

ANEXO

I Premio Internacional de Investigación en
Literatura Infantil y Juvenil convocado por la
Asociación ANILIJ

Reescribiendo Peter Pan: La indefinición de un mito con múltiples originales

Alfonso Muñoz Corcuera



Michelle Erazo

Índice

1. Introducción	3
2. Biografía del autor	5
3. Historia del mito	12
4. Motivos y líneas de interpretación	20
4.1. En busca de la madre perdida	21
4.2. Chico orgulloso e insolente, hombre funesto y siniestro	26
4.3. Rastros míticos	31
4.4. Otras líneas de interpretación	39
4.4.1. La crítica biográfica	39
4.4.2. El espíritu de la juventud	41
4.4.3. Peter Pan y la palabra creadora	43
4.4.4. El beso y el sueño	44
5. Nuevas versiones de Peter Pan	47
6. Notas finales	51
7. Bibliografía	54

1. INTRODUCCIÓN

Peter Pan ha trascendido con creces la fama de su creador. Se trata de uno de esos personajes que, sin que nadie entienda muy bien el motivo, se alejan de sus orígenes literarios para convertirse en mitos modernos. Mitos por todos sabidos, como si hubiesen existido desde siempre, sin padres conocidos ni una versión canónica que los fije. Fuentes de inspiración para otros artistas, quedan abiertos para siempre a nuevos añadidos e interpretaciones que pasan a formar parte de ellos como si desde el principio hubiesen sido así. Como resultado, en la actualidad la mayor parte del mundo conoce a Peter Pan, pero no por las obras del escritor James Matthew Barrie, sino por adaptaciones realizadas para su comercialización como productos de literatura infantil o por las numerosas versiones cinematográficas que ha habido a lo largo de sus más de cien años de historia. Entre estas últimas destaca especialmente la realizada por la factoría Disney en 1953, cuyo éxito mundial contribuyó en gran medida a esta mitificación del personaje, eclipsando a su primer autor y convirtiendo la historia de Peter Pan en un cuento de hadas intemporal.

En cualquier caso, la creación de Barrie se prestaba especialmente a este tipo de tratamiento. Mientras en otros casos de personajes que se han convertido en mitos, como podrían ser Frankenstein o Drácula, se puede recurrir a un texto base que nos indica cómo eran cuando los escribieron sus autores, la historia de Peter Pan fue reescrita por Barrie en infinidad de ocasiones, siendo difícil decidir cuál de todas las versiones es la definitiva. Si es que tiene sentido hablar de algo así: refiriéndonos sólo a los textos de ficción publicados por el propio autor, Peter Pan aparece en dos novelas, un cuento y dos obras de teatro. Incluso escribió un discurso y un guión para una película muda que nunca llegó a rodarse y que introducía nuevas variaciones con respecto a los textos publicados. Pero volveré sobre este tema más adelante. Lo que me interesa destacar en este momento es la naturaleza inestable del personaje ya desde sus orígenes, formado más por posibilidades –a menudo contradictorias entre sí– que por certezas, lo que le ha hecho especialmente susceptible de ser reescrito no sólo por Barrie, sino también por otros autores. La historia de Peter Pan está llena de matices, de aspectos sugerentes que su autor desarrolló de forma desigual en cada uno de los textos tratando de encontrar el equilibrio perfecto.

Sin embargo no todos los que se han acercado a Peter Pan han sabido captar esta naturaleza compleja del personaje. A menudo han simplificado su figura, eliminando algunas de las sugerencias más interesantes que poseía para centrarse en un único aspecto. En lugar de crear una nueva versión que desarrollase las características menos explotadas en los textos del escritor escocés, que incluyese otras nuevas, o que buscase aunar en una única obra lo que Barrie expuso en decenas de manuscritos, se han limitado a mutilar alguno de los textos empobreciendo así el resultado.

Las siguientes páginas son un intento de rastrear en las raíces del personaje tal y como fue escrito por Barrie para sacar a la luz algunos de los aspectos más significativos del mismo. Sin embargo no se trata de fijar una versión canónica del personaje literario. Peter Pan hace tiempo que busca fortuna más allá de su autor, y casi se ha asumido como evidente la imposibilidad de una lectura "ingenua" de la obra original –cualquier obra– dentro de su propio contexto (Jauss, 1992: 48–55). Mi intención es mostrar que sólo conociendo sus orígenes podremos comprender las nuevas versiones del mito, los motivos por los que aparece bajo nuevas y tan diversas formas. Porque Peter Pan encierra un universo de contradicciones, y sólo sacándolas a la luz podremos valorar en su justa medida el conjunto de manifestaciones en las que (re)aparece una de las figuras icónicas de nuestro tiempo.

Para ello las siguientes páginas explorarán primero brevemente en la biografía del autor y en los avatares de la creación del personaje a través de los distintos textos de Barrie –publicados e inéditos– con los que contamos. Posteriormente se presentarán los principales motivos temáticos que aparecen en este conjunto de textos y las posibilidades interpretativas más destacadas de los mismos. Finalmente se abrirá una puerta por la que asomarnos rápidamente a la comprensión de algunas de las nuevas versiones del mito, no de forma exhaustiva, sino simplemente como muestra de cómo se podría afrontar dicha tarea en el futuro.

2. BIOGRAFÍA DEL AUTOR

James Matthew Barrie nació el 9 de mayo de 1860 en Kirriemuir, una pequeña ciudad escocesa. Hijo de David Barrie, un tejedor manual de relativo éxito, y Margaret Ogilvy, fue el pequeño de diez hermanos, aunque dos de ellos habían muerto antes de su nacimiento. A pesar de sus orígenes humildes –que el escritor exageraría años después–, sus padres se preocuparon de que sus hijos recibiesen una buena educación. El primogénito de la familia, Alexander Barrie, se graduó con honores en la Universidad de Aberdeen en 1862 (Dunbar, 1970: 18) y todo estaba listo para que David, el segundo hijo varón y el preferido de su madre, siguiese los pasos de Alexander. Sin embargo en enero de 1867, días antes de cumplir los catorce años, David sufrió un accidente fatal mientras patinaba sobre hielo, trastocando los planes de la familia.

Como el propio escritor contará en su novela *Margaret Ogilvy* (1896) –la única fuente que se posee para estudiar esta etapa de su vida¹–, la muerte de David afectó profundamente a su madre, que no supo disimular la debilidad que sentía por el hijo fallecido. Ante esta situación, celoso por el afecto que Margaret profesaba hacia su hermano muerto, el pequeño James sólo vio una salida. Decidió convertirse en una copia perfecta de David, de modo que su madre no pudiese diferenciarlos y le quisiese a él del mismo modo que quería a su hermano (Barrie, 1896: 15-16)². Se ha especulado sobre la posibilidad de que este intento de parecerse a un modelo eternamente infantil provocara en el joven James enanismo psicogénico, una enfermedad que le habría impedido alcanzar la madurez física y emocional, lo que explicaría su escasa estatura –apenas llegó a medir metro y medio– y la aparente asexualidad que le acompañó toda su vida. No en vano, a pesar de que se casó con la actriz Mary Ansell en 1894 y vivió con ella hasta su divorcio en 1909, parece que el matrimonio nunca se consumó –esa fue precisamente la causa que alegó su esposa para solicitar el divorcio–, y lo más que algunos biógrafos se han atrevido a asegurar es que tuvieron algunos encuentros sexuales los primeros días después de la boda (Birkin, 2005: 180).

En cualquier caso, según pasaron los años la relación entre James y su madre se fue haciendo cada vez más cercana. El futuro escritor aprovechaba todo el tiempo que la señora Ogilvy estaba dispuesta a dedicarle. Leían juntos libros de aventuras como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y él la escuchaba durante horas hablar sobre su infancia. Sin embargo, a pesar del tiempo y de que durante

1 En realidad la obra es una biografía novelada de su madre, que había fallecido en 1895 un año antes de la publicación de la novela. El hecho de que sólo se conozcan los primeros años de vida de James M. Barrie a través de este documento es problemático, pues sus propios hermanos, en especial Alexander, le acusaron de haber inventado un buen número de incidentes, de haber exagerado sus orígenes humildes y de haber distorsionado la imagen de su madre (Birkin, 2005: 37).

2 Todas las referencias a las obras de Barrie se hacen según el año de su primera representación en el caso de las obras de teatro, de su primera publicación en los demás textos publicados y según el año de composición en los documentos inéditos. Las referencias bibliográficas completas de las ediciones y fuentes utilizadas se encuentran en la bibliografía final. Las traducciones de todos los textos de Barrie, que se incluyen en este trabajo con el único fin de agilizar su lectura, son mías.

años se escribirían casi a diario (Birkin, 2005: 27), nunca conseguiría su objetivo de sustituir a David en el corazón de Margaret.

Quizá esta relación con su madre a través de la literatura fue la que despertó la vocación del joven James, que en *Margaret Ogilvy* señala que desde pequeño ya tenía claro cuál quería que fuese su profesión (Barrie, 1896: 50-51). Tras finalizar sus estudios de secundaria en Dumfries, Barrie regresó a Kirriemuir en 1878, dónde deseaba probar fortuna como escritor. Sin embargo su familia tenía otros planes, y su madre le convenció para que se matriculase contra su voluntad en la Universidad de Edimburgo alegando que eso sería lo que habría hecho David de haber seguido vivo (Birkin, 2005: 11). Tras cuatro años de sufrimiento y soledad en la capital de Escocia, James consiguió licenciarse en Filosofía y Letras en 1882, y al año siguiente obtuvo su primer empleo como redactor del periódico inglés *Nottingham Journal*. Sin embargo el trabajo no le duró mucho, y a finales de 1884 estaba de vuelta en Kirriemuir.

Convencido de su capacidad como escritor, James decidió entonces probar fortuna enviando artículos que no le habían solicitado a varios periódicos londinenses. En menos de un mes Frederick Greenwood, el editor del *St. James Gazette*, se interesó por un pequeño texto inspirado en una de las historias de la infancia de su madre. Greenwood quedó fascinado por la temática rural escocesa de este artículo, solicitándole nuevos textos que siguiesen la línea del anterior. A principios de 1885, a pesar de que el editor de la gaceta le recomendó quedarse en Kirriemuir cuando Barrie le preguntó, James decidió mudarse a Londres para estar más en contacto con el mundo editorial (Dunbar, 1970: 58), iniciándose así una fulgurante carrera como articulista. En apenas dos años consiguió escribir para la mayor parte de las publicaciones más prestigiosas de Inglaterra, compartiendo páginas con escritores de renombre como Thomas Hardy, Rudyard Kipling, Herbert George Wells o William Butler Yeats (Birkin, 2005: 16).

Confiado por el éxito, Barrie decidió dar otro paso para lograr su antiguo sueño de ser escritor, animándose a financiar la publicación de su primera novela, *Better Dead*, que vio la luz en 1887. El libro fue un fracaso, haciéndole perder a Barrie unas 25 libras de la época. Sin embargo esto no le desanimó, y al año siguiente decidió reunir los artículos de temática rural que había publicado en el *St. James Gazette* y presentarlos bajo el título de *Auld Licht Idylls* a la editorial Hodder and Stoughton, que aceptó encantada el manuscrito. En esta ocasión el libro fue recibido de forma extraordinaria tanto por el público como por la crítica, lo que animó a la editorial a publicar seguidamente la novela *When a Man's Single*, y al año siguiente un compendio de ensayos titulado *An Edinburgh Eleven*. Pero ambas obras pasaron desapercibidas por las librerías londinenses. No fue hasta finales de 1889 que *A Window in Thrums*³, una continuación de *Auld Licht Idylls*, le consagró como escritor. El libro convirtió a James M. Barrie en uno de los autores de moda en las Islas Británicas, permitiéndole dedicarse por completo a la literatura. Al año siguiente publicaría la novela *My Lady Nicotine*, un simpático libro sobre un fumador empedernido y la única novela de Barrie no relacionada con Peter Pan que ha sido traducida al castellano.⁴

A partir de ese momento su círculo de amistades se amplía notablemente, y el propio Barrie crea un club de cricket –deporte al que era muy aficionado– con el nombre de The Allahakbarries, para

3 Thrums es en realidad un trasunto de Kirriemuir, lo que convirtió a la ciudad natal del escritor en un atractivo centro turístico a finales del siglo XIX.

4 Traducida como *Lady Nicotina*, la obra fue publicada por primera vez en el año 2003. Previamente también se había publicado un extracto de esta novela como si se tratase de un relato breve bajo el título "Vacaciones". Los datos de estas ediciones se pueden encontrar en la bibliografía final.

jugar con algunos de sus amigos, entre los que se encontrará por ejemplo el escritor Arthur Conan Doyle (Telfer, 2010). También por esta época comienza a aumentar sus contactos con los hijos de algunos de sus colegas, destacando especialmente la hija del poeta y editor William Ernest Henley, Margaret. La niña moriría en 1894 cuando contaba sólo con cinco años de edad, pero quedaría inmortalizada en la obra de Barrie con una de las contribuciones más curiosas de la historia literaria. Margaret pretendía llamar a Barrie "my friendly", sin embargo tenía dificultad para pronunciar la letra "r", por lo que sus intentos sonaban algo parecido a "my wendy", expresión que carecía de significado. Años después, en homenaje a la niña, Barrie decidió bautizar como Wendy a la compañera de Peter Pan, creando así un nuevo nombre que, debido al éxito de su obra, rápidamente se haría popular (Chaney, 2005: 217).⁵

Siguiendo con su actividad literaria, en 1891 Barrie publicó su tercera obra ambientada en el pueblo imaginario de Thrums, *The Little Minister*, cosechando el mismo éxito que sus predecesoras. Al mismo tiempo su interés por el teatro comenzó a aumentar, y tras varias incursiones de menor importancia, en 1892 se estrenó en Londres *Walker, London*, su primera obra destacable. Fue precisamente gracias a esta pieza que Barrie pudo conocer a la actriz Mary Ansell, que interpretó uno de los papeles principales de la obra y de la que el autor se enamoró inmediatamente. El romance entre ambos se desarrolló a gran velocidad, y apenas dos años después se celebraría la boda.

En cualquier caso, a partir de 1892 el ritmo de su producción literaria disminuye. A excepción de dos obras teatrales menores, ningún trabajo del escritor ve la luz hasta principios de 1896, fecha en que se publica *Sentimental Tommy*, una novela de formación sobre un escritor ampliamente basada en su propia juventud. Mientras esperaba su publicación, la muerte de su madre a finales de 1895 le llevará a escribir *Margaret Ogilvy*, obra que se publicará en diciembre de 1896, y la gran acogida de *Sentimental Tommy* le animará para componer su continuación, *Tommy and Grizel*, que tras varios años de trabajo sería publicada en 1899. Por otro lado, mientras Barrie esperaba la publicación de *Margaret Ogilvy*, su nuevo agente teatral le organizó un viaje por Estados Unidos con el fin de que conociera al prestigioso productor teatral Charles Frohman. Su objetivo principal era conseguir aumentar la popularidad de Barrie en el continente americano, pero la relación con Frohman fue mucho mejor de lo esperado, ya que no sólo se encargó de producir varias de sus obras en los Estados Unidos, sino también en Inglaterra, donde a la postre sería el que financiaría el montaje de *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*.

Dejando a un lado por el momento su carrera literaria, algo importante sucedería en la vida de James M. Barrie en esta época que determinaría su fortuna posterior. Tras su matrimonio, los Barrie adquirieron la costumbre de pasear a diario por los Jardines de Kensington, donde James se dedicaba a jugar con los niños que visitaban el parque. En 1897 uno de sus paseos permitió a Barrie conocer a dos hermanos de tres y cuatro años que llamaron especialmente su atención. Se trataba de George y Jack Llewelyn Davies. Por la misma época el escritor fue invitado a una cena en la que se quedó sorprendido al ver a Sylvia Llewelyn Davies, una hermosa mujer que escondía los dulces que repartieron después de la cena para llevárselos a su hijo pequeño Peter. Cuando Sylvia se enteró de que dos de sus hijos pasaban las tardes jugando en el parque con el famoso señor Barrie al que acababa de conocer, no dudó en invitar al escritor y a su mujer a comer en su casa, forjándose un intenso

5 En realidad no queda claro si el nombre de Wendy existía o no antes de que Barrie bautizase así a su personaje. Lo que sí es evidente es que de no haber sido por él, el nombre nunca habría estado tan extendido como en la actualidad (Birkin, 2005: 19).

vínculo entre las dos familias (Dunbar, 1970: 117). La historia de la relación de James con la familia Llewelyn Davies, que se extenderá hasta su muerte en 1937, es demasiado extensa como para relatarla aquí. No obstante ha sido muy estudiada, debido a que Peter Pan surge en parte como un relato que inventa el escritor para entretener a los cinco hijos varones de esta familia, como tendremos ocasión de ver. En cualquier caso sí me gustaría señalar dos momentos especialmente significativos. El primero de ellos, del que hablaremos un poco más adelante, se producirá en el verano de 1901, en el que los Barrie y los Llewelyn Davies veranearan juntos en el condado de Surrey, al sureste de Inglaterra. El segundo acaecerá tras la muerte del padre de los chicos en 1907 y de su madre en 1910. En su último testamento Sylvia declaraba que su deseo era que sus hijos quedasen al cargo de Mary Hodgson, la niñera, y de Jenny Hodgson, su hermana. Sin embargo el azar quiso que fuese Barrie el que encontrase el documento, encargándose de realizar una copia para enviársela a Emma du Maurier, la madre de Sylvia. En esta copia Barrie sustituyó el nombre de Jenny por el de Jimmy, el suyo propio, consiguiendo así adoptarlos legalmente (Birkin, 2005: 194).

Volviendo sobre su carrera literaria, a partir de 1900 Barrie se vuelca totalmente en el teatro, estrenando alrededor de treinta obras distintas en las dos siguientes décadas, entre las que destacan *The Admirable Crichton* (1902), *What Every Woman Knows* (1908), *Dear Brutus* (1917), *Mary Rose* (1920) y por supuesto la exitosa *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904). Por contra su labor como novelista quedará casi paralizada, y hasta su muerte sólo publicará tres novelas más. La primera será *The Little White Bird*, de 1902, de la que hablaremos más adelante por ser la primera obra en la que aparece el personaje de Peter Pan. La segunda saldrá a la luz en 1911 bajo el título de *Peter and Wendy*, siendo en realidad una versión novelada de la historia que se contaba en la obra de teatro *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*. La última, *Farewell Miss Julie Logan*, no se publicará hasta 1931 y será la que peor acogida tenga de las tres. Por otro lado es destacable que la novela *The Little White Bird*, y las obras de teatro *The Admirable Crichton* y *Dear Brutus*, son otros de los escasos textos de Barrie traducidos al castellano.⁶

El creciente éxito de Barrie le valdrá para recibir numerosos homenajes y condecoraciones durante esta época de su vida, así como para relacionarse con lo más granado de la sociedad británica de principios de siglo. Así por ejemplo en 1913 la corona inglesa le concederá el título de baronet, pasando a ser Sir James Barrie; en 1919 la Universidad de St. Andrews, la más antigua de Escocia, le nombrará rector de la misma durante los tres años siguientes; y en 1922 será investido con la Orden del Mérito en el Palacio de Buckingham. Por otro lado, entre sus amistades más ilustres únicamente destacaré en este momento su relación con el capitán Robert Falcon Scott, al que conoció en 1905 tras su primera expedición a la Antártida. La amistad entre ambos se hará más intensa con el paso de los años, hasta el punto de que Scott le pedirá al escritor que sea el padrino de su hijo en 1909, y junto al cuerpo del capitán, tras su muerte en el continente helado en 1912, se encontrará una carta dirigida a Barrie pidiéndole que cuide de su familia (Dunbar, 1970: 196-200).

Sin embargo a principios de la década de los veinte se producirá un nuevo punto de inflexión en la vida del escritor. En mayo de 1921 Michael Llewelyn Davies, que estaba a punto de cumplir

6 Además de estas obras, de la ya señalada *My Lady Nicotine* y de las más conocidas *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* y *Peter and Wendy*, también se ha traducido el texto titulado *Peter Pan in Kensington Gardens*, que Barrie publicaría en 1906. Sin embargo se trata en realidad de unos capítulos extraídos de *The Little White Bird*, por lo que no lo considero de forma independiente. Finalmente, también se ha publicado la obra de teatro de un acto *Shall We Join the Ladies?* (1921) como si se tratase de un relato breve bajo el título "¿Nos reunimos con las señoras?". Todos los datos de estas ediciones se pueden encontrar en la bibliografía final.

los veintiún años de edad, se suicidaría en Oxford junto al que se rumoreó que era su compañero sentimental, sumiendo a Barrie en una profunda depresión. A partir de entonces, a pesar de que continuó recibiendo honores y premios, su producción literaria cesó casi por completo, siendo la novela *Farewell Miss Julie Logan*, dos obras de teatro de escasa importancia, unos pocos discursos y una colección de artículos los únicos textos destacables que escribirá hasta su muerte en Londres el 19 de junio de 1937.

Como último mérito queda destacar que en 1929 Barrie cedió todos los derechos de las historias de Peter Pan al hospital infantil londinense Great Ormond Street Hospital (GOSH), que desde entonces, y gracias a una prórroga especial concedida por el gobierno británico, se encarga de la gestión de los mismos.

3. HISTORIA DEL MITO

Como decía anteriormente, la historia textual de Peter Pan es complicada. Más incluso si tenemos en cuenta que el primer germen de la historia parece estar en *The Boy Castaways of Black Lake Island*, un pequeño libro que Barrie escribió en 1901 compuesto por una serie de treinta y seis fotografías acompañadas de sus respectivos pies de foto, los títulos de los dieciséis capítulos que componen la historia y un prefacio.⁷ Y digo que esto hace la historia textual mucho más complicada porque, además de ser un relato contado únicamente mediante fotografías, Peter Pan no aparece en él por ningún lado. Se trata de una historia de piratas que recoge los juegos que el autor desarrolló con los niños de la familia Llewelyn Davies en el verano de ese año en la casa de campo de Barrie en el condado de Surrey, al sudeste de Inglaterra. Pasado el verano, el escritor decidió reunir las fotografías en un libro del que se imprimieron dos únicos ejemplares, uno para la familia Llewelyn Davies y otro para el propio Barrie. Sin embargo el padre de los niños, Arthur, perdió su copia en un viaje en tren, por lo que sólo se conserva el ejemplar de Barrie.⁸

El libro es interesante entre otros motivos por la presencia del Capitán Swarthy, rol que desempeñaba el propio James Barrie en sus juegos con los niños y que es un antecedente del Capitán Garfio (Green, 1954: 38). De hecho no es casual que el nombre de pila de Garfio sea también James.⁹ Por otro lado es importante señalar que el libro está falsamente atribuido a uno de los niños del matrimonio Llewelyn Davies, el pequeño Peter, en honor del cual se dice que Barrie bautizó posteriormente a Peter Pan y que por entonces contaba con cuatro años de edad.¹⁰

7 El crítico R. D. S. Jack sitúa un poco más atrás el primer germen de Peter Pan en la obra de Barrie, y señala que en la novela *Tommy and Grizel*, publicada en 1899, el personaje protagonista, Tommy Sandys tiene en mente escribir una novela sobre un niño que no quiere crecer (Jack, 1991: 164). Sin embargo, en mi opinión, se trata de una referencia demasiado exigua como para considerarla un verdadero germen de la historia.

8 El único ejemplar del libro se conserva en la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale. Sin embargo todas sus páginas se encuentran escaneadas y se pueden consultar a través de internet en la página de dicha biblioteca.

9 Ver más adelante el apartado dedicado a la crítica biográfica.

10 Además de con Peter Llewelyn Davies, el nombre del personaje también se puede relacionar por un lado con San Pedro –en la novela se puede ver con facilidad la relación de Peter Pan con la figura del gallo, uno de los atributos del santo– y por otro con la novela de Adelbert von Chamisso *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, cuyo relato guarda cierto parecido con la famosa escena en la que Peter pierde su sombra. Sin embargo ni el episodio de la sombra ni las referencias al símbolo del gallo existen en la primera versión de la historia, por lo que aunque San Pedro y Peter Schlemihl hayan podido influenciar en la composición del personaje, no se puede decir que le hayan prestado su nombre.

El segundo hito en el camino para la creación de Peter Pan fue la publicación en 1902 de la novela *The Little White Bird*, que cuenta la relación del Capitán W., un militar retirado, y David, un niño de unos seis años de edad al que el capitán espera conquistar con su amor para así arrebatárselo a su madre.¹¹ Dejando a un lado lo siniestro que dicho argumento suena a nuestros oídos, el libro parece reflejar los paseos que el propio Barrie daba con George, el mayor de los hijos del matrimonio Llewelyn Davies, por los Jardines de Kensington. El personaje de Peter Pan aparece por primera vez en esta novela como protagonista de una larga historia que el capitán le cuenta a David –o que David le cuenta al capitán–¹² mientras ambos pasean por los Jardines de Kensington. En esta historia, que abarca seis de los veintiséis capítulos de la novela, Peter Pan es un niño que sólo tiene una semana de edad, a pesar de llevar existiendo muchos años. Peter se escapó de casa al escuchar a sus padres hablar de lo que sería cuando fuese mayor para ir a jugar a los Jardines de Kensington, donde volvió a relacionarse con los pájaros y las hadas. Y es que Barrie nos cuenta que los niños, antes de nacer, son pájaros, y que sólo con el tiempo llegan a adquirir forma humana. Tanto el personaje como las aventuras que vive en esta novela son completamente diferentes a las que luego se verán en las versiones posteriores, en las que Peter será ya el personaje protagonista. Sin embargo la lectura de *The Little White Bird* aporta varias claves interesantes de interpretación sobre el resto de obras, ya que los puntos de contacto a un nivel simbólico son abundantes. Así por ejemplo en la obra de teatro Wendy es confundida con un gran pájaro blanco cuando llega a Nunca Jamás, Peter Pan dice ser un pajarito que acaba de salir del cascarón, y uno de los títulos que Barrie estuvo barajando para la obra era “The Great White Father” (Herrerros de Tejada, 2009: 51), nombre por el que los indios llaman a Peter y que guarda un gran parecido con el título de *The Little White Bird*.

En las navidades de 1901 Barrie llevó a los niños Llewelyn Davies al teatro para ver *Bluebell in Fairy Land*, de Seymour Hicks. Se trataba de una pantomima, un género teatral con abundantes piezas musicales cultivado en Inglaterra desde el siglo XVIII. Derivadas de la *Commedia dell'Arte*, de la que conservaban la mayoría de los personajes, pero con gran presencia de hadas y otros personajes fantásticos, las pantomimas se representaban durante el periodo de las navidades como entretenimiento infantil. Según señala Andrew Birkin, la obra de Hicks debió inspirar a Barrie para escribir él una pantomima, proyecto en el que estuvo meditando durante algún tiempo y que finalmente decidió que tuviera como protagonista al personaje secundario de *The Little White Bird*, Peter Pan (Birkin, 2005: 92-93). Para White y Tarr la influencia del género de la pantomima en la obra de Barrie es tan grande que “Pan”, el apellido del personaje, derivaría del inglés “pantomime” (White y Tarr, 2006: xviii). Sin embargo, a pesar de que ya en *The Little White Bird* hay un episodio dedicado a la pantomima, las evidencias a favor de esta posibilidad son débiles, siendo más factible que Barrie

11 “Fue un plan concebido en un instante, y desde entonces perseguido implacablemente, socavar la influencia de Mary sobre el niño, mostrándole todos sus caprichos, arrebatárselo por completo y hacerlo mío” (Barrie, 1902: 114, la traducción es mía). (“It was a scheme conceived in a flash, and ever since relentlessly pursued, to burrow under Mary’s influence with the boy, expose her to him in all her vagaries, take him utterly from her and make him mine”).

12 Barrie juega constantemente a negar haber sido el autor de Peter Pan, como iremos viendo al hablar del resto de las obras. En este caso lo hace indicando que el capitán W. y David son coautores de la historia, a pesar de que el capitán representa al propio Barrie. “Debo mencionar aquí que lo siguiente es nuestra forma de contar un cuento. Primero, yo se lo cuento a él, y luego él me lo cuenta a mí, de lo que se entiende que se trata de un cuento bastante diferente; y entonces yo se lo vuelvo a contar con sus añadidos, y así continuamos hasta que ninguno de los dos podría decir si es más su cuento o el mío” (Barrie, 1902: 143, la traducción es mía). (“I ought to mention here that the following is our way with a story: First, I tell it to him, and then he tells it to me, the understanding being that it is quite a different story; and then I retell it with his additions, and so we go on until no one could say whether it is more his story or mine”).

llamase a su personaje Peter Pan por el dios griego Pan, como mostraré más adelante al hablar de los rastros míticos.

El catorce de octubre de 1903, casi dos años después de haber visto *Bluebell in Fairy Land*, Barrie decide que ya es hora de escribir su pantomima y comienza a tomar una serie de notas previas que actualmente se conocen como las *Fairy Notes*. Se trata de cuatrocientas sesenta y seis anotaciones de gran interés para comprender la evolución del personaje y que, como muchos de los manuscritos referidos a Peter Pan, se conservan en la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale. A la vez que iba realizando estas anotaciones, el veintitrés de noviembre de ese mismo año comenzó a escribir la primera versión de la obra, que llevaba por título provisional simplemente *Anon: A Play* –volviendo a incidir en su no-autoría del texto–. Esta primera versión, que todavía sufriría múltiples cambios antes de su primera representación, constaba de seis actos y fue terminada el uno de marzo de 1904 (Birkin, 2005: 103). La historia, a grandes rasgos, es la que todos conocemos: Wendy y sus hermanos viajan a Nunca Jamás con Peter Pan y tras derrotar al Capitán Garfio, regresan a Londres, donde les esperan sus angustiados padres. Las principales características de *Anon* son por un lado la inclusión de una escena en el quinto acto en la que, tras regresar a Londres, Peter organiza una especie de concurso para elegir a las madres de los niños perdidos, y por otro la presencia de un sexto acto, directamente vinculado con la tradición de las pantomimas, que se desarrolla en los Jardines de Kensington y en el que aparecen multitud de Arlequines, Payasos, Pantaleones y Columbinas. También destaca la ausencia del acto situado en la laguna de las sirenas, que no fue incluido hasta la segunda temporada de representaciones (Green, 1954: 103).

Tras meditar durante un tiempo el título que debía ponerle a la obra –en distintas etapas Barrie barajó llamarla “El niño que odiaba a las madres”, “Peter y Wendy” “Pequeña Madre” y “El Gran Padre Blanco”– finalmente le presentó al productor Charles Frohman una nueva versión bajo el título de “Peter Pan or The Boy Who Couldn’t Grow Up”, que el productor aconsejó rebautizar a *Peter Pan or The Boy Who Wouldn’t Grow Up*, rótulo con el que se estrenó en Londres el veintisiete de diciembre de 1904 (Herreros de Tejada, 2009: 51-52)¹³. El éxito que obtuvo la obra fue tan grande como inesperado, lo que hizo que la pieza, pensada como una simple pantomima que se representase en la capital inglesa únicamente durante esas navidades, fuese puesta en escena de nuevo al año siguiente, y al otro, y así sucesivamente hasta 1940, año en que debido a la Segunda Guerra Mundial no se pudo celebrar ninguna representación (Green, 1954: 222-239).

Sabemos que el texto que se representó en la primera temporada difería en algunos puntos de *Anon*, igual que difiere del texto definitivo de la obra, publicado por primera vez en 1928 y que se encuentra ya bastante alejado del género de la pantomima. Sin embargo es difícil establecer en qué momento se introdujo cada nueva variación, dado que desde su estreno hasta su publicación Barrie continuó modificando la obra todos los años, a veces incluso a mitad de la temporada.¹⁴ No obstante es seguro que los mayores cambios se produjeron entre *Anon* y el texto que se utilizó el segundo año, que ya no incluía la escena de las madres ni la arlequinada del sexto acto y sí la de la laguna de las

13 El cambio en el título tiene una gran importancia simbólica e interpretativa, pues el primero implica la incapacidad del niño para crecer, mientras que el segundo convierte dicha incapacidad en una decisión voluntaria.

14 Uno de los cambios más curiosos introducidos de forma posterior al estreno parece que se produjo a petición de algunos padres que habían asistido a alguna representación. Al volver a casa, sus hijos habían intentado volar saltando desde la cama, por lo que Barrie decidió incluir la necesidad de haber sido rociado con polvo de hadas para conseguir flotar en el aire (Barrie, 1928: 77). Para más información sobre la evolución del texto dramático se pueden consultar los libros de R. D. S. Jack (1991) y Roger L. Green (1954).

sirenas, siendo todas las modificaciones posteriores significativamente menores. Según Jack (1991: 165), se pueden clasificar las más de veinte versiones diferentes de la obra en tres grupos:

El primero corresponde a las versiones más tempranas de la obra, que contenían al menos una de las dos escenas características de *Anon*: la escena de la identificación de las madres y la arlequinada del sexto acto.

El segundo grupo contendría las versiones que se utilizaron para las representaciones a partir del segundo año, ya sin las dos escenas características de *Anon*.

El tercero estaría formado por el texto definitivo publicado para su lectura en 1928, que contiene una larga introducción y acotaciones mucho más extensas que las versiones anteriores.

Pero volviendo a nuestra línea cronológica, el siguiente hecho a destacar en el desarrollo de la historia de Peter Pan, tras el estreno de la obra de teatro, es la publicación en 1906 del libro *Peter Pan in Kensington Gardens*. Sin embargo, a pesar de que el título podría llevar a confusión, en realidad no se trata de un texto nuevo. Después del enorme éxito de la obra de teatro, la editorial Hodder & Stoughton decidió publicar por separado los seis capítulos de *The Little White Bird* que contenían la historia de Peter Pan, modificando únicamente aquellas expresiones que hacían referencia al resto de la novela, por lo que el nuevo texto publicado no tiene importancia para el desarrollo del personaje.

La que si tiene relevancia es la obra de teatro de un acto titulada *When Wendy Grew Up: An Afterthought*, representada por primera y única vez el veintidós de febrero de 1908 en Londres tras la última representación de *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* de esa temporada. La obra transcurre en el dormitorio de Wendy años después de que terminase la acción de la obra de teatro anterior. Wendy es ahora una adulta, y le cuenta a su hija Jane las aventuras que vivió en Nunca Jamás cuando era una niña. Jane se duerme y entonces Peter entra por la ventana del dormitorio. Quiere que Wendy vuelva con él a Nunca Jamás, pero no sabe que en realidad han pasado muchos años y que Wendy es ahora una mujer. Al descubrirlo, decide llevarse a Jane en su lugar, dando a entender que la misma situación se repetirá cuando la niña se haga mayor y tenga sus propios hijos.

Esta pequeña pieza dramática no volvió a ser representada. Sin embargo Barrie decidió reutilizar la historia en *Peter and Wendy*, novela infantil publicada en 1911 y que narra las mismas acciones que la obra de teatro *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*. La principal diferencia estriba precisamente en que el último capítulo de la novela corresponde a la acción de *When Wendy Grew Up: An Afterthought*, dando así un nuevo final a la obra. En cualquier caso es importante señalar que la versión novelada de la historia permitió una difusión a nivel internacional mucho más rápida que la que ofrecía la obra de teatro, cuyo texto definitivo como hemos visto no fue publicado hasta 1928.¹⁵ En este contexto, *Peter and Wendy* podría parecer una nueva estrategia comercial para aumentar los beneficios que el personaje ya estaba generando, del mismo modo que lo había sido *Peter Pan in Kensington Gardens*. Sin embargo no podemos olvidar que Barrie ya era un escritor de gran éxito antes del estreno de *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* y que su fortuna era considerable, lo que unido al hecho de que se negara a publicar el texto teatral y al mismo tiempo permitiese la publicación de versiones escritas por otros autores parece indicar que no estaba especialmente interesado en rentabilizar todavía más su creación, pese a que no podemos emitir un juicio definitivo

15 En este sentido es destacable que la llegada a España de Peter Pan se produce en 1925 a raíz de la traducción que realiza María Luz Morales de esta novela y que publicó la editorial Juventud bajo el nombre *Peter Pan y Wendy. La historia del niño que no quiso crecer*.

al respecto.¹⁶ Pero dejando de lado el aspecto económico, y por lo que respecta al texto de la novela, su interés para este estudio reside especialmente en las reflexiones del narrador, muy presente a lo largo de toda la obra, que aportan nuevos matices a la historia ofreciendo así una visión más compleja de los personajes.

El enorme éxito que había tenido la obra de teatro, incluso en Estados Unidos, donde se estrenó en el Empire Theater de Nueva York el seis de noviembre de 1905 (Green, 1954: 159-168), hizo que la cada vez más próspera industria del cine no tardase en interesarse por los derechos para la adaptación al cine de la historia de Peter Pan.¹⁷ Según señala Chaney en su biografía del escritor escocés, Barrie recibió al menos una propuesta de dos mil libras en 1912, y otra de veinte mil en 1918, cantidades muy elevadas para la época pero que fueron desestimadas por el autor (Chaney, 2006: 330-331). Sin embargo Barrie estaba en realidad enormemente interesado en las posibilidades que Peter Pan podría tener en la gran pantalla, y pese a haber rechazado todas las propuestas que había recibido, en 1920 escribió un guión de unas quince mil palabras que desgraciadamente nunca llegó a utilizarse. Tras alcanzar un acuerdo en 1921 con la Paramount Pictures para la venta de los derechos de adaptación, Barrie envió su *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan* a la productora estadounidense confiando en que lo utilizaran para rodar la película (Green, 1954: 169-170). Sin embargo el guión fue rechazado, provocando una gran decepción a su autor, que vio reducida su contribución a la película a la simple elección de la actriz¹⁸ que representaría el papel de Peter Pan, la joven Betty Bronson (Manzano Espinosa, 2006: 220-222).

La pregunta nos asalta de forma inmediata. ¿Por qué fue rechazado el guión de Barrie? La respuesta que seguramente todo el mundo daría a priori estaría relacionada con el desconocimiento que tendría un autor teatral de las diferencias entre los recursos que debían emplearse en el teatro y en el cine. Sin embargo este no es el caso. Barrie estaba plenamente convencido de que el cine debía definirse a sí mismo principalmente en términos de oposición al teatro, realizando en la pantalla lo que no podía ser hecho en un escenario (Jack, 2001: en línea). En este sentido, el guión de Barrie pretendía aprovechar al máximo las posibilidades que el nuevo medio ofrecía a la obra. Por poner un ejemplo, al tener que prescindir en gran medida de los diálogos de los personajes, Barrie decidió aprovechar que la obra de teatro ya utilizaba gran cantidad de recursos musicales y mímicos, potenciándolos para introducir el menor número posible de intertítulos. Teniendo en cuenta además que la película se dirigiría a un público fundamentalmente adulto, recuperó algunos elementos de carácter sexual relativamente explícitos que se encontraban en *Anon* –principalmente referidos a la relación entre Tigrilla y Peter Pan–, pero que el autor eliminó en versiones posteriores para adaptar la obra a un público más infantil. El resultado es una obra que difiere de *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* mucho más de lo que lo hacía la novela *Peter and Wendy*, convirtiéndose junto a estas dos obras

16 Para más información sobre las versiones de la historia de Peter Pan publicadas por otros autores con autorización de Barrie se pueden consultar los libros de Roger L. Green (1954) y Jacqueline Rose (1994).

17 En cualquier caso se ha de tener en cuenta que Barrie era uno de los escritores más famosos de la época y sus obras fueron adaptadas al cine frecuentemente. Chaney señala que durante la vida del escritor se rodaron catorce películas basadas en obras suyas, siendo una de las más conocidas la adaptación de *The Admirable Crichton*, una de sus obras de teatro más aplaudidas. La adaptación se estrenó en 1919 bajo el título de *Male and Female*, fue dirigida por Cecil B. DeMille y protagonizada por una de las actrices más importantes del momento, Gloria Swanson (Chaney, 2006: 330-331).

18 Desde la primera representación de la obra de teatro, el papel de Peter Pan había sido representado siempre por mujeres debido en gran medida a la normativa que regulaba el trabajo infantil en Inglaterra. Posteriormente se convirtió en una tradición, motivo por el cual para la versión cinematográfica se decidió contar con una actriz.

y a los capítulos que trataban de Peter Pan en *The Little White Bird*, en una de las cuatro fuentes principales para indagar sobre el personaje.

Tras la elaboración del guión de cine, Barrie aún redactó tres textos más que arrojan alguna luz sobre el misterio de Peter Pan. El primero de ellos es el relato "The Blot on Peter Pan", publicado en 1926 en el libro *The Treasure Ship*, una antología para niños editada por Cynthia Asquith, su secretaria en aquellos momentos. A pesar de haber sido publicado en vida del autor, este cuento ha tenido casi menor distribución que el guión de cine, y su interés es relativo. En "The Blot on Peter Pan" el narrador le cuenta a un grupo de niños cómo surgió la historia del personaje, recobrando el juego de *The Little White Bird* en el que se confunde la autoría de la misma, asegurando que es fruto del trabajo del propio narrador y de un niño llamado Neil.

Para su colaboración en el libro de Asquith, Barrie también estuvo barajando la posibilidad de escribir un relato en el que se explicase el pasado del Capitán Garfio, especialmente en su relación con el Eton College¹⁹. Sin embargo finalmente se decantó por escribir "The Blot on Peter Pan", transformando la idea del relato sobre el Capitán Garfio en un discurso que pronunció en Eton el siete de julio de 1927 y que llevó por título simplemente "Captain Hook at Eton". La relación entre el villano de Peter Pan y este colegio inglés es relativamente tardía en la historia del personaje, ya que no se hace ninguna mención al respecto hasta la publicación de *Peter and Wendy* en 1911 (Green, 1954: 118). El motivo es que a Barrie no se le ocurrió la posibilidad hasta que en 1910 Peter se convirtió en el segundo de los hermanos Llewelyn Davies que acudía a este colegio –George, cuatro años mayor que él, había sido el primero–, transformándose así la escuela para el escritor en un símbolo del fin de la infancia.²⁰ El discurso, casi tan desconocido como el relato anterior, aporta alguna información sobre el Capitán Garfio, siendo una fuente importante para el análisis de este personaje.

Finalmente el último escrito que se puede mencionar es "To the Five: A Dedication", título del prólogo que acompañó la primera edición del texto de la obra de teatro *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* en 1928. Se trata del único texto de no-ficción escrito por Barrie que trata de su obra más conocida, abordando algunos de los detalles del proceso de creación y de su relación con los Llewelyn Davies. Es de destacar que, como había hecho ya desde el principio, vuelve a negar ser el autor de la historia, asegurando que simplemente se encontró el texto terminado sin ser capaz de recordar haberlo escrito. Por lo demás, el prólogo no aporta ninguna información relevante a no ser para realizar un análisis biográfico de la obra.

4. MOTIVOS Y LÍNEAS DE INTERPRETACIÓN

Como se desprende de la historia textual de Peter Pan, nos encontramos ante un personaje y una historia polimórficos, y como tales, difíciles de definir. A lo largo de los años, y según aparecían las nuevas versiones elaboradas por su autor, Peter Pan fue adquiriendo nuevos matices, desarrollando algunas características que ya poseía y perdiendo otras que resultaban incompatibles con las

19 El Eton College es un prestigioso colegio privado inglés para alumnos de entre 13 y 19 años (lo que en Inglaterra se conoce como "public school"). A él asisten algunos de los miembros más destacados de la sociedad inglesa y entre sus antiguos alumnos, conocidos como Old Etonians, se encuentran, además de numerosos primeros ministros, escritores y diplomáticos, los hijos del actual Príncipe de Gales.

20 La asociación entre los colegios y el fin de la infancia no era nueva en Barrie. Ya en *The Little White Bird* el niño David anunciaba al Capitán W. que dejaría de jugar con él cuando tuviese ocho años y empezase a ir a Pilkington, otra escuela (Barrie, 1902: 280). Por otro lado, en el sexto acto de *Anon* el Capitán Garfio reaparecía en los Jardines de Kensington convertido en un director de colegio.

novedades. Como resultado, cualquier interpretación de su historia que pretenda abarcarla en su totalidad está condenada al fracaso, pues no nos encontramos ante una obra lógica y coherente, sino ante una serie de posibilidades nunca fijadas de forma definitiva. Peter Pan se encuentra como un mar de sugerencias desplegado en distintas versiones de su historia que Barrie trató de concentrar en un único texto sin éxito. Podría argumentarse que para concretar a Peter Pan bastaría con quedarse con una sola de las obras. Pero esto no solucionaría el problema, simplemente lo ocultaría. Si nos decidiésemos por una versión de la historia descubriríamos que todas las posibilidades se encuentran en potencia en cada uno de los textos, sólo que algunas de ellas serían menos visibles si no contásemos con la luz que aportan el resto de versiones. Cada uno de los textos en los que aparece Peter Pan es como un palimpsesto bajo el cual se pueden leer todas las otras versiones de la historia. Por ello considero que una interpretación de Peter Pan no debe buscar una "verdadera" explicación de la historia a partir de un único texto, sino que debe tener en cuenta todos los textos posibles y a la vez tratar de no priorizar ninguna de las vías, ya que las diferentes líneas a menudo se complementarán, pero también entrarán en contradicción, sin que de ello resulte necesariamente que unas sean más válidas que otras.

4.1. En busca de la madre perdida

A pesar de que Barrie no tenía conocimiento de la obra de Freud cuando creó a Peter Pan (Egan, 1982: 40), su obra se ha prestado especialmente a interpretaciones psicoanalíticas. Las imágenes y metáforas que pueblan la historia del niño que no quería crecer sirven para ejemplificar algunas teorías de Freud y sus discípulos como si hubiesen sido escritas expresamente para ese fin. Prueba de ello son la multitud de análisis, tanto de Peter Pan como de su autor, que se han realizado desde perspectivas freudianas (Geduld, 1971), jungianas (Yeoman, 1998) e incluso lacanianas (Rudd, 2006). Por mi parte, me limitaré a señalar aquellas escenas que más relación tienen con la teoría psicoanalítica, sin entrar a realizar un análisis del autor, cuestión de la que hablaré más adelante.

La situación que más se ha comentado sin duda es la relación edípica entre Peter Pan y Wendy.²¹ Cuando el niño llega al dormitorio de la niña al principio de la obra, su comportamiento nos hace pensar que está tratando de seducirla: los halagos hacia las mujeres, el desinterés hacia las opiniones de Campanilla que obviamente está celosa de Wendy, el intercambio de besos y dedales... Incluso se ha señalado que la simbología del dedal en esta escena es doblemente vinculante, haciendo referencia por un lado a la unión sexual, siendo el dedal una imagen de la vagina, y por otro a la unión marital, dado el parecido entre el instrumento de costura y un anillo de bodas (Morse: 2006: 297-298). Y el matrimonio parece ser aceptado en un principio por ambas partes, que juegan en Nunca Jamás a ser marido y mujer, mientras los niños perdidos son sus hijos. Sin embargo Peter en realidad no busca una esposa, sino una madre, lo que en un momento dado le hace replantearse la situación:

"Estaba pensando", dijo un poco asustado. "Es sólo fingido que yo sea su padre, ¿verdad?"

"Oh, sí" dijo Wendy en tono remilgado.

"Es que" continuó él como excusándose "me haría parecer tan viejo ser su padre real".

"Pero son nuestros, Peter, tuyos y míos".

21 Y no sólo entre los dos niños. Todos los personajes adultos masculinos de la obra, los piratas y el señor Darling, están obsesionados por la figura materna y se comportan con las mujeres como si quisiesen ser sus hijos.

"Pero no en la realidad, ¿no, Wendy?" preguntó angustiado.

"No si no lo deseas" replicó ella; y escuchó claramente el suspiro de alivio del niño.

"Peter" le preguntó tratando de hablar con firmeza, "¿cuáles son exactamente tus sentimientos hacia mí?"

"Los de un hijo devoto, Wendy". (Barrie, 1911: 161-162)²²

La turbación de Peter responde a la confusión de sus sentimientos, ora los de un hijo, ora los de un esposo. De este modo adopta el rol del hijo edípico, enamorado de la madre Wendy (Egan, 1982: 49-50). Para completar el triángulo sólo falta la figura del padre, encarnada en el archienemigo de Pan, el Capitán Garfio, que interrumpe la escena matrimonial y con sus modales refinados trata de seducir a la niña –nótese la inclusión de un término francés en el fragmento, lengua que en la obra se utiliza siempre con alguna connotación sexual, fruto del imaginario colectivo inglés en la época (Egan, 1982: 46)–:

A Wendy, que salió la última, se le concedió un trato diferente. Con irónica cortesía, Garfio alzó su sombrero y, ofreciéndole su brazo, la escoltó hasta el lugar donde los otros estaban siendo amordazados. Lo hizo con tanta pompa, el pirata era tan terriblemente *distingué*, que Wendy estaba demasiado fascinada para gritar. Sólo era una niña pequeña.

Quizá sea un chismorreo divulgar que, por un momento, Garfio la embelesó, y sólo lo contamos porque su desliz llevó a extraños resultados. (Barrie, 1911: 178)²³

Una vez planteada la situación, el enfrentamiento entre padre e hijo por la madre es inevitable. Peter ya había castrado simbólicamente a Garfio al cortarle la mano, desencadenándose así el inevitable fin. Una vez que el padre ha perdido la autoridad, su tiempo está contado, y el cocodrilo le persigue con el tic-tac del reloj que Peter imitará con maestría para colarse sin ser visto en el barco pirata, mostrando cómo el tiempo corre de parte del hijo. Para terminar la historia edípica, sólo falta que una vez muerto el padre, el hijo ocupe su lugar, como efectivamente sucederá al final de la obra cuando Peter se vista con la ropa de Garfio y, imitando a su enemigo, se convierta en el capitán del barco pirata.

Dejando a un lado el triángulo edípico, otra de las relaciones más evidentes entre la obra de Barrie y la teoría psicoanalítica reside en las visiones parecidas de la mente de los niños que tenían Barrie y Freud. Para el vienés, los niños eran fundamentalmente amorales y egoístas, dado que al estar su superego todavía en formación, el ello tenía una presencia mucho mayor en el comportamiento (Egan, 1982: 41). Esto encaja perfectamente con la descripción de los niños que realiza el escritor

22 'I was just thinking,' he said, a little scared. 'It is only make-believe, isn't it, that I am their father?'

'Oh yes,' Wendy said primly.

'You see,' he continued apologetically, 'it would make me seem so old to be their real father.'

'But they are ours, Peter, yours and mine.'

'But not really, Wendy?' he asked anxiously.

'Not if you don't wish it,' she replied; and she distinctly heard his sigh of relief. 'Peter,' she asked, trying to speak firmly, 'what are your exact feelings for me?'

'Those of a devoted son, Wendy.'

23 "A different treatment was accorded to Wendy, who came last. With ironical politeness Hook raised his hat to her, and, offering her his arm, escorted her to the spot where the others were being gagged. He did it with such an air, he was so frightfully *distingué*, that she was too fascinated to cry out. She was only a little girl.

Perhaps it is tell-tale to divulge that for a moment Hook entranced her, and we tell on her only because her slip led to strange results."

escocés, que los califica de "alegres, inocentes y sin corazón" (Barrie, 1911: 226)²⁴. Alegres porque viven buscando siempre el placer, inocentes porque no tienen sentimientos de culpabilidad, y sin corazón porque sólo piensan en ellos mismos.^{25 26} En este contexto, el mapa de la mente del niño que nos dibuja Barrie, que no es sino el mapa de Nunca Jamás, no distaría mucho del que haría Freud, dominado por los instintos del ello:

No sé si habéis visto alguna vez el mapa de la mente de una persona. Los médicos a veces dibujan mapas de otras partes de vuestro cuerpo, y vuestro propio mapa puede resultar enormemente interesante, pero intentad pillarles dibujando el mapa de la mente de un niño, que no sólo es confusa, sino que está dando vueltas todo el tiempo. Hay líneas zigzagueantes, como las de vuestra temperatura en un gráfico, y probablemente sean caminos que atraviesan la isla; porque Nunca Jamás siempre es, más o menos, una isla, con maravillosas manchas de color aquí y allá, con arrecifes de coral y humildes barcos en el horizonte, y grutas salvajes y solitarias, y gnomos que en su mayoría son sastres, y cavernas por las que corre un río, y príncipes con seis hermanos mayores, y una cabaña a punto de derrumbarse, y una viejecita muy pequeña con la nariz en forma de gancho. Sería un mapa sencillo si eso fuera todo; pero también está el primer día de colegio, la religión, los padres, el estanque redondo, la costura, los asesinatos, los ahorcados, los verbos que rigen en dativo, el día del pudding de chocolate, ponerse tirantes, decir noventa y nueve, los tres peniques por arrancarte un diente tú solo y demás; y todo esto forma parte de la isla, o es otro mapa que aparece a través del primero, y es todo bastante confuso, especialmente porque nada permanece quieto. (Barrie, 1911: 73-74)²⁷

A este paisaje de diversión, violencia y fantasía habría que añadirle todavía los frecuentes guiños a la sexualidad adulta que encontramos en Nunca Jamás y que no se encuentran en esta primera descripción, como las orgías a las que acuden las hadas (Barrie, 1911: 132) o las insinuaciones de Tigrilla a Peter Pan que se encontraban en *Anon* y que se perdieron en las versiones posteriores de la historia para no incidir demasiado en los confusos sentimientos de Peter hacia las mujeres:

24 "gay and innocent and heartless."

25 También se puede señalar el parecido de esta visión de la infancia con la del filósofo Friedrich Nietzsche, que en el discurso "Las tres metamorfosis" incluido en *Así hablaba Zaratustra* expone cómo el espíritu ha de pasar por tres estadios, convirtiéndose en camello, en león y en niño. El estadio final del espíritu convertido en niño concerniría al superhombre, caracterizado por su voluntad de crear, su seguridad, alegría, independencia e individualismo. Para más información se puede consultar el libro de Nietzsche (1998).

26 En otro lugar he hecho notar también la posible interpretación de "sin corazón" (*heartless*) como "incapaces de amar" en un sentido sexual. Esta posibilidad vendría avalada por el hecho de que Peter Pan rehúsa tener una relación adulta con Wendy. Para más información véase Muñoz Corcuera (2011b)

27 "I don't know whether you have ever seen a map of a person's mind. Doctors sometimes draw maps of other parts of you, and your own map can become intensely interesting, but catch them trying to draw a map of a child's mind, which is not only confused, but keeps going round all the time. There are zigzag lines on it, just like your temperature on a card, and these are probably roads in the island; for the Neverland is always more or less an island, with astonishing splashes of colour here and there, and coral reefs and rakish-looking craft in the offing, and savages and lonely lairs, and gnomes who are mostly tailors, and caves through which a river runs, and princes with six elder brothers, and a hut fast going to decay, and one very small old lady with a hooked nose. It would be an easy map if that were all; but there is also first day at school, religion, fathers, the round pond, needlework, murders, hangings, verbs that take the dative, chocolate pudding day, getting into braces, say ninety-nine, three-pence for pulling out your tooth yourself, and so on; and either these are part of the island or they are another map showing through, and it is all rather confusing, especially as nothing will stand still!"

TIGRILLA: Yo gran mujer – tú gran hombre.
 PETER: Sí, lo sé.
 TIGRILLA (Entregada): A veces chica india correr hacia el bosque, guerrero indio correr tras ella – Guerrero indio atraparla. Entonces ella mujer de guerrero indio. ¿No ser así? (A los indios)
 INDIOS: ¡Ugh! ¡Ugh!
 TIGRILLA: Si Rostro Pálido correr tras chica india – Atraparla – Entonces ella mujer de Rostro Pálido.
 INDIOS: ¡Ugh! ¡Ugh!
 TIGRILLA: Tu suponer que Tigrilla correr hacia el bosque – Peter Rostro Pálido atraparla – ¿Entonces qué?
 PETER (Desconcertado): Rostro Pálido no puede alcanzar nunca a las chicas indias, corren demasiado rápido.
 TIGRILLA: Si Peter Rostro Pálido perseguir Tigrilla ella no correr muy deprisa – Tropezar con montículo – ¿Entonces qué?
 UN INDIOS: Ella su mujer.
 TODOS: ¡Ugh! ¡Ugh!
 PETER: El Gran Padre Blanco de los Rostros Pálidos no entiende demasiado a lo que te refieres. ¿Es que quieres ser mi madre, Tigrilla?
 TIGRILLA: ¡Madre no!
 PETER: Entonces no te entiendo. Buenas noches Tigrilla. Buenas noches guerreros. (Tigrilla está desconsolada. Peter se mete en el árbol).
 PANTERA (afligido porque Tigrilla está llorando): ¿Guerreros de Tigrilla traer Rostro Pálido de vuelta? (Levantando el arma).
 TIGRILLA: No – No hacer daño. Él no entender – Tigrilla explicar más claro próxima vez. (Barrie, 1903-1904: en línea)²⁸

En esta misma línea se ha querido ver que toda la obra funciona como un sueño infantil en el que los niños Darling, libres de las restricciones del superego representado por la madre, son capaces de soñar con aquello que se encuentra en el ello, representado por Nunca Jamás (Egan, 1982: 40-42). Esta identificación entre la figura materna y el superego resulta especialmente clara en *Peter and Wendy* cuando el narrador nos informa de que por las noches las buenas madres ordenan las mentes de sus hijos colocando al fondo las malas pasiones y en la parte de arriba los pensamiento más bonitos

28 "TIGER LILY: Me great lady – you great man.

PETER: Yes, I know.

TIGER LILY (*devoted to Peter*): Sometimes Injin girl runs into wood, Injin brave runs after her – Injin brave catch her. Then she Injin brave's squaw. Is it not so? (*To Indians.*)

INDIANS: Ugh! Ugh!

TIGER LILY: If Paleface runs after Injin girl – catch her – then she Paleface's squaw.

INDIANS: Ugh! Ugh!

TIGER LILY: Suppose Tiger Lily runs into wood – Peter Paleface catch her – what then?

PETER (*bewildered*): Paleface can never catch Indian girls they run too fast.

TIGER LILY: If Peter Paleface chases Tiger Lily she no run very fast – she tumble in a heap – what then? (*Peter puzzled. She addresses Indians.*) What then?

AN INDIAN: She him's squaw.

ALL: Wah! Ugh! Ugh!

PETER: The Great Father of the Palefaces doesn't quite understand what you mean. Are you wanting to be my mother, Tiger Lily?

TIGER LILY: No mother!

PETER: Then I don't understand you. Goodnight Tiger Lily. Goodnight braves. (*Tiger Lily is disconsolate. Peter goes into tree.*)

PANTHER (*distressed because Tiger Lily is weeping*): Tiger Lily's braves bring Paleface back? (*Lifting weapon.*)

TIGER LILY: No – no, hurt him. Him no understand – Tiger Lily explain more clear next time".

(Barrie, 1911: 72-73). Por otro lado, la interpretación es coherente con el texto, si tenemos en cuenta que la aventura se inicia con los niños dormidos en sus camas y termina cuando, al regresar a Londres, se vuelven a meter bajo las sábanas para no asustar a su madre. Al mismo tiempo el hecho de que el Capitán Garfio fuese interpretado desde su estreno por el mismo actor que hacía el papel del señor Darling²⁹ refuerza la hipótesis de que el pirata es el padre edípico demonizado por sus propios hijos en el inconsciente.

Finalmente, otra escena que resulta interesante interpretar desde la teoría psicoanalítica es la de la pérdida de la sombra, inspirada seguramente en *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso. Un día Peter entra en el dormitorio de los Darling por la ventana, sin embargo la señora Darling se despierta, Nana se abalanza sobre él y Peter tiene que escapar volando. Pero la mala suerte hace que Nana consiga cerrar la ventana antes de que la sombra del niño salga del cuarto, arrancándose sin más. Días después, Peter se adentra de nuevo en la casa de los Darling para recuperar su sombra, desencadenándose así la historia.

La simbología de la sombra es variada, pudiendo representar la parte oscura de la persona, su alma, su vitalidad, su estatus social...³⁰ En el caso de Peter se ha dicho que la sombra podría representar su lado oscuro, lo reprimido por el ego, y el intento de recobrarla simbolizaría una identificación inconsciente entre el ego y la sombra, mostrando su falta de reflexión sobre sí mismo (Yeoman, 1998: 141-143). También se ha señalado que la sombra podría representar simplemente la irrupción de la fantasía en el mundo real, un aviso del peligro que supondrá la llegada de su dueño (Manzano Espinosa, 2006: 112). Por otro lado, y siguiendo otra línea de interpretación, creo que no es casual que la pérdida de la sombra se deba a la señora Darling y a su aliada Nana, mientras que su recuperación se produzca gracias a Wendy, que es capaz de cosérsela de nuevo a los pies. Si recurrimos a las *Fairy Notes*, nos encontramos con que por la mente de Barrie pasó la posibilidad de que la señora Darling fuese la auténtica madre de Peter Pan, pero que con el tiempo lo hubiese olvidado:

172) Suponer que la madre se da cuenta gradualmente de que P[eter] es su niño – se había olvidado de que la había tenido. Ahora todo vuelve a ella, etc. [Añadido: esta la Madre Bonita] [Nota adicional ilegible]

173) Suponer que después de la escapada ella recuerda cómo había tenido al niño y había puesto barrotes en las ventanas después de que escapase, etc. Ella ve que este es su castigo (que se cuenta en el último acto) – Entonces cuando P[eter] vuelve ella se da cuenta de que es el niño – le da abrazos etc – a él le gusta – pero al final él se va volando.

174) De este modo en el primer acto no se sabe *porqué* P[eter] es tan cruel y villano.

176) P[eter] amonesta seriamente a la madre porque *él sí* recordaba – cómo ella *debería* haber dejado la ventana abierta – ella se encoge de miedo detrás de él. (Barrie, 1903)³¹

29 Se trata de una de las curiosidades de la producción teatral más repetidas en la literatura crítica de la obra. El reparto de la primera representación en la que se observa que el mismo actor representaba a ambos personajes se puede encontrar en el libro de R. L. Green (1954: 222).

30 Para más información sobre la simbología de la sombra se puede consultar el famoso libro de Otto Rank *El doble* (1976).

31 "172) Suppose mother gradually realises P is her boy - she had forgotten abt {having} him. It now all comes back to her, etc. [ADDED: this the Beautiful Mother.] [Additional note illegible]"

"173) Suppose after the escape she remembers how had had a boy & barred windows when he escaped, etc. This she sees is her punishment (that told in last act) - Then when P comes she gets to know that he is the boy - gives him hugs etc - & he loves it - but in the end he flies away".

"174) Thus in first act it isn't known *why* P so cruel & villainous".

"176) P admonishing mother strongly abt *he* remembered - how she *ought* to have left window open, etc - she cowers

Si atendemos a esta posibilidad, Peter sufriría el arrancamiento de su sombra por su propia madre, como un símbolo de la privación de la figura materna causada por el doloroso abandono del pasado. Al mismo tiempo el niño consigue recobrar la sombra gracias a Wendy, que será la madre sustituta, lo que explicaría el deseo de Peter Pan de que todas las mujeres que conoce se conviertan en su madre.³²

4.2. Chico orgulloso e insolente, hombre funesto y siniestro

Al comienzo de la película de Disney de 1953, el señor Darling se entera de que Wendy les ha estado contando a sus dos hermanos una historia de aventuras. Los dos niños, entusiasmados –casi se podría decir que en el sentido etimológico del término–, han decidido imitar a los personajes del cuento, el Capitán Garfio y Peter Pan, escondiendo los gemelos de oro de su padre como si de un tesoro pirata se tratase. Justo el día en que el señor Darling los necesita para una fiesta... Los gritos de enfado hacia la instigadora del problema no se hacen esperar:

SEÑOR DARLING: ¡Wendy! ¿No te he prohibido que les cuentes a los niños esas tonterías?

WENDY: No son tonterías...

SEÑOR DARLING: Sí que lo son. ¡Ese Peter Garfio..!. ¡Y el capitán Pan!³³

Viendo el tratamiento que recibe el personaje del Capitán Garfio en el resto de la película me inclino a pensar que el guionista que escribió esta parte del diálogo no era consciente de ello, pero la frase acertaba de pleno a señalar uno de los temas más interesantes de la obra de Barrie: el hecho de que el más temible de los piratas es en realidad el doble adulto de Peter Pan.³⁴

La afirmación puede resultar sorprendente a quienes conozcan a los personajes a través de algunas de sus adaptaciones, pero no a aquellos que conozcan la historia del texto. Y es que al principio el Capitán Garfio ni siquiera existía, y Peter Pan estaba destinado a ser el villano de la historia, como se puede comprobar a partir de algunas de las *Fairy Notes*:

19) ¿Peter es un duende que engaña a los niños para que no se conviertan en adultos?

22) Peter es un duende al que todas las madres temen porque se lleva a los niños.

106) Tal vez Peter-demonio llega y asusta a todos acerca de crecer, especialmente a los más pequeños – acelera el reloj y les enseña cómo crecen – horrorizados – entonces da marcha atrás para que rejuvenezcan (al final se escapa con ellos).

171) Si P[eter]-demonio (villano de la historia) es convencido al final por la madre.

before him".

32 En otro lugar he desarrollado esta interpretación del significado de la sombra, relacionándola con la relación entre Peter Pan y el Capitán Garfio (Muñoz Corcuera, en prensa-a).

33 Se trata del doblaje al castellano de la película. En el original el juego de palabras es parecido, pero no tan completo: El señor Darling responde "I say they are! Captain Crook, Peter Pirate...", confundiendo a Peter Pan con un pirata cualquiera, no con el propio Garfio.

"MR. DARLING: Wendy, haven't I warned you? Stuffing the boys' heads with a lot of silly stories.

WENDY: Oh, but they aren't.

MR. DARLING: I say they are. Captain Crook, Peter Pirate..."

34 Esta misma postura es defendida por ejemplo, aunque con algunas reservas, por Stewart (1998: 49) y Egan (1982: 53-54). La idea en cualquier caso la he desarrollado a fondo en otro lugar, mostrando cómo la estructura de la relación entre Peter Pan y el Capitán Garfio se adapta perfectamente al esquema del tema del doble propuesto por Otto Rank, interpretándose así la obra como una historia de terror, en la que el Capitán Garfio debe defenderse de su malvado doble infantil que intenta ocupar su lugar (Muñoz Corcuera, en prensa-a).

202) P[eter] abandona a los niños en el bosque para que mueran – se regodea – se va (se lo cuenta a la madre).

206) P[eter] finge al principio que simplemente vino para enseñar a los niños a volar. (Barrie, 1903)³⁵

Una vez que el Capitán Garfío se introdujo en la historia, en un principio simplemente como protagonista de una "front-cloth scene", un tipo de escena secundaria cuyo único propósito era dar tiempo a que se cambiase el escenario principal durante las representaciones en las pantomimas (Birkin, 2005: xiii), Barrie se dio cuenta de las posibilidades que tendría el personaje si lo convirtiésemos en el villano de la obra, tal y como aparece ya en *Anon*. Esto obligó a su autor a suavizar algunos de los rasgos más negativos de Peter, ya que no parecía viable una historia con dos personajes que cumplieren el mismo papel.³⁶ Sin embargo aún se pueden encontrar algunos aspectos oscuros en Peter Pan que Barrie insistió en mantener no sólo en *Anon*, sino también en las versiones posteriores de la historia. Así por ejemplo en *Peter and Wendy*, mientras los niños vuelan por primera vez a Nunca Jamás, nos encontramos con escenas como la siguiente:

Desde luego no fingían tener sueño, tenían sueño; y eso era un peligro porque, en el momento en que se adormilaban, empezaban a caer. Lo más espantoso era que Peter pensaba que esto era divertido.

"¡Ahí va otra vez!" gritaba entusiasmado, pues de repente Michael caía como una piedra.

"¡Sálvale! ¡Sálvale!" gritaba Wendy, mirando horrorizada el cruel mar que tenían debajo. Eventualmente Peter se lanzaba a toda velocidad por los aires y cogía a Michael justo antes de que se estrellase contra el mar, y era preciosa la forma en que lo hacía; pero siempre esperaba hasta el último momento, y daba la impresión de que lo que le interesaba era su propia habilidad y no salvar una vida humana. Además le gustaba la variedad, y lo que le divertía durante un tiempo podía dejar de interesarle de pronto, de modo que siempre existía la posibilidad de que, la próxima vez que te cayeras, te abandonase a tu suerte. (Barrie, 1911: 102-103)³⁷

-
- 35 "19) Peter is sprite inveigling children away from becoming grown up?"
"22) Peter a sprite whom all mothers fear {because} of his drawing away children."
"106) Perhaps P demon comes frightens all abt growing up especially youngest – puts clock on to go fast & shows them {themselves} growing up – horrified – then turns it back to make younger (eventually runs off with them)".
"171) If P a demon boy (villain of story) he is got round by the mother at end".
"202) P leaves children in wood dying - gloats - goes off (tell mother)".
"206) P pretends at first merely came to teach children to fly".
- 36 Esta transformación del personaje de Peter Pan se puede relacionar con la evolución de los dioses en la historia de las creencias religiosas que planteaba Mircea Eliade (2000). Para el estudioso rumano en un principio el dios celeste reunía todos los atributos posibles: bondad y maldad, masculino y femenino, etc., y sólo tras una compleja evolución se dividía en diversas figuras que personalizaban algún aspecto concreto de la figura original.
- 37 "Certainly they did not pretend to be sleepy, they were sleepy; and that was a danger, for the moment they popped off, down they fell. The awful thing was that Peter thought this funny.
'There he goes again!' he would cry gleefully, as Michael suddenly dropped like a stone.
'Save him, save him!' cried Wendy, looking with horror at the cruel sea far below. Eventually Peter would dive through the air, and catch Michael just before he could strike the sea, and it was lovely the way he did it; but he always waited till the last moment, and you felt it was his cleverness that interested him and not the saving of human life. Also he was fond of variety, and the sport that engrossed him one moment would suddenly cease to engage him, so there was always the possibility that the next time you fell he would let you go".

Esta actitud de Peter hacia los demás niños no es un hecho aislado. Todo su comportamiento se rige por la norma de que los demás deben hacer lo que él quiera, ya sea vestirse con pieles de animales que les dan un aspecto ridículo para que no se parezcan a él (Barrie, 1911: 112-113) o cambiar de tamaño para caber por la puerta que Peter ha decidido que deben utilizar (Barrie, 1911: 133). Por supuesto siempre existe la posibilidad de desobedecer las normas... Pero el riesgo es demasiado elevado: "Los niños de la isla varían, por supuesto, en número, según los maten y demás; y cuando parece que empiezan a crecer, lo que va contra las normas, Peter los elimina sin ninguna piedad." (Barrie, 1911: 112)³⁸

Este "eliminar" –en inglés "thins them out"– es ambiguo, pues podría interpretarse como que les reduce lo que hayan crecido para que vuelvan a ser pequeños, como que les expulsa de la isla, o como que les mata, opción por la que me inclino dado el contexto de la frase. La idea es siniestra, pero comprensible desde mi perspectiva. Peter mata a los niños que se niegan a obedecer sus órdenes igual que Garfio trata a los piratas como a perros y los elimina cuando le desobedecen:

"Me parece que te he oído ofrecerte voluntario, Starkey", dijo Garfio, ronroneando de nuevo.

"¡Ni hablar, por todos los diablos!" gritó Starkey.

"Mi garfio me asegura que sí", dijo Garfio avanzando hacia él. "Me pregunto si no sería aconsejable, Starkey, complacer al garfio". (Barrie, 1911: 198)³⁹

Por otro lado, al igual que Peter tiene aspectos negativos, Garfio también tiene algunos positivos. En el discurso "Captain Hook at Eton", la mejor fuente para conocer al insigne pirata, un testimonio asegura que es "el hombre más apuesto que he visto nunca" (Barrie, 1927: 122)⁴⁰. Pero no sólo su descripción física es positiva. Garfio también es culto, inteligente, interesado por los poetas de la Lake School como William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge (Barrie, 1927: 116) y con unos modales exquisitos que en *Peter and Wendy* le hacen incluso atormentarse por la posibilidad de que su preocupación por la buena educación no sea una muestra de mala educación (Barrie, 1911: 189).

Los paralelismos entre Peter Pan y el Capitán Garfio no acaban aquí. Además de mostrar que ambos personajes tienen aspectos positivos y negativos, Barrie se preocupó de añadir una serie de pistas que indicasen no sólo que eran dos personajes parecidos, sino que uno era el doble del otro. Así a partir de *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* sabemos que Garfio toca la flauta –Peter toca el caramillo o flauta de Pan– (Barrie, 1904: 136),⁴¹ que Peter se considera el capitán de los niños perdidos (Barrie, 1904: 101) o que ambos quieren que Wendy sea su madre (Barrie, 1904: 121).⁴² También sabemos que ambos personajes tienen una sexualidad ambigua, pues a pesar de ser masculinos, Peter era interpretado en el teatro por una mujer, mientras que en el carácter de Garfio "había algo de

38 "The boys on the island vary, of course, in numbers, according as they get killed and so on; and when they seem to be growing up, which is against the rules, Peter thins them out."

39 "'I think I heard you volunteer, Starkey,' said Hook, purring again.

'No, by thunder!' Starkey cried.

'My hook thinks you did,' said Hook, crossing to him. 'I wonder if it would not be advisable, Starkey, to humour the hook?'"

40 "the handsomest man I have ever seen".

41 En *Peter and Wendy*, a diferencia de lo que sucede en la última versión del texto teatral, Garfio tocaba el clavicémbalo (Barrie, 1911: 181).

42 En cualquier caso, como ya señalé anteriormente, la inmadurez es un rasgo de todos los personajes masculinos de la obra, y el propio señor Darling se comporta más como un hijo que como el marido de la señora Darling en la primera escena de la obra.

femenino, como en todos los grandes piratas" (Barrie, 1911: 147-148)⁴³. No en vano a partir de las *Fairy Notes* sabemos que Barrie se planteó que el capitán pirata fuese interpretado por la actriz Dorothea Baird, quien finalmente dio vida a la señora Darling en la primera representación (Barrie, 1903: #355). Pero las dos señales más importantes para considerar al Capitán Garfio como el doble de Peter Pan las encontramos en las dos escenas en que ambos personajes se enfrentan. En la primera pelea, que tiene lugar en la Laguna de las Sirenas, nos enteramos por una acotación de que Peter:

"[...] puede imitar la voz del capitán de un modo tan perfecto que incluso el autor tiene la mareante sensación de que a veces Peter era realmente Garfio". (Barrie, 1904: 120)⁴⁴

La segunda escena es todavía más explícita. Peter acaba de derrotar a Garfio, que ha sido tragado por el cocodrilo tras murmurar *Floreat Etona*⁴⁵ en honor al colegio donde estudió. Baja el telón por un momento y se vuelve a alzar para mostrarnos a Peter "en la popa con el sombrero y el cigarro de Garfio y con un pequeño gancho de hierro" (Barrie, 1904: 146)⁴⁶. La novela *Peter and Wendy* todavía se explaya un poco más sobre este aspecto, narrándonos como el Capitán Pan trata a los niños perdidos como a perros, igual que hacía Garfio, y ordena dar doce latigazos a Slightly simplemente "por parecer desconcertado cuando se le ordenó echar la sonda" (Barrie, 1911: 206)⁴⁷.

Antes de dar paso a otro tema, y para finalizar, me gustaría señalar lo extraño que resulta en una primera lectura que la última frase del Capitán Garfio sea el lema del Eton College. Sin embargo podemos aventurar una explicación. Como señalé al hablar de la historia del texto, la relación entre el pirata y el famoso colegio no se produjo hasta que Peter Llewelyn Davies, el mismo niño que años antes había prestado su nombre a Peter Pan, acudió allí a estudiar. Eton representa desde entonces para Barrie el fin de la infancia. Es el colegio donde Peter dejará de ser un niño, pero también se convierte en el lugar donde se forjó el futuro del Capitán Garfio. En este contexto *Floreat Etona* suena como una maldición lanzada como venganza contra Peter Pan: "Creceerás y te convertirás en lo que yo soy", ya que Garfio es la forma adulta de Peter Pan.⁴⁸ Esto proporciona una interesante perspectiva sobre el hecho de que Garfio perdiera su mano por obra de Peter, ya que parece decirnos que su incapacidad para aceptar su madurez es la que provoca que se convierta en un hombre simbólicamente castrado. Al mismo tiempo podría relacionarse esta mutilación de Garfio con la amputación de su sombra que sufre Peter Pan a manos de Nana y la señora Darling al comienzo de la obra y de la que ya hemos hablado.

4.3. Rastros míticos

Para componer la historia de Peter Pan, además de en su experiencia personal, Barrie se inspiró principalmente en cuatro tipos de fuentes: 1) los libros de aventuras y naufragios que había devorado en su juventud –novelas como *La isla del coral* (R. M. Ballantyne, 1858), *Los robinsones suizos* (Johann David Wyss, 1812), *La isla misteriosa* (Jules Verne, 1875) y sobre todo, aunque Barrie tuviese ya más de veinte años cuando se publicó, *La isla del tesoro* (Robert Louis Stevenson, 1883)–; 2) las leyendas

43 "there was a touch of the feminine, as in all the great pirates".

44 "[...] can imitate the captain's voice so perfectly that even the author has a dizzy feeling that at times he was really Hook".

45 "Que Eton prospere", lema del Eton College.

46 "on the poop in Hook's hat and cigars, and with a small iron claw".

47 "for looking perplexed when told to take soundings".

48 Esto lo vio bastante claro Geraldine McCaughrean, autora de la secuela oficial de la obra de Barrie *Peter Pan de rojo escarlata*, publicada en 2006, y que nos muestra a un Peter Pan en camino de convertirse en su archienemigo.

celtas sobre pájaros, hadas e islas misteriosas –Avalon, donde se supone que descansa el rey Arturo, quizá sea la más famosa, pero no es la única–; 3) la mitología griega –sobre todo las historias referidas al dios Pan–; y 4) las pantomimas del teatro inglés –de las que ya he hablado–. De ellas, basándome en las características de Peter Pan, creo que las leyendas celtas y sobre todo la mitología griega han sido las más influyentes, contribuyendo así a conferir al personaje el aura mítica que posee.

Con respecto a la influencia de la mitología griega, casi se ha convertido en un tópico de todos los trabajos sobre la obra de Barrie que el apellido de Peter Pan procede del dios griego Pan. Sin embargo, al contrario de lo que se ha afirmado en ocasiones,⁴⁹ no es sólo el apellido lo que hereda el personaje. En la novela *The Little White Bird* el escritor escocés construye la historia del niño que no quería crecer casi como una revisión del dios, completándolo con algunos retazos de mitología celta. Y aunque en versiones posteriores irá cobrando entidad propia distanciándose de su referente clásico, la influencia de Pan seguirá siendo visible incluso en las últimas versiones de la historia. Así por ejemplo en referencia al aspecto físico del semicabrio Pan, en *The Little White Bird* Peter acaba moviéndose por los Jardines de Kensington montado sobre una cabra que le regala Maimie, la otra protagonista de la historia. La montura desaparece por completo en la versión teatral y en la novela, pero regresará en el guión de cine, en el que la primera escena nos muestra a Peter a lomos de una cabra y tocando el caramillo. Pero antes de continuar con la comparación entre ambos personajes será útil recordar algunas de las características del dios Pan.

Unido a otras figuras del séquito de Dioniso, Pan es un dios complejo al que se le atribuían cualidades contradictorias. Por un lado se encuentra unido al mundo de la naturaleza, especialmente a los montes de la Arcadia, donde se consideraba que protegía a los pastores y se divertía con las ninfas bailando y tocando la flauta de Pan o caramillo, instrumento de su propia invención. Por otro, se le conoce por su enorme lascivia que le llevaba a tratar de violar a las ninfas, por su carácter irascible, y se decía que era el causante de los temores irracionales –de su nombre deriva la palabra "pánico"–, que producía emitiendo un grito aterrador y por lo que también se le consideraba el dios de la pesadilla. Como personaje aparece envuelto en multitud de mitos de la literatura griega y latina, pero especialmente importante para analizar su relación con la obra de Barrie es la historia de su nacimiento que aparece en el *Himno homérico a Pan*. Según cuenta este himno, al ver la madre el rostro de su hijo recién nacido, huyó aterrorizada ante la fealdad de la criatura abandonándole para siempre. Hermes lo tomó entonces y lo llevó al Olimpo, donde alegró el ánimo a todos los dioses, por lo que decidieron llamarle Pan⁵⁰.

Como no podía ser de otra forma en una obra cuyo tema central es la comparación entre la maternidad y la creación artística, el Peter Pan de *The Little White Bird* tiene como principal punto de contacto con su referente mitológico la relación con su madre, ya que al igual que el dios, Peter Pan se ve obligado a vivir sin la presencia de una figura materna. La correspondencia no es exacta, ya que mientras Pan fue abandonado, el personaje de Barrie decidió escaparse de casa por su propia voluntad para no tener que hacerse mayor. Sin embargo lo hizo porque pensaba que su madre le estaría siempre esperando, lo que tras mucho tiempo le hace querer regresar con ella:

49 Por ejemplo Merivale (1969: 152). En cualquier caso, ya expuse de forma más extensa en otro lugar las relaciones entre Peter Pan y el dios Pan y las objeciones que se habían puesto a la identificación entre ambos, por lo que en este momento me limitaré a resumir brevemente las características del dios que hereda el personaje de Barrie, añadiendo algún pequeño detalle que no incluí en aquel trabajo (Muñoz Corcuera, 2008: 145-166).

50 Por su parecido con la forma neutra del adjetivo que significa "todo" en griego. No obstante, la etimología parece ser falsa, desconociéndose el origen real del nombre (Bernabé Pajares, 1978: 251-252).

Pero la ventana estaba cerrada, y había barrotes en ella, y mirando hacia el interior vio a su madre durmiendo plácidamente con su brazo alrededor de otro niño pequeño. Peter llamó, "¡Madre, madre!", pero ella no le oyó. En vano golpeó con sus pequeñas extremidades los barrotes. Tuvo que volar de vuelta, sollozando, a los Jardines, y ya nunca más volvió a ver a su querida madre. (Barrie, 1902: 186-187)⁵¹

De este modo Peter acaba sintiéndose abandonado, albergando un resentimiento hacia su madre tan profundo como si hubiese salido corriendo tras el parto por parecerle un hijo demasiado feo. Pero no me quiero entretener más en esta cuestión.

Más apegado a la vertiente arcádica del dios, Peter Pan convive alegremente en los Jardines de Kensington con los pájaros y las hadas, para las cuales toca el caramillo, que él mismo ha fabricado, en los bailes que organizan. Sin embargo la novela también funciona como un relato sobre los orígenes de la relación de Pan con la pesadilla y el miedo. Así el narrador nos cuenta cómo Peter desconoce por completo lo que es el miedo hasta que se encuentra con la niña Maimie, que por las noches asusta a su hermano Tony con una cabra imaginaria:

"¿Qué es asustarse?" preguntó anhelante Peter. Pensaba que decía ser algo espléndido. "Desearía que me enseñases cómo estar asustado, Maimie", dijo. "Creo que nadie podría enseñarte eso", respondió ella con adoración, pero Peter creyó que ella se refería a que era estúpido. Ella le había hablado de Tony y de las malas cosas que ella hacía en la oscuridad para asustarle [...]" (Barrie, 1902: 216)⁵²

Tras pasar la noche con Peter en el parque, Maimie regresa a su casa, igual que Wendy regresará a Londres en las otras versiones de la historia. No quiere correr el riesgo de que su madre se olvide de ella como hizo la madre de su amigo. Sin embargo, de vez en cuando, la niña continúa dejándole regalos a Peter tirados por los jardines. Un día la madre de Maimie tiene una idea:

"Nada", dijo pensativamente, "le sería más útil que una cabra". "¡Podría montarse en ella!", exclamó Maimie, "¡y tocar su flauta al mismo tiempo!". "Entonces", preguntó su madre, "¿por qué no le das tu cabra, esa con la que asustas a Tony por la noche?" (Barrie, 1902: 222).⁵³

La historia termina antes de que veamos a Peter comprender lo que es el miedo, pero a tenor de las siguientes versiones de la historia, podemos suponer que el regalo simbólico de la cabra tuvo su efecto. Y es que siguiendo con el lado más oscuro de Pan, encontramos otro rastro más relacionado con el miedo en *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* y en *Peter and Wendy*, obras en las que Peter tiene la capacidad de lanzar un grito que causa un pánico atroz a los piratas (Barrie, 1911: 197-200).

51 "But the window was closed, and there were iron bars on it, and peering inside he saw his mother sleeping peacefully with her arm round another little boy.

Peter called, 'Mother! mother!' but she heard him not; in vain he beat his little limbs against the iron bars. He had to fly back, sobbing, to the Gardens, and he never saw his dear again".

52 "'What is afraid?' asked Peter longingly. He thought it must be some splendid thing. 'I do wish you would teach me how to be afraid, Maimie,' he said.

'I believe no one could teach that to you,' she answered adoringly, but Peter thought she meant that he was stupid. She had told him about Tony and of the wicked thing she did in the dark to frighten him [...]"

53 "'Nothing,' she said thoughtfully, 'would be so useful to him as a goat!'

'He could ride on it,' cried Maimie, 'and play on his pipe at the same time!'

'Then,' her mother asked, 'won't you give him your goat, the one you frighten Tony with at night?'"

Sin embargo la faceta arcádica del dios parece ser incompatible para el escritor con la principal característica de Pan: su lascivia. El personaje de Barrie, sobre todo en sus versiones más tardías, parece ser completamente asexual, incapaz incluso de comprender lo que el resto de las mujeres demandan de él, como vimos anteriormente. Curiosamente, esta relación del Pan arcádico con el desinterés sexual ya estaba presente en *My Lady Nicotine*, en la que el protagonista fuma una mezcla de tabaco llamada Arcadia:

Sin embargo, después de fumar Arcadia, el deseo de rendir cumplidos a las damas me abandonó.

Viajando hacia el pasado, llego a una época en que mi pipa tenía una boquilla de delicado ámbar. [...]. El tabaco que me deleitó en ella bien podría haber llenado la petaca de Pan cuando se tumbaba fumando en las laderas de las montañas. Una vez vi una bella mujer de cabellos castaños, entre los cuales el sol de la mañana jugaba al escondite, que en justicia no podría haberse comparado con Arcadia. Barrie, (1890: 37)⁵⁴

Para terminar con la relación entre la creación de Barrie y la mitología clásica podemos señalar también que algunas de las *Fairy Notes* hablan de Cupidos –cuyo papel sería asumido después por Peter Pan y los niños perdidos–, enseñando a escapar volando a una niña (Barrie, 1903: #2), disparando flechas a un príncipe (#51) y ayudando a los niños a regresar a su hogar (#204, #220). Pero la conexión de esta y otras figuras y temas de la mitología clásica con Peter Pan es bastante menor que la ya reseñada de Pan, por lo que podemos concluir aquí este apartado y dar paso al análisis del trasfondo celta de la obra.⁵⁵

Mientras que la relación de Peter Pan con el dios Pan es casi un lugar común de todos los estudios sobre la obra de Barrie, la de las historias del niño eterno con la cultura celta ha sido normalmente ignorada por la crítica. Siendo así, si exceptuamos algunas breves referencias en trabajos dispersos, no es hasta 2006 que Kayla McKinney Wiginnis realiza un estudio más sistemático de la utilización que hace Barrie del mundo de las hadas. Sin embargo este trabajo se centra sobre todo en la influencia de los aspectos más folclóricos o populares del mundo celta en Peter Pan, echándose en falta alguna referencia más a la mitología celta antigua y a las leyendas medievales, como las referentes a San Brandán.

Empezando por los aspectos más folclóricos, en las Islas Británicas se encuentran innumerables leyendas sobre hadas y otros seres feéricos que parecen cohabitar en nuestro mundo pero en un plano que está vedado a los humanos.⁵⁶ Sin embargo las hadas –que según las zonas poseen atributos muy diferentes, pudiendo ser grandes o pequeñas, bellas o feas, vivir en el agua o bajo tierra, etc.– a menudo intervienen en nuestro mundo, principalmente para tratar de convertir a un humano en su

54 "However, after I smoked the Arcadia the desire to pay ladies compliments went from me. Journeying back into the past, I come to a time when my pipe had a mouth-piece of fine amber. [...]. Such tobacco I revelled in as may have filled the pouch of Pan as he lay smoking on the mountain-sides. Once I saw a beautiful woman with brown hair, in and out of which the rays of a morning sun played hide-and-seek, that might not unworthily have been compared to it".

55 Paula S. Berger (1994) ha realizado el análisis más largo que existe sobre los motivos presentes en *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* que se pueden relacionar con mitos clásicos. Sin embargo, a pesar de poseer cierto interés, mayor extensión no significa mayor calidad, por lo que no he reseñado aquí ninguna de sus aportaciones.

56 Para simplificar, en las próximas páginas utilizaré el término "hada" para referirme a todos los seres feéricos del folclore británico, incluyendo así entre otros a trasgos, duendes y sirenas.

amante, para secuestrar a una madre joven que se ocupe de los hijos de un hada o para robar niños pequeños que sustituyen por seres deformes y enfermos (Wiginns, 2006: 86-92). Curiosamente, es posible entender la relación de Peter Pan con los niños perdidos y, sobre todo, con Wendy, de las tres maneras. Por un lado, el primer encuentro entre los dos protagonistas se puede interpretar sin ningún problema como un acto de seducción por parte de Peter, que quiere llevarse a la niña para convertirla en su amante. De hecho así es como parece entenderlo Wendy, que desde el principio se muestra deseosa de darle besos a Peter y que finalmente decidirá volver a Londres desilusionada porque el niño no entiende que la relación entre un hombre y una mujer pueda ser otra cosa que la de una madre y un hijo. Lo que nos lleva a la segunda opción, que parece ser la interpretación que Peter le da a la escena. Su intención no es llevarse a Wendy para convertirla en su amante, sino para convertirla en su madre y la de los niños perdidos. De hecho para convencerla no recurre a las estratagemas propias de un amante, sino que le asegura que si le acompaña podrá contarles cuentos, arroparles por las noches, remendarles la ropa... (Barrie, 1911: 97). En definitiva, lo que se esperaba de una madre en el contexto de la época. Pero si esto es así en el caso de Wendy, sin duda no lo es en el de los niños perdidos, que tuvieron que seguir a Peter Pan hasta Nunca Jamás por otros motivos. Y aquí nos encontramos con el tercer motivo que señalaba anteriormente, el del secuestro de niños. Peter dice que los niños perdidos son los niños que se han caído de sus cochecitos y que nadie reclama. Sin embargo no es la única explicación. Como dije anteriormente, en un principio Peter iba a ser el villano de la historia, y las *Fairy Notes* le describen como un duende temido por todas las madres, ya que secuestra a los niños y les engaña para que no se conviertan en adultos. Esta explicación resulta mucho más creíble desde mi punto de vista que la dada por Peter, que parece más bien estar encubriendo su maldad para no asustar a Wendy y poder así llevarla hasta Nunca Jamás. Pero aún cabría una cuarta explicación.

Una de las características más extrañas del Peter Pan que vive en los Jardines de Kensington es su papel de psicopompo. Y es que al final del relato presente en *The Little White Bird*, casi como una coda desconectada de todo lo demás, nos enteramos de que cuando Peter encuentra un niño muerto dentro del parque lo entierra, preferiblemente junto a la tumba de otro niño que le haga compañía (Barrie, 1902: 225-226). Esta característica parece desaparecer del personaje al pasar a protagonizar la obra de teatro, sin embargo al principio de *Peter and Wendy* la señora Darling recuerda haber oído decir cuando era niña que Peter Pan acompañaba a los niños que morían durante una parte del camino para que no tuviesen miedo (Barrie, 1911: 75). A la luz de este papel de psicopompo, podemos interpretar que los niños que se caen del cochecito y van a Nunca Jamás lo hacen porque están muertos, convirtiéndose así la isla en un trasunto del Otro Mundo de la mitología celta. De hecho esta explicación podría complementarse con la anterior, ya que parece que las leyendas de niños secuestrados por las hadas eran un reflejo de la alta mortalidad infantil en la antigüedad (Herreros de Tejada, 2009: 115).

La creencia en una vida después de la muerte era generalizada entre los pueblos celtas, que solían situar el Más Allá en un lugar geográfico concreto. Sin embargo la situación del Paraíso no era igual para todos los clanes, existiendo distintas versiones del mismo.⁵⁷ Así, mientras algunos pueblos lo situaban bajo tierra en los "síthes" o guaridas de hadas –en Irlanda las hadas son los descendientes del pueblo de los Tuatha Dé Danann, que renunciaron a vivir sobre la tierra y construyeron su reino en el Otro Mundo–, otros lo situaban en distintas islas situadas en el Océano Atlántico. En cualquier caso,

57 Toda la información referente a la mitología celta presente en los siguientes párrafos se puede encontrar en el libro de M. J. Green (1997).

uno de estos múltiples paraísos, a veces situado en un sídh y a veces en una isla, era conocido como Tir na Nog, la Tierra de la Eterna Juventud. Y es que una de las características de los paraísos celtas era que, al estar situados en un lugar cartografiable, podían ser visitados por los vivos, que dejaban de envejecer cuando llegaban allí. Un ejemplo lo encontramos en Oisín, héroe celta que visitó Tir na Nog y se casó con un hada. Pero Oisín a menudo echaba de menos su antigua vida y decidió regresar a Irlanda, descubriendo que allí habían pasado 300 años y todos los que podrían haberle esperado estaban muertos. A pesar de los avisos de su esposa, Oisín puso el pie sobre la tierra por accidente, convirtiéndose automáticamente en un anciano. Los paralelismos entre la Tierra de la Eterna Juventud y Nunca Jamás, al que por otro lado se llegaba también cruzando el Océano Atlántico y no a través de las estrellas como Disney nos hizo creer, son más que evidentes.⁵⁸ Por otro lado, tampoco sería descabellado comparar a Peter Pan con Oisín –o con otros visitantes de los mundos de las hadas–, en el sentido de que ambos trataron de regresar del Paraíso y se encontraron con que ya nadie se acordaba de ellos.

Otra de las características destacables de la mitología celta es la importancia que tienen en la misma los pájaros, frecuentemente asociados con la muerte y con la capacidad del alma de llegar volando hasta el otro mundo. En este contexto resulta curiosa la teoría expuesta por Barrie en *The Little White Bird* de que los niños son pájaros antes de nacer, desencadenante de la historia de Peter Pan. Al ser un recién nacido, Peter todavía recuerda cómo volar, así que cuando decide escaparse para no tener que crecer simplemente sale por la ventana de su habitación y vuela hasta la Isla de los Pájaros, situada en el lago de la Serpentina en los Jardines de Kensington. Pero los pájaros también están asociados a la muerte en la obra de Barrie:

Pero [Peter] todavía tiene vagos recuerdos de que una vez fue humano, y eso le hace ser especialmente amable con las golondrinas cuando regresan a la isla, porque las golondrinas son los espíritus de los niños pequeños que han muerto. Siempre construyen sus nidos en los aleros de las casas donde vivían cuando eran humanos, y a veces intentan entrar volando por la ventana del cuarto de los niños, y quizá por eso a Peter le gustan más que cualquier otro pájaro. (Barrie, 1902: 224)⁵⁹

Teniendo esto en cuenta sería factible pensar que Peter Pan es un niño muerto⁶⁰ que por algún motivo no se ha transformado en golondrina como los demás. Incluso se parece a ellas en el intento de regresar a su casa. En este sentido podemos interpretar que no es Peter Pan el que sale volando por su ventana al principio de la obra, sino simplemente su alma, que se dirige al mundo de los muertos.⁶¹ No en vano la Isla de los Pájaros podría ser otro nombre del Más Allá en el mundo celta. En

58 En todas las obras de Barrie la dirección que Peter Pan le dice a Wendy es simplemente "second to the right and then straight on till morning" (Barrie, 1903-1904; 1904: 98; 1911: 89). En *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan*, aunque la frase no aparece en ningún intertítulo, incluso podemos ver a los niños volando sobre el Atlántico y el Pacífico hasta llegar a Nunca Jamás (Barrie, 1920: 182). No es hasta la película de Disney que se incluye la referencia a las estrellas.

59 "But he has still a vague memory that he was a human once, and it makes him especially kind to the house-swallows when they revisit the island, for house-swallows are the spirits of little children who have died. They always build in the eaves of the houses where they lived when they were humans, and sometimes they try to fly in at a nursery window, and perhaps that is why Peter loves them best of all the birds".

60 Curiosamente una de las "tumbas" excavadas por Peter Pan en los Jardines de Kensington tiene las iniciales "P. P." grabadas en la lápida. Se trata de una simple coincidencia, pues las supuestas lápidas existen en la realidad y marcan simplemente los límites entre distintos distritos londinenses. "P. P." se refiere a "Paddington".

61 La idea de que Peter Pan sea un niño muerto ha sido señalada en ocasiones por la crítica, poniéndolo en relación con la muerte de David, el hermano mayor de Barrie, que murió cuando tenía trece años quedando convertido para siempre en

la *Navigatio Sancti Brendani*, obra anónima escrita en latín en torno al siglo X y que recoge una de las leyendas británicas medievales de mayor difusión, San Brandán trata de alcanzar el Paraíso a través de un viaje en barco. Sin embargo por el camino se topa con una isla llena de pájaros blancos que dicen ser ángeles expulsados del Paraíso por haber ayudado al Diablo, un posible remedo de aquellos paraísos paganos.⁶²

Merece la pena señalar a este respecto que esta relación de Peter Pan con la muerte, en especial su faceta de "fantasma" o de "muerto-viviente", es la que motiva uno de los rasgos más llamativos de algunas versiones modernas del mito: su relación con el vampirismo. Así sucede por ejemplo en la película *Jóvenes ocultos* (Joel Schumacher, 1987), o en el guión de Leopoldo María Panero "Hortus Conclusus" (2007).⁶³ Desde esta perspectiva Peter Pan es un vampiro que secuestra a Wendy para evitar la soledad asociada a la vida eterna y nutrirse no de su sangre, sino de su imaginación, simbolizada en la obra por los cuentos que atraen a Peter hasta la ventana de la niña (Losilla, 2005: 261).

Finalmente, como cierre a este apartado dedicado a los rastros mitológicos, no podemos dejar de destacar el interesante estudio de Elisa T. Di Biase sobre la relación de Peter Pan con las sirenas, con las que comparte numerosos rasgos como su siniestro poder de seducción (Di Biase, en prensa). Esto explicaría, entre otras cosas, el hecho de que pese a que nadie puede tocar a Peter Pan (Barrie, 1904: 98), él toca tranquilamente a las sirenas, cuyas escamas se le quedan pegadas (Barrie, 1911: 104). En cualquier caso, la figura actual de las sirenas en nuestro imaginario mezcla elementos de la mitología griega con la celta debido a una complicada transmisión que hace difícil establecer qué elementos proceden de una u otra fuente. A esto se une el hecho de que en muchos idiomas latinos no tenemos palabras para distinguir las sirenas griegas (*sirens*) de las celtas (*mermaids*). Por este motivo he dejado esta relación entre Peter y las sirenas al final de este apartado como muestra de la influencia de unos personajes procedentes al mismo tiempo de ambas mitologías.

4.4. Otras líneas de interpretación

Además de las tres líneas que ya he señalado, y que en mi opinión son las que dan más juego a la hora de analizar la obra, aún me gustaría destacar brevemente la existencia de otras posibilidades de interpretación que por distintos motivos considero que merece la pena conocer.

4.4.1. La crítica biográfica

Se puede considerar que gran parte de la obra de Barrie, en especial su producción novelesca, es fuertemente autobiográfica (Jack, 1991: 7). Así por ejemplo en sus dos novelas *Sentimental Tommy* (1896) y *Tommy and Grizel* (1899) cuenta el proceso de formación del escritor Tommy Sandys, a quien desde su publicación se identificó con el propio Barrie (Birkin, 2005: 31-32). Incluso de la más intrascendente *My Lady Nicotine* se ha señalado que muchos de sus personajes son trasuntos de amigos o familiares del propio autor (Birkin, 2005: 19). Su interés por novelar su propia experiencia

un niño en la mente de los que le recordaban. Para más información véase el apartado dedicado a la crítica biográfica y Muñoz Corcuera (2011b).

62 En cualquier caso es importante señalar que se suele relacionar el episodio de la isla de los pájaros blancos de la *Navigatio Sancti Brendani* con algunas leyendas árabes. En estas leyendas aparecen islas habitadas por pájaros blancos que pueden ser ángeles o las almas de los difuntos (Vázquez de Parga y Chueca, 2006: 35).

63 He desarrollado este aspecto en otros lugares (González-Rivas Fernández y Muñoz Corcuera, 2011; Muñoz Corcuera, en prensa-b).

le llevo incluso a la publicación de *Margaret Ogilvy* (1896) como ya hemos visto, una biografía de su madre recién fallecida y por la que algunos críticos acusaron a Barrie de haber violado la privacidad de la intimidad familiar (Birkin, 2005: 37).

En lo que respecta a Peter Pan, ya he señalado anteriormente que *The Little White Bird* refleja los paseos que daba Barrie con George Llewelyn Davies por los Jardines de Kensington, así como la importancia del verano de 1900 que pasaron juntos el matrimonio Barrie y la familia Llewelyn Davies y que dio lugar a *The Boy Castaways of Black Lake Island*. Incluso podemos añadir que la frase más famosa de Peter Pan, "morir será una enorme aventura" (Barrie, 1904: 125)⁶⁴, no pertenece a Barrie, sino que fue pronunciada por primera vez por el pequeño George mientras, paseando por los Jardines de Kensington, el escritor le contaba lo maravilloso que era el paraíso al que iban los niños que enterraba Peter Pan y que luego se transformaría en Nunca Jamás (Birkin, 2005: 69).

También se ha señalado la gran influencia que tuvo en la gestación del personaje la muerte en 1867 de David, el hermano mayor del escritor, cuando contaba con sólo trece años de edad (Muñoz Corcuera, 2011b). Tal y como relata el propio James M. Barrie en *Margaret Ogilvy*, el triste suceso sumió en una profunda depresión a su madre, situación que el joven James quiso aliviar tratando de sustituir a su hermano (Barrie, 1896: 12-19). Sin embargo se trataba de una empresa abocada al fracaso, pues mientras James crecía año tras año, David permanecería siempre como un niño en el recuerdo de su madre, explicando los motivos por los que Peter Pan, el niño eterno, se encontrará tan directamente asociado a la muerte. Del mismo modo Barrie se sentirá siempre excluido de la relación que su madre tenía con David, su favorito, lo que se ha relacionado con la experiencia de Peter Pan, que observa a través de la ventana a su madre abrazando a otro niño (Manzano Espinosa, 2006: 39-40).

Por otro lado, además de la casi tradicional identificación de Barrie con el personaje de Peter Pan, también puede relacionarse al escritor escocés con el Capitán Garfío, en lo que al mismo tiempo es una muestra más de que el niño es el doble infantil del pirata. En este sentido podemos señalar que Barrie, en sus juegos con los Llewelyn Davies, hacía el papel del Capitán Swarthy "como ya dijimos al hablar de *The Boys Castaways of Black Lake Island*", que el nombre de pila del pirata es el mismo que el del escritor "James", la tendencia de Barrie a denominarse Capitán a sí mismo en otras de sus obras "el Capitán W. en *The Little White Bird*, el Capitán Stroke en *Sentimental Tommy*", así como una serie de características físicas y psicológicas compartidas por ambos: su condición de fumadores, sus ojos azules, su interés por la literatura, su carácter melancólico y sus problemas para relacionarse con las mujeres (Muñoz Corcuera, en prensa-a).

Pero dejando a un lado este tipo de datos, que pueden ayudar –o no– a comprender algunos aspectos de la obra, la crítica biográfica se ha olvidado a menudo de los textos de Barrie para centrarse en criticar su vida personal, acusándole de inmadurez, homosexualidad e incluso pederastia (Jack, 1991: 8). Y es que a pesar de haber sido reconocido como un genio mientras vivía incluso por grandes escritores como Robert Louis Stevenson,⁶⁵ tras su muerte las críticas se volvieron mucho más negativas, especialmente durante las décadas de 1940 y 1950, en las que la dudosa moralidad de Barrie hizo olvidar el valor estético de sus obras. Por otro lado, la crítica psicoanalítica ha utilizado a menudo los textos de Barrie para mostrar la problemática del complejo de Edipo del escritor escocés y las posibles perversiones sexuales que de ello se derivaron, confundiendo en gran medida con

64 "To die will be an awfully big adventure".

65 "I am a capable artist; but it begins to look to me as if you are a man of genius", le dirá Stevenson a Barrie en una carta. Citado por Andrew Birkin (2005: 18).

la crítica biográfica (Jack, 1991: 8-11). Estos motivos han hecho que en la actualidad este tipo de estudios se encuentren bastante desprestigiados por la mayoría de los especialistas en la obra de Barrie, que consideran que aún siendo factible que Barrie tuviera tendencias pederastas, no parece que sus fantasías llegasen nunca a realizarse, y que en cualquier caso una valoración moral de su autor no ayuda en modo alguno a interpretar las obras (Herreros de Tejada, 2009: 17).

4.4.2. *El espíritu de la juventud*

La lectura más sencilla y evidente de la obra de Barrie, y quizá por ello la menos interesante desde mi punto de vista, es considerar al personaje principal simplemente como un *puer aeternus*, el espíritu de la eterna juventud. En este contexto, Nunca Jamás sería el lugar de los sueños infantiles, el Capitán Garfio representaría el miedo a hacerse mayor, lo que acabará con la infancia –“Todos los niños, menos uno, crecen” (Barrie, 1911: 69)⁶⁶ nos dicen al principio de *Peter and Wendy*–, el cocodrilo el miedo al paso del tiempo que nos conduce de forma inevitable hacia la muerte y el conjunto de la historia sería una simple aventura que viven unos niños en esta tierra mágica antes de entrar en el mundo de los adultos. La adaptación de Disney ahonda precisamente en esta línea, al transformar toda la historia en un sueño de Wendy.

La interpretación se sostiene fácilmente siguiendo cualquiera de los textos en los que aparece el personaje, pero quizá sea más evidente en *Peter and Wendy*. Así por ejemplo cuando el Capitán Garfio interpela a Peter Pan preguntándole quién es, este le responde “soy la juventud, soy la alegría” (Barrie, 1911: 203)⁶⁷. Por su parte el Capitán Garfio huye atemorizado del tic-tac del reloj que se tragó el cocodrilo y que sólo se detendrá con la muerte del pirata (Barrie, 1911: 204). Y por último, al introducirnos Nunca Jamás el narrador nos dice que si los médicos tratasen de dibujar el mapa de la mente de un niño, el resultado estaría lleno de líneas zigzagueantes que formarían el plano de la isla (Barrie, 1911: 73), identificando así el territorio con el inconsciente infantil.

En cualquier caso, si se quiere leer la historia de esta manera, no se ha de olvidar que tal y como señala Peter Hollindale, el deseo de no crecer no es un deseo propio de un niño, sino de un adulto, lo que provoca que la mayoría de los niños no se identifiquen con Peter Pan, sino con Wendy –la verdadera protagonista de la obra en este sentido, la heroína que vive un viaje fantástico en el que aprende algo y consigue regresar sana y salva a su hogar– o alguno de los niños perdidos, deseando como máximo poder conocer al héroe y pelear contra los piratas junto a él (Hollindale, 1993: 25). De hecho la escena de la obra de teatro en que Peter Pan trata de evitar que Wendy y sus hermanos vuelvan a su casa provocaba cierta aversión en el público infantil ya desde las primeras representaciones (Hollindale, 2005: 211). Incluso en *Peter and Wendy* el deseo de permanecer para siempre como un niño es formulado por primera vez por la señora Darling (Barrie, 1911: 69), mientras que sus hijos abandonan a toda prisa Nunca Jamás cuando caen en la cuenta de que sus padres podrían olvidarse de ellos, lo que les obligaría a permanecer para siempre allí (Barrie, 1911: 167).

Por otro lado, tampoco se puede ignorar que la visión que ofrece Barrie sobre el problema es de una naturaleza trágica, mostrándonos que tanto Wendy –que decide hacerse mayor–, como

66 “All children, except one, grow up”.

67 “I’m youth, I’m joy”.

Peter –que prefiere seguir siendo un niño–, han perdido algo con sus respectivas elecciones (Muñoz Corcuera, 2011b). Wendy desearía poder acompañar a Peter a Nunca Jamás cuando este vuelve a por ella, pero como su hija Jane le recuerda de forma hiriente, ya no puede volar (Barrie, 1911: 225). Por su parte Peter dice querer ser siempre un niño y divertirse, pero una acotación del texto teatral nos informa de que "a lo mejor piensa así, pero sólo es su mayor fingimiento" (Barrie, 1904: 151)⁶⁸. Peter es incapaz de comprender su propia naturaleza, no sabe porqué no quiere crecer ni porqué nadie puede tocarle, y eso le impide vivir de verdad (Barrie, 1904: 153-154). Wendy se hará mayor y él, al comprobar que su decisión le ha hecho perder a la que única persona que es capaz de recordar, sólo podrá lanzar un grito de dolor

4.4.3. *Peter Pan y la palabra creadora*

Para el crítico R. D. S. Jack se podría leer la obra de Barrie como un estudio sobre la posición del artista frente a Dios, como creador del mundo, y la figura materna, como creadora de vida (1991: 181). Desde esta perspectiva, Peter Pan se convierte en el dios de Nunca Jamás, mundo creado por su voluntad para satisfacer todos sus deseos. Su percepción es la que modifica la realidad. En este sentido se entiende que la isla se encuentre inactiva en ausencia del niño, recobrando su actividad sólo cuando Peter regresa:

Toda la isla, por decirlo brevemente, que ha estado holgazaneando durante la ausencia de Peter, se encuentra ahora agitada debido a que la noticia de su regreso se ha filtrado; y todos y todo saben lo que les puede pasar si no le satisfacen. Mientras se os ha contado esto el sol (otro de sus sirvientes) se ha estado apurando. (Barrie, 1904: 105)⁶⁹

Sin embargo, a pesar de sus poderes divinos, Peter Pan no deja de ser un personaje creado por un escritor que es quien de verdad dirige su vida, igual que Dios es creado en realidad por la humanidad. De este modo Peter queda reducido al papel de un simple hombre en comparación con el Dios-escritor, gozando en *Peter and Wendy* únicamente del privilegio de poder dar nombre a los animales igual que sucede en el segundo capítulo del Génesis: "Ahora lamentaba haber dado unos nombres tan extraños a los pájaros de la isla que se habían vuelto muy salvajes y resultaba difícil acercarse a ellos". (Barrie, 1911: 185-186)⁷⁰

Para dejarnos claro su poder como creador de la historia, en la introducción a *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*, en lo que debería ser una simple descripción de la disposición del escenario, Barrie da muestras de su omnipotencia, dejándonos claro que si la historia sucede de un modo en concreto es porque él lo ha decidido así:

El dormitorio de los niños de la familia Darling, que es el escenario de nuestro primer acto, está al final de una calle bastante deprimida de Bloomsbury. Tenemos el derecho a situarla donde deseemos, y el motivo por el que elegimos Bloomsbury es porque el señor Roget vivió una vez allí. También lo hicimos nosotros en los días en que su *Thesaurus* era nuestra única compañía en Londres; y nosotros, a los que él ayudó a

68 "So perhaps he thinks, but it is only his greatest pretend".

69 "The whole island, in short, which has been having a slack time in Peter's absence, is now in ferment because the tidings has leaked out that he is on his way back; and everybody and everything know that they will catch it from if they don't give satisfaction. While you have been told this the sun (another of his servants) has been bestirring himself".

70 "He regretted now that he had given the birds of the island such strange names that they are very wild and difficult of approach".

abrirse camino en la vida, siempre hemos querido hacerle un pequeño cumplido. Así pues, los Darling vivían en Bloomsbury. (Barrie, 1904: 87)⁷¹

La alusión aquí al *Thesaurus of English Words and Phrases* de Peter Mark Roget, una especie de diccionario de sinónimos y antónimos muy utilizado entre los escritores de la época, puede relacionarse con el poder creador de la palabra literaria, ya que el escritor, al igual que hace Dios, crea el mundo mediante ella (Jack, 1991: 185). No en vano, incluso en la cita anterior se puede observar esta concepción de la palabra creadora, pues el nombre que Peter daba a los pájaros era el que determinada su naturaleza salvaje.

Pero a pesar de la pretendida omnipotencia del artista, para Barrie éste siempre se encontrará por debajo la capacidad creadora de las figuras maternas. Así, Peter Pan se convertirá en un mito, en una historia atemporal externa al libro en el que se creó para pasar a formar parte de los cuentos que las madres les cuentan a sus hijos, como vemos al final de *Peter and Wendy* en *When Wendy Grew Up: An Afterthought*, donde Wendy le cuenta la historia de Peter Pan a su hija Jane, que a su vez se la contará a su hija Margaret, y así sucesivamente hasta el fin de los tiempos (Barrie, 1908: 163). Este último aspecto es precisamente el que nos permitiría entender que Barrie jugase constantemente a negar su autoría de las historias de Peter Pan, como vimos al hablar de la historia textual del personaje. Pese a su poder como creador de ficciones, las figuras maternas son capaces de crear vida, por lo que su papel en la génesis de Peter Pan se reduce a la escritura de los textos, siendo las mujeres las que le han dado vida más allá de los mismos.

4.4.4. El beso y el sueño

Una de las aportaciones menores de la novela *Peter and Wendy* con respecto a la historia de Peter Pan que ya aparecía en la obra de teatro de 1904 es que el personaje de la señora Darling gana nuevos matices que le aportan profundidad. Así por ejemplo sabemos que tiene una mentalidad romántica que se parece a las cajas chinas, pero que su marido nunca tuvo conocimiento de la última de ellas (Barrie, 1911: 69). Del mismo modo, el narrador nos asegura al principio de la obra que tiene un beso en la comisura derecha de los labios que nadie, ni su marido ni Wendy, han sido capaces de alcanzar (Barrie, 1911: 69). Pero seguramente la principal novedad relacionada con la señora Darling reside en el siguiente párrafo, que permite al lector interpretar que el viaje de Wendy y sus hermanos a Nunca Jamás es sólo un sueño de su madre:

Mientras dormía [la señora Darling], tuvo un sueño. Soñó que Nunca Jamás se había acercado demasiado y que un extraño niño se había abierto paso desde allí. No se alarmó, porque pensó que lo había visto antes en las caras de muchas mujeres que no tienen hijos. Quizá también se le pueda ver en las caras de algunas madres. Pero en su sueño el niño había rasgado el velo que oculta Nunca Jamás, y la señora Darling vio a Wendy, John y Michael mirando furtivamente por el agujero. (Barrie, 1911: 77)⁷²

71 "The night nursery of the Darling family, which is the scene of our opening Act, is at the top of a rather depressed street in Bloomsbury. We have a right to place it where we will, and the reason Bloomsbury is chosen is that Mr. Roget once lived there. So did we in days when his *Thesaurus* was our only companion in London; and we whom he has helped to wend our way through life have always wanted to pay him a little compliment. The Darlings therefore lived in Bloomsbury."

72 "While she slept she had a dream. She dreamt that the Neverland had come too near and that a strange boy had broken through from it. He did not alarm her, for she thought she had seen him before in the faces of many women who have no children. Perhaps he is to be found in the faces of some mothers also. But in her dream he had rent the film that obscures the Neverland, and she saw Wendy and John and Michael peeping through the gap."

Partiendo de este supuesto, M. J. Morse realiza un análisis de la novela desde una perspectiva feminista, defendiendo que Peter Pan representa todo lo que a la señora Darling le gustaría ser, a la vez que metamorfosea a su inepto marido victoriano en el malvado Capitán Garfio (Morse, 2006: 192). Para la identificación entre la madre de Wendy y el niño, Morse se basa en el beso que se esconde en los labios de la señora Darling, y que el narrador nos asegura que se parece mucho a Peter Pan (Barrie, 1911: 77). Sin embargo, a pesar de que es factible interpretar la novela como un relato onírico, podemos aventurar una explicación diferente al beso que a su vez modifica la interpretación del sueño que realiza Morse.

Como ya he señalado, algunas de las *Fairy Notes* muestran cómo Barrie se planteó durante al menos cierta parte del proceso de creación la posibilidad de que la señora Darling fuese la verdadera madre de Peter Pan, pero que no se acordase de haberlo tenido (Barrie, 1903: #172, #173, #176). Por otro lado, en el párrafo que antes he citado, y que se encuentra justo antes del pasaje en que se señala el parecido entre el beso de la señora Darling y Peter Pan, el narrador nos ha informado de que Peter podía ser visto en la cara de muchas mujeres que no tienen hijos, e incluso en la de algunas madres. Si tenemos en cuenta que en la obra de Barrie a la mujer apenas se le permite otro papel que el de madre⁷³, podemos suponer que lo que se puede ver en las caras de las mujeres sin hijos es, precisamente, su deseo de convertirse en madres. Si esto fuese así, la idea de Barrie de que Peter fuese el hijo de la señora Darling podría haberse transformado en que en realidad es el hijo que siempre quiso tener y no pudo "no olvidemos que el beso de la señora Darling es muy parecido a Peter Pan", posibilidad que se vería reforzada si acudimos a *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan*, en donde uno de los intertítulos apunta en esta dirección: "¿Quién era Peter Pan? Nadie lo sabe en realidad. Quizás sólo era el niño que alguien quiso pero que nunca nació". (Barrie, 1920: 202)⁷⁴

Incluso podemos ir un poco más atrás y relacionarlo con la primera novela en la que aparece Peter Pan. Y es que el pajarito blanco al que hace referencia el título es por un lado el libro que al final de la obra escribe el Capitán W., por otro es el propio libro, y al mismo tiempo es Timothy, el hijo imaginario de del capitán y que se encuentra directamente relacionado con Peter Pan. No en vano, cuando el capitán se ve obligado a renunciar a su impostura y a matar a su hijo ficticio, se acerca a la ventana para despedirse del fruto de su imaginación, deseando que antes de marcharse del todo Timothy pueda ir a jugar a los Jardines de Kensington una vez más (Barrie, 1902: 66-68), tal y como hará Peter páginas después en el relato que el capitán le contará al niño David. La relación entre el acto de crear una vida y el de realizar una obra de arte de la que ya hemos hablado está aquí muy presente.

Volviendo sobre *Peter and Wendy*, si tenemos en cuenta esta relación entre el arte y el deseo de tener hijos, podemos interpretar que el sueño de la señora Darling funciona como "El pajarito blanco" "el libro que escribe el Capitán W.", habiendo sublimado su deseo de tener otro hijo en la fantasía de crearlo como personaje de ficción. Así, cuando la aventura termina y Peter Pan regresa a Nunca Jamás, el beso de la señora Darling se va con él (Barrie, 1911: 218), pues ella ya ha visto cumplido su deseo.

73 Incluso Wendy, la heroína de la historia, es feliz en Nunca Jamás quedándose en casa para fregar los platos y coser la ropa mientras los niños perdidos, sus hijos, se divierten jugando (Barrie, 1911: 135).

74 "Who was Peter Pan? No one really knows. Perhaps he was just somebody's boy who never was born".

5. NUEVAS VERSIONES DE PETER PAN

Como decíamos al principio, la naturaleza inestable y la popularidad del personaje creado por Barrie ha hecho que multitud de artistas hayan intentado aportar su propia visión del mito del niño que no quería crecer. Sin embargo la situación de los derechos de la obra original, pertenecientes al Great Ormond Street Hospital (GOSH), ha influido de forma definitiva en esta situación. Al haber sido realizadas unas adaptaciones con la aprobación del GOSH y otras sin ella, existen toda una serie de obras inspiradas directamente en Peter Pan pero que no lo reconocen abiertamente para evitar problemas legales. Por otro lado la legislación sobre los derechos de autor es distinta en cada país, por lo que existen versiones que se han podido publicar en algunos territorios y no en otros. En consecuencia, existe un gran número de películas, novelas y cómics que tienen a Peter Pan como protagonista pero que no siempre son fáciles de localizar. En estas páginas destacaré únicamente aquellas que, por motivos diversos, en este momento me parecen más interesantes, independientemente de si el GOSH les había cedido los derechos para su realización.⁷⁵

En el mundo del cine⁷⁶ la primera adaptación que me gustaría destacar es la realizada por Walt Disney en 1953. Su *Peter Pan* es relativamente fiel al texto original de la obra de teatro, pero suaviza todos los aspectos conflictivos del mismo y transforma la historia en un sueño de Wendy, la auténtica protagonista del film, primando la interpretación de Peter Pan como el espíritu de la juventud. De este modo Disney convierte toda la aventura en un análisis sobre el proceso de maduración de la niña, que ha sido amenazada por su padre para que crezca y se convierta en una mujer (Crafton, 1989: 33-52). La versión de Disney, a pesar de presentarse en los títulos de crédito como una adaptación de la obra de Barrie, rápidamente se convirtió para el gran público en la versión canónica de la historia, y actualmente la mayor parte del mundo conoce a Peter Pan a través de esta película de dibujos animados.

Otras adaptaciones que merece la pena señalar son la secuela *Hook* (Steven Spielberg, 1991), que nos presenta a un Peter Pan con rasgos piratas que debe regresar a Nunca Jamás para salvar a sus hijos del temible Capitán Garfio; *Peter Pan: la gran aventura* (P. J. Hogan, 2003), adaptación bastante fiel al espíritu de la obra original que desarrolla especialmente la tensión sexual entre Peter y Wendy; la más original *Neverland* (Damion Dietz, 2003), en la que Peter es un adolescente conflictivo que decidido a no perder su identidad vive en un parque de atracciones rodeado de hadas-drogadictas, indios-drag queens y piratas-pederastas; y *El río de oro* (Jaime Chávarri, 1986), la única adaptación española que ha llegado a rodarse y que tiene por protagonista a un Peter adulto que, incapaz de asumir el paso del tiempo, se ha convertido en un monstruo.

De las adaptaciones en formato cómic, especialmente interesante es la serie de volúmenes que el dibujante francés Régis Loisel publicó entre 1990 y 2004 bajo el título general de *Peter Pan*. La obra consta de seis títulos (*Londres, Opikanoba, Tempestad, Manos Rojas, Garfio y Destinos*) y es una precuela de la historia original en la que se cuenta, por ejemplo, cómo Peter adquirió las cualidades

75 A finales de 2010 Silvia Herrerros de Tejada defendió su tesis doctoral "Las Edades de Peter Pan. Adaptaciones Literarias y Cinematográficas del Niño Eterno (1902-2010)" en la Universidad Rey Juan Carlos. El documento, que se puede considerar un estudio más detallado de obras que ni siquiera cito aquí –aunque desde una perspectiva diferente–, no se encuentra publicado aún debido a que la primera parte ya fue editada de forma independiente en el libro de la autora que se encuentra en la bibliografía (2009).

76 Se puede encontrar un análisis más exhaustivo de las adaptaciones al cine de Peter Pan en la línea que aquí propongo en un extenso artículo mío publicado en dos partes en *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* (Muñoz Corcuera, 2010; 2011a).

de su amigo el fauno Pan convirtiéndose en Peter Pan o que en realidad el pirata es el padre del protagonista, lo que aumenta las posibilidades de interpretación psicoanalítica del mito.

También destacables son *Lost Girls*, del aclamado guionista Alan Moore y la dibujante Melinda Gebbie, y la serie *Peter Pank* del dibujante catalán Francesc Capdevila (Max). El primero es una obra pornográfica que tiene por protagonistas a Alicia (de *Alicia en el País de las Maravillas*), Dorothy (de *El Mago de Oz*) y Wendy (de *Peter and Wendy*) y que tras muchos años de trabajo fue concluida en 2006. El segundo es un conjunto de tres cómics (*Peter Pank*, *El Likantropunk* y *Pankdinista!*) publicados entre 1984 y 1990 en los que los distintos personajes de la obra representan tribus urbanas rivales (punks, rockers y hippies) que se enfrentan en la isla imaginaria de Punkilandia, interpretando así el deseo de no crecer de Peter Pan como una negativa a integrarse en el sistema –recordemos que Peter Pan rechaza a la señora Darling cuando ésta le ofrece quedarse en Londres porque no quería tener que ir al colegio ni tener que trabajar en una oficina cuando se hiciese mayor (Barrie: 1911: 217)–.

Finalmente, se han escrito multitud de novelas sobre los personajes creados por Barrie, aunque una de ellas destaca sobre el resto, no por su calidad, sino por ser considerada la continuación oficial de *Peter and Wendy*. Se trata de *Peter Pan de rojo escarlata*, escrita en 2006 por Geraldine McCaughrean como un encargo del GOSH, que deseaba que se escribiese una secuela de la obra creada por Barrie para así poder extender los derechos sobre los personajes de la misma. La novela cuenta cómo Wendy y sus hermanos regresan a Nunca Jamás para ayudar a Peter, que aconsejado por un nuevo personaje, el misterioso Ravello, se está convirtiendo en la reencarnación del difunto Capitán Garfio.

De entre todas las demás obras simplemente destacaré la biografía ficcional de Barrie *Jardines de Kensington*, que el escritor argentino Rodrigo Fresán dio a conocer en 2003 y la serie de libros escritos por Dave Barry y Ridley Pearson *Starcatchers*, que se pueden considerar precuelas de la novela *Peter and Wendy*. El primer volumen de la serie, *Peter and the Starcatchers*, fue publicado en inglés en el año 2004. Tras ellos han llegado *Peter and the Shadow Thieves* (2006), *Peter and the Secret of Rundoon* (2007), *Peter and the Sword of Mercy* (2009) y *The Bridge to Neverland* (2011).

La lista podría ampliarse mucho más, como es evidente. Sin embargo ya anuncié que no era esa mi intención. Con estas pinceladas sólo pretendo mostrar cómo utilizando las claves interpretativas que se presentan en estas páginas es posible acercarse a las nuevas manifestaciones del mito, señalando en qué medida están desarrollando temas que ya eran centrales en la obra de Barrie –como *Peter Pan de rojo escarlata* y el hecho de que el niño está destinado a convertirse en el sustituto de Garfio–, eliminando otros –como la película de Disney, que elimina todo rastro del triángulo edípico para centrarse en Peter Pan como el espíritu de la juventud–, o proponiendo temas completamente nuevos o que como mínimo eran marginales en los textos de Barrie –como la interpretación social y política que hacen Max en *Peter Pank* y Damion Dietz en *Neverland*–.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Ediciones de Barrie en lengua inglesa

- BARRIE, J. M. (1890). *My Lady Nicotine*. London: Hodder & Stoughton.
- (1896). *Margaret Ogilvy*. London: Hodder & Stoughton.
 - (1901). *The Boy Castaways of Black Lake Island*. [En línea]. London: Published by J. M. Barrie in the Bloucester Road. En: <http://hdl.handle.net/10079/bibid/3121171> [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2011].
 - (1902). *The Little White Bird*. London: Hodder & Stoughton.
 - (1903). *Fairy Notes*. [En línea]. Manuscrito inédito conservado en la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale. En: <http://www.jmbarrie.co.uk/peterpan/?mode=fairynotes> [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2011].
 - (1903-1904). *Anon: A Play*. [En línea]. Manuscrito inédito conservado en la Biblioteca Lilly de la Universidad de Indiana. En: <http://www.jmbarrie.co.uk/peterpan/?mode=anon> [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2011].
 - (1904/1995). *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*. En Barrie, J. M. *Peter Pan and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press.
 - (1908/1995). *When Wendy Grew Up: An Afterthought*. En Barrie, J. M. *Peter Pan and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press.
 - (1911/1999). *Peter and Wendy*. En Barrie, J. M. *Peter Pan in Kensington Gardens. Peter and Wendy*. Oxford: Oxford University Press.
 - (1920/1954). *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan*. En Green, R. L. *Fifty years of Peter Pan*. London: Peter Davies.
 - (1926). "The Blot on Peter Pan". En Asquith, C. (ed.), *The Treasure Ship: A Book of Prose and Verse*. London: Partridge.
 - (1927/1938). "Captain Hook at Eton". En Barrie, J. M. *M'Connachie and J. M. B.: Speeches*. London: Peter Davies.

- (1928/1995). "To the Five: A Dedication". En Barrie, J. M. *Peter Pan and other plays*. Oxford: Oxford University Press.

6.2. Ediciones de Barrie en lengua española

- BARRIE, J. M. (1925). *Peter Pan y Wendy: La historia del niño que no quiso crecer*. Barcelona: Juventud.
- (1934) *Macho y hembra*. Buenos Aires: Revista Argentores, año I, nº 10, 28 de junio.
 - (1945). "Vacaciones". En Santainés, S. (ed.), *Antología de humoristas ingleses contemporáneos*. Barcelona: N.A.G.S.A.
 - (1948). *El admirable Crichton; El bosque encantado*. Buenos Aires: Sudamericana.
 - (1967). "¿Nos reunimos con las señoras?". En López Ibor, J. J. (ed.), *Antología de cuentos de misterio y de terror*. Barcelona: Labor.
 - (2003). *Lady Nicotina*. Madrid: Trama.
 - (2009). *El pajarito blanco*. Sevilla: Barataria.

6.3. Obras citadas

- ASQUITH, C. (1954). *Portrait of Barrie*. London: James Barrie.
- BERGER, P. S. (1994). *Peter Pan as a mythical figure*. Tesis inédita: University of Chicago.
- BERNABÉ PAJARES, A. (ed.) (1978). *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*. Madrid: Gredos.
- BIRKIN, A. (2005). *J. M. Barrie and the Lost Boys: The love story that gave birth to Peter Pan*. New Haven and London: Yale University Press.
- CHANEY, L. (2006). *Hide and seek with angels: A life of J. M. Barrie*. New York: St. Martin's Press.
- CRAFTON, D. (1989). "The Last Night in the Nursery: Walt Disney's *Peter Pan*". *The Velvet Light Trap*, vol. 24, pp. 33-52.
- DI BIASE, E. T., (en prensa). "On That Conspiratorial Smile Between Peter Pan and the Mermaids". En Muñoz Corcuera, A. y Di Biase, E. T. (eds.). *Barrie, Hook & Peter Pan: Studies on a Contemporary Myth*. Newcastle: Cambridge Scholars

- Publishing.
- DUNBAR, J. (1970). *J. M. Barrie: The man behind the image*. London: Collins.
- EGAN, M. (1982). "The Neverland as Id: Barrie, Peter Pan and Freud". *Children's Literature: Annual of The Modern Language Association Division on Children's Literature and The Children's Literature Association*, vol. 10, pp. 37-55.
- ELIADE, M. (2000). *Tratado de historia de las religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad.
- GEDULD, H., *Sir James Barrie*. New York: Twayne, 1971.
- GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, A. y Muñoz Corcuera, A. (2011). "Gothic Peter Pan". [En línea]. 5th Global Conference "Fear, Horror and Terror" (Oxford, 6-8 de septiembre de 2011). En <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/rivasfpaper.pdf> [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2011].
- GREEN, M. J. (1997). *Dictionary of Celtic myth and legend*. Londres: Thames and Hudson.
- GREEN, R. L. (1954). *Fifty years of Peter Pan*. London: Peter Davies.
- HERREROS DE TEJADA, S. (2009). *Todos crecen menos Peter: La creación del mito de Peter Pan por J. M. Barrie*. Madrid: Lengua de trapo.
- (2010). *Las Edades de Peter Pan. Adaptaciones Literarias y Cinematográficas del Niño Eterno (1902-2010)*. Universidad Rey Juan Carlos. Tesis inédita.
- HOLLINDALE, P. (1993). "Peter Pan: The text and the myth". *Children's Literature in Education*, vol. 24, nº 1, pp. 19-30.
- (2005). "A Hundred Years of Peter Pan". *Children's Literature in Education*, vol. 36, nº 3, pp. 197-215.
- JACK, R. D. S. (1991). *The Road to the Never Land: A Re-assessment of J. M. Barrie's Dramatic Art*. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- (2001). "From Drama to Silent Film: The Case of Sir James Barrie". [En línea]. *International Journal of Scottish Theatre*, vol. 2, nº 2. En: http://www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/ijost/Volume2_no2/2_jack_rds.htm [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2011].
- (2010). *Myths and the Mythmaker: A Literary Account of J. M. Barrie's Formative Years*. Amsterdam: Rodopi.
- JAUSS, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la estética*. Madrid: Taurus.
- KAVEY, A. K. y Friedman, L. D. (eds.) (2009). *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- LOSILLA, C. (2005). "El vampiro y Peter Pan". En Rodríguez, H. (coord.), *Las miradas de la noche: cine y vampirismo*. Madrid: Ocho y Medio.
- MANZANO ESPINOSA, C. (2006). *El espejo, el aviador y el barco pirata (Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry y James M. Barrie)*. Madrid: Fragua.
- MERIVALE, P. (1969). *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- MORSE, M. J. (2006). "The kiss: Female sexuality and power in J. M. Barrie's Peter Pan". En White, D. R. y Tarr, C. A. (eds.), *J. M. Barrie's Peter Pan in and out of time: a children's classic at 100*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- MUÑOZ CORCUERA, A. (2008). "Peter y Pan". *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, vol. 28, nº 2, pp. 145-166.
- (2010). "Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (I)". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, nº 8, pp. 85-110.
- (2011a). "Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (II)". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, nº 9, pp. 145-163.
- (2011b). "La doble dimensión trágica de Barrie y Peter Pan". [En línea]. *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 10, nº 3. En: http://etc.dal.ca/belphegor/vol10_no3/articles/10_03_munoz_tragic_fr.html [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2011].

- (en prensa-a). "The True Identity of Captain Hook". En Muñoz Corcuera, A. y Di Biase, E. T. (eds.). *Barrie, Hook & Peter Pan: Studies on a Contemporary Myth*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- (en prensa-b). "Coincidencias míticas: Peter Pan y el terror en el cine contemporáneo". En Losada Goya, J. M. y Guirao Ochoa, M. (eds.). *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- MUÑOZ CORCUERA, A. y Di Biase, E. T. (eds.) (en prensa). *Barrie, Hook & Peter Pan: Studies on a Contemporary Myth*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- NIETZSCHE, F. (1998). *Así hablaba Zaratustra*, Madrid: Edaf.
- PALACIOS, J. (2003). "Peter Pan era un freak: sobre infancias eternas y otros infiernos". En Lardín, R. (ed.), *El día del niño: la infancia como territorio para el miedo*. Madrid: Valdemar.
- PANERO, L. M. (2007). "Hortus Conclusus". En Panero, L. M., *Cuentos completos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- RANK, O. (1976). *El doble*. Buenos Aires: Orion.
- ROSE, J. (1994). *The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction*. London: Macmillan.
- RUDD, D. (2006). "The blot of Peter Pan". En White, D. R. y Tarr, C. A. (eds.), *J. M. Barrie's Peter Pan in and out of time: a children's classic at 100*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- STEWART, A. (1998). "Captain Hook's secret". *Scottish Literary Journal*, vol. 25, nº 1, pp. 45-53.
- VÁZQUEZ DE PARGA Y CHUECA, M. J. (2006). *San Brandán, navegación y visión*. Aranjuez: Doce Calles.
- WHITE, D. R. Y TARR, C. A. (eds.) (2006). *J. M. Barrie's Peter Pan in and out of time: a children's classic at 100*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- WIGINNS, K. M. (2006). "More darkly down the left arm: The duplicity of Fairyland in the plays of J. M. Barrie". En White, D. R. y Tarr, C. A. (eds.), *J.M. Barrie's Peter Pan in and out of time: a children's classic at 100*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- YEOMAN, A. (1998). *Now or Neverland: Peter Pan and the Myth of Eternal Youth*. Toronto: Inner City Books.