



Universitat Oberta  
de Catalunya

# **TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DEL CUENTO *CLAP HANDS, HERE COMES CHARLIE*, DE BERYL BAINBRIDGE**

Autora: Catalina Duran Julià

Profesora: Paula Igareda González

Trabajo de fin de grado

Grado en Traducción, Interpretación y Lenguas Aplicadas

25 de mayo de 2021

## ***Abstract***

The following work is developed from the short story *Clap Hands, Here Comes Charlie*, a black comedy written by British author Beryl Bainbridge, and published in 1985. With the aim of bringing the writer closer to readers, her biography and part of her work are explored in the first sections. The next section consists of an analysis of the original text, in which stylistic devices such as irony, black humour, metaphor and intertextuality are found. Then, the work presents its two main points: a translation proposal into Spanish of the short story and its corresponding translation analysis, in which I describe the most significant problems arisen from reading the ST and its subsequent translation, as well as the decisions and strategies adopted to solve them. Likewise, this study constitutes a modest contribution to the scarce existing literature on the author and her work.

**Keywords:** Beryl Bainbridge, short story, intertextuality, black humour, metaphor, communicative translation.

## **Resumen**

El siguiente trabajo se desarrolla a partir del cuento *Clap Hands, Here Comes Charlie*, una comedia negra publicada en 1985 cuya autora es la británica Beryl Bainbridge. Con el objetivo de acercar a la escritora a los lectores, los primeros apartados ahondan en su biografía y refieren una parte de su obra. En la siguiente sección, se analiza el texto original, en el que aparecen recursos como la ironía, el humor negro, la metáfora o la intertextualidad. Después, se presentan los dos puntos principales del trabajo: una propuesta de traducción del cuento al español y el análisis traductológico correspondiente, en el que describo los problemas más significativos surgidos de la lectura del TO y de su posterior traducción, así como las decisiones y las estrategias adoptadas para resolverlos. Asimismo, este trabajo constituye una modesta aportación a la escasa literatura existente sobre la autora y su obra.

**Palabras clave:** Beryl Bainbridge, cuento, intertextualidad, humor negro, metáfora, traducción comunicativa.

## Índice

1	Introducción .....	5
2	La autora, Beryl Bainbridge .....	7
2.1	Vida .....	7
2.2	Estilo y obra.....	10
3	Análisis de <i>Clap Hands, Here Comes Charlie</i> .....	12
4	Traducción de la obra.....	16
5	Análisis traductológico.....	25
5.1	Problemas de comprensión y posterior traducción.....	25
5.2	Problemas de traducción. Estrategias, técnicas y justificación .....	31
5.2.1	Amplificaciones .....	31
5.2.2	Compensaciones .....	32
5.2.3	Equivalencias .....	32
5.2.4	Generalizaciones .....	35
5.2.5	Modulaciones .....	35
5.2.6	Particularizaciones .....	37
5.2.7	Transposiciones.....	38
5.2.8	Variaciones .....	39
5.2.9	Omisiones .....	41
6	Conclusiones .....	43

7	Bibliografía.....	45
8	Anexo: texto original.....	50

# 1 Introducción

En general, al pensar en literatura, la primera imagen que acude a nuestra mente es la de la novela. El cuento, en cambio, suele ser percibido como un género menor que suscita escaso interés entre los lectores y, no en pocas ocasiones, entre los críticos literarios, lo cual es del todo inmerecido, pues la complejidad implícita en la creación de esta forma narrativa es altísima. Y es que el cuento representa la concentración de la imaginación, no su expansión. No es una simple concatenación de hechos, sino una intensificación del significado por medio de esos hechos. Un significado que, lejos de ser evidente o simplón, suele ser sutil y ambiguo. Asimismo, el cuento está sujeto a un tiempo y espacio limitados, por lo que contiene un número reducido de personajes, y su línea narrativa tiene que encaminarse hacia una sola revelación que, idealmente, ha de ser efectista. Así pues, el cuento literario requiere de una gran meticulosidad en su construcción. Quizás esa dificultad y la baja popularidad entre los lectores, debida tal vez a su nomenclatura, que induce a la falsa creencia de que se trata de un género fácil, explican hasta cierto punto la exigua producción de esta forma narrativa en la literatura hispana.

No obstante, el nuestro no es un caso aislado. Otras culturas han sido también poco proclives al cuento. En los países anglosajones, por ejemplo, si bien es cierto que EE. UU. tiene en su haber magníficos escritores de cuentos, como O'Connor o Cheever, e incluso revistas literarias, como *The New Yorker* o *The Kenyon Review*, que, desde finales de la II Guerra Mundial y durante bastantes años, se centraron en la publicación de este tipo de narrativa y con ello alentaron el resurgimiento del género, tampoco hay una cultura del cuento consolidada (Oates, 1992: 14). En Reino Unido, aunque con menos tradición en ese campo, pasa algo parecido. El cuento vivió una época de esplendor que se extendió desde la posguerra hasta principios de la década de los ochenta. Según Malcolm Bradbury (1987: 12), los autores británicos rara vez se centran en la forma y suelen conceder poca atención a la estética. En su opinión, esa puede ser la razón de que pocos escritores británicos hayan hecho del cuento su única manera de narrar y de que coincida que sus mejores cuentistas sean sus mejores novelistas.

Entre estos últimos, una figura destacada es Beryl Bainbridge, considerada una de las mejores escritoras en lengua inglesa de la segunda mitad del siglo pasado (Watts, 2010). Bainbridge dedicó la mayor parte de su trabajo a la novela, pero cultivó también el cuento, en el que se desenvolvía especialmente bien. Uno de ellos, *Clap Hands, Here Comes Charlie*, publicado en 1985 en una compilación de *short stories* de la autora y nunca traducido al español, es el objeto de este trabajo.

Varios fueron los factores que consideré en esa elección: la apremiante necesidad que sentía de reivindicar el cuento como género; mi preferencia porque la autora fuera una mujer con cierto reconocimiento en el mundo literario; y mi inclinación por una historia que contuviera elementos clásicos de la narrativa (y de la cotidianeidad) británica, como el sarcasmo y la ironía, componentes indispensables del humor negro. La pieza escogida se enmarca dentro de estos parámetros.

En lo que respecta a la estructura de este trabajo, en primer lugar, hago un repaso de la vida de Bainbridge, lo cual creo necesario dado que ella recurrió a sus propias vivencias para la creación de buena parte de su obra. Cabe señalar que mucha de la información disponible en la red sobre su biografía, empezando por su fecha de nacimiento, es contradictoria, y, por consiguiente, he tenido que contrastar la fiabilidad de cada una de las fuentes antes de seleccionar cualquiera de ellas. En segundo lugar, incluyo un subapartado sobre su obra y las características estilísticas de la autora, la mayoría de las cuales se repiten en sus trabajos. A continuación, presento un análisis del cuento original (adjunto en los anexos), el cual destaca por el uso de recursos literarios como el humor negro, la metáfora y la intertextualidad. Le sigue una propuesta de traducción del cuento al español, tarea que considero uno de los contenidos primordiales de este proyecto. Por último, dedico un extenso apartado a los problemas relacionados con la comprensión y traducción del cuento, así como a la justificación y aplicación de las técnicas usadas para solucionarlos. Esta sección, junto con la anterior, constituyen el cuerpo principal de este proyecto.

## **2 La autora, Beryl Bainbridge**

Es evidente que las propias experiencias, valores, carácter e ideología repercuten en el desarrollo de cada persona: en su forma de comportarse, de expresarse, de relacionarse. Eso no es menos cierto en el caso de los escritores y las escritoras. Esos mismos factores, en mayor o menor grado, los guían también en la creación de sus textos, aunque no siempre sean conscientes de ello. De modo que, vida y obra están profundamente interconectadas.

En el trabajo de Beryl Bainbridge esa influencia es muy pronunciada, y ella no solo lo sabía, sino que se nutría de sus vivencias pasadas y presentes para crear a los personajes y ensamblar sus historias, sobre todo las de su etapa inicial: “I have never really written fiction; what would be the point? What is more peculiar, more riveting, devious and horrific than real life?” (Watts, 2010).

Así pues, en este apartado repaso ambas cuestiones para que, una vez contextualizada la autora, se esté en disposición de comprender mejor su estilo y obra, aunque sea a grandes rasgos, y, por consiguiente, pueda valorarse el cuento que nos ocupa desde una perspectiva más completa.

### **2.1 Vida**

Beryl Margaret Bainbridge nació en Liverpool, Inglaterra, entre 1932 y 1934 (ella misma desconocía la fecha exacta) (*Britannica*, 2020), hija de Winifred Baines y de Richard Bainbridge. En cualquier caso, nació en una década marcada por la Gran Depresión de EE. UU. que afectó gravemente a la ciudad y dejó a miles de personas sin empleo. El padre de Bainbridge no fue una excepción. Hombre de negocios y hecho a sí mismo, después de luchar un tiempo por reconducir la situación, se declaró en bancarrota cuando ella tenía tan solo seis meses de edad. Entonces, se mudaron a Formby, un pequeño pueblo costero cerca de Liverpool donde crecieron ella y su único hermano, varios años mayor, Ian (Bainbridge en Guppy, 2000).

La vida familiar no era fácil debido a las frecuentes discusiones de sus padres, que se habían conocido y casado en una época de prosperidad. Pasaron de vivir en una gran

casa con sirvienta a hacerlo en una vivienda modesta en la que ella compartía cama con su madre, e Ian, con su padre. Aquella situación provocó que Winifred, procedente de una familia de clase media-alta, se sintiera engañada. El carácter de Richard, además, era muy inconstante; sufría terribles ataques de ira y descargaba esa rabia en forma de gritos, amenazas y todo tipo de violencia verbal sobre su esposa e hijos.

A pesar de las dificultades económicas y gracias, en parte, a que su madre tomó el control de los gastos de la casa, el matrimonio logró matricular a Bainbridge en una buena escuela privada, la Merchant Taylors' School, e incluso la apuntaron a clases de elocución, piano y claqué (*ibíd.*).

Sin embargo, era conocida su afición por meterse en peleas y, a los catorce años, al ser sorprendida con unas “rimas subidas de tono” en el bolsillo de su uniforme, la dirección del centro la consideró una mala influencia para las demás estudiantes y la expulsó (Wroe, 2002). Ella aludiría así a este hecho: “I wasn't undisciplined but I think I was pretty outspoken and my mother very sensible realised that I was a show-off. But I had to be, with the circumstances at home – that's how I kept the peace” (Bainbridge, citada en Wroe, 2002).

En verano de ese mismo año inició una relación, más platónica que física, con un prisionero de guerra alemán de veinticuatro años al que habían enviado a Reino Unido tras ser capturado en el frente. Harry, que es como se llamaba, fue repatriado a Alemania de forma repentina. Mantuvieron un intenso intercambio epistolar durante seis años mientras esperaban que le concedieran un permiso para volver a Inglaterra para poder casarse, pero al serle denegado, rompieron la relación y dejaron de escribirse (Watts, 2010).

Tras la expulsión de la Merchant Taylors' School, la joven Beryl se matriculó en la Cone-Ripman Stage School, en Tring, escuela que abandonó, sin graduarse, a los dieciséis años. Su padre, tirando de antiguos contactos, le consiguió un trabajo como ayudante de dirección de escena en el teatro Playhouse de Liverpool. Poco tiempo después, Bainbridge terminó sobre el escenario e incluso, más adelante, apareció en un capítulo de la serie *Coronation Street* (Wroe, 2002).



En 1954 contrajo matrimonio con el pintor Austin Davies (que más tarde sería profesor de arte de John Lennon), a quien había conocido en el Liverpool Playhouse y con él tuvo dos hijos, Aaron y Joanna, pero la pareja se divorció cinco años después y Bainbridge se mudó con los niños a Camden Town, en el norte de Londres. Tras el divorcio, mantuvo una corta relación con el novelista escocés Alan Sharp, con quien tuvo a su hija Ruth (*ibíd.*).

Desde muy jovencita, cultivó su afición por la escritura, pero fue después de su separación cuando comenzó a dedicarse con más intensidad a ella como un medio para entretenerse y evadirse, pasatiempo que alternaba con la pintura y por el que llegó a consagrarse como una escritora de éxito.

La vida de Beryl Bainbridge fue tan agitada como intensa: amantes, coqueteos con el alcohol, un incidente con su exsuegra con disparos de por medio, una violación a los diecinueve años o un intento de suicidio: “Putting one's head in the oven, yes, I think I was probably trying to draw attention to myself. I am terribly ashamed. I was a bit miserable. When one is young, one has these ups and downs” (Bainbridge, citada en Lawless, 2010).

Tenía una fuerte personalidad, no se amedrentaba por nada y decía lo que pensaba, sin filtros y sin importarle las críticas que sus declaraciones pudieran acarrearle. La tildaron de excéntrica, de provocadora o de antifeminista (Wroe, 2002). Puede que esa mala reputación sea el motivo por el que existe tan poca bibliografía sobre su trabajo.

A lo largo de su vida, en especial en los últimos años, cosechó diversos premios, entre los que se cuentan el Guardian Book Prize, el Whitbread Prize, que obtuvo en dos ocasiones, el Commonwealth Writers Prize, el WH Smith Literary Award, el James Tait Black Memorial Prize y el David Cohen Prize. Pese a ser candidata en cinco ocasiones al prestigioso Booker Prize, nunca lo ganó. No obstante, en 2011, el comité del galardón le concedió a título póstumo el premio especial The Man Booker ‘Best of Beryl’ (Flood, 2011). Asimismo, en 2000 fue distinguida con el título de Dama del Imperio Británico y en 2008 *The Times* la incluyó en la lista de “Los 50 escritores más importantes desde 1945” (Watts, 2010).

A raíz de su convencimiento de que moriría a los setenta y un años, al igual que sus padres y otros parientes, su nieto Charlie Russell filmó un documental titulado *Beryl's Last Year*, un retrato íntimo de la escritora que iba a ser el broche final a su turbulenta vida. Sin embargo, vivió hasta 2010, año en que falleció por un cáncer recurrente (Levy, 2011).

## **2.2 Estilo y obra**

Tal y como he señalado antes, la vida temprana de Beryl Bainbridge influyó sobremanera en su fase inicial como escritora. De hecho, se considera que su carrera literaria consta de dos períodos diferenciados: sus primeros trabajos, basados en sus propias experiencias y ambientados sobre todo en la ciudad de Liverpool y alrededores; y sus trabajos posteriores, a partir de 1991, enmarcados en la novela histórica (Levy, 2011). Ella misma confirmó la primera afirmación en una entrevista concedida a la British Library: “When I write a novel I’m writing about my own life; I’m writing a biography almost, always. And to make it look like a novel I either have a murder or a death at the end” (Bainbridge, 2011, citada en Scurr, 2016).

Sus obras son más bien cortas y comparten elementos inconfundibles del estilo de Bainbridge: una extremada atención a los detalles; un eficaz tratamiento de los personajes, que suelen ser mediocres, y con el que demuestra ser una aguda observadora de la condición humana; una prosa sobria a la par que hábil mediante la que se adentra con maestría en el horror y la belleza; un uso frecuente de la metáfora, manifestación de su gran poder creativo, y, como no, la omnipresencia del humor negro al que llega a través de recursos como la ironía y el sarcasmo. Ese último rasgo es, quizás, su seña de identidad, ya que en todas sus historias hay un trasfondo oscuro salpicado de comicidad y socarronería. De igual modo, le concede a la estructura una importancia capital. En sus obras, algunas de las cuales empiezan por el final (*Harriet Said...*, *The Dressmaker*, entre otras) destaca la presentación dosificada de los elementos. Por ejemplo, la información relativa a los personajes no la desvela en una única descripción, sino que la va descubriendo a cuentagotas. A ese respecto, Bainbridge manifestó: “Structure is the most important thing of all, I think, in writing. You may think of a marvellous plot, but

unless you know how to structure it, which bit goes where and where, you won't get the full impact of it” (Bainbridge, 2011, citada en *The Guardian*, 2011).

Fue una prolífica escritora: dieciocho novelas, dos colecciones de cuentos cortos, unas cuantas obras de teatro, guiones para televisión, artículos, ensayos y críticas literarias (Watts, 2010). Varias de sus novelas se han publicado en España y algunas se han llevado a la gran pantalla, de las cuales *Harriet Said...*, adaptada por Peter Jackson bajo el título *Criaturas celestiales (Heavenly creatures)*, es, con toda probabilidad, la más conocida. Basada en un crimen real, en ella la autora desarrolla cuestiones como la manipulación y las amistades peligrosas en la adolescencia, y lo hace mediante una compleja estructura narrativa impregnada de una atmósfera asfixiante y perversa (Godwin, 1973). A pesar de haberla escrito a finales de la década de 1950, no salió publicada hasta 1972 debido a que varios editores la rechazaron por la crudeza del argumento y los deseos lésbicos que se deducen de la relación entre las dos protagonistas. Uno de esos editores, cuyo nombre Bainbridge mantuvo en el anonimato, afirmó: “Your writing shows considerable promise, but what repulsive creatures you have made the two central characters, repulsive almost beyond belief!” (Grubisic, 2008: 36).

Otras de sus obras, pertenecientes a la primera etapa, son *The Dressmaker*, de 1973, donde asistimos a una historia de amor que toma derroteros inesperados derivados de una traición (Cheek, 2008); *The Bottle Factory Outing*, publicada en 1974, en cuya narración se entremezclan la seducción y la violencia, y en la que un suceso inesperado desata una desgracia (Davenport, 1975); *Young Adolf*, publicada en 1978, cuyo protagonista es un joven Hitler, holgazán y paranoico, que visita a su hermano en Liverpool, donde experimenta algunas contrariedades con los ingleses (Glendinning, 1979); y *An Awfully Big Adventure*, de 1989, en la que un enredo amoroso desencadena un escalofriante final (Publishers Weekly, 1991).

La década de 1990 trajo consigo un cambio de género en la obra de Beryl Bainbridge. Ese período abarca obras como su primera novela histórica, *The Birthday Boys*, publicada en 1991, en la que Robert Scott y sus hombres narran su expedición a la Antártida desde perspectivas radicalmente distintas (Robshaw, 2010); *Every Man for*

*Himself*, de 1996, que refiere la tragedia del Titanic y en la que uno de los pasajeros va descubriendo el turbio pasado de sus acompañantes mientras se suceden cenas, bailes y otros eventos (Mullan, 2009); y *Master Georgie*, publicada en 1998, en la que Bainbridge aborda la intervención militar británica en la Guerra de Crimea y donde la autonomía de los personajes queda anulada por el azar, que es lo que marca su destino (Lehmann-Haupt, 1998).

Por último, es preciso mencionar la colección de cuentos *Mum and Mr Armitage*, publicada en 1985, puesto que la historia cuya traducción y análisis presento en este trabajo, *Clap Hands, Here Comes Charlie*, forma parte de ella. La obra consta de doce relatos, todos ellos, pequeños dramas con un alto contenido de humor negro y que incluyen un giro tan inesperado como siniestro (Library Journal, 1987).

### **3 Análisis de *Clap Hands, Here Comes Charlie***

Como he comentado en el anterior apartado, el cuento *Clap Hands, Here Comes Charlie*, cuyo original se adjunta en los anexos de este trabajo, se incluye en *Mum and Mr Armitage*, una colección de relatos cortos de la autora publicada en 1985. La historia, contada por un narrador en tercera persona y omnisciente, transcurre en el Liverpool de entre finales de 1970 y principios de 1980 y gira en torno a una familia de clase media formada por el protagonista, Charles Henderson; su esposa, cuyo nombre de pila desconocemos; los hijos de la pareja, Alec y Moira; y los niños de esta, Wayne y Tracy.

Nada más empezar el relato, Charles se queja de que la empleadora de su esposa, en lugar de dinero, le ha regalado entradas para el teatro, lo que hace sospechar que es un hombre con pocas inquietudes culturales. Esto queda confirmado más adelante, cuando se queda dormido durante la función. Asimismo, sus reflexiones le descubren como un hombre nostálgico que añora la época en que residía en una humilde casa adosada: tenía menos comodidades que las del actual apartamento, pero se sentía más libre. Por si fuera poco, su condición de sostén de la familia de la que él alardea no es tal, puesto que su esposa y su hijo tienen sus propios empleos. Charles Henderson es, en cierto modo, un inadaptado social que se siente arrinconado en su propia familia, que lo trata con

indiferencia. A lo largo del cuento, queda claro que su esposa le ignora y que solo demuestra interés por lo que dice Alec. Este, intelectualmente superior a su padre, se mofa de él llamándolo por el diminutivo, aun a sabiendas de que a Charles eso le disgusta: “His father hated being called Charlie”, y le habla con acritud y resentimiento. De hecho, Alec le reprocha que los padres siempre intentan destruir a sus hijos, de lo que podría deducirse que le responsabiliza a él y a su generación de la difícil realidad económica y social por la que atravesó el país en esos años y que afectó sobre todo a los jóvenes. No en vano, al inicio de la historia, Alec sale de su casa para asistir a una reunión sindical, un detalle que deja entrever esa problemática. Respecto a Moira, aunque los pormenores sobre su vida son escasos, sabemos que su marido la dejó sola con dos niños y una deuda. Eso podría explicar por qué consiente tanto a sus hijos, en especial al mayor, un chiquillo muy revoltoso. Además, el texto sugiere que la situación financiera de Moira es delicada.

En referencia a la estructura, este cuento se divide en cuatro partes, la primera de las cuales transcurre en el apartamento de los Henderson. En ella, se desarrollan los personajes y se contextualiza la historia. La narración de los hechos del presente alterna con las reflexiones de Charles Henderson surgidas de la evocación de recuerdos del pasado. Al mismo tiempo, aparece un indicio relacionado con la salud del protagonista que resulta ser decisivo en el sorprendente final. La segunda parte se corresponde con la salida de la familia al teatro, y en ese espacio de tiempo se hace más visible la falta de comprensión del hijo hacia el padre y la mala relación entre ellos. En la tercera, que se inicia con la entrada al teatro y finaliza en el descanso de la función, Alec culpa a su padre de todas sus desgracias, con lo que la hostilidad se agrava. También se exponen las circunstancias particulares de Moira y se adivinan algunos rasgos de su personalidad. La cuarta y última parte coincide con la puesta en escena del cuarto acto de *Peter Pan*. La acción corre pareja a la representación y, a menudo, lo real se solapa con lo onírico, hasta llegar al intenso desenlace. En el cuento se combinan los diálogos, que son un gran apoyo para la trama, con la descripción de los pensamientos del protagonista. Como debe ser en un relato corto, las descripciones son concisas y la información está muy comprimida.

En cuanto a la retórica, el cuento pone de manifiesto la habilidad de su autora en el manejo de la ironía y del sarcasmo, dos constantes en esta potente historia de humor negro. Las muestras son numerosas. Ya en el arranque del texto, Charles Henderson emite una queja revestida de ironía en reacción a las entradas para el teatro que ha recibido su esposa como regalo: “It’s just what we’ve always needed”. Pocas líneas después, suya es también la expresión sarcástica como réplica a la petición de la señora Henderson de que no acuda al teatro para evitar un altercado con su hijo: “By heck, 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”. Y qué decir del apoteósico y mordaz final: el fallecimiento de Charles Henderson pidiendo socorro sin que nadie le preste la más mínima atención. La muerte tratada de manera cómica, con un sarcasmo devastador en la minimización de la tragedia: “‘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”.

Otra figura literaria fundamental en la composición de este cuento es la metáfora que, en buena parte del texto, se abre camino a través de referencias intertextuales a la obra *Peter Pan*. Charles Henderson, desencantado de la vida, siente que la suya carece de sentido (afirma que ha sido siempre un niño perdido) y se encuentra prisionero de una existencia anodina en el alto edificio de viviendas en el que reside, símbolo del sistema social del momento. En esa misma reflexión, hace un elogio de las bondades del pasado, representado por su anterior hogar, mucho más humilde pero más “auténtico” que el actual. Un pasado al que, más adelante, su hijo no duda en calificar de “Never-Never land”. A través de esa metáfora, la autora subraya la dignidad de la pobreza frente a los placeres frugales del progreso. Asimismo, en ese fragmento y por primera vez en el cuento, se hace una referencia a las estrellas, que encarnan la liberación de todo lo negativo: “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”. Del mismo modo, en el texto hay otros elementos que guardan relación entre sí y que poseen una connotación semántica similar a la de las estrellas: las nubes, el cielo, el viento o el aire, y todos ellos están conectados con la historia paralela que se desarrolla en el escenario. La estrella volvemos a encontrarla personificada en Campanilla, cuya muerte evoca la del

protagonista. También hallamos interrelaciones con la acción de volar: vuelan los personajes de la función teatral y vuela Charles Henderson, en su imaginación, hasta la parte superior de la galería del teatro. Él mismo dice: “It was odd how it was all to do with flying”. No deja de ser curioso que el símbolo de Liverpool, ciudad en la que está ambientada la historia y de donde es oriunda la autora, sea un ave.

Igualmente, se observan otras metáforas que, a la vez, son manifestaciones de la intertextualidad referida, como la del cocodrilo que lleva un reloj en su interior y cuya aproximación en sueños a Charles Henderson representa que se está agotando su tiempo. En el texto, además, el protagonista hace varias comparaciones entre los personajes de la obra o lo que acontece en ella y su propio entorno, como al verse reflejado en el señor Darling cuando este se queja del poco cariño que su familia le profusa; o como cuando alude a la preocupación que habrá sentido la señora Darling por la desaparición de los niños y que le recuerda a un suceso del pasado en el que él también sufrió por su hijo.

Cabe señalar que en buena parte de la narración, sobre todo a partir de la primera reflexión relativamente larga de Charles Henderson en la que rememora la antigua casa, aparte de presagiarse el final, parece entonarse un canto de despedida: “‘To die will be an awfully big adventure.’ He woke up then with a start. He had a pain in his arm” o “He had loved little Alec, now a lost boy, and that was enough”.

Como se observa, la brevedad del cuento, de unas 2700 palabras, no es un obstáculo para el despliegue de figuras literarias. De hecho, esa limitación es quizás un factor que contribuye a que destaquen esos recursos que confieren poética a la obra, en la que, de forma tan sabia, Bainbridge combina lo trascendental con lo terrenal.

## 4 Traducción de la obra

*¡APLAUDAN, AQUÍ VIENE CHARLIE!*

Dos semanas antes de Navidad, Angela Hisson le dio a la señora Henderson seis entradas para el teatro. La señora Henderson era la limpiadora de Angela Hisson.

—No quería darle dinero —le dijo Angela Hisson—. Cualquiera puede dar dinero. En cierto modo, todo ese proceso es tan degradante... tomarlo... darlo. El Empire Theatre reabre por una temporada limitada. Quería regalarle algo especial. Algo que siempre recuerde.

La señora Henderson dijo:

—Muchas gracias. —Jamás se había sentido degradada por aceptar dinero.

Su esposo, Charles Henderson, le preguntó cuánta propina le había dado Angela Hisson por Navidad. La señora Henderson no dio demasiadas explicaciones.

—En realidad —admitió—, nada en absoluto. Nada que se parezca a libras, chelines o peniques. En lugar de eso, tenemos entradas para el teatro.

—¡Qué mujer tan considerada! —vociferó Charles Henderson—. Eso es exactamente lo que siempre nos ha hecho falta.

—A los niños les gustará —protestó la señora Henderson—. Es una pantomima<sup>1</sup>. Nunca han ido a ver una pantomima.

El hijo de la señora Henderson, Alec, dijo que *Peter Pan* no era una pantomima. Al menos no lo que su madre entendía por esa palabra. Claro que había un elemento

---

<sup>1</sup> La pantomima británica es una divertida obra musical que se representa en Navidad y que suele estar inspirada en un cuento de hadas tradicional. En general, el papel del héroe masculino, *principal boy*, lo interpreta una actriz y el de dama lo interpreta un actor. El público acostumbra a participar en la obra (*N. de la T.*).



fantástico en la historia, dado que en ella aparecían la tierra de Nunca Jamás y los niños perdidos, pero era mucho más que eso.

— Tiene varios niveles de lectura —le informó.

—Yo he sido un niño perdido toda mi vida —murmuró Charles Henderson, pero nadie le oyó.

—Y no creo que los hijos de Moira le encuentren pies ni cabeza—añadió Alec—. Está llena de niñeras y chimeneas encendidas en el cuarto de los niños.

—No digas tonterías —le espetó Charles Henderson—. Ya han visto chimeneas en la televisión.

—Cállate, Charlie —le contestó Alec. Su padre odiaba que lo llamaran Charlie.

—¿Hay un joven héroe? —preguntó, ilusionada, la señora Henderson.

—Sí y no —dijo Alec—. No en el sentido que te imaginas. No esperes que canten ni que cuenten chistes obscenos. Es una alegoría.

—¡Santo Dios! —dijo Charles Henderson.

Cuando Alec salió para asistir a una reunión sindical, la señora Henderson le dijo a su esposo que no hacía falta que se molestara en ir al teatro. No estaba dispuesta a aguantar que él y Alec montaran su propio numerito en el transcurso de la tarde y fastidiaran a los demás. Le pediría a la señora Rafferty, del piso de arriba, que fuera en su lugar.

—¡Demonios! —exclamó Charles Henderson, golpeándose la frente con el dorso de la mano—, ¿por qué no caería yo en eso? Dios me libre de pensar que quien no debería ir es nuestro Alec. Yo solo soy el idiota que trae el pan a esta casa. —Sabía que su esposa hablaba por hablar.

La respuesta de la señora Rafferty a tan extravagante invitación estaba cantada. Aquello no entraba en sus planes. La señora Rafferty no había salido del edificio en cinco años, desde que le dieron un golpe en la cabeza cuando volvía del bingo.

De todas formas, Charles Henderson estaba molesto. La actitud de su esposa y los cáusticos comentarios que previamente le había dirigido Alec le provocaron otro ataque de indigestión. De nada serviría tumbarse boca arriba en la cama. Sabía por experiencia que eso no ayudaría. En los viejos tiempos, cuando vivían en una casa de verdad, podía salir por la puerta trasera y deambular unos minutos por el patio. De haber algo tan extraordinario como una puerta trasera en ese agujero infernal, seguro que salir por ella no mejoraría su salud. No sin un paracaídas. Ni siquiera podía abrir la ventana para tomar una bocanada de aire. Por lo general, a esa altura soplaba un vendaval ensordecedor desde el río que succionaba las postales navideñas del aparador. Pensó que no era normal estar siempre al mismo nivel que las nubes. Las personas no estaban hechas para mirar a través de las ventanas y no ver nada más que el cielo, especialmente si no estaban mirando hacia arriba. ¡Sabe Dios cómo se las arreglaban los críos de Moira, atrapados en las alturas de la ventosa Kirby! Cuando Moira y Alec eran pequeños solían jugar en la calle: Moira se entretenía con su muñeca en el escalón de la entrada; Alec se deslizaba con sus patines por entre las farolas. Por supuesto, era innegable que al principio había sido agradable tener un baño decente y agua caliente saliendo del grifo. Al cabo de pocas semanas ya no era necesario frotar el cuello del joven Alec con su cepillo de dientes; la suciedad se quedaba en la toalla. Pero la vida era algo más que un cuello limpio. Al terminar la jornada laboral, pasaban toda su existencia como si estuvieran dentro de la cabina de un avión. Y no iban a ningún lado. No había ninguna pista de aterrizaje a la vista. Solo estrellas. En las noches despejadas, miles de ellas parpadeaban a lo lejos, tras el doble acristalamiento. A Charles Henderson se le ocurrió que había demasiadas para el bienestar o la grandeza. Era la calidad lo que contaba, no la cantidad.

En el extremo del patio de la casa adosada donde había vivido, había un baño exterior. Sentado dentro de la maloliente caseta, cuya puerta se balanceaba sobre las bisagras rotas, alguna vez había vislumbrado una estrella solitaria suspendida, inmóvil, sobre la ciudad. Sentía que le daba perspectiva a su situación. Su situación en el sentido más amplio, más allá de su posición temporal. Estaba ligado a la tierra, era mortal y un millón de años luz lo separaban de ese pálido diamante que ardía en el cielo. Una estrella era todo lo que un hombre necesitaba.

La noche de la salida al teatro hubo un poco de jaleo en el ascensor. Lo causó el niño de Moira, Wayne, que apretó todos los botones y asustó a la abuela.

Alec pegó a Wayne en la oreja y Charles Henderson estalló.

—¡No había ninguna razón para hacer eso! —gritó, aunque sí que la había. Wayne era un chiquillo tremendo, lo manoseaba todo.

—¡Cierra el pico, Charlie! —le ordenó Alec.

Alec los llevó al Empire Theatre en su coche. A Charles Henderson ese plan no le entusiasmaba, pero no tenía alternativa. Los autobuses iban y venían a su antojo. Se vio obligado a sentarse al lado de Alec porque no podía soportar estar metido en la parte trasera con los niños, y ni Moira ni la señora Henderson se sentían seguras en el asiento del pasajero. No con Alec al volante. Cada vez que Alec aceleraba al doblar una esquina, Charles Henderson se inclinaba sobre el hombro de su hijo.

—¡Haz el favor de controlarte! —gritó Alec—. ¡Deja de apoyarte en mí, Charlie!

Cuando pasaron por el final de la calle en la que habían vivido una década atrás, la señora Henderson se volvió sobre su asiento y comentó lo mucho que había cambiado. ¡Qué cambiado! Todas aquellas casas derribadas, ¿y para qué? Alec dijo que ya era hora, porque toda aquella zona nunca había sido más que un barrio bajo.

—Puede que tengas razón, hijo —dijo la señora Henderson. Pero lo decía para complacerlo.

Charles Henderson fue lo suficientemente imprudente como para mencionar tiempos pasados.

—¿Te acuerdas de aquellos hombres que jugaban al fútbol en la calle después del trabajo? —dijo, dirigiéndose a su esposa.

—Sí que me acuerdo —contestó ella.

—¿Y te acuerdas de que usaban la entrada de la lavandería Lune como portería? Era como vivir en un pueblo, ¿verdad?

—Un pueblo —se mofó Alec—. Con un almacén de tabaco y una fábrica de cerveza en el centro. Un pueblo cualquiera.

—Cazábamos zorros en el campo que estaba detrás del *pub* —recordó Charles Henderson—. Y pescábamos en el canal.

—Sí. Nunca estabas en casa —dijo, sin rencor, la señora Henderson.

—¿Qué campo? —se burló Alec—. ¿Qué canal?

—Hubo un tiempo en que cazábamos conejos todos los sábados y nos los comíamos en la cena del domingo —dijo Charles Henderson—. No miento. Casi podría decirse que vivíamos de la tierra.

—De la tierra de Nunca Jamás, más bien —dijo Alec, con desdén, y condujo con furia camino abajo y en dirección contraria por una calle de sentido único.

Cuando llegaron al centro de la ciudad, hizo que todos se apearan y lo esperaran al fresco mientras él maniobraba el Mini hacia delante y hacia atrás en el aparcamiento subterráneo. Blasfemaba y gesticulaba.

—¡Compórtate! —gritó Charles Henderson, y, acercándose al capó, le hizo varias señas autoritarias. Alec condujo deliberadamente el coche en dirección a él.

—¿Has visto lo que ha hecho este loco? —preguntó Charles Henderson a su esposa—. Me ha pasado por encima del pie.

—Imaginaciones tuyas —dijo la señora Henderson. Pero cuando él miró hacia abajo, vio con claridad la huella que la rodadura del neumático había dejado en la capa brillante de betún de su zapato izquierdo de los domingos.

Cuando se levantó el telón, sintió que las primeras punzadas de la indigestión reaparecían. No era de extrañar que hubieran intercambiado los asientos, puesto que

Moira tenía a un tipo alto sentado delante y los niños iban y venían del servicio sin parar, por no mencionar el incómodo incidente en el aparcamiento. Al menos no tenía a Alec sentado a su lado. El primer acto de *Peter Pan* le pareció un tanto misterioso. Era muy anticuado y simplón. Supuso que no habían podido conseguir una perra de verdad para interpretar el papel. Parte del decorado necesitaba una mano de pintura. Ni siquiera se rio cuando el señor Darling se quejó de que nadie lo mimaba —¡ah, no! ¿por qué iban a mimarlo si solo era el que llevaba el pan a la casa? —, pero sí que gruñó sarcásticamente; la señora Henderson le dio un buen codazo. Por más que lo intentaba, no lograba entender quién o qué era Campanilla, más allá de ser una especie de luciérnaga que subía y bajaba por la pared de la habitación infantil, hasta que tiró a Wendy del pelo porque esta quería que Peter la besara. Entonces, más o menos supuso que Campanilla era una mujer. Todo aquello era un poco provocativo. Y al final de la primera escena, cuando salían todos volando por la ventana, debió haber algún problema con los cables, porque uno de aquellos chiquillos no llegó a levantarse del suelo. Bajaron el telón con rapidez. Wayne no paraba de bostezar.

Durante el segundo y tercer acto, Charles Henderson dormitó. Oía los ruidos fuertes y a los niños chillando como sedientos de sangre. Esperaba que Wayne no estuviera teniendo una de sus rabietas. Era todo algo confuso. Soñaba que estaba pescando en el canal y que un cocodrilo enorme avanzaba hacia la orilla con un reloj que hacía tictac en su interior. Luego oyó un redoble de tambor y una voz que gritaba: “Morir será una gran aventura”. Entonces se despertó sobresaltado. Le dolía el brazo.

En el entreacto, Moira, Alec y él se fueron al bar. La señora Henderson se quedó con los niños para darle un respiro a Moira. Alec pagó una ronda de bebidas.

—¿Y qué? ¿Estás disfrutando, Charlie? —preguntó.

—Para mi gusto es un poco ruidoso —respondió Charles Henderson—. Pero ahora veo a qué te referías al decir que tiene varios niveles de lectura.

—Me sorprendes —dijo Alec—. Habría jurado que dormías casi todo el tiempo.

Moira comentó que a la pequeña Tracy le aterrizzaba el cocodrilo, pero que le gustaba mucho la perrita.

—Menuda perrita —murmuró Charles Henderson—. Se podían oler las bolas de naftalina.

—Pero a Wayne le encanta —dijo Moira—. Está totalmente absorto.

—Y que lo digas —dijo Charles Henderson—. Deben de haberlo oído bostezar desde Birkenhead.

—Ese es uno de los síntomas —defendió Moira—. Bostezar. Siempre bosteza cuando está absorto.

Ella misma estaba disfrutando mucho, aunque al principio no había entendido qué hacía el señor Darling disfrazado de capitán Garfio.

—Es la tradición —le dijo Alec.

—¿Qué estás diciendo? —preguntó Charles Henderson—. El menda ese del pirata no ha sido nunca el señor Darling.

—Que sí, papá —contestó Moira—. Al principio no había caído en la cuenta, pero era el mismo hombre.

—Supongo que así se ahorran salarios —dijo Charles Henderson.

Alec explicó que era simbólico. El amable señor Darling y el cruel capitán Garfio eran las dos mitades de un mismo hombre.

—No había más de una cuarta parte del señor Darling —exclamó, acalorado, Charles Henderson—. Cada vez que abría los ojos, ese pirata estaba agitando su espada. No le veo el sentido. ¿Y tú, Moira?

Moira no dijo nada, pero su boca adquirió un gesto de amargura. Lo más probable es que estuviera pensando en su marido, que se había ido dejándola con dos críos y una factura del gas de veintisiete libras.

—El sentido es obvio —dijo Alec—. El señor Darling está deseando matar a su prole. —Estaba gritando bastante fuerte—. Como los padres en la vida real. Siempre tratan de destruir a sus hijos.

—¿Qué te pasa? —preguntó la señora Henderson cuando su esposo volvió a su asiento.

—Ese Alec —susurró Charles Henderson—. Dice un montón de bobadas. Lo estrangularía.

Durante el cuarto acto, Charles Henderson le pidió un caramelo de menta a su esposa. Sufría una terrible indigestión. La señora Henderson le mandó callar. También ella parecía estar absorta en la pantomima. Wayne estaba sentado muy erguido. Charles Henderson intentó concentrarse. Oía algunas palabras, pero no otras. Por lo que dedujo, los Niños perdidos iban a regresar con sus madres. Alguien de nombre Tigrilla tenía algo que ver en todo aquello. Y los indios tocaban los tamtams. Los latidos de su corazón eran tan fuertes que era un milagro que Alec no armara un revuelo y le mandara calmarse. Wendy había salido volando torpemente con los niños y Peter estaba dormido. Era raro que todo estuviera relacionado con volar. Campanilla centelleaba por entre los árboles de tela. Él abrigaba la curiosa falsa ilusión de que si se ponía de pie sobre su asiento podría elevarse hasta el gallinero. Era una idea estúpida, porque cuando intentó mover las piernas le pesaban como el plomo. La señora Darling estaría encantada de volver a ver a sus hijos. Debía de haber pasado un infierno. Se acordó de la vez en que Alec había llegado a casa media hora tarde de los Cub Scouts, de lo largos que se hicieron aquellos minutos, de lo profundo de aquel miedo. No importaba cuáles habían sido sus sentimientos hacia Alec en los últimos diez años. Nadie estaba obligado a sentir un gran afecto por los hijos mayores. Había querido al pequeño Alec, ahora un niño perdido, y eso bastaba.

En el escenario estaba ocurriendo algo dramático. Peter se había despertado y mantenía una conversación inconexa con Campanilla, algo sobre un jarabe para la tos y un veneno.

—Campanilla, te has bebido mi medicina... estaba envenenada y te la has bebido para salvarme la vida. Campanilla querida, ¿te estás muriendo?...

La diminuta estrella que era Campanilla empezó a parpadear. Charles Henderson oyó que alguien sollozaba. Alargó el cuello hacia los lados para mirar a lo largo de la fila y se quedó atónito al ver a su nieto secándose las lágrimas con el dorso de la manga. ¡Y pensar que Wayne, un chico al que el año anterior habían sorprendido mientras colgaba un hámster de un trozo de cuerda desde una ventana del piso catorce, estaba llorando por una luz que se extinguía! Peter Pan avanzaba hacia el público con los brazos abiertos de par en par.

—Su voz es tan débil que apenas puedo oír lo que dice. Dice... dice que cree que podría curarse si los niños creyeran en las hadas. ¡Rápido, decid que creéis! ¡Si creéis, aplaudid! ¡Aplaudid y Campanilla vivirá!

Al principio, los aplausos eran apagados, como de disculpa. Campanilla menguó hasta convertirse en un destello agonizante que temblaba sobre las polvorientas tablas del escenario. Las manos de Charles Henderson estaban apretadas contra su pecho. Sentía un dolor en su interior, como si alguien le hubiera clavado un garfio en el corazón. Los aplausos subieron de volumen. La débil Campanilla comenzó a brillar. Se alzó triunfalmente por el tronco de un árbol pintado. Llegó a ser tan deslumbrante que cegó a Charles Henderson. Resplandeció por encima de él en los cielos de la tierra de Nunca Jamás.

—¡Ayuda! —dijo él, consumiendo su último aliento.

—¡Cállate, Charlie! —exclamó la señora Henderson, y siguió aplaudiendo y aplaudiendo hasta que le ardieron las palmas de las manos.



## 5 Análisis traductológico

### 5.1 Problemas de comprensión y posterior traducción

Los problemas de comprensión del texto original surgen cuando, al leerlo, aparecen términos, expresiones o locuciones cuyo significado desconocemos y nos resulta complejo entender a pesar del contexto. Aunque, en este sentido, el cuento que nos ocupa no destaca por su complejidad, presenta varios desafíos que no han sido fáciles de resolver. La mayoría de ellos son referencias culturales sin una correspondencia en la cultura hispana; otros son topónimos o de tipo lingüístico.

El primer problema me lo encontré nada más empezar la lectura con el término “pantomime” y las referencias asociadas a él. Al desconocer que la pantomima británica difiere de la pantomima española, no entendía por qué en el cuento se identifica la obra *Peter Pan* con este género teatral, como tampoco que se mencione el elemento fantástico como una característica indispensable de este tipo de representación. Lo mismo me ocurría al leer que se da por supuesto que el “principal boy” cuente chistes picantes o cante en la obra. Solo al consultar “pantomime” y “pantomima” en varios diccionarios en lengua inglesa, tanto monolingües como bilingües, y en el *Diccionario de la lengua española* de la RAE respectivamente, comprendí que se trata de un referente cultural.

La primera acepción de “pantomime” en el *Oxford Lexico* (2020) es “*British*. A theatrical entertainment, mainly for children, which involves music, topical jokes, and slapstick comedy and is based on a fairy tale or nursery story, usually produced around Christmas”. Así, al consultar el término en el *Collins Dictionary* bilingüe (2021), me sorprendió que “pantomima” fuera la primera opción. Sin embargo, al fijarme bien, me percaté de que este era el equivalente general, porque la segunda es: “*(British) (at Christmas)* revista musical navideña”. En la misma entrada, se ofrece una explicación detallada de las peculiaridades de este tipo de obra:

“Una *pantomime*, abreviada en inglés como *panto*, es una obra teatral que se representa normalmente en Navidades ante un público familiar. Suele estar basada en un cuento de hadas u otra historia conocida y en ella nunca faltan personajes

como la dama (*dame*), papel que siempre interpreta un actor, el protagonista joven (*principal boy*), normalmente interpretado por una actriz, y el malvado (*villain*). Aunque es un espectáculo familiar dirigido fundamentalmente a los niños, en él se alienta la participación de todo el público y posee una gran dosis de humor para adultos”.

En consecuencia, hay varias características que hacen de la “pantomime” un género único y específico de la cultura británica: se celebra en Navidad, incluye números musicales, contiene chistes sobre cuestiones del momento y, aunque el argumento está basado en un cuento infantil o de hadas, no está destinado solo a niños.

En cuanto al término español “pantomima”, la primera acepción del *DLE* (2020) es la que yo conocía: “Representación realizada por medio de gestos y movimientos sin emplear palabras”, con lo cual es lógico que no entendiera la presencia de canciones o de bromas a las que alude el texto original. No obstante, existe una segunda acepción que enlaza con el lema “farsa”, y es ahí donde se ofrecen varias definiciones más en línea con lo que se describe en el cuento. La cuarta, “En el teatro antiguo, comedia”, enlaza con el término “comedia”, que, a su vez, contiene varias acepciones, de las cuales la segunda, “Obra dramática de cualquier género”, aunque se ajusta bastante bien al significado de “pantomime”, no deja de ser imprecisa. Asimismo, en el mismo lema aparecen bastantes tipos de comedia, entre los cuales es de destacar “comedia musical”, pues además de poseer la música como rasgo coincidente con la “pantomime”, la clase de historia en la que se basa puede ser perfectamente un cuento de hadas y suele dirigirse a una audiencia familiar. Empero, tampoco ese género se ciñe a lo que es una “pantomime”, porque en un musical una gran parte de la obra se interpreta mediante canciones, no tiene por qué incluir notas de humor o un componente fantástico y, además, el público no suele tomar parte en la función.

Por consiguiente, al no hallar un término equivalente, me planteé aplicar una técnica de amplificación o de descripción. Al final, después de darle muchas vueltas, he descartado ambas posibilidades porque me ha parecido que el texto quedaría sobrecargado, y he decidido traducirlo por “pantomima” y añadir una nota explicativa a pie de página: así, no solo se soluciona el problema traductológico con un término preciso, sin

ambigüedades, sino que se aporta una información extra e interesante que pudiera ser muy bien que los lectores desconozcan. Tal y como apuntan Haywood, Thompson y Hervey en su obra *Thinking Spanish Translation* (1995: 75): “A term used repeatedly in a text may be accompanied by an explanation on its first appearance and subsequently used routinely in its SL form”.

A raíz de la explicación sobre “pantomime” del *Collins Dictionary*, transcrita más arriba, supe que el “principal boy” no es un simple protagonista, por lo que decidí indagar más sobre este término. Todos los diccionarios consultados vinculan esta figura a la “pantomime”, y en el *Gran Diccionario Larousse* (2008) se lee: “Papel de joven héroe representado por una actriz”. Entre esta definición y la descripción del *Collins Dictionary* quedan claro cuatro puntos: es el protagonista, es un héroe, es joven y lo interpreta una mujer. No consideraba adecuado hacer una generalización y traducirlo por “protagonista” porque se pierden el resto de matices. Pero ¿cómo plasmarlos todos sin sacrificar la fluidez en la traducción? Resolví que tendría que prescindir de algún rasgo para no tener que usar más de dos palabras, como en el texto original, puesto que tres son demasiadas. Me parecía más relevante su condición de joven y de héroe que la de protagonista porque ya se da por supuesto que el héroe es el actor principal, y, por tanto, lo he traducido por “joven héroe”. En cuanto al hecho de que sea una actriz disfrazada de hombre, no tenía forma de incluir ese detalle sin aplicar una técnica descriptiva, de manera que, para no obviarlo, me ha parecido buena idea incorporarlo en la nota a pie de página del término “pantomima”, pues, al fin y al cabo, es una particularidad de este género.

Una frase que me provocó bastantes quebraderos de cabeza es “‘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’”. En principio, la dificultad no radicaba en el aspecto lingüístico; lo que no lograba entender era por qué iba a resultar incomprensible para los hijos de Moira que hubiera niñeras y lumbres en la habitación infantil. Tanto las “nannies” como el carbón son elementos fuertemente ligados a la historia social y económica de Reino Unido, pero no veía la conexión de esta idea con la anterior. Pensé que, en realidad, había un trasfondo lingüístico en la segunda parte que yo era incapaz

de dilucidar. Además, tampoco entendía las alusiones a niñeras y fuegos en plural, puesto que, en *Peter Pan* no aparece más que una niñera, Nana, y lo más probable es que en el cuarto infantil hubiera una sola chimenea. ¿Por qué exagerar, entonces? Después de mucho reflexionar, y gracias también a la intervención posterior en la que Charles le dice a Alec que los niños ya han visto chimeneas en la televisión, llegué a la conclusión de que todo tenía relación con la clase social: en aquella época (al igual que ahora), tener niñera no era algo que pudiera permitirse cualquiera. Como tampoco lo era tener una chimenea en los dormitorios. Es evidente que la familia retratada en *Peter Pan* es de clase alta; en cambio, Moira y sus hijos viven con estrecheces, pues su marido la abandonó y le dejó una deuda. Por las descripciones del cuento, se deduce que reside en un alto edificio de apartamentos de clase obrera, con lo que es de suponer que no tiene chimenea y tampoco niñera. En consecuencia, los temores de Alec sobre que sus sobrinos no entiendan nada están justificados.

Ahora que ya comprendía el significado de ese segmento, tenía que hallar una traducción satisfactoria para “coal fires burning”. Las opciones que se me ocurrían con el término “carbón”, “fuegos de carbón” u “hogueras de carbón”, resultaban poco apropiadas para referirse al fuego del hogar. Por este motivo, me he inclinado por una traducción comunicativa y he usado una técnica de generalización cuyo resultado es “chimeneas encendidas”.

Otra de las frases problemáticas es “God knows how Moira's kiddies managed. They were stuck up in the air over Kirby”. Sospechaba que Kirby era un barrio periférico de Liverpool o una ciudad, pero no sabía a qué se debía la reflexión de Charlie sobre cómo se las apañaban sus nietos en ese lugar. Me imaginé que se refería de nuevo al viento porque, unas líneas antes, había estado explicando que a la altura del piso en el que él vivía, la corriente de aire llegaba con tal fuerza que ni siquiera podía abrir las ventanas. Entonces, al realizar la búsqueda de Kirby en internet confirmé que es una ciudad costera cuyo nombre completo es West Kirby (no Kirkby, que está en el interior) y, por su ubicación, en una esquina de la península de Wirral y abierta al Mar de Irlanda, es evidente que es una ciudad ventosa. De hecho, después comprobé que entre sus atractivos está el windsurf. Entonces, para evitar que, como me había ocurrido a mí,

pueda producirse un entorpecimiento en la lectura al no saber a qué alude el texto, me ha parecido adecuado usar una técnica de amplificación en la traducción mediante la adición del adjetivo “ventosa” acompañando al nombre de la ciudad.

También me costó bastante trabajo interpretar la oración “‘Belt up, Charlie,’ ordered Alec”. Lo normal es que el contexto contribuya a la comprensión del texto. Sin embargo, en este caso el contexto era precisamente lo que me desorientaba. Esta intervención va precedida de una amonestación de Charles a su hijo, Alec, porque este ha pegado a su sobrino Wayne, un niño muy inquieto, y va seguida de un fragmento que explica que Alec acompaña a su padre y al resto de la familia al teatro en su coche. Pues bien, al buscar el significado de “belt up” en cualquier diccionario me encontré con que las dos acepciones de este *phrasal verb* podían encajar en el texto. En el *Cambridge Dictionary* (2021), la primera acepción es “*very informal. used to tell someone to stop talking or making noise*”; la segunda, “*to fasten the belt that keeps you in your seat in a car or a plane*”. En el cuento, esta frase aparece en medio de los dos párrafos, con lo que es difícil saber a cuál de ellos se refiere. Por un lado, el verbo “order” parece sugerir que está en línea con la segunda acepción, puesto que, la mayoría de verbos *dicendi* usados a lo largo del texto (“to say”, “to cry” o “to shout”, entre otros) no contienen ese matiz tan explícito de ordenar que se lleve a cabo una acción, como abrocharse el cinturón. Pero, por otro lado, la colocación de la frase, antes de informar sobre el viaje en coche, resulta un cierre apropiado para lo que acaba de acontecer. De hecho, sigue la misma pauta que en otras partes del texto en que Alec responde con desprecio a su padre después de cualquier comentario suyo, por muy inofensivo que sea. Esa es la razón principal por la que he determinado (espero que de manera acertada) que es una respuesta a modo de conclusión del fragmento anterior, así que la he traducido por la expresión coloquial “¡Cierra el pico, Charlie! —le ordenó Alec”.

Más adelante, me encontré con un problema de comprensión en la siguiente frase: “[...] when he looked down he saw quite clearly the tread of the tyre imprinted upon the Cherry Blossom shine of his Sunday left shoe”. En seguida presentí que “Cherry Blossom” era un referente cultural. Podía formar parte de una expresión inglesa utilizada para resaltar que un objeto brilla de manera notable, pero la mayúscula de las

iniciales también podía indicar que se trataba de una marca, quizás de betún, puesto que se anteponía al sustantivo “shine”. Después de realizar una búsqueda simple en internet con el nombre entrecomillado sin conseguir ningún resultado esclarecedor, añadí la palabra “shoe” y pude corroborar que, en efecto, es la marca de una crema para lustrar calzado fundada en 1906 en Reino Unido. No he creído conveniente usar prestado el nombre de la firma porque provocaría extrañeza en los lectores, pero tampoco he querido realizar un trasplante cultural, es decir, adaptar el nombre por el de una marca española, ya que eso conferiría al texto una connotación cultural hispana ajena al carácter del cuento, así que he decidido hacer una generalización del referente y traducirlo por “betún”.

El último punto en el que tuve dificultades fue “He remembered the time Alec had come home half an hour late from the Cubs”. De nuevo, la inicial mayúscula de “Cubs” daba algunas pistas, pero las posibilidades eran muchísimas: podía ser el nombre de una institución, una asociación, un equipo deportivo o un local de entretenimiento, entre otros. De todos modos, el significado de “cub” y el contexto dejaban claro que era algo relacionado con niños o chicos muy jóvenes. Hice una búsqueda sin éxito en la red hasta que se me ocurrió buscar el término junto con el nombre de la ciudad en la que está ambientada la historia, Liverpool. Entonces di con ello. Se trata de un grupo de “scouts”, o escultistas, que todavía existe y que tiene clubes repartidos por todos los distritos de la ciudad. He creído oportuno aplicar una técnica de amplificación y traducirlo por “Cub Scouts”: la adición del préstamo puro “scouts” consigue que los lectores meta entiendan la referencia, pues se trata de un término de sobra conocido, sin tener que renunciar al exotismo cultural anglosajón. Cabe añadir que, aunque “scout” no está aceptado por la RAE (*DLE*, 2020), he considerado que utilizar su equivalente español “escultista” sería contraproducente, puesto que, al no ser un término tan popular, podría entrañar una falta de comprensión para los receptores, con lo que la adición carecería de sentido y, sin ella, el problema persistiría.

## 5.2 Problemas de traducción. Estrategias, técnicas y justificación

Durante la fase de traducción han aparecido otros problemas para cuya solución no es suficiente la búsqueda de información en distintos recursos de la red, sino que también requieren una reflexión sobre las implicaciones culturales o lingüísticas de las diferentes opciones que se plantean. Traducir es decidir. En ocasiones, podemos encontrarnos con que ninguna de las alternativas nos satisface, por el motivo que sea; en otras, puede ser difícil escoger entre varias de ellas, cuando todas son válidas. Pero, siempre, indefectiblemente, hay que seleccionar una.

Para las estrategias de traducción que indico a continuación, he utilizado la clasificación de Molina y Hurtado (2002), pero también me he servido de la obra *Thinking Spanish Translation* (1995). Además, he incorporado la técnica de omisión, que no está incluida en la tabla de las primeras, pero sí en esta última obra, porque he creído pertinente plasmar las elisiones que he practicado. Por último, estimo conveniente puntualizar que cuando hablo de equivalentes lo hago siempre siendo consciente de que el concepto de equivalencia es relativo, ya que no existen isomorfismos y paralelismos completos.

### 5.2.1 Amplificaciones

Texto original: “Mrs. Henderson said not much”.

Texto meta: “La señora Henderson no dio demasiadas explicaciones”.

Me he inclinado por una traducción comunicativa porque una traducción más literal, como “La señora Henderson no dijo mucho”, no habría resultado natural. Por tanto, he reformulado la frase con la adición del sustantivo para que la traducción resultante sea más fluida. Es una decisión de detalle en una estrategia de domesticación lingüística.

Texto original: “He ran over my foot”.

Texto meta: “Me ha pasado por encima del pie”.

En el contexto en que se emplea, este *phrasal verb* significa “atropellar”. En español, se suele hablar del atropello de un cuerpo en su totalidad, no de una parte. De ahí que haya

optado por una perífrasis en lugar de una traducción más literal, como sería “Me ha atropellado el pie”. También este es un ejemplo de domesticación lingüística.

### 5.2.2 Compensaciones

Texto original: “Are you enjoying it then, Charlie?”.

Texto meta: “¿Y qué? ¿Estás disfrutando, Charlie?”.

En esta frase he recurrido a una técnica de compensación. En primer lugar, he omitido el adverbio “then” porque si lo traducía por su equivalente “entonces” podía interpretarse que Alec está anticipando una respuesta positiva que ya conoce, cuando simplemente le está preguntando a su padre si le gusta la obra, y, en segundo lugar, para recuperar el matiz enfático del adverbio, he incorporado la expresión “¿y qué?” antepuesta a la segunda interrogación. Esta adición compensa la omisión practicada y refuerza la ilocución del enunciado. Se trata de una decisión de detalle y un ejemplo de traducción comunicativa.

### 5.2.3 Equivalencias

Texto original: “And I doubt if our Moira’s kiddies will make head nor tail of it”.

Texto meta: “Y no creo que los hijos de Moira le encuentren pies ni cabeza”.

Para la expresión idiomática, he valorado aplicar una técnica de reducción y traducirla por “Y no creo que los hijos de Moira entiendan nada” o “Y no creo que los hijos de Moira le encuentren sentido” porque me parecía que la lectura discurriría mejor que con su equivalente acuñado. Sin embargo, recordé que, según advierten Haywood, Thompson y Hervey en la obra *Thinking Spanish Translation* (1995: 79), de haber una expresión equivalente es preferible no renunciar a ella: “If the use of conventional idioms is part and parcel of the stylistic effect of the ST and the TT does not use corresponding TL idioms, this stylistic effect will be lost”. Esa es la razón por la que al final he optado por la locución.



Texto original: “But there was surely more to life than a clean neck”.

Texto meta: “Pero la vida era algo más que un cuello limpio”.

De nuevo aquí he recurrido a una estrategia de domesticación lingüística para lograr una traducción comunicativa. La opción más literal, “Pero seguro que en la vida había algo más que un cuello limpio”, produce cierta extrañeza. La colocación “la vida es/era algo más que” es muy habitual en español y confiere más fluidez al texto. Asimismo, cabe señalar que en esta traducción he realizado también una omisión. La inclusión del adverbio en la traducción provocaba una disrupción en la lectura, la ralentizaba. Además, el matiz enfático que aporta ese término en el texto original queda compensado por la connotación de contundencia que destila el equivalente en español.

Texto original: “You might almost say we lived off the land”. / “Never-Never Land, more like”.

Texto meta: “Casi podría decirse que vivíamos de la tierra”. / “De la tierra de Nunca Jamás, más bien”.

En apariencia, acometer la traducción de estas dos frases no entraña ninguna dificultad, pero la intertextualidad con la obra *Peter Pan* desempeña aquí una función condicionante. Como se ve, en ambas frases aparece el término “land”, que tiene varios equivalentes en español (*DLE*, 2020), aunque, si se atiende a su significado, el más próximo es “tierra” (*Cambridge Dictionary*, 2021). Si traducía el “land” de la primera frase por “tierra” y el de la segunda por “país” (pues se conoce popularmente como el país de Nunca Jamás, y así consta en la traducción de *Peter Pan* que he consultado [1987]), rompería la correlación entre ambas intervenciones y, con ello, el lector no captaría el mensaje. Al menos, no de forma completa. Para poder conservar la interdependencia de ese diálogo, he cambiado la traducción del segundo “land”, con lo que el país de Nunca Jamás pasa a ser la tierra de Nunca Jamás. La decisión es algo atrevida, pero necesaria. Asimismo, y aun con el riesgo de que suene a oportunismo, me parece más literaria esa denominación que la otra para referirse a un territorio imaginado. Es más abstracta y más evocadora. Además, como he comentado, en el plano semántico es un equivalente más preciso que “país”.

Texto original: “That pirate chappie was never Mr Darling”.

Texto meta: “El menda ese del pirata no ha sido nunca el señor Darling”.

En este punto del texto, he dudado entre traducir el término “chappie” u omitirlo. Según el *Cambridge Dictionary* (2021), se trata de un vocablo coloquial que deriva de “chap” y que está en desuso. Por lo que he deducido de la definición en inglés, su equivalente en español sería “tipo” o “individuo” con un leve matiz peyorativo. Pero ninguno de estos dos sustantivos me ha parecido adecuado para la traducción: primero, porque no encajan en la oración si en ella quiero incluir también el término “pirata”; segundo, porque no transmiten la cualidad arcaica implícita en el término inglés. Así que, buscando sinónimos, he encontrado “fulano” (*WordReference*, 2005) y, entonces, se me ha ocurrido la palabra “menda”, cuyo significado según el *DLE* (2020) se ajusta al del término inglés y cuyo uso no es hoy en día tan habitual como lo era antes, al haber sido desplazada, precisamente, por palabras como “tipo” o “individuo”. De hecho, al consultar el *CREA* (2020), he verificado que no hay registros actuales de ese vocablo, y en el *CORDE* (2020), los pocos registrados se enmarcan en el ámbito literario. Aunque “menda” no aparezca de manera expresa como equivalente acuñado de “chappie”, pienso que podría ser un aspirante claro a serlo debido a la similitud en las connotaciones de ambos términos.

Texto original: “His heart was beating so loudly that it was a wonder Alec didn't fly off the handle and order him to keep quiet. Wendy had flown off with the boys, jerkily, and Peter was asleep. It was odd how it was all to do with flying”.

Texto meta: “Los latidos de su corazón eran tan fuertes, que era un milagro que Alec no armara un revuelo y le mandara calmarse. Wendy había salido volando torpemente con los niños y Peter estaba dormido. Era raro que todo estuviera relacionado con volar”.

Esta es una de las traducciones sobre las que más he reflexionado. Como se aprecia, la última oración del fragmento condiciona la traducción de las dos anteriores, ya que hace referencia a sendas acciones en las que aparece el verbo “to fly”. En la primera, este verbo forma parte de la locución usada en el lenguaje coloquial “fly off the handle” cuyo significado es ponerse nervioso, enfadarse (*Cambridge Dictionary*, 2021). En la

segunda, el significado es echar a volar, sin más (*ibíd.*). El problema de traducción residía en la primera porque, a pesar de que se me ocurrían un buen número de reexpresiones adecuadas, como “perder los estribos”, “ponerse hecho una fiera”, “enfurecerse” o “ponerse de los nervios”, ninguna contenía el verbo “volar”. Para que la última frase se entendiera, era necesario hallar una solución que incluyera este verbo. Además, de no reproducir el juego léxico del original, se perdería la connotación simbólica del cuento que tan bien refleja este segmento. Tras darle muchas vueltas, cuando ya estaba a punto de desistir, me ha venido a la memoria la expresión “armar un revuelo”, que es oportuna para el contexto y se ajusta a lo requerido en el aspecto lingüístico. Aunque no se trate del equivalente acuñado, cumple con la equivalencia connotativa y con la pragmática, y se consigue trasladar el valor semántico del mensaje.

#### **5.2.4 Generalizaciones**

Texto original: “[...] the kiddies tramping back and forth to the toilet, [...]”

Texto meta: “[...] los niños iban y venían del servicio sin parar, [...]”

Las opciones para intentar conservar los matices del verbo en inglés me obligaban a omitir “the toilet”, lugar del que van y vienen los niños, o daban a la frase un aspecto recargado: “los niños correteaban sin parar”, o “los niños hacían continuas excursiones al baño”. Eso me ha llevado a una generalización que, gracias a la adición de “sin parar”, transmite el mismo mensaje que el original. Cabe recordar que la lengua inglesa posee un amplio abanico de verbos relacionados con el acto de caminar o correr para cuya traducción al español muchas veces se requiere una perífrasis.

#### **5.2.5 Modulaciones**

Texto original: “Mrs Henderson was Angela Hisson's cleaning lady”.

Texto meta: “La señora Henderson era la limpiadora de Angela Hisson”.

En la medida de lo posible, he tratado de evitar usar un lenguaje sexista en la traducción, para lo que he aplicado una técnica de modulación, con la que se cambia la perspectiva sin alterar el sentido. La traducción literal de “cleaning lady”, “señora o mujer de la limpieza” (*Collins Dictionary, 2021*), implica que este trabajo es propio de

la mujer, porque no tiene su correspondencia en masculino, “señor u hombre de la limpieza”. Asimismo, el término “señora” le da un aire rancio en un intento de dignificar esta profesión. Entonces, he pensado prescindir de esa colocación y traducirla por “asistentista”, pero debido a las implicaciones sexistas de esta palabra, pues tradicionalmente alude a oficios distintos según se escriba en femenino o en masculino (Fundéu, 2016), he optado por una comprensión lingüística: “limpiadora”. Las connotaciones de significado asociadas a este término no son tan explícitas como las del original.

Texto original: “Not in your actual pounds, shillings and pence”.

Texto meta: “Nada que se parezca a libras, chelines o peniques”.

Para traducir esta frase también he aplicado un cambio de óptica. Al principio, he pensado traducirla por la expresión “Nada de dinero contante y sonante”, pero al obviar las unidades de moneda británicas estaría suprimiendo un elemento cultural que sí se mantiene con la opción definitiva y, en general, soy partidaria de conservar cierto aire extranjerizante siempre que se pueda.

Texto original: “It’s written on several levels”.

Texto meta: “Tiene varios niveles de lectura”.

Como se ve, he usado una técnica de modulación al cambiar el punto de vista en relación al texto original. No me convencía hacer una traducción más literal porque el resultado quedaba forzado y he optado por una expresión muy habitual, prevaleciendo así una traducción comunicativa.

Texto original: “She wouldn’t give it house room”.

Texto meta: “Aquello no entraba en sus planes”.

Al no encontrar un equivalente idiomático en español, he reformulado la expresión para no alterar la fluidez del texto traducido. Se me han ocurrido otras alternativas, como “Haría caso omiso” o “Ni siquiera iba a pensárselo”, pero estas construcciones son algo

forzadas, y la opción escogida, en la que hay una inversión del enfoque del original, me parece bastante más genuina en la lengua meta.

Texto original: “He didn't think you were supposed to feel much for grown-up children”.

Texto meta: “Nadie estaba obligado a sentir un gran afecto por los hijos mayores”.

Ha sido muy complicado hallar una traducción convincente para esta frase. Aferrarme a la literalidad conducía a un resultado enrevesado. Solo mediante una reformulación con un cambio de la perspectiva he logrado una forma de expresar el mensaje que, en mi opinión, es más natural. Una vez más, he buscado una traducción comunicativa.

Texto original: “‘Get over. Can't you?’ cried Alec”.

Texto meta: “¡Haz el favor de controlarte! —gritó Alec”.

Con el fin de evitar un calco estructural, he tenido que reformular la frase. He omitido la pregunta, que enfatiza el hartazgo, y he incluido una expresión que denota exigencia, pero cuyo mensaje es el mismo. Además, he añadido el signo de exclamación porque el personaje está gritando. Por tanto, se produce una modulación en la manera de trasladar el enunciado para adaptarlo a la lengua meta.

### **5.2.6 Particularizaciones**

Texto original: “And I doubt if our Moira's kiddies [...]”.

Texto meta: “Y no creo que los hijos de Moira [...]”.

Al ser la primera vez que se menciona a los niños de Moira en el texto, he creído conveniente traducir “kiddies” por “hijos” para evitar confusiones. Podría decirse que, aquí, “niños” o “críos” funcionan como hiperónimos, mientras que “hijos” es más concreto. De igual manera, esta particularización contribuye a reducir las repeticiones del término “niños (perdidos)” que he usado para traducir “(lost) boys”, al ser así como se los conoce.

Texto original: “He supposed they couldn't get a real dog to play the part”.

Texto meta: “Supuso que no habían podido conseguir una perra de verdad para interpretar el papel”.

Esta oración es una observación del protagonista sobre la representación teatral de *Peter Pan* a la que él y su familia asisten. Tanto en las páginas de internet como en el libro físico de *Peter Pan* que he consultado, “dog” aparece traducido por el masculino “perro”. Sin embargo, en un sitio web en el que se puede leer el capítulo dos de *Peter Pan* en inglés (Owl Eyes, s.f.), el pronombre “she” me ha confirmado que Nana es una hembra, con lo que he preferido explicitar el sexo en la traducción. Es una decisión de detalle que se enmarca en la técnica de particularización.

### **5.2.7 Transposiciones**

Texto original: “I'm only the blasted bread-winner”.

Texto meta: “Yo solo soy el idiota que trae el pan a esta casa”.

En esta frase he realizado una serie de cambios con la intención de lograr una traducción comunicativa. El primero es la transposición del adjetivo “blasted” al sustantivo “idiota” para evitar un calco del inglés. Para el segundo, he recurrido a una expresión sinónima del equivalente acuñado del sustantivo “bread-winner” porque encaja mejor en el tono coloquial e irritado de la intervención que “el sostén de la familia” (*Collins Dictionary*, 2021).

Texto original: “Mrs Rafferty's answer to such an outlandish invitation was a foregone conclusion”.

Texto meta: “La respuesta de la señora Rafferty a tan extravagante invitación estaba cantada”.

En este caso, aferrarme a la literalidad no habría funcionado. La transposición del adjetivo y el sustantivo ingleses por la locución española “estar cantado” me ha parecido que se ajusta bien, a la vez que resulta particularmente idiomática. Esta domesticación lingüística aporta fluidez al texto meta.

### 5.2.8 Variaciones

Texto original: “Clap Hands, Here Comes Charlie”.

Texto meta: “¡Aplaudan, aquí viene Charlie!”.

En la traducción del título, he hecho una variación al añadir el signo de exclamación, ausente en el original, ya que esta típica fórmula de presentación, usada para avanzar la entrada de alguien, no se enuncia en un tono neutro, sino con vigor, con ánimo.

Quisiera señalar otro aspecto que creo importante, pese a que no enmarcarse en la técnica de variación, y es el que hace referencia al tratamiento. Los contextos situacional, temporal y geográfico de la historia hacían que me inclinara por el ustedeo. No habría dudado de no ser porque, en su última intervención, Peter Pan se dirige a los niños del teatro diciéndoles: “[...] she thinks she could get well again if children believed in fairies. Say quick that you believe. If you believe, clap your hands. Clap your hands and Tinkerbelle will live”. Pienso que lo ideal era mantener un mismo tratamiento, pero no podía usar el ustedeo en un discurso destinado a un público infantil y tampoco me convencía el tuteo en el título, pues era preciso no minimizar su poder de atracción. Por todo ello, he decidido usar el tratamiento formal.

Texto original: “She wasn't putting up with him and Alec having a pantomime of their own”.

Texto meta: “No estaba dispuesta a aguantar que él y Alec montaran su propio numerito”.

En el subapartado anterior he explicado las dificultades de comprensión que experimenté con el término “pantomime” debidas a los rasgos característicos de este género en Reino Unido, y mis reflexiones durante el proceso de traducción hasta decidir traducirlo por “pantomima”. Empero, hay una excepción. En cierto punto del texto, la señora Henderson expresa sus temores de que su esposo y su hijo discutan durante la salida al teatro, para lo cual usa la palabra “pantomime”, tal y como se ve en la frase transcrita más arriba. En lugar de una traducción literal del término, me ha parecido más adecuado emplear una técnica de variación y traducirla por la expresión idiomática

“montar el numerito”. Esta refleja mejor el tono del original, pues la cultura meta no tiene interiorizado el significado asociado a la “pantomime” británica. Se trata de una traducción libre que busca transmitir un efecto similar en los lectores meta al que experimentan los lectores británicos, en quienes sí está arraigado ese referente cultural.

Texto original: “[...] in the field behind the public house”.

Texto meta: “[...] en el campo que estaba detrás del *pub*”.

Para trasladar al texto meta el término “public house” he recurrido al préstamo puro “pub”. Al hacerlo, se produce una variación en el registro, puesto que la primera denominación es formal y la segunda es coloquial. Bajo mi punto de vista, esta pérdida de traducción era inevitable si quería conseguir una traducción comunicativa sin sacrificar un elemento cultural británico. Para conservar un registro lingüístico más formal habría tenido que emplear una adaptación como “café” que, además de no ser equivalente, habría conllevado la supresión de la diferencia cultural.

Texto original: “[...] her mouth drooped at the corners”.

Texto meta: “[...] su boca adquirió un gesto de amargura”.

La traducción de esta frase ha sido compleja. Tratar de reproducir el léxico de manera literal en la traducción no funcionaba. He valorado varias alternativas: “torció el gesto”, “torció la boca” o “mudó de semblante”, pero las he descartado porque su significado es ligeramente distinto al de la expresión original, que, por el contexto, sugiere tristeza: torcer el gesto implica disgusto, pero puede ser por hostilidad o enojo (*DLE*, 2020); torcer la boca es arquear solo una de las comisuras de los labios, lo que indica más bien descontento o fastidio (*ibíd.*); mudar de semblante abarca todavía más sentimientos, como la sorpresa o el susto y se refiere al conjunto del rostro (*ibíd.*). Al final, me he inclinado por una colocación descriptiva y habitual en español, en un estilo más poético. Esta variación provoca que las connotaciones afectivas de la expresión resultante sean algo más intensas que las de la original, lo que acarrea una pérdida en la traducción. No obstante, pienso que es la solución más apropiada por los motivos que he expuesto.



Texto original: “[...] and a gas bill for twenty-seven quid”.

Texto meta: “[...] y una factura del gas de veintisiete libras”.

El término “quid” se usa en el lenguaje coloquial y no tiene equivalente en español (*Collins Dictionary*, 2021). Existen múltiples denominaciones coloquiales para el dinero, como “pavos”, “cuartos” o “lucas” (*DLE*, 2020), pero ninguna de ellas representa en exclusiva la unidad monetaria británica ni se ajusta bien al contexto de la frase, así que ni siquiera me he planteado usarlas. He concluido que lo mejor era aplicar una variación, aun siendo consciente de que habría una pérdida de traducción relacionada con el registro, puesto que con “libras” se suprime ese coloquialismo.

### **5.2.9 Omisiones**

Texto original: “This high up there was generally a howling gale blowing in from the river - it would suck the Christmas cards clean off the sideboard”.

Texto meta: “Por lo general, a esa altura soplaban un vendaval ensordecedor desde el río que succionaba las postales navideñas del aparador”.

No miento si digo que llegar a una traducción satisfactoria de esta intervención me ha llevado un tiempo considerable. Tal y como se aprecia, he realizado una reformulación, sobre todo estructural, en busca de una solución traductológica que funcione en la lengua meta. Se trata de otro ejemplo de traducción comunicativa en la que he tenido que omitir “clean off” porque resultaba redundante en la traducción, pues ya se sobreentiende que, tras la succión del viento, no quedaba ninguna postal en el aparador.

Texto original: “He was dreaming he was fishing in the canal for tiddlers”.

Texto meta: “Soñaba que estaba pescando en el canal”.

En esta frase, he omitido el término “tiddlers”, que es como se denomina en inglés a los pececillos en general (*Cambridge Dictionary*, 2021). En español, el uso de su equivalente provoca cacofonía: “Soñaba que estaba pescando pececillos en el canal”. Como esa palabra no es necesaria para la comprensión del texto ni desempeña un papel importante en el contexto, he decidido elidirla para evitar ese efecto tan poco

armonioso. Al hacerlo, se ha producido una generalización, ya que, de la oración resultante se deriva que el protagonista intentaba pescar cualquier tipo de pez, no solo peces pequeños. Por consiguiente, es obvio que hay una pérdida de traducción.

Texto original: “That Tinkerbelle person was flashing about among the cloth trees”.

Texto meta: “Campanilla centelleaba por entre los árboles de tela”.

En este caso, he optado por una traducción comunicativa, así que no he tenido más remedio que hacer una omisión. He intentado encontrar una forma de expresar la frase en español sin tener que renunciar a “that person”, pero la traducción quedaba artificiosa. Si bien he pensado en la opción “La personita de Campanilla [...]”, me ha parecido demasiado rebuscada. Está claro que esta decisión conlleva una pérdida en la traducción, pero al priorizar la naturalidad del texto, no tenía alternativa.

Estas son algunas muestras de las decisiones adoptadas durante el proceso de traducción. Con todo, es preciso mencionar que muchas de las traducciones no están delimitadas por una sola técnica, sino que pueden abarcar varias de ellas. Cabe añadir que con el propósito de conseguir una traducción comunicativa, ha sido necesario llevar a cabo otros cambios habituales en las traducciones del inglés al español, como modificaciones del orden estructural (“That pirate was waving his cutlass about every time I opened my eyes” por “Cada vez que abría los ojos, ese pirata estaba agitando su espada”), omisiones de pronombres, reformulaciones de frases pasivas, variaciones en los tiempos verbales (“Something you'll always remember” por “Algo que siempre recuerde”) y contados reemplazos del verbo “said” por otros verbos *dicendi* (“añadió”, “contestó”, “respondió” o “comentó”) que encajan mejor en el contexto y que, a la vez, contribuyen a evitar repeticiones.

## 6 Conclusiones

Al inicio de este trabajo, se hace referencia a la enorme influencia que tuvieron las propias vivencias de Beryl Bainbridge en gran parte de su obra literaria. Una vez leídos los apartados que contienen un resumen de su biografía y la síntesis de varios de sus trabajos, esa asociación se hace patente, pues se reconocen rasgos coincidentes entre las distintas narraciones y la vida de la autora, que, de forma deliberada, usaba esa realidad como recurso para ensamblar sus historias. En *The Dressmaker*, por ejemplo, creó a los protagonistas inspirándose en dos tías paternas y en el soldado alemán con el que había mantenido un romance de juventud (eNotes, 2015); y en *The Bottle Factory Outing* construyó el espacio narrativo aprovechando una experiencia profesional previa (Davenport, 1975). Asimismo, la mayoría de sus novelas presenta unos personajes femeninos bastante complejos. Con frecuencia, por ejemplo, en los títulos anteriores y en *Harriet Said...*, aparecen parejas de mujeres, de las cuales una es dominante y manipuladora y la otra está completamente sometida a la voluntad de la primera. Sin embargo, muchas de sus heroínas son también frágiles, con fuertes deseos de rebelarse contra la sociedad tradicional en la que viven, aunque esa insubordinación suele terminar en fracaso, como en el caso de Stella, la joven aspirante a actriz que protagoniza *An Awfully Big Adventure*. Al mismo tiempo, las relaciones con el sexo opuesto son problemáticas, lo cual es un reflejo de la relación de los padres de Bainbridge. Es más, los personajes masculinos, en general, se basan en la figura paterna de la autora. A menudo, los retrata como hombres que intentan ejercer un control violento sobre las mujeres. En otras ocasiones, son hombres incapaces de adaptarse a los cambios sociales, que se dejan arrastrar por la apatía y cuya importancia en la familia es marginal. El protagonista del cuento objeto de este proyecto es un claro ejemplo de estos últimos. En definitiva, los retratos psicológicos que hace Bainbridge de sus personajes no son para nada planos ni sencillos.

En la sección del trabajo dedicada al análisis del cuento *Clap Hands, Here Comes Charlie*, además de aludir a la presencia del humor negro a través de la ironía y del sarcasmo, se menciona la relación intertextual establecida entre el relato de Bainbridge y la conocida obra *Peter Pan*. Esta historia le sirve para crear analogías mediante el uso de la metáfora que preparan al lector para el desenlace final: la muerte del protagonista.

Así pues, el texto trata un tema universal que funciona a la perfección en el contexto cultural español, y no creo equivocarme si afirmo que también funcionaría en la mayoría de culturas extranjeras.

Por lo que respecta a la traducción del cuento, tal y como se explica en el análisis traductológico, pese a que el texto no contiene obstáculos insalvables, no está exento de retos, sobre todo en materia de referentes culturales. Tanto a través de un análisis comparativo entre el texto original y el traducido como a través de la lectura del análisis traductológico, se observa que la traducción que propongo puede considerarse una traducción comunicativa en la que he empleado una estrategia de domesticación moderada, puesto que he mantenido casi todos los elementos propios de la cultura de origen, y he acompañado algunos de ellos con explicaciones intratextuales o, en el caso concreto del término “pantomima”, con un paratexto en forma de nota a pie de página. De esta manera se facilita la comprensión de esos elementos sin la necesidad de recurrir a adaptaciones e incurrir en un paternalismo excesivo. Como se ve, no soy partidaria de un alto intervencionismo en las traducciones. Practicarlo es subestimar los conocimientos y capacidades de los receptores del texto y, en cierto modo, empobrecer los mundos infinitos que nos ofrece la literatura.

Por último, cabe señalar que la elaboración de este trabajo ha reafirmado mi convicción de que cualquier traducción, y en especial la literaria, entraña dificultades, pues no hay verdades absolutas, lo que convierte el proceso en una deliberación continua sobre las diferentes posibilidades de elección. Y es que traducir no es un simple acto de transcribir palabras, sino una labor que comporta una gran responsabilidad en la decisión de las estrategias a seguir por parte de quien traduce.

## 7 Bibliografía

*An Awfully Big Adventure* (1991). Publishers Weekly. [Consulta: 20 de marzo de 2021].

Disponible en: <https://www.publishersweekly.com/978-0-06-016544-4>

“Asistenta” (2016). En *FundéuRAE* [en línea]. Madrid: Fundación del Español Urgente.

[Consulta: 26 de febrero de 2021]. Disponible en:

<https://www.fundeu.es/recomendacion/asistente-asistenta/>

Bainbridge, Beryl (1985). *Clap Hands, Here Comes Charlie*. En Malcolm Bradbury (Ed.), *Modern British Short Stories* (pp. 334-340). Londres: Penguin.

Barrie, James Matthew (1911). *Peter Pan* (3ra ed.). Madrid: Alianza Editorial

*Beryl Bainbridge - Introduction* (2015). eNotes, Contemporary Literary Criticism (Vol. 131). [Consulta: 18 de marzo de 2021]. Disponible en:

<https://www.enotes.com/topics/beryl-bainbridge/critical-essays/bainbridge-beryl-vol-131#critical-essays-bainbridge-beryl-vol-131-introduction>

Bradbury, Malcolm (Ed.) (1987). *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. Londres: Penguin.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2020). *Dame Beryl Bainbridge*. *Encyclopedia Britannica*. [Consulta: 16 de marzo de 2021]. Disponible en:

<https://www.britannica.com/biography/Beryl-Bainbridge>

*Cambridge Dictionary* (2021) [en línea]. Cambridge: Cambridge University Press.

Disponible en: <https://dictionary.cambridge.org/>

Cheek, Mavis (2008). “The meat of it”. *The Guardian*. [Consulta: 19 de marzo de 2021]. Disponible en:

<https://www.theguardian.com/books/2008/apr/26/fiction.berylbainbridge>

*Collins Dictionary* (2021) [en línea]. Glasgow: HarperCollins Publishers. Disponible en: <https://www.collinsdictionary.com/>

*Corpus de referencia del español actual (CREA)* [en línea]. Madrid: Real Academia Española. Disponible en: <https://www.rae.es/banco-de-datos/crea>

*Corpus diacrónico del español (CORDE)* [en línea]. Madrid: Real Academia Española. Disponible en: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

Davenport, Guy (1975). “Two English Comedies, One That Works”. *The New York Times*. [Consulta: 19 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/11/29/specials/bainbridge-bottle.html>

*Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. (2020) [en línea]. Madrid: Real Academia Española. Disponible en: <https://dle.rae.es/>

Flood, Alison (2011). “Beryl Bainbridge a Booker winner at last”. *The Guardian*. [Consulta: 18 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/19/beryl-bainbridge-best-of-beryl-booker>

Glendinning, Victoria (1979). “Hitler in England 1912”. *The New York Times*. [Consulta: 20 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/11/29/specials/bainbridge-adolf.html>

Godwin, Gail (1973). “Harriet Said”. *The New York Times*. [Consulta: 19 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/11/29/specials/bainbridge-harriet.html>

*Gran Diccionario Larousse EN-SP, SP-EN*, 2.<sup>a</sup> ed. (2008). Barcelona: Larousse Editorial, S.L.

Grubisic, Brett Josef (2008). *Understanding Beryl Bainbridge* (p. 36) [en línea]. Columbia: University of South Carolina. [Consulta: 19 de marzo de 2021]. Disponible en: <http://bit.ly/3c4VfBA>

Guppy, Shusha (2000). “Beryl Bainbridge, The Art of Fiction”. *The Paris Review*, núm. 164. [Consulta: 16 de marzo de 2021]. Disponible en:

<https://www.theparisreview.org/interviews/561/the-art-of-fiction-no-164-beryl-bainbridge>

Haywood, Louise, Thompson, Michael y Hervey, Sándor (1995). *Thinking Spanish Translation. A course in translation method: Spanish to English*. London: Routledge.

Janik, Vicki K. y Janik Del Ivan (Eds.) (2002). *Modern British Women Writers. An A-to-Z Guide* (pp. 9-12) [en línea]. Connecticut: Greenwood Press. [Consulta: 18 de marzo de 2021]. Disponible en: <http://bit.ly/2PbcJDk>

Kakutani, Michiko (1987). “Cheerless Affairs”. *The New York Times*. [Consulta: 20 de marzo de 2021]. Disponible en:

<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/11/29/specials/bainbridge-mum.html>

Lawless, Jill (2010). “Beryl Bainbridge, at 77; acclaimed British novelist”. Associated Press. [Consulta: 18 de marzo de 2021]. Disponible en:

[http://archive.boston.com/bostonglobe/obituaries/articles/2010/07/03/beryl\\_bainbridge\\_at\\_77\\_acclaimed\\_british\\_novelist/](http://archive.boston.com/bostonglobe/obituaries/articles/2010/07/03/beryl_bainbridge_at_77_acclaimed_british_novelist/)

Lehmann-Haupt, Christopher (1998). “‘Master Georgie’: Chance and Character in the Valley of Death”. *The New York Times*. [Consulta: 21 de marzo de 2021]. Disponible en:

<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/11/08/daily/bainbridge-book-review.html>

Levy, Paul (2011). “Dame Beryl Bainbridge: Novelist whose work began rooted in autobiography and which later developed to encompass historical subjects”.

*Independent*. [Consulta: 18 de marzo de 2021]. Disponible en:

<https://www.independent.co.uk/news/obituaries/dame-beryl-bainbridge-novelist-whose-work-began-rooted-autobiography-and-which-later-developed-encompass-historical-subjects-2017281.html>

Library Journal (1987). [Consulta: 20 de marzo de 2021]]. UNED, página web de la biblioteca universitaria. Disponible en: <https://bit.ly/3IH4BH0>

Molina, Lucía y Hurtado Albir, Amparo (2002). *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*. *Meta*, 47, (4), 498-512. [Consulta: 09 de abril de 2021]. Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n4-meta688/008033ar/>

Mullan, John (2009). “Guardian book club. John Mullan on Every Man for Himself by Beryl Bainbridge”. *The Guardian*. [Consulta: 21 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2009/jan/03/fiction-books-review-beryl-bainbridge>

Oates, Joyce Carol (Ed.) (1992). *The Oxford Book of American Short Stories*. Nueva York: Oxford University Press.

“On writing: authors reveal the secrets of their craft “(2011). *The Guardian*. [Consulta: 21 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2011/mar/26/authors-secrets-writing#:~:text=Beryl%20Bainbridge%3A%20Structure%20is%20the,of%20what%20I'm%20writing.>

*Oxford Lexico* (2020) [en línea]. Oxford University Press. Disponible en: <https://www.lexico.com/>

*Peter Pan*. ‘Chapter 2 – The Shadow’ (s.f.). Owl Eyes. [Consulta: 12 de abril de 2021]. Disponible en: <https://www.owleyes.org/text/peter-pan/read/chapter-2-shadow#root-73244-104>

Robshaw, Brandon (2010). “The Birthday Boys, By Beryl Bainbridge”. *Independent*. [Consulta: 21 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/birthday-boys-beryl-bainbridge-1859850.html>



Scurr, Ruth (2016). "Life writing". *Times Literary Supplement*, núm. 5925. [Consulta: 18 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.the-tls.co.uk/articles/life-writing-4/#:~:text=In%20an%20interview%20for%20the,almost%20and%20always%20is%20important>

Watts, Jane (2010). "Dame Beryl Bainbridge obituary". *The Guardian*. [Consulta: 16 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2010/jul/02/beryl-bainbridge-obituary-author>

*Where does pantomime really come from?* (n.d.). BBC Arts. [Consulta: 24 de febrero de 2021]. Disponible en: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2JZ6TSqnd480n90dzN77r1Q/where-does-pantomime-really-come-from>

*WordReference.com diccionario de sinónimos y antónimos* (2005) [en línea]. Weston: WordReference Michael Kellog. Disponible en: <https://www.wordreference.com/sinonimos/>

Wroe, Nicholas (2002). "Filling the gaps". *The Guardian*. [Consulta: 16 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2002/jun/01/fiction.berylbainbridge>

*CLAP HANDS, HERE COMES  
CHARLIE*

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.

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.'

'The kiddies will like it,' protested Mrs Henderson. 'It's a pantomime. They've never been to a pantomime.'

Mrs Henderson's son, Alec, said *Peter Pan* wasn't a pantomime. At least not what his mother understood by the word. Of course, there was a fairy-tale element to the story, dealing as it did with Never-Never land and lost boys, but there was more to it than that. 'It's written on several levels,' he informed her.

'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.'

## CLAP HANDS, HERE COMES CHARLIE

'Shut up, Charlie,' said Alec. His father hated being called Charlie.

'Does it have a principal boy?' asked Mrs Henderson, hopefully.

335

'Yes and no,' said Alec. 'Not in the sense you mean. Don't expect any singing or any smutty jokes. It's allegorical.'

'God Almighty,' said Charles Henderson.

When Alec had gone out to attend a union meeting, 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. She'd ask Mrs Rafferty from the floor above to go in his place.

'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.' He knew his wife was just mouthing words.

Mrs Rafferty's answer to such an outlandish invitation was a foregone conclusion. She wouldn't give it house-room. Mrs Rafferty hadn't been out of the building for five years, not since she was bashed over the head coming home from Bingo.

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. In the old days, when they had lived in a proper house, he could have stepped out of the back door and perambulated up and down the yard for a few minutes. 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. 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. Of course there was no denying that it had been nice at first to own a decent bathroom and have hot water coming out of the tap. After only a few weeks it had become unnecessary to scrub young Alec's neck with his toothbrush; the dirt just floated off on the towel. But there was surely more to life than a

clean neck. Their whole existence, once work was over for the day, was lived as though inside the cabin of an aeroplane. And they weren't going anywhere – there wasn't a landing field in sight. Just stars. Thousands of the things, on clear nights, winking away outside the double glazing. It occurred to Charles Henderson that there were too many of them for comfort or for grandeur. It was quality that counted, not quantity.

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.

On the night of the outing to the theatre, a bit of a rumpus took place in the lift. It was occasioned by Moira's lad, Wayne, jabbing at all the control buttons and giving his grandmother a turn.

Alec thumped Wayne across the ear and Charles Henderson flared up. 'There was no cause to do that,' he shouted, though indeed there had been. Wayne was a shocking kiddie for fiddling with things.

'Belt up, Charlie,' ordered Alec.

Alec drove them to the Empire theatre in his car. It wasn't a satisfactory arrangement as far as Charles Henderson was concerned but he had no alternative. The buses came and went as they pleased. He was forced to sit next to Alec because he couldn't stand being parked in the back with the children and neither Moira nor Mrs Henderson felt it was safe in the passenger seat. Not with Alec at the wheel. Every time Alec accelerated going round a corner, Charles Henderson was swung against his son's shoulder.

'Get over, can't you?' cried Alec. 'Stop leaning on me, Charlie.'

When they passed the end of the street in which they had lived a decade ago, Mrs Henderson swivelled in her seat and remarked how changed it was, oh how changed. All those houses knocked down, and for what? Alec said that in his opinion it was good riddance to bad rubbish. The whole area had never been anything but a slum.

'Perhaps you're right, son,' said Mrs Henderson. But she was pandering to him.

Charles Henderson was unwise enough to mention times gone by.

## CLAP HANDS, HERE COMES CHARLIE

He was talking to his wife. 'Do you remember all the men playing football in the street after work?'

337

'I do,' she said.

'And using the doorway of the Lune Laundry for a goal-post? It was like living in a village, wasn't it?'

'A village,' hooted Alec. 'With a tobacco warehouse and a brewery in the middle of it? Some village.'

'We hunted foxes in the field behind the public house,' reminisced Charles Henderson. 'And we went fishing in the canal.'

'You did. You were never at home,' said Mrs Henderson, without rancour.

'What field?' scoffed Alec. 'What canal?'

'There was a time,' said Charles Henderson, 'when we snared rabbits every Saturday and had them for Sunday dinner. I tell no lies. You might almost say we lived off the land.'

'Never-Never land, more like,' sneered Alec, and he drove, viciously, the wrong way down a one way street.

When they got to the town centre he made them all get out and stand about in the cold while he manoeuvred the Mini backwards and forwards in the underground car park. He cursed and gesticulated.

'Behave yourself,' shouted Charles Henderson, and he strode in front of the bonnet and made a series of authoritative signals. Alec deliberately drove the car straight at him.

'Did you see what that madman did?' Charles Henderson asked his wife. 'He ran over my foot.'

'You're imagining things,' said Mrs Henderson, but when he looked down he saw quite clearly the tread of the tyre imprinted upon the Cherry Blossom shine of his Sunday left shoe.

When the curtain went up, he was beginning to feel the first twinges of his indigestion coming on again. It wasn't to be wondered at all that swopping of seats because Moira had a tall bloke sitting in front of her, and the kiddies tramping back and forth to the toilet, not to mention the carry-on over parking the car. At least he hadn't got Alec sitting next to him. He found the first act of *Peter Pan* a bit of a mystery. It was very old-fashioned and cosy. He supposed they couldn't get a real dog to play the part. Some of the scenery could do with a lick of paint. He didn't actually laugh out loud when Mr Darling complained that nobody coddled him – oh no, why should they, seeing he was only the bread-winner – but he did grunt sardonically; Mrs Henderson nudged him sharply with her elbow. He couldn't for the life of him make out

BERYL BAINBRIDGE

338 who or what Tinkerbell was, beyond being a sort of glow-worm bobbing up and down on the nursery wall, until Wendy had her hair pulled for wanting Peter to kiss her, and then he more or less guessed Tinkerbell was a female. It was a bit suggestive, all that. And at the end of the first scene when they all flew out of the window, something must have gone wrong with the wires because one of the children never got off the ground. They brought the curtain down fast. Wayne was yawning his head off.

During Acts Two and Three, Charles Henderson dozed. He was aware of loud noises and children screaming in a bloodthirsty fashion. He hoped Wayne wasn't having one of his tantrums. It was confusing for him. He was dreaming he was fishing in the canal for tiddlers and a damn big crocodile crawled up the bank with a clock ticking inside it. Then he heard a drum beating and a voice cried out 'To die will be an awfully big adventure.' He woke up then with a start. He had a pain in his arm.

In the interval they retired to the bar, Moira and himself and Alec. Mrs Henderson stayed with the kiddies, to give Moira a break. Alec paid for a round of drinks. 'Are you enjoying it then, Charlie?' he asked.

'It's a bit loud for me,' said Charles Henderson. 'But I see what you mean about it being written on different levels.'

'You do surprise me,' said Alec. 'I could have sworn you slept through most of it.'

Moira said little Tracy was terrified of the crocodile but she loved the doggie.

'Some doggie,' muttered Charles Henderson. 'I could smell the moth balls.'

'But Wayne thinks it's lovely,' said Moira. 'He's really engrossed.'

'I could tell,' Charles Henderson said. 'They must have heard him yawning in Birkenhead.'

'It's one of his signs,' defended Moira. 'Yawning. He always yawns when he's engrossed.' She herself was enjoying it very much, though she hadn't understood at first what Mr Darling was doing dressed up as Captain Hook.

'It's traditional,' Alec told her.

'What are you on about?' asked Charles Henderson. 'That pirate chappie was never Mr Darling.'

'Yes it was, Dad,' said Moira. 'I didn't cotton on myself at first, but it was the same man.'

## CLAP HANDS, HERE COMES CHARLIE

'I suppose it saves on wages,' Charles Henderson said. Alec explained it was symbolic. The kindly Mr Darling and the brutal Captain Hook were two halves of the same man. 339

'There wasn't more than a quarter of Mr Darling,' cried Charles Henderson, heatedly. 'That pirate was waving his cutlass about every time I opened my eyes. I can't see the point of it, can you, Moira?'

Moira said nothing, but her mouth drooped at the corners. She was probably thinking about her husband who had run off and left her with two kiddies and a gas bill for twenty-seven quid.

'The point,' said Alec, 'is obvious. Mr Darling longs to murder his offspring.' He was shouting quite loudly. 'Like fathers in real life. They're always out to destroy their children.'

'What's up with you?' asked Mrs Henderson, when her husband had returned to his seat.

'That Alec,' hissed Charles Henderson. 'He talks a load of codswallop. I'd like to throttle him.'

During Act Four 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. Wendy had flown off with the boys, jerkily, and Peter was asleep. It was odd how it was all to do with flying. That Tinkerbell person was flashing about among the cloth trees. He had the curious delusion that if he stood up on his seat, he too might soar up into the gallery. It was a daft notion because when he tried to shift his legs they were as heavy as lead. Mrs Darling would be pleased to see the kiddies again. She must have gone through hell. He remembered the time Alec had come home half an hour late from the Cubs – 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.

Something dramatic was happening on stage. Peter had woken up and was having a disjointed conversation with Tinkerbell, something to do with cough mixture and poison. *Tink, you have drunk my medicine . . . it was poisoned and you drank it to save my life . . . Tink dear, are you*

BERYL BAINBRIDGE

340 *dying?* . . . The tiny star that was Tinkerbell 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. Peter Pan was advancing towards the audience, his arms flung wide. *Her voice is so low I can hardly hear what she is saying. She says . . . she says she thinks she could get well again if children believed in fairies. Say quick that you believe. If you believe, clap your hands. Clap your hands and Tinkerbell will live.*

At first the clapping was muted, apologetic. Tinkerbell was reduced to a dying spark quivering on the dusty floorboards of the stage. 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 Tinkerbell 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.