

**CONEXIONES
LITERARIAS
INTERCULTURALES:
TRATAMIENTO CÓMICO
DE LA VIOLENCIA
EN BERYL BAINBRIDGE
Y JOHN HAWKES**

María Antonia Álvarez
UNED

Since World War II British and American writers, disenchanted with tradition, have created works that reject the boundaries set forth by those traditions. They see the modern world so fragmented and chaotic that it can no longer be described by the ordered conventions. But if contemporary fiction is apocalyptic and disruptive, its comic treatment of violence has produced a complex tone in which the comic vision is used to suggest hope. Two of the truly gifted writers in the so-called black humor, or comic treatment of violence, are the American John Hawkes and the British Beryl Bainbridge. The comic mode in their novels is closely related to the centrality of death, and this combination explains the attraction-repulsion antithesis of our response to their major characters.

Desde la Segunda Guerra Mundial tanto los escritores británicos como los norteamericanos, desencantados de la tradición, han creado obras que rechazan los límites establecidos. Ven el mundo moderno tan fragmentado y caótico que no pueden seguir describiéndolo con las convenciones creadas. Pero si la ficción contemporánea es apocalíptica y disruptiva, su tratamiento cómico de la violencia ha producido un tono complejo en el que la visión cómica se usa para sugerir esperanza. Dos de los mejores escritores del llamado humor negro son John Hawkes y Beryl Bainbridge. La forma cómica de sus novelas está estrechamente relacionada con la centralidad de la muerte, y esta combinación explica la antítesis atracción-repulsión que producen sus protagonistas.

El tratamiento cómico de la violencia produce un tono complejo en los escritores que se sienten liberados para construir y controlar sus visiones imaginativas: mientras a través de la violencia y el terror muestran la maldad del

mundo contemporáneo, su visión cómica sirve para sugerir esperanza y simpatía, y esta combinación produce el género que denominamos humor negro.

La comedia de humor negro tiene diversas fuentes, es de varias clases, emplea diferentes recursos y métodos, y sus finales no son iguales. El humor negro, un movimiento surgido en la década de 1950, se ha convertido en un tema recurrente para la crítica, que presenta nuevas teorías sobre sus causas culturales. Para Albert J. Guerard, se trata de un mundo de ficción en el que la violencia, la ansiedad y la regresión son la normas de cada día, y “our deepest fears and most antisocial impulses are dramatized fairly openly” (1963:19). Tanto Charles R. Harris (1971), como Raymond M. Olderman (1972) o Max F. Schulz (1973) resaltan la disonancia social y la incertidumbre intelectual como estímulos para los novelistas, pero el causante de parte de la disyunción social y de la futilidad intelectual que presenta el humor negro es un nuevo sentido de la finalidad de la existencia humana. La mayoría de sus héroes no pueden definirse básicamente como desheredados de la sociedad, como personas vulgares y estúpidas, como caricaturas grotescas o marginadas de la comedia social, sino más bien suelen quedar reducidos a sus desesperadas y ridículas acciones, manías, auto-desaprobación o exagerada presunción, ante su propia muerte o la muerte de otros.

Este tema de la importancia de la muerte en la novela de humor negro lo desarrolla Thomas LeClair, en “Death and Black Humor” (1975:5), donde afirma que en el humor negro su “blackness” es “funereal”, pues la muerte es la fuente básica del pesimismo o nihilismo de esta ficción. La presencia de la muerte influye mucho en el carácter de los héroes presentados y las estrategias que adoptan, en las clases de finales y la forma que emplean los escritores, lo que otorga a esta ficción tanto una “philosophical ultimacy” como un “artistic rationale”. No obstante, aunque el temor a la muerte y su “maniac activity” y “desperate physicality” produzca ansiedad y métodos sutiles de autoprotección, los héroes o narradores de la novela negra hacen de estas características literalmente un arte, convirtiendo la narración en una historia viva, una novela elaborada que trata de ocultar o incluso negar –aunque empleen la forma cómica– cómo la muerte ha marcado sus vidas. Es la muerte, como último fin, la que crea una incongruencia básica, ya que “his spiritual or social immortality, cancelled by doubts and love, is diminished by fear; man in black humor begins to look very much like the ‘sick animal’ –the animal that sees ahead of itself to death” (LeClair 1975:32). No obstante, el humor suaviza la seriedad de la muerte y la necesidad de hacerla frente, ya que la risa es un método retórico primario que usan los novelistas para conservar ese equilibrio. A través de diversos artificios y del control del tono, los humoristas negros alternan los momentos trágicos y los momentos cómicos de los personajes y de los lectores. La risa no oculta la muerte, pero sí crea un entorno literario para presentarla de forma que el lector pueda tolerarla, ayudando a que se desarrolle la comedia.

Por todo ello, los héroes de la novela de humor negro –aunque sufran y vivan el miedo más profundo– con su energía, libertad e iniciativa imaginativa, y el carácter lúdico formal de los propios novelistas, hacen que la ficción sea menos amarga, más irónica y cómica que pesimista. Sus personajes no poseen una fe trascendental, pero sí conservan algunos rasgos característicos de la vieja comedia –habilidad, talento, imaginación, vitalidad, capacidad de adaptación, mutabilidad, amoralidad y persistencia– que les permite competir durante un tiempo con el poder implacable de su adversario. Estos personajes son farsantes, impostores, tramposos, embusteros, y embaucadores que consiguen mantenerse durante un momento en el giro vertiginoso de la danza macabra de la muerte, pues –como explica LeClair– manifiestan “a gallows humor that crazily works, for although madness and desperation are pervasive, they hold out against death, a temporary comic draw” (1975:33). Ninguno de los héroes de la novela negra, a pesar de sus ansiedades, vive dentro del tiempo presente de la novela, pero sobreviven, incluso sin promesa de futuro, y aunque tengan rasgos de carácter cómico, el humor negro parte de la forma cómica tradicional y los deja en medio de la lucha que les lleva más a la muerte que a la vida. No obstante, debido a que los dos términos que forman la incongruencia fundamental del humor negro –el yo y la muerte– mantienen un relativo equilibrio, la novela no termina siempre de forma trágica o patética, aunque se acerque bastante a ello.

Esto ocurre en la visión literaria de Hawkes, que es una poderosa combinación entre lo cómico y lo violento, como sugieren los contrastes alternativos de los escenarios que presenta, donde explora la polaridad y los límites de la imaginación. Su ficción es autorial en cuanto a su habilidad para ordenar y controlar el tiempo y la realidad, explorar el erotismo en todas sus variedades como fuerza generadora y destructora, y presentar la atracción-repulsión entre el cuerpo y la psique. Como indica Patric O’Donnell, Hawkes “serves a conscience for the contemporary reader”, no en un sentido moral tradicional, “but there to remind us of that which causes fear, anxiety, or repulsion”. En una época en que, demasiado fácilmente, proyectamos las fuentes de nuestra ansiedad sobre las presiones y fuerzas exteriores, “we have Hawkes to remind us that the true horror, as well as the ‘saving beauties’, lie within” (1982:143).

También está presente el horror en la vida de pobreza digna y escasas expectativas de éxito que enmarca la ficción Bainbridge, donde 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 la escritora a situar su obra en esa atmósfera de privación, desintegración y violencia, llegando a la conclusión de que “it is 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 re-arranges the course of events” (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).

Al igual que Bainbridge, para poder producir su novela experimental Hawkes ha tenido que abandonar la novela tradicional en favor de formas más personales, formas que le permiten desarrollar su visión de un mundo moderno fragmentado y caótico, sin la restricción de las limitaciones y las convenciones tradicionales sobre argumento, personaje y narración, ya que sus fantasías, sus pesadillas, y el mundo tenebroso del subconsciente sobrepasa la realidad. Para John Hawkes el medio de exploración es el estilo, y aunque algunas de sus obras presenten argumentos y estructuras tradicionales más reconocibles que otras, los experimentos estilísticos de toda su ficción le han permitido forjar, durante sus cuarenta años de escritor, una mitología de la imaginación contemporánea atrapada entre dos fuerzas: la vida y la muerte, tanto imaginaria como real. Y junto a otros artistas contemporáneos suyos —Pynchon, Barth, Nabokov— o a algunos de sus predecesores —Faulkner, Lautreamont, Blake— ha conseguido crear un mundo estilizado e imaginativo. Alan Trachtenberg le ha comparado a John Barth, llegando a la conclusión de que “European ideas seem to have helped each evolve his personal idiom: existentialism, surrealism, the Marquis de Sade, Thomas Mann can be traced in both writers” (1963:4).

1. EL HUMOR NEGRO EN LA *TRIAD* DE JOHN HAWKES

El principal problema que John Hawkes plantea en su tríptico formado por *The Blood Oranges* (1971), *Death, Sleep & the Traveler* (1973) y *Travesty* (1976) es la sensibilidad estética, al mismo tiempo que trata de resolver la ambigüedad de la existencia humana. Sus héroes son hombres sensibles y sensuales que quieren experimentar la realidad y controlarla procurando poner orden en el universo. Son

artistas que sienten la necesidad de crear una visión estética, a pesar de lo paródica y absurda que pueda ser, y esta “artistic capability both orders the universe through the act of creation (often expressed in sexual terms) and disorders it as the creator searches for the chaotic, unknowable, often deadly truth of the human imagination” (O’Donnell 1982:85). Los tres protagonistas de la triad, como si surgieran de lo más profundo de sus mentes, y motivados por intensos deseos sexuales que son también cualidades estéticas, intentan crear modelos que les ayuden a conseguir sus deseos: Cyril, el narrador y protagonista de *The Blood Oranges*, trata de crear un perfecto cuarteto entre dos parejas casadas, en un diseño sexual que permita el intercambio libre e inocente de los cuatro personajes; Allert, el narrador de *Death, Sleep & the Traveler*, es el punto focal de dos triángulos sexuales, y se esfuerza en adaptar las vicisitudes de la vida a los patrones de su imaginación, no deteniéndole su fracaso al definir el orden de la sexualidad, y Papa, la voz de *Travesty*, forma con su hija y el amante de ésta otro triángulo de relaciones humanas, cuyo proyecto es la muerte de los tres incrustando el coche en que viajan en una pared de ladrillo; un accidente que acabará con todos. Juntos, los protagonistas de la triad representan el desarrollo progresivo de la imaginación de Hawkes, quien intenta encontrar armonía y unidad en lo absurdo y en la muerte fuera del humanismo y la moral establecidos.

Enid Veron ha definido la progresión del tríptico, de acuerdo con las teorías tradicionales de la comedia, como “a movement from high comedy in *The Blood Oranges* to farce in *Travesty*” (1977:64). No obstante, esta progresión es compleja, pudiendo catalogarse los héroes dentro una escala de valores que define la conciencia del artista: Cyril, de *The Blood Oranges*, es un cantor del amor y su lirismo le permite trascender las catástrofes de la vida; Allert, de *Death, Sleep & the Traveler*, y Papa, de *Travesty*, son dos artistas mutilados a quienes interesa explorar y definir el lado oscuro de la conciencia humana profundizando en todos los aspectos de la existencia, llegando en la última novela a lo más profundo del subconsciente, a la auto-aniquilación.

Tanto si vemos en las tres novelas una progresión de la comedia a la farsa, un descenso lírico gradual producido en la conciencia del artista por designios del inconsciente para transformar la muerte en vida, viendo el tríptico en su conjunto lo que claramente muestra es la preocupación de Hawkes por el proceso de la imaginación. Como afirma Patrick O’Donnell:

The attempt to comprehend the ghostly demarcations of consciousness see, typically, through sexual expression, and in comprehending, to order artistic visions through the keen sounds of language, the singular voice of the narrator remembering the past, projecting the future, is the ‘subject’ of the triad. (1982:115)

La primera novela de la triad, *The Blood Oranges*, se desarrolla en una isla del Mediterráneo y es la descripción de cómo el protagonista intenta construir un paraíso

terrenal donde las personas puedan vivir con quien quieran y hacer su voluntad, sexual y espiritualmente, tanto en la oscuridad como a la luz. Cyril, el narrador y forjador de la historia, creyéndose dotado de la imaginación de un dios y de grandes poderes sexuales, trata de crear un lugar, Illyria, donde el pecado o la culpa estén abolidos. En gran parte, la novela es la narración del fracaso de Cyril de construir ese paraíso, y su autodefensa sobre la validez de su visión y su evocación lírica, a fin de que reflexionemos sobre sus cualidades y habilidades artísticas. La narración no es cronológica; lo que ocurre entre las dos parejas se cuenta en cuarenta y dos capítulos que no parecen tener una sucesión secuencial clara. Son más bien una colección de recuerdos de Cyril, y de las consideraciones filosóficas e interrogaciones que se hace a sí mismo.

Como sugiere Hawkes, Cyril está tan convencido de la necesidad que tiene de desempeñar su papel de dios, de artista y de ‘cantor’, que su infinita capacidad de amar se torna en un narcisismo que le ciega ante todo lo que no sean nuevos intentos de conseguir su sueño:

Amuse them, I told myself, control them, don't frighten them, don't awe them with effusion or excessive magnificence ... Above all I expected serenity from all three of them, was determined to see for myself that even these three were capable of charm and of conforming to my own concepts of playful sport that would entertain not only them but me. (161-62)

Cyril igualmente destruye que da vida, como un dios de la fertilidad, y rechaza la moralidad puritana de Hugo, quien rehúsa la asociación sexual que él ofrece. No obstante, este rechazo hay que cuestionarlo finalmente cuando descubrimos las similitudes que existen entre los dos personajes masculinos: Cyril es, en muchos aspectos, el doble de Hugo, como sugiere al lector: “In all my strength and weight I was not so very different from Hugh after all” (256). Incluso para Hawkes los caracteres de la novela “are supposed to be versions of a single figure”, y, en realidad, todos parecen compartir la atracción de Hugh por la muerte en vez de la vida, como posibilidad sexual y erótica. Este extraño personaje ha sido estudiado por muchos críticos, entre ellos John V. Knap, quien incluso ve una “imagistic connection between Hugh and the church” (1976:7), pues ayuda a evocar –y también a parodiar– el paraíso terrenal en Illyria, aunque sólo pueda conseguir la armonía lírica a través de la muerte.

La segunda novela del tríptico, *Death, Sleep & the Traveler*, tiene lugar en una casa de las frías regiones de Escandinavia y en una isla asfixiante de Grecia, y está formada por una colección de ciento dieciséis fragmentos dispersos de recuerdos, sueños, conversaciones y escenas sexuales, donde la veracidad del narrador se pone continuamente en duda, ya que todo lo que nos cuenta lleva la marca de su peculiar sensibilidad, de tal manera que al leer su narración no sólo cuestionamos la

naturaleza de los personajes con quienes comparte la acción, sino también su existencia real.

Como explica Elisabeth Kraus en “Psychic Sores in Search of Compassion: Hawkes’s *Death Sleep & the Traveler*”, “the underlying theme of Hawkes’s seventh novel is the one he has been dramatizing for the past twenty-five years: the conflict between the rational, judgmental ego and the irrational imaginative ideal of our culture-repressed unconscious” (1976:39).

Allert es un holandés de mediana edad, cuya esposa le abandona después de largos años de matrimonio, porque “she does not like the Dutch. Yes, Ursula is going off to find somebody very different from myself. An African, she says, or a moody Greek” (1-2). La realidad es que Úrsula no le deja por su nacionalidad, sino que –como se nos deja entrever– tiene ciertas dudas sobre su consistencia mental. La narración de Allert concluye con la escena de la partida de su esposa, así que toda la novela es una reflexión en la que nos explica cómo su matrimonio no ha sido convencional: durante un tiempo formaron un triángulo con un amigo, y aunque quiera convencernos de que esta relación fue estimulante y simpática, sus celos y ansiedad asoman a través de la descripción de las escenas en que están los tres juntos: “To me it is curious that two friendly duck hunters have been so different, and that Ursula should have thought of Peter as lover and of me as husband. I have often thought our situations should have been reversed” (134). Para Donald J. Greiner, Hawkes está “turning away from the comic delights of parody and strange laughter”, aunque esta novela no sea un claro alejamiento, pues “rather than divorce himself from his earlier work, he has re-entered the dream world of other character” (1976:27), ya que, como expresa el autor en “Notes on Writing a Novel”: “the true sources of fiction –interesting fiction– no doubt lie buried in some inaccessible depth of the psyche” (1974:112).

El mundo ‘triangular’ que Allert trata de crear, por medio del sistema de relaciones que quiere llevara cabo, al final se desmorona, condenando su propia existencia a una repetición de sueños y reflexiones: “I shall simply think and dream, think and dream. I shall dream of she who guided me to the end of the journey, whoever she is, and I shall think of porridge, leeks, tobacco, white clay, and water coursing through a Roman aqueduct” (179). No obstante, pronuncia estas palabras finales: “I am not guilty” (179), que son su declaración de inocencia frente al fracaso y, aunque parezca arbitraria, es quizás la afirmación más seria y significativa que pronuncia sobre sí mismo. Como afirma Patric O’Donnell, en un sentido, este narrador soñador, este hombre que se mira en el espejo, puede que sea inocente, pues su inocencia “may rely on our knowledge that he does not transcend, transform, or confront his state of being”, sino que sigue siendo un viajero sin propósito fijo, llevado de manera pasiva como las “seeds of death, along the currents of his own deepest fears and worst nightmares” (1982:134). Por eso *Death Sleep & the Traveler*

tiene tantas afinidades con *The Blood Oranges*, ya que la relación sexual de ambas se encuadra en un contexto de muerte. Y la progresión que se produce desde la primera a la segunda novela de la triada es que descendemos desde la visión lírica cuestionable de Cyril hasta la pesadilla, la ansiedad y el éxtasis de Allert, lo que supone, por tanto, un ‘descenso lírico’ en el tríptico. Allert está por ‘debajo’ de Cyril, quien lleva a cabo el intento de cambiar su pasado por un futuro armonioso y lleno de vida, pero está por ‘encima’ del Papa de *Travesty*, quien contribuye gustosamente a su propia aniquilación. Allert simplemente va a la deriva, como un viajero introvertido, suspendido entre la muerte y el sueño. Es un lisiado mental sin conciencia ni pasado, cuyas heridas físicas sólo se contemplan veladamente; un hombre del que finalmente sentimos compasión, ya que, como sugiere Charles Matthews, “the nightmare landscapes, the sense of arrested flight, the pleasureless sexuality, the disjunction of time are familiar to us from our own nightmares. Hawkes has mastered the art of recreating the dream experience and its terrible reality” (1963:67).

En la novela final de la triada, *Travesty*, Hawkes completa el arco que une a Cyril y Hugh, de *The Blood Oranges*, creando un narrador que busca de manera consciente la muerte como fin y último acto de su habilidad artística. Papa, la voz de *Travesty*, es Hugh con ánimo de venganza, es un héroe que pone en contacto el erotismo y la muerte, no por accidente, como hace Hugh, ni a través de “drifting motions” del subconsciente en sueños, como Allert, sino por medio de un “highly controlled design, a planned auto crash that will kill himself, his daughter, Chantal, and his friend, Henri, who is also lover to both Chantal and Papa’s wife, Honorine” (O’Donnell 1982:135). Toda la novela tiene lugar dentro del coche de Papa, a una velocidad de “one hundred and forty-nine kilometres per hour on a country road in the darkest quarter of the night” hacia una pared de piedra, aproximadamente a una hora de distancia, en la cual el conductor va a empotrar el coche. Los otros ocupantes del automóvil son Henri y Chantal, y la narración es el intento de Papa de explicar, aunque no de excusar, su proyecto de suicidio-asesinato. El monólogo de Papa, en la más breve de sus novelas, es sucesivamente filosófico, reflexivo y cómico; es una colección de fragmentos unidos por el transcurso del viaje, con los que Hawkes ha creado el retrato de un artista demoníaco, racionalista y convincente, mientras conduce hacia la muerte.

Como indica el título de la novela, el monólogo de Papa es una parodia burlesca de la función artística, que trata, según Patric O’Donnell, “to reflect or create or renew life through artifact”, ya que Papa intenta llevar a cabo una misión imposible: producir arte por medio de un acto de aniquilación; pero también es “a serious assessment of the menacing, criminal qualities that of all Hawkes’s artist/heroes embody” (1982:135), mientras imponen el orden sobre el universo. En *Travesty*, esta imposición se lleva hasta sus últimas consecuencias cuando el artista consume la

creación que genera su propia destrucción. Además, es una parodia de sí misma, ya que no puede haber sido escrita, lógicamente, por el narrador muerto; pero, quizá el significado completo del título se revela en otro significado de la palabra *travesty*: un disfraz, un cambio de las ropas de otro, de forma que el monólogo de Papa puede verse, según él mismo confiesa, como una “*imagined life*”, la cual es “*more exhilarating than remembered life*” (127). Y por ello, *Travesty* completa felizmente la larga meditación de Hawkes sobre el poder de la imaginación para elevar y destruir, para disfrazar y para clarificar, para diseñar y revelar nuestras vidas.

2. APARICIÓN DE LA VIOLENCIA EN BERYL BAINBRIDGE

Los personajes de Bainbridge se sienten atrapados en una tela de araña de rígidos rituales familiares, de trampas e ilusiones emocionales, como ocurre 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 comprobar 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’*” (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. It was unreal, of no account. That’s why she cried –though she wondered why it was only in one eye” (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” (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. Binny found the moans simulated, the suffering unconvincing; the scene lacked reality, the women lacked star quality. (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” (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 joven americano que Bainbridge nos presenta carece de sensibilidad y araña sin darse cuenta la mesa de caoba heredada de la madre, que se

conserva como una reliquia familiar: “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 raised her arm and stabbed him with the scissors –there below the stubble of his hair” (146). 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*. Fue rechazada por varias editoriales porque sus dos personajes centrales eran unas criaturas repulsivas. 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. Aquí el mundo de Bainbridge parece haber vaciado de significado todo lo que puede considerarse sagrado y bello, preguntándose Valentina Yalovleva cuál es la intención de la autora, y cuestionándose 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). Sin embargo, 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.

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 carnavalesco como

el realismo fantástico de Rabelais, 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*, 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. (69)

Al principio Anne trata de que no la afecte ese ambiente grotesco, pero 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” (69). La mención al desinfectante y la ropa interior son dos toques cómicos, pero Kristeva, en *Powers of Horror* (1982), 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 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*, quien 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” (93).

En su última obra *Master Georgie*, Bainbridge vuelve a utilizar su sátira devastadora. Divide 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. En la fotografía de la escena final se muestra claramente la dimensión irónica de Bainbridge, pues el reportero Pompey Jones ha colocado a Georgie, ya muerto, entre los demás soldados: “‘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’” (190). Por ello 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, which “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” (1993:4).

En resumen, desde dos culturas diferentes, Beryl Bainbridge y John Hawkes cuentan sus historias grises de horror cotidiano con una voz narrativa cercana al humor, aunque ni se ríen, ni condenen a sus protagonistas; en ellas el sexo nunca es pasional, la muerte nunca es heroica e incluso las formas más extremas de inversión cultural –la violación y el asesinato– pierden su terror potencial bajo el escrutinio sarcástico de los autores. Pero, ante todo, son dos estilistas preocupados por la

elasticidad del lenguaje y el poder de la metáfora para acomodar su visión a los procesos psíquicos y a las proyecciones imaginativas. Su drástica y cruda imaginación va acompañada de un espíritu cómico, un sentido de la ironía y del ridículo ante el fracaso, y esta unión de comedia y desastre les permite introducir en su ficción lo que podría parecer intolerable, y realizar el acto artístico a través de una visión personal, esa visión que produce la luz velada de los sueños.

REFERENCES

- Bainbridge, Beryl. *Harriet Said*. London: Fontana, 1977 (1972).
 — *The Bottle Factory Outing*. New York: Carroll & Craft, 1994 (1974).
 — *Sweet William*. London: Penguin, 1992 (1975).
 — *A Quiet Life*. London: Penguin, 1994 (1976).
 — *Injury Time*. London: Fontana, 1978 (1977).
 — *Young Adolf*. New York: Carroll & Craft, 1995 (1978).
 — *Winter Garden*. London: Fontana, 1981 (1980).
 — *Watson's Apology*. New York: McGraw-Hill, 1988 (1984).
 — "Clap Hands, Here Comes Charlie", *Mum and Mr Armitage: Selected Stories*. London: Duckworth, 1985. 93-101. *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. Ed. Malcolm Bradbury, 1987. 334-340.
 — *An Awfully Big Adventure: a Novel*. New York: Carroll & Craft, 1993 (1989).
 — *The Dressmaker*. New York: Carroll & Craft Publishers, 1996.
 — *Master Georgie*. Thorndike, Me.: Thorndike Press, 1999.
- Bakhtin, Michail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1982.
- Emprin, Ginette. "Fins dans An Awfully Big Adventure de Beryl Bainbridge". *Fins de romans: Aspects de la conclusion dans la littérature anglaise*. Ed. Bouille-Lucien. Caen: PU de Caen, 1993. 95-108.
- Goodin, George, ed. *The English Novel in the Nineteenth Century. Essays on the Literary Mediation of Human Values*. Urbana, Chicago & London: University of Illinois Press, 1972.
- Greiner, Donald J. *Comic Terror: The Novels of John Hawkes*. Memphis State University Press, 1973.
 — "Death, Sleep & the Traveler: John Hawkes' Return to Terror". *Critique* XVII. 3 (1976): 26-38.
- Guerard, Albert J. "The Prose Style of John Hawkes", *Critique* VI.2 (1963): 19-29.
- Handwerk, Gary. *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Harris, Charles R. *Contemporary American Novelists of the Absurd*. New Haven: College and University Press, 1971.
- Hawkes, John. "Notes on Writing a Novel", *Tri-Quarterly*, 30 (Spring 1974): 112.
 — *The Blood Oranges*. New York: New Directions Books, 1970.
 — *Death, Sleep & the Traveler*. New York: New Directions Books, 1973.

- *Travesty*. New York: New Directions Books, 1976.
- Johnson, Diane. "Young Adolf Goes to Beryl Bainbridge's England". *Terrorists and Novelists*. New York: Knopf, 1982. 97-114.
- Knap, John V. "Hawkes's The Blood Oranges: A Sensual New Jerusalem". *Critique* 17. 3 (1976): 5-25.
- Kraus, Elisabeth. "Psychic Sores in Search of Compassion: Hawkes's Death Sleep and the Traveler". *Critique* 17. 3 (1976): 39-52.
- Kristeva, J. *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lassner, Phyllis. "Between the Gaps': Sex, Class and Anarchy in the British Comic Novel of World War II". *Look Who's Laughing: Gener and Comedy*. Ed. Finney-Gail. Langhorne, PA: Gordon and Breach, 1994: 205-219.
- "Fiction as Historical Critique: The Retrospective World War II Novels of Beryl Bainbridge and Maureen Duffy". *Fhoebe* 3.2 (Fall 1991): 12-24.
- LeClair, Thomas "Death and Black Humor", *Critique, Studies in Modern Fiction* 17.1 (1975): 5-40.
- Lemon, Lee T. "The Hostile Universe: A Developing Pattern in Nineteenth-Century Fiction". *The English Novel in the Nineteenth Century. Essays on the Literary Mediation of Human Values*. Urbana, Chicago & London: University of Illinois Press, 1972.
- Matthews, Charles. "The Destructive Vision of John Hawkes" *Critique* 6.2 (1963): 38-67.
- O, Donnell, Patric. *John Hawkes*. Boston: Twayne Publishers, 1982.
- Olderman, Raymond M. *Beyond the Waste Land*. New Haven: York University Press, 1972.
- Punter, David. *The Hidden Script: Writing and the Unconscious*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Richter, Virginia. "Grey Gothic: The Novels of Beryl Bainbridge", *Anglistik-and-Enchischunterricht*. Bochum, Germany (A&E), 1997: 159-71.
- Rigby, Sarah. "Mind's Eye: Beryl Bainbridge's Master Georgie". *London Review of Books* 4 June (1998): 27-28.
- Sage, Lorna. "Female Fictions: The Women Novelists", *The Contemporary English Novel*. Eds. Malcolm Bradbury y David Palmer, Stratford-upon-Avon Studies 18. London: Arnold, 1979: 85.
- Schulz, Max F. *Fiction of the Sixties*. Athens: Ohio University Press, 1973.
- Sochen, June (ed.) *Women's Comic Visions*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Stamirowska, Krystyna. "The Bustle and the Crudity of Life: The Novels of Beryl Bainbridge". *Kwartalnik-Neofilologiczny*. Warsaw, Poland (KN) 35.4 (1988): 445-56.
- Sukenick, Ronald. "The Death of the Novel", *The Death of the Novel and Other Stories*. New York: Dial, 1969: 41.
- Trachtenberg, Alan. "Barth and Hawkes: Two Fabulists", *Critique* 6.2 (1963): 4-18.
- Tylee, Claire. *The Great War and Women's Consciousness*. Houndmills: Macmillan, 1990.
- Veron, Erid. "From Festival to Farce: Design and Meaning in Hawkes's Comic Triad". *The Passion Artist. A John Hawkes Symposium*. New York: New Directions, 1977: 64-76.
- Warner, Val. "Beryl Bainbridge", *Contemporary Novelists*. Eds. James Vinson y D.L. Kirkpatrick. London: St. Martin's, 1976: 79-80.
- Wennö, Elisabeth. *Ironic Formula in the Novels of Beryl Bainbridge*. Göteborg, Sweden: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1993.
- Yakovleva, Valentina. "On Reading Beryl Bainbridge: A Voice from the Public", *Soviet Literature* 11 (1984): 141-149.

