besides, nobody saw me. Mother said the usual things.' (p.32)

El lector descubre al final que sólo se trata de la voz femenina que dice la hora que es, lo que manifiesta la falta de comunicación de Stella con alguien que pueda entenderla. Con ello Baryl Bainbridge parece querer reflejar la transformación de una sociedad en la que los padres ya no pueden transmitir ningún mensaje a sus hijos que les sirva de modelo, y así cada nueva generación tiene que organizar sus propios esquemas de comportamiento, adquiriendo los jóvenes su visión del mundo no a través de los padres, que renuncian al control de los hijos en favor de las instituciones de la nueva cultura, por lo que domina la transmisión oblicua sobre la directa. Quizá esta renuncia al papel importante de educadores sea el elemento básico de la falta de comunicación que se produce en la familia Henderson. Desde que subió el telón, el Sr. Henderson había empezado a sentir los primeros síntomas de su indisposición, pero nadie le hizo caso, revelándose al final de la narración el significado de la tragedia -la muerte real del Sr. Henderson sin que nadie haya prestado atención a su sufrimiento- todo ello minimizado por la fórmula irónica con que lo presenta la autora:

Charles Henderson's own hands were clasped to his chest. There was a pain inside him as though somebody had slung a hook through his heart. The clapping increased in volume. The feeble Tinkerbelle began to glow. She sailed triumphantly up the trunk of a painted tree. She grew so dazzling that Charles Henderson was blinded. She blazed above him in the skies of Never-Never land.

'Help me,' he said, using his last breath.

'Shut up, Charlie,' shouted Mrs Henderson, and she clapped and clapped until the palms of her hands were stinging. (p.340)

5. CONCLUSIONES

La tendencia a combinar lo realista con lo grotesco; lo ordinario con lo macabro y la presencia de la violencia en cualquier manifestación de la vida diaria dan a la ficción de Baryl Bainbridge una singularidad y originalidad que la diferencian del resto de los escritores ingleses contemporáneos. De ahí el interés cada vez mayor en sus argumentos y técnicas narrativas, que ha sido superado por el reconocimiento de su habilidad en el dibujo psicológico de los retratos de sus personajes. Lo que más interesa a Bainbridge analizar es la dignidad del sufrimiento individual sin pretender moralizar, describiendo la magnitud de los acontecimientos como si fueran insignificantes, y centrándose en el drama individual que se produce de incoherencia y falta de relación lógica entre objetivos y comportamiento, causa y efecto, hechos y consecuencias, todo ello ligado a un determinismo inevitable que resalta las fuerzas irracionales de la vida.

Bainbridge huye de los experimentos formales al escribir sus obras, pero suele utilizar algunas estructuras de tipo experimental, por ejemplo, la estructura circular, comenzando el primer capítulo como si fuera una continuación del final. En *The Dressmaker* el comienzo es desconcertante: «Afterwards she went through into the little front room, the tape measure still dangling about her neck, and allowed herself a glass off port. And in the dark she wiped at the surface of the polished sideboard with the edge of her flowered pinny in case the bottle had left a ring», terminando con las mismas palabras, seguidas de puntos suspensivos. En *Every Man for Himself*, sobre el hundimiento del Titanic, el capítulo 0 comienza relatando el final de la tragedia: «He said, 'Save yourself if you can' ... 'Remember, Morgan, not the height, only the drop, is terrible'» y el último capítulo termina repitiendo las mismas palabras: «He said those other things, about it being the drop, not the height, that was terrible.» En *An Awfully Big Adventure* hay dos capítulos 0, uno al comienzo y otro al final de la novela, y en los dos se repiten las palabras clave que pronuncia Stela para librarse del remordimiento de la muerte de O'Hara: «He was happy».

A pesar de cualquier nueva dirección que tome su novelística, Bainbridge se ha asegurado ya unos lectores y una reputación literaria. Se la ha comparado con Franz Kafka, Harold Pinter, Iris Murdoch, Henry Green y Flannery O'Connor, pero su obra desafía toda comparación, pues para presentarnos su mundo complejo utiliza una característica *fórmula irónica*

ca de percibir la realidad y trata de que el sentido pesimista transmitido a través del sufrimiento, la frustración y el infortunio se equilibre con indicaciones implícitas de posibilidad de cambio: aunque no ofrezca solución a los problemas de separación y aislamiento, sí hay sugerencias de una posible integración.

OBRAS CITADAS

- Bainbridge, Beryl 1977 (1972). *Harriet Said*. London: Fontana.
- _____ 1994 (1992, 1974). *The Bottle Factory Outing*. New York: Carroll & Craf.
- _____ 1992 (1976, 1975). *Sweet William*. London: Penguin.
- _____ 1994 (1977, 1976). *A Quiet Life*. London: Penguin.
- _____ 1978 (1977). *Injury Time*. London: Fontana.
- _____ 1995 (1979, 1978). *Young Adolf*. New York: Carroll & Craft.
- _____ 1981 (1980). *Winter Garden*. London: Fontana.
- _____ 1988 (1986, 1985, 1984). *Watson's Apology*. New York: McGraw-Hill,
- _____ 1985. «Clap Hands, Here Comes Charlie», *Mum and Mr Armitage: Selected Stories*. London: Duckworth, pp. 93-101, and in *The Penguin Book of Modern British Short Stories*, ed. Malcolm Bradbury, 1987, pp.334-340.
- _____ 1993 (1991, 1989). *An Awfully Big Adventure: a Novel*. New York: Carroll & Craft.
- _____ 1995 (1994, 1993, 1991). *The Birthday Boys*. Bath: Chivers Press.
- _____ 1996. *The Dressmaker*. New York: Carroll & Craft Publishers.

_____ 1997. *Every Man for Himself*. London: Abacus.

_____ 1999. *Master Georgie*. Thorndike, Me.: Thorndike Press.

Bakhtin, Michail 1982. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Emprin, Ginette 1993. "Fins dans *An Awfully Big Adventure* de Beryl Bainbridge", en Bouille-Lucien (ed.) *Fins de romans: Aspects de la conclusion dans la littérature anglaise*. Caen: PU de Caen, pp. 95-108.

Goodin, George (ed.) 1972. *The English Novel in the Nineteenth Century. Essays on the Literary Mediation of Human Values*. Urbana, Chicago & London: Univ. of Illinois Press.

Handwerk, Gary 1985. *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*. New Haven: Yale University Press.

Johnson, Diane 1982. "Young Adolf Goes to Beryl Bainbridge's England", en *Terrorists and Novelists*. New York: Knopf, pp. 97-114.

Kristeva, J. 1980. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris.

Lassner, Phyllis 1994. "'Between the Gaps': Sex, Class and Anarchy in the British Comic Novel of World War II", en Finney-Gail (ed.) *Look Who's Laughing: Genre and Comedy*. Langhorne, PA: Gordon and Breach, pp. 205-219.

_____ 1991. "Fiction as Historial Critique: The Retrospective World War II Novels of Beryl Bainbridge and Maureen Duffy", *Foehbe*, Fall. 3:2. 12-24.

Lemon, Lee T. 1972. «The Hostile Universe: A Developing Pattern in Nineteenth-Century Fiction», en *The English Novel in the Nineteenth Century*, ed. cit.

- Punter, David 1985. *The Hidden Script: Writing and the Unconscious*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Richter, Virginia 1997. "Grey Gothic: The Novels of Beryl Bainbridge", *Anglistik-and-Enchischunterricht*. Bochum, Germany (A&E), pp. 159-71.
- Rigby, Sarah 1998. "Mind's Eye: Beryl Bainbridge's *Master Georgie*". *London Review of Books*, 4 June, pp. 27-28.
- Sage, Lorna 1979. «Female Fictions: The Women Novelists», *The Contemporary English Novel*, eds. Malcolm Bradbury and David Palmer, Stratford-upon-Avon Studies 18. London: Arnold, p. 85.
- Sochen, June (ed.) 1991. *Women's Comic Visions*. Detroit: Wayne State University Press.
- Stamirowska, Krystyna 1988. "The Bustle and the Crudity of Life: The Novels of Beryl Bainbridge". *Kwartalnik-Neofilologiczny*. Warsaw, Poland (KN) 35:4, pp. 445-56.
- Sukenick, Ronald 1969. «The Death of the Novel», *The Death of the Novel and Other Stories*. New York: Dial, p. 41.
- Tylee, Claire 1990. *The Great War and Women's Consciousness*. Houndmills: Macmillan.
- Warner, Val 1976. «Beryl Bainbridge», *Contemporary Novelists*, James Vinson & D.L. Kirkpatrick (eds.). London: St. Martin's, pp. 79-80.
- Wennö, Elisabeth 1993. *Ironic Formula in the Novels of Beryl Bainbridge*. Göteborg, Sweden: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Williams, Raymond 1987 (1985). *The Country and the City in the Modern Novel*. London: Hogarth.
- Yakovleva, Valentina 1984. «On Reading Beryl Bainbridge: A Voice from the Public», *Soviet Literature* 11, pp. 141-149.