

LAS CURIOSAS AVENTURAS DE PETER PAN EN EL MUNDO DEL CELULOIDE (I)

Alfonso Muñoz Corcuera
Universidad Complutense de Madrid

(Recibido 12 enero 2010/ Received 12th January 2010)

(Aceptado 20 mayo 2010/ Accepted 20th May 2010)

Resumen

El escritor James M. Barrie, creador del personaje de Peter Pan, tuvo siempre un gran interés por la traducción de sus obras de un medio artístico a otro. Buena prueba de ello es el recorrido que tuvo su personaje más famoso dentro de su propia obra. Desde su nacimiento como personaje secundario en el seno de la novela *El pajarito blanco* en 1902, pasando por su trasvase al teatro –ya como protagonista– en 1904 y su vuelta al ámbito de la novela en 1911, Barrie se preocupó todavía de realizar una adaptación más, escribiendo un guión para la primera versión cinematográfica de la obra que finalmente fue rechazado por los productores del film. Llevado por ese mismo espíritu de preocupación por la adaptación, en este artículo analizaré las distintas películas que han tratado de llevar al personaje creado por Barrie desde el texto a la pantalla, prestando especial atención al tratamiento que ha recibido Peter Pan en el ámbito español.

Palabras clave: Peter Pan, James M. Barrie, adaptación cinematográfica, cine español.

Abstract

The writer James M. Barrie, creator of Peter Pan, always had a great interest in the translation of his works from one artistic medium to another. The tour that his most famous character took in his own work is a good proof. Since its birth as a minor character within the novel *The Little White Bird* in 1902, through its transfer to the theatre –as the main character– in 1904 and his return to the realm of the novel in 1911, Barrie still bothered to make one more adaptation, writing a script for the first film version of the play which was finally rejected by the producers of the film. Concerned about the same problem, in this article I will analyze the films that have tried to bring the character created by Barrie from the text to the screen, with special attention to the treatment that Peter Pan has received in Spanish cinema.

Key words: Peter Pan, James M. Barrie, film adaptation, Spanish cinema.



1. Introducción

Desde el estreno de la obra de teatro *Peter Pan o el niño que no quería crecer* el 27 de diciembre de 1904 en el teatro Duke of York de Londres, la popularidad de su personaje protagonista no ha dejado de crecer. Especialmente a partir de la publicación en 1911 de *Peter y Wendy*, la versión novelada de la historia, que permitió una difusión a nivel internacional mucho más rápida que la que ofrecía la obra de teatro, cuyo texto definitivo no fue publicado hasta 1928.¹ El enorme éxito que tuvo el personaje de Peter Pan, unido a su naturaleza inestable y al acierto que tuvo James Matthew Barrie al definir uno de los arquetipos humanos que más presente se encuentra en el mundo contemporáneo² han hecho que su figura se haya convertido con asombrosa rapidez en parte del imaginario colectivo. En este sentido, resultan fáciles de entender las múltiples reapariciones del personaje en el mundo del arte a lo largo de sus ya más de cien años de historia. Desde su temprano trasvase al cine en 1924 a cargo del director Herbert Brenon, hasta su última aparición literaria en

la novela *Peter Pan de rojo escarlata* escrita en 2006 por Geraldine McCaughrean, pasando por la serie de cómics que el ilustrador francés Régis Loisel publicó entre 1990 y 2004 bajo el sencillo título de *Peter Pan*, sería casi imposible listar la totalidad de las obras que, de un modo u otro, han estado influenciadas por el personaje creado por Barrie.³

Sin embargo no todos los que se han acercado a Peter Pan han sabido captar la 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, 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, como tendremos ocasión de ver.

Limitándonos a la presencia de Peter Pan en el cine y la televisión, en los ochenta años que van de 1924 –fecha en que se estrenó *Peter Pan* de Herbert Brenon– a 2004 –año del lanzamiento de la que puede considerarse la última película en la que aparece Peter Pan hasta la fecha, *Descubriendo Nunca Jamás* de Marc Forster–, encontramos diecisiete adaptaciones de media o larga duración. De ellas, tres son series de televisión, cinco son versiones para la televisión de la obra de teatro original, dos son películas de animación que fueron lanzadas directamente en video, y siete son producciones cinematográficas que tuvieron mayor o menor repercusión en las salas comerciales. Los nombres de todas estas producciones, así como los principales datos para su identificación, se encuentran en la tabla de la figura 1.

Nombre	Año	Nacionalidad	Director	Medio
<i>Peter Pan</i>	1924	E. E. U. U.	Herbert Brenon	Cine
<i>Peter Pan</i> (Disney)	1953	E. E. U. U.	Clyde Geronimi Wilfred Jackson	Cine
<i>Peter Pan</i>	1955	Brasil		Serie de TV
<i>Peter Pan</i> ⁴	1960	E. E. U. U.	Vincent J. Donehue	TV
<i>Peter Pan</i>	1962	Alemania Occidental	Paul Verhoeven	TV
<i>Peter Pan</i>	1976	E. E. U. U.	Dwight Hemion	TV
<i>Peter Pan</i> ⁵	1986	Australia	Paul Leadon	Vídeo
<i>El río de oro</i>	1986	España-Suiza	Jaime Chávarri	Cine
<i>Piter Pan</i>	1987	Unión Soviética	Leonid Nechayev	TV

<i>The Adventures of Peter Pan</i>	1989	Japón	Yoshio Kuroda Takashi Nakamura	Serie de TV
<i>Peter Pan and the Pirates</i>	1990	E. E. U. U.	John D. Wilson	Serie de TV
<i>Hook</i>	1991	E. E. U. U.	Steven Spielberg	Cine
<i>Peter Pan</i>	2000	E. E. U. U.	Glenn Casale	TV
<i>Peter Pan 2: Regreso al país de Nunca Jamás</i> (Disney)	2002	E. E. U. U.	Robin Budd Donovan Cook (co-director)	Vídeo
<i>Peter Pan, la gran aventura</i>	2003	E. E. U. U.	P. J. Hogan	Cine
<i>Neverland</i>	2003	E. E. U. U.	Damion Dietz	Cine
<i>Descubriendo Nunca Jamás</i>	2004	E. E. U. U.	Marc Forster	Cine

Fig. 1. Lista de las adaptaciones de Peter Pan al cine y la televisión.

Además de estas diecisiete versiones de media o larga duración, podemos señalar la existencia de otras dos películas que si bien no son adaptaciones de *Peter Pan*⁶, sí que han utilizado la creación de Barrie de alguna forma. La primera de ellas es la comedia para adolescentes *Jóvenes ocultos* (Joel Schumacher, 1987), cuyo título original –*The Lost Boys* (Los Niños Perdidos)– refleja mucho mejor la influencia de *Peter Pan*. En cuanto al argumento, en el film de Schumacher nos encontramos con una banda de vampiros adolescentes cuyo jefe es un hombre de mediana edad que quiere encontrar a una mujer que se convierta en la madre de sus Niños Perdidos. La película es interesante por poner en relación la figura del niño eterno con la del vampiro, cuyos paralelismos han sido señalados rara vez por la crítica.⁷ No obstante, las relaciones con la obra de Barrie son más bien anecdóticas, por lo que no le dedicaré más atención. La segunda película que quería señalar es la comedia italiana *Io, Peter Pan* (Enzo de Caro, 1989), que algunos críticos como Pérez Moran han considerado como una adaptación de la obra de Barrie (2004: 49). Sin embargo en mi opinión la figura de Peter Pan está utilizada en la película de Enzo de Caro simplemente como una metáfora del adulto que tiene un comportamiento poco maduro, por lo que no se puede considerar en ningún caso una versión de *Peter Pan*.

Por otro lado, también se puede destacar la existencia de una enorme cantidad de cortometrajes inspirados en la obra de Barrie, de los cuales únicamente me gustaría nombrar por su antigüedad *Peter Pan Handled*, un corto de animación, mudo, en blanco y negro, escrito y dirigido por Walter Lantz en 1925, que constituye

el primer intento de realizar una versión animada de *Peter Pan*. Finalmente, considero importante señalar la existencia de un guión para un cortometraje titulado *Hortus Conclusus* que nunca se ha rodado, y que está basado en *Peter Pan* de Barrie y en el relato *The Wicked Voice* (La voz maldita), de Vernon Lee. El guión, escrito por el poeta español Leopoldo María Panero, fue publicado primero en 1976 dentro del libro de relatos *En lugar del hijo* y en 1987 junto a su traducción de la novela *Peter y Wendy*.

Pero como anunciaba en el título del ensayo, mi objetivo es centrarme en las adaptaciones específicamente cinematográficas de Peter Pan. Por este motivo dejaré de lado, además de los cortometrajes y las dos películas que ya he señalado, las producciones realizadas para la televisión, centrándome, en las siete películas que en la figura 1 tienen indicado que su medio es el cine y en *Peter Pan 2: Regreso al país de Nunca Jamás*, ya que a pesar de ser un lanzamiento en vídeo, está pensada como una película de larga duración. Por otro lado, dado que mi intención es prestarle una atención especial a las producciones españolas, analizaré también el guión de Leopoldo María Panero.

Sin embargo, antes de entrar definitivamente en el análisis de las películas, me gustaría señalar dos aspectos a propósito de la lista de la figura 1. El primero, muy breve, se refiere a la nacionalidad de las películas. El segundo, a las fechas en que fueron realizadas. Con respecto a la nacionalidad, aparte de la visible abundancia de producciones estadounidenses –situación que por otra parte que no es demasiado sorprendente–, me parece curioso el hecho de que ninguna de las películas haya sido producida en el Reino Unido, a pesar de que las obras de Barrie pertenecen al corpus de la literatura de dicho país. Por último, en lo que se refiere a la cuestión de los años en que se rodaron las adaptaciones, se puede observar en la figura 2 que salvo dos excepciones (las versiones de Herbert Brenon de 1924 y la de Dwight Hemion de 1976), todas las películas se agolpan en torno a tres fechas. El primer grupo se sitúa entre 1953 y 1962, coincidiendo aproximadamente con el cumplimiento del cincuenta aniversario del estreno de la obra de teatro.⁸ El segundo conjunto de adaptaciones se aglutina, sin justificación conmemorativa aparente, entre 1986 y 1991. Finalmente el tercer grupo, situado entre el año 2000 y el 2004, se reúne de forma más que probable en torno a la celebración del centenario del estreno de la obra.

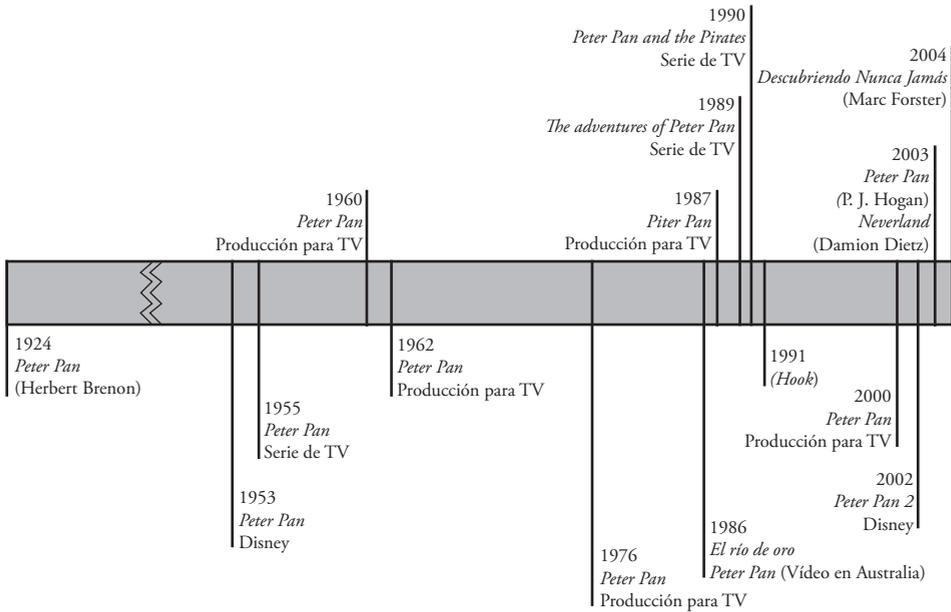


Fig. 2. Fechas de estreno de las distintas adaptaciones

Ciñéndonos a las nueve obras de las que voy a hablar, entre las adaptaciones de *Peter Pan* al cine, encontramos fundamentalmente dos tipos de películas. Por un lado, están aquellas que tratan de plasmar la historia original escrita por Barrie —ya sea teniendo como referente cualquiera de las versiones de la misma—, y por otro lado están las películas que recogen los personajes y la temática de la obra del escritor para crear una historia nueva o para ampliar la trama original a modo de secuelas.⁹ Las diferencias entre ambos tipos de adaptaciones se encuentran, en un primer nivel, en el conocimiento previo de la obra original que necesita el espectador para disfrutar la película en su totalidad. Mientras que una adaptación literal debería contener todos los elementos necesarios para el entendimiento de la historia, haciéndose en buena medida independiente del texto base, en una adaptación libre, para poder disfrutar de los guiños, reflexiones y ampliaciones que presenta la película, el espectador necesita un conocimiento previo de la obra original (Manzano Espinosa, 2006: 266-267). Esto evidentemente no significa que un espectador que desconozca la obra original no pueda disfrutar de una adaptación libre, ya que si es una buena película, debería

bastarse a sí misma. La diferencia es que el espectador conocedor de la obra original podría acceder a un nivel de disfrute y comprensión de la película que no podría alcanzar el otro tipo de espectador. Del mismo modo, el espectador de una adaptación literal que conozca la obra original puede disfrutar al comprobar las variaciones que introduce la película con respecto al texto base, pero si la adaptación es literal, éstas deberían ser poco significativas y encontrarse en el menor número posible, por lo que el espectador que desconoce la obra original no se estaría perdiendo nada relevante.

En otro nivel, también parece que las diferencias entre ambos tipos de adaptaciones se extenderían a la intencionalidad de sus respectivos autores, ya que al realizar una adaptación libre el director parece estar haciendo suya la historia original para transformarla y construir una nueva obra que represente sus propias inquietudes artísticas, mientras que el director de una adaptación literal parece que sólo trataría de transmitir en un nuevo medio las inquietudes artísticas del autor original. Esto podría llevarnos a pensar que las adaptaciones libres precisan de una mayor implicación a nivel personal del director y los guionistas con el mensaje de la película. Sin embargo considero que aún es pronto para asegurar esta intuición, ya que teóricamente el director de una adaptación fiel podría estar completamente involucrado con el mensaje que presenta su película, mientras que el director de una versión libre podría haber aceptado un proyecto de encargo con el que no sienta ninguna afinidad. Evitando realizar aseveraciones simplistas y generalizadoras, tras el análisis de las adaptaciones al cine de *Peter Pan* podremos responder con mayor seguridad si, en este caso concreto, las adaptaciones libres de la obra de Barrie están realizadas con una intención distinta que las adaptaciones literales. En este sentido, con el objeto de hacer más claro mi análisis, analizaré por separado los dos tipos de film. En esta primera parte del artículo hablaré de las versiones literales, y en la segunda parte, que será publicada en el próximo número de esta revista, de las versiones libres.

2. Al pie de la letra

En primer lugar, me gustaría hablar de las versiones que tratan de adaptar literalmente al nuevo medio la obra de Barrie. En este grupo se encuentran el *Peter Pan* de 1924 dirigido por Herbert Brenon, el *Peter Pan* de Disney de 1953 y *Peter Pan, la gran aventura*, dirigida por P. J. Hogan en 2003.

2.1. La primera versión

El enorme éxito que había tenido la obra de teatro *Peter Pan o el niño que no quería crecer*, 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.¹⁰ 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 (2006: 330-331). Sin embargo, aunque pudiese parecer lo contrario, 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 actriz¹¹ 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 la primera versión

manuscrita de la historia –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.

Incomprensiblemente, la Paramount rechazó el guión original de Barrie, que se distanciaba de la obra de teatro tratando de aprovechar al máximo los recursos propios del cine mudo y buscaba conscientemente atraer al gran público, para rodar una película que casi puede considerarse una representación teatral filmada (Manzano Espinosa, 2006: 222). Las diferencias con el original son mínimas, si exceptuamos el hecho de que omite por completo el acto desarrollado en la Laguna de las Sirenas –el cual no se encontraba en la primera versión de la obra teatral, sino que se incluyó en 1905 para la segunda temporada de representaciones (Green, 1954: 103) –, lo que genera algunos problemas de coherencia a pesar de no influir en la interpretación global, como mostraré más adelante. Por lo demás, la película sigue punto por punto el esquema de *Peter Pan o el niño que no quería crecer*. De hecho, la fidelidad llega a tal extremo que la película conserva incluso la escena de la muerte de Campanilla, en la que Peter se dirigía al público del teatro para pedir que con sus palmas la ayudasen a sobrevivir, esperando que el público del cine aplaudiese del mismo modo. Este acercamiento tan literal a la obra, en vez de apaciguar los ánimos de Barrie tras el rechazo de su guión, fue interpretado como un triple insulto a su integridad como escritor, director y teórico, ya que a la vez que escribía el guión, Barrie había escrito sus ideas acerca de cómo debía realizarse una adaptación (Jack, 2001: en línea). En este sentido, Chaney, en su biografía de Barrie, recoge las siguientes declaraciones del autor sobre la película de Brenon: “Sólo está repitiendo lo que ya está hecho en el escenario de teatro... y la única razón para una película debería ser que hace las cosas que no se pueden hacer en un escenario” (2006: 331)¹².

Entrando ya en el análisis de la versión que finalmente rodó Herbert Brenon, podemos suponer que la productora no quiso distanciarse del texto original por miedo a que la adaptación sufriera las críticas del público, ya que en el ámbito anglosajón tanto la novela como la obra de teatro disfrutaban ya en la época de una popularidad inmensa.¹³ Y es que el único objetivo de los productores parece que fue el de conseguir un gran éxito comercial, ya que artísticamente la película no aportaba nada al texto de Barrie. Esta determinación de agradar al espectador y conseguir una gran recaudación en taquilla se ve claramente reflejada en el hecho de que una

de las escenas finales, cuando Peter Pan acaba de vencer al Capitán Garfio y decide quitar del barco la bandera pirata, se grabó en veinte versiones distintas, cambiando la nacionalidad de la bandera que a continuación era izada (Jack, 2001: en línea). Es destacable en cualquier caso que ninguna de esas banderas debió de ser la española, ya que en la versión que actualmente podemos ver en nuestro país la bandera que ondea sobre el barco pirata es la estadounidense.

Precisamente esta escena es una de las que más difiere de la obra original. En la obra de teatro, tras la muerte de su enemigo, Peter decidía que el barco continuara siendo pirata, convirtiéndose él mismo en el sustituto del Capitán Garfio, lo que nos sugiere que Garfio es en realidad la forma adulta de Peter Pan. Sustituyendo la acción original por la que nos muestra a Peter izando la bandera americana, la película de Brenon fortalece la interpretación de que se trata de una simple historia de aventuras sobre unos jóvenes patriotas en la que Peter Pan es el espíritu de la eterna juventud, perdiéndose la posibilidad de interpretar que Garfio es el doble del niño protagonista tal y como sugiere la obra de Barrie. Y es que a pesar de que Peter Pan conserva al menos parte del lado oscuro que le acerca al pirata en la obra del escritor escocés –su comportamiento es especialmente cruel cuando, tras pedirle Wendy que vuelva a Londres con ella, él se dedica a tocar la flauta sonriendo cada vez más al ver la cara de sufrimiento de la niña–, el Capitán Garfio pierde el gran atractivo que poseía en la versión teatral, convirtiéndose en un bufón pretencioso que necesita leer un manual sobre buenos modales para saber lo que es tener buena educación, haciendo muy difícil la identificación entre los dos personajes.

Sobre la única innovación importante en la trama, la ya señalada omisión del tercer acto de la obra de teatro en el que se contaba cómo Peter Pan salvaba a Tigrilla de las manos del Capitán Garfio, destacaba anteriormente que causa algunos problemas de coherencia a pesar de no influir en la interpretación de la obra. Y es que la película enlaza el final del acto dos, en el que Wendy y sus hermanos acaban de llegar a Nunca Jamás y Campanilla ha sido desterrada por Peter, con el principio del acto cuatro, en el que Peter y Campanilla ya se han reconciliado y los niños deciden que ya llevan demasiado tiempo allí y desean regresar a casa. Al no haberse contado ningún episodio de sus aventuras, parece que los niños quieren irse nada más llegar, y que el destierro de Campanilla no ha sido tenido en cuenta, cuando en realidad se supone que han pasado varios días desde su llegada. Del mismo modo, al eliminarse

el rescate de Tigrilla, no se comprende porqué los indios le están tan agradecidos a Peter Pan que deciden protegerle de los piratas, situación que en *Anon: A play*, el primer manuscrito de la obra teatral –donde todavía no existía la escena de la Laguna de las Sirenas– se explicaba por la afición que tenían los piratas a los cuentos que Wendy les contaba a los niños perdidos:

PANTERA (tras escuchar): Pequeña madre blanca contar cuento a niños – precioso cuento.

OTROS: ¡Cuento! ¡Cuento!

TIGRILLA: Pieles rojas sentarse aquí y escuchar precioso cuento. No permitir piratas hacer daño a pequeños niños. (Todos se agachan y escuchan a través de las paredes).

PANTERA: ¡Pielas rojas venir aquí todas las noches, proteger pequeños niños y escuchar los cuentos de la madre blanca! (Todos escuchan deleitados).

OTROS: ¡Wah! ¡Wah! ¡Ugh! ¡Ugh!

[Barrie, 1904]¹⁴

Finalmente podemos señalar que la película no fue el gran éxito de taquilla que la Paramount esperaba, aunque tuvo un resultado aceptable. Su estreno durante las navidades propició que el público infantil pudiese acudir a los cines para verla, arrastrando con ellos a sus padres. Sin embargo, una vez acabadas las vacaciones de Navidad, el público pasó a estar formado casi exclusivamente por adultos que no compartían el entusiasmo de los niños (Jack, 2001: en línea). No obstante, a pesar de no ser el éxito que la compañía esperaba, y de los problemas de coherencia que he señalado en el párrafo anterior, la película obtuvo muy buenas críticas, lo que animó a la Paramount a encargar a Herbert Brenon la dirección de *A kiss for Cinderella*, película que se estrenaría en 1925 y que también estaba basada en una obra de James Matthew Barrie. Al mismo tiempo, el papel de Betty Bronson como Peter Pan también convenció a los productores, que le otorgaron el papel protagonista en la misma (Manzano Espinosa, 2006: 221-222).

2.2. Los dibujos de Disney

Sin duda, la versión más famosa de *Peter Pan*, y la que más influencia ha tenido en las adaptaciones posteriores, es la que la productora Disney estrenó en 1953 (Pérez Moran, 2004: 47). Tal fue su éxito que hoy en día todavía hay gente que se sorprende al saber que *Peter Pan* no es una idea original de Disney, sino una adaptación de una obra literaria. Sin embargo, su proceso de elaboración fue largo, ya que la compañía,

que inicialmente tenía previsto que *Peter Pan* fuese la película que siguiese a *Bambi* (1942) –compró los derechos para realizar la adaptación en 1939–, fue retrasando el proyecto debido principalmente al estallido de la II Guerra Mundial y las consecuentes dificultades económicas que acarreó para Disney (Fonte y Mataix, 2000: 217). Según Manzano Espinosa, parece que el propio Walt Disney sentía una gran debilidad por *Peter Pan*, obra que había querido adaptar al cine desde hacía muchos años, motivo por el cual decidió no arriesgarse a comenzar con la producción de la película hasta que la compañía hubo superado los problemas económicos que la acucieron a finales de la década de los cuarenta (2006: 251-252). En cualquier caso, lo que es evidente es que Disney no reparó en gastos a la hora de producir *Peter Pan*, que precisó de tres años de trabajo y costó alrededor de cuatro millones de dólares (Fonte y Mataix, 2000: 218).

A pesar de las razones aducidas hasta ahora, creo que de fondo pudo existir otro motivo que animó a Disney a retrasar la producción de *Peter Pan*. No en vano, la compañía había superado en gran medida los problemas económicos en años anteriores, principalmente gracias al éxito de *La Cenicienta* (1950), lo que le había permitido a Disney aventurarse con otro de sus proyectos más deseados, la adaptación de *Alicia en el País de las Maravillas* (1951). Teniendo esto en cuenta, resulta sospechosa la casi coincidencia exacta del estreno de su *Peter Pan* (1953) con el cincuenta aniversario del estreno de la obra de teatro de Barrie, que sería al año siguiente. Pero a pesar de mis sospechas, no he encontrado ningún dato que apoye esta tesis, por lo que sólo puedo apuntarlo como posibilidad.

Entrando en las características de la película, la adaptación es la menos fiel a la obra de Barrie de todas las adaptaciones literales. Esto podría parecer negativo en un primer momento, pero sin embargo, si nos centramos únicamente en la trama, las innovaciones que introduce creemos que se pueden considerar en líneas generales acertadas. Así por ejemplo la expedición que realizan los niños perdidos para capturar algún piel roja aporta dinamismo y permite darles un mayor protagonismo a los indios, que en las últimas versiones de la obra original habían perdido casi toda la importancia que tenían en *Anon*. Del mismo modo, la inclusión de nuevos lugares dentro de la Isla de Nunca Jamás, como la Roca Calavera (en vez de la Roca de los Abandonados) o el Árbol del Ahorcado (en vez del escondite subterráneo sin nombre), hacen la película visualmente más atractiva, diversificando los escenarios

en los que se desarrolla la acción hasta un nivel que las representaciones teatrales difícilmente podían alcanzar. También es muy interesante la parte de la trama que nos muestra al Capitán Garfio tratando de descubrir dónde se encuentra el escondite de Peter Pan –en la obra de teatro lo descubre por casualidad (Barrie, 2005b: 71)–, lo que le lleva a secuestrar primero a Tigridia –en la novela la capturan porque trata de abordar el barco pirata ella sola (Barrie, 2005a: 306)– y posteriormente a Campanilla, quien, habiendo sido desterrada por Peter, se deja engañar por el pirata y le proporciona la información que le pide a cambio de que se lleve a Wendy de Nunca Jamás. De este modo la versión de Disney soluciona el problema del destierro de Campanilla que se presentaba en la película de 1924, pues a pesar de condensar las aventuras en un único día, en el film de Herbert Brenon parecía que el destierro de Campanilla había sido ignorado, mientras que en el de Disney se convierte en la causa de que Garfio descubra el escondite de Peter Pan. Finalmente, es reseñable la decisión de eliminar la escena en la que Campanilla era resucitada por las palmas del público, que tan mal resultado había tenido en la primera adaptación al cine. Sin embargo la situación en la película de Disney es confusa, pues no se muestra cómo consigue el niño salvar al hada.

Sin embargo no todas las innovaciones que presenta la película me parecen igual de afortunadas, dado que, en la línea de la mayoría de sus películas, Disney dulcifica la historia original restándole profundidad, perdiéndose escenas interesantes y pervirtiendo el mensaje original de la misma (Pineda Castillo, 2005: 42-43). Así por ejemplo desaparecen casi la totalidad de las características de Peter Pan que le conectaban en la obra original con el dios griego Pan (Muñoz Corcuera, 2008), limitándose dicha conexión a las orejas puntiagudas con las que es dibujado y a la música de flauta que le acompaña en sus apariciones en la pantalla. Del mismo modo se olvida el lado siniestro del personaje, haciendo casi inviable identificar al patético y mezquino Capitán Garfio, motivo más de burlas que de temor, con el bondadoso Peter Pan, a pesar de que tras la lucha final entre ambos el niño se vista con las ropas del pirata igual que sucedía en la obra de Barrie. Curiosamente, a pesar de los desafortunados cambios que se introducen en el carácter del Capitán Garfio, sí que ha tenido más fortuna el modo en que lo idearon sus dibujantes. El traje rojo, las cejas pobladas y el bigote se han convertido desde entonces en una constante a la hora de caracterizar el personaje, como se podrá ver por ejemplo en *Hook* (1991) y en *Peter Pan, la gran aventura* (2003).

Pero sin duda la gran perjudicada en la adaptación de Disney es la línea de interpretación psicoanalítica, que ha hecho correr ríos de tinta a propósito del arquetípico conflicto de Edipo en la obra de Barrie (Egan, 1982; Geduld, 1971; Rose, 1994; Rudd, 2006; Yeoman, 1998). Y es que Disney huye de la ambigüedad de la obra original y desplaza el foco de interés desde la relación de Peter con las mujeres al paso de Wendy de la infancia a la adolescencia (Crafton, 1989: 36). En este sentido el desencadenante de la aventura es la amenaza del señor Darling al principio de la película, que piensa que es el momento de que la niña se convierta definitivamente en una mujer y abandone el cuarto de los niños.¹⁵ Al mismo tiempo Peter Pan –que al contrario de la figura creada por Barrie, obsesionada por el abandono materno, dice desconocer lo que es una madre– se transforma por completo en “el símbolo de la niñez”, tal y como asegura el narrador nada más comenzar el film, y su relación con la niña nunca se puede confundir ni con la de un marido ni con la de un hijo, pues no se encuentra ningún signo de atracción de Peter hacia Wendy. También se producen cambios en todos los personajes adultos masculinos de la obra, especialmente en el Capitán Garfio y en el señor Darling, que pierden su marcado carácter infantil que les vinculaba al complejo edípico convirtiéndose en hombres maduros.

Sin embargo la principal novedad que aporta la película se encuentra al final de la misma, en la que descubrimos que todo ha sido un sueño de Wendy, lo que obliga a modificar una importante cantidad de elementos. Y es que al ser un sueño, los niños perdidos no pueden regresar con ella a Londres y ser adoptados por los Darling, lo que habría supuesto un atentado contra la idea de familia tradicional que se presenta en la película (Cartmell y Whelehan, 2001: 100). Al mismo tiempo tampoco es posible la escena de *Cuando Wendy se hizo mayor: Una ocurrencia tardía*, en la que Peter regresaba años después para volver a llevarse a la niña. En principio esto también habría sido incompatible con la coda final de la obra de Barrie en la que Wendy transmite la historia de Peter Pan a su hija Jane, que a su vez la transmitirá a su hija Margaret, dando la idea de que se trata de un cuento intemporal y cíclico ligado a la maternidad. Sin embargo la película de Disney soluciona en parte este aspecto incluyendo un comentario del narrador al principio de la película, que asegura que lo que se cuenta en la misma ya ha sucedido otras veces y volverá a suceder, aunque lo desvincula por completo de la figura materna como narradora de historias. Por otro lado, al ser sólo un sueño, la película puede eliminar las perturbadoras escenas en la que contemplábamos a los padres de la niña desolados por la desaparición de sus

hijos, secuestrados por Peter Pan, así como el momento en el que Peter se adelanta a la llegada de Wendy y trata de cerrar la ventana para que la niña piense que su madre no quiere que vuelva y así se quede con él en el País de Nunca Jamás.

Pero al convertir toda la aventura en un sueño de Wendy también se abre una nueva línea de interpretación que no se encontraba desarrollada en la obra original. Y es que se puede considerar el sueño como un reflejo de los temores de la niña a convertirse en mujer, evaluando los pros y los contras de permanecer para siempre como una niña. Incluso se ha señalado la posibilidad de que Wendy estuviese siendo obligada a madurar no por capricho de su padre, sino porque físicamente estaba comenzando su primera menstruación, lo que según Donald Crafton se reflejaría especialmente en la simbología de la luna y en la escena desarrollada en el campamento indio, coloreada por completo en tonos rojizos (1989: 33-52). El País de Nunca Jamás ofrece a Wendy la posibilidad de jugar eternamente, de vivir siempre como si todo fuese una aventura. Sin embargo su sexualidad está desarrollándose hacia la madurez, lo que le hace tener deseos que en el mundo infantil no es capaz de satisfacer. Desde la perspectiva de que se trata de un sueño podemos interpretar que Wendy está valorando la posibilidad de dar salida a sus deseos sexuales en la isla, pero se encuentra con que Peter sólo desea una compañera de juegos, y que sus fantásticas rivales femeninas –Campanilla, Tigrilla y las sirenas– le proponen aventuras mucho más atractivas. Wendy descubre que sus deseos son incompatibles con el mundo de la infancia, y al despertar no duda en asegurarle a su padre que está lista para ser mayor como él le había ordenado. El mensaje que se transmite es que alcanzar la madurez es un objetivo no solo inevitable, sino también deseable (Cartmell y Whelehan, 2001: 99-100). De este modo se elimina también la tragedia presente al final de la obra original, en la que Barrie transmitía la idea de que la elección entre crecer y permanecer para siempre como un niño obligaba en cualquier caso a perder algo valioso.

La película, como era de esperar, se convirtió en uno de los mayores éxitos de Disney en taquilla, que quiso aprovechar la situación para reestrenarla hasta en cinco ocasiones¹⁶, recaudando en total, sólo en Estados Unidos, alrededor de ochenta y siete millones de dólares.¹⁷ Por el contrario, la gran acogida que tuvo por parte del público no se vio secundada por la crítica, especialmente la inglesa. Se acusó a la película de escasa fidelidad al original, llegando a afirmarse que Disney había

asesinado a *Peter Pan* después de mutilar a *Alicia en el País de las Maravillas* (Manzano Espinosa, 2006: 255).

2.3. *La gran aventura del centenario*

De la película dirigida por P. J. Hogan en 2003 se ha dicho que su *Peter Pan* “es probablemente el más fiel de los realizados hasta la fecha” (Pérez Moran, 2004: 48), al mismo tiempo que “no es una película para el purista del texto” (Hollindale, 2005: 212)¹⁸. Sorprendentemente, y aunque los autores de ambas afirmaciones no estarían de acuerdo, los dos tienen razón. La película, lanzada aprovechando la cercanía de la celebración del centenario del estreno de la obra de teatro, se desvía del texto original en numerosos puntos. Sin duda se distancia más que la versión de Herbert Brenon y seguramente también que la versión de Disney. Sin embargo, como el propio Hollindale afirma, “mantiene inequívocamente el espíritu y la esencia de la obra, haciendo uso del arsenal de recursos y efectos especiales de un director moderno para hacer cosas que Barrie habría hecho sin lugar a dudas si hubiese tenido los medios” (2005: 212)¹⁹.

A un nivel textual, la principal innovación de la película, además de algunas escenas que están claramente influenciadas por la película de Disney y que comentaré más adelante, se encuentra en la inclusión de una voz en off que hace de narrador²⁰ y que al final de la película descubriremos que pertenece a la Wendy adulta. Este recurso acerca la película a *Peter y Wendy*, dándole al film un aire de cuento de hadas, a la vez que suple la falta de una escena del tipo *Cuando Wendy se hizo mayor: Una ocurrencia tardía* al igual que sucedía en la película de Disney. Curiosamente, ninguna de las adaptaciones literales de *Peter Pan* ha conservado esta escena, a pesar de que en *Scenario for a proposed film of Peter Pan* Barrie sí la incluyó. Otra novedad importante se produce en el momento en que Wendy, Michael y John llegan al País de Nunca Jamás. De forma inteligente, Hogan hace que los dos hermanos de la niña protagonista, descolgados del grupo, caigan en una trampa de Tigrilla situada en medio de la selva. Pero mientras la pequeña india los está observando jocosamente, es sorprendida por el Capitán Garfio, de modo que los tres infantes acaban siendo hechos prisioneros. A partir de este episodio surgirá una relación amorosa entre John y Tigrilla, desplazándose así los deseos sexuales que la princesa india sentía hacia Peter en la obra original hacia el hermano de Wendy. Finalmente, la última novedad que me gustaría destacar, es la inclusión de un nuevo personaje, la tía Millicent, que

sustituye en parte a la criada Liza de *Peter Pan o el niño que no quería crecer*, pero asumiendo algunas de las características del señor Darling, especialmente referidas al carácter autoritario que éste poseía tanto en la obra de Barrie como en la versión de Disney y que Hogan hace desaparecer de su personalidad.

Siguiendo con los personajes, la película trata de eliminar los aspectos más anticuados de la obra del escritor escocés en lo que se refiere al tratamiento que recibían los personajes femeninos, dándole a Wendy una libertad de acción mucho mayor. Así, mientras que en *Peter y Wendy* la niña era feliz remendando la ropa de los niños perdidos²¹, en la película de Hogan sueña con ser una novelista que escriba sus propias aventuras, y no duda en coger la espada para ayudar a sus compañeros a luchar contra Garfio. Por su parte, el personaje de Peter Pan también recupera en buena medida el espíritu de la obra original. Así por ejemplo, además de un traje más parecido al descrito en el texto que al de la película de Disney,²² formado por hojas de árboles, Peter conserva ese lado más oscuro de su personalidad que le mueve a tratar de matar a los niños perdidos por haber agredido a Wendy, o a pretender cerrar la ventana de su casa para evitar que la niña regrese con sus padres. Incluso se puede considerar que Peter está en realidad secuestrando a Wendy y sus hermanos por su manera de comportarse en la primera escena, interpretación potenciada por los efectos de iluminación, que muestran cómo Peter lleva a Wendy desde su luminosa habitación hacia la oscuridad de la noche.

En cuanto al Capitán Garfio, el personaje de esta adaptación recupera la grandeza que poseía en la obra de teatro, reduciéndose las escenas cómicas en las que se veía envuelto en la película de Disney y rescatándose la vinculación del pirata con el Eton College, al incluir el director un tatuaje del escudo del célebre colegio en el brazo izquierdo del pirata (Friedman, 2009: 204). Por otro lado, en su relación con Wendy podemos entender que Garfio es un Peter Pan que ha crecido, pues la niña se muestra igual de atraída hacia los dos personajes, pero piensa que Peter es sólo un niño, un ser incompleto en comparación con el pirata, que “es un hombre... con sentimientos”. El Capitán Garfio, el adulto, posee lo que le falta al niño Peter Pan.

A raíz de esta situación también podemos ver que el triángulo edípico formado por Wendy, Garfio y Pan es evidente de nuevo. Wendy se ha sentido atraída por el pirata –interpretado por el actor Jason Isaacs, que también hace el papel del señor Darling como ocurría en las representaciones teatrales– desde la primera vez

que le vio, y seducida por él incluso se ha sentido tentada de convertirse en la pirata Flora in Fraganti y traicionar a Peter Pan. Por otra parte, la tensión sexual entre los dos niños está presente desde su primer encuentro hasta el final, en el que un beso de Wendy reanima a Peter, que está a punto de morir después de que las amenazas de Garfio le hayan dejado tan deprimido que es incapaz de volar. Y es que el pirata le ha abierto los ojos sobre el futuro:

CAPITÁN GARFIO: Ella te iba a dejar, Peter. Tu Wendy te iba a dejar. ¿Y para qué iba a quedarse? ¿Qué le puedes ofrecer? Estás incompleto. Prefiere crecer a quedarse aquí contigo. Y ahora echemos un vistazo al futuro. ¿Qué es lo que veo? Si es la bella Wendy. Está en su cuarto, con la ventana cerrada.

PETER PAN: ¡La abriré!

CAPITÁN GARFIO: Me temo que tiene barrotes.

PETER PAN: ¡Pues la llamaré!

CAPITÁN GARFIO: No te oye.

PETER PAN: ¡No!

CAPITÁN GARFIO: Ni te ve.

PETER PAN: ¡Wendy!

CAPITÁN GARFIO: Se ha olvidado completamente de ti.

PETER PAN: ¡No, por favor, basta!

CAPITÁN GARFIO: Pero, ¿qué es lo que veo? Hay otro ocupando tu lugar. Y se llama... marido.

El juego con una escena de *El pajarito blanco* en la que Peter regresaba a su casa y se encontraba la ventana cerrada es claro. La diferencia estriba en que allí era su madre la que estaba al otro lado, y el que había ocupado su lugar era otro niño. Aquí sin embargo tras los barrotes se encuentra “su Wendy”, y el que ocupa su lugar es un hombre adulto, su marido. Huyendo de la explicitud de la obra original, en la película de Hogan, con mucho acierto, se evita hacer demasiado evidente la naturaleza edípica de los sentimientos del niño, y Wendy nunca es aludida ni como la madre ni como la mujer de Peter Pan, sino simplemente como “su Wendy”, lo que puede ser interpretado de las dos formas. Y es que, como en la obra original, Wendy quiere ser su mujer mientras que Peter no sabe lo que quiere.

Que los deseos de Wendy van más allá de los de una simple compañera de juegos queda claro desde la presentación del personaje. Y es que el desencadenante

de la historia, al igual que en la película de Disney, es la amenaza de que la niña debe crecer. Aunque en este caso el motivo aducido es que en su boca se esconde un beso como el de su madre, símbolo de la madurez sexual, “la mayor aventura de todas” según la tía Millicent. Por si quedaba alguna duda, poco después Wendy es castigada en el colegio por dibujarse a sí misma en la cama con un muchacho volando encima de ella. Con esa idea en mente, Wendy se decidirá a viajar hasta Nunca Jamás con Peter Pan, el muchacho que volaba por encima de su cama en sus sueños. Sin embargo en el mundo de la infancia no podrá cumplir sus expectativas porque Peter Pan es incapaz de amar, lo que finalmente le hará decidir regresar a Londres:

PETER PAN: Wendy, sólo es una fantasía, ¿verdad? Que tú y yo somos...

WENDY: Sí.

PETER PAN: Wendy. Es que me sentiría muy mayor si fuera un padre de verdad.

WENDY: Peter, ¿cuáles son tus sentimientos?

PETER PAN: ¿Sentimientos?

WENDY: ¿Qué sientes? ¿Felicidad? ¿Tristeza? ¿Celos?

PETER PAN: ¿Celos? Campanilla.

WENDY: ¿Ira?

PETER PAN: ¿Ira? Garfio

WENDY: ¿Amor?

PETER PAN: ¿Amor?

WENDY: Amor.

PETER PAN: No sé lo que es eso.

WENDY: Yo creo que sí, Peter. Seguro que tú también lo has sentido. Por algo... o por alguien.

PETER PAN: ¡Nunca! Hasta la palabra me revienta.

WENDY: Peter...

PETER PAN: ¿Por qué lo estropeas todo? Nos lo pasamos bien. Te he enseñado a luchar y a volar. ¿Qué más puede haber?

WENDY: ¡Aún hay mucho más!

PETER PAN: ¿Qué? Dime, ¿qué más hay?

WENDY: No lo sé. Me parece que se sabe cuando se crece.

PETER PAN: ¡Pues yo no pienso crecer y no puedes obligarme! ¡Te desterraré como a Campanilla!

WENDY: ¡A mí no me desterrarás!

PETER PAN: ¡Pues vete a casa! ¡Vete a casa y crece! ¡Y llévate tus sentimientos!

La influencia de la película de Disney para desarrollar este aspecto de la obra original es evidente. Pero la huella del film de dibujos animados en esta nueva adaptación de *Peter Pan* no se queda ahí. Además del papel protagonista de Wendy bajo la amenaza de ser trasladada a una habitación propia, Hogan también se inspira en la película de Disney para numerosas escenas, especialmente en relación con los piratas. Así por ejemplo, nada más llegar la Isla de Nunca Jamás, los niños se posan en una nube que evoca los dibujos por su artificialidad mientras son disparados por el cañón pirata. Del mismo modo Hogan le hace un guiño al espectador copiando la escena en que el Capitán Garfio arroja a Wendy por la borda sin que llegue a escucharse el sonido del choque contra el agua, desconcertando profundamente a los secuaces de Garfio. Por su parte, la escena del rescate de Tigrilla se vuelve a trasladar a un escenario distinto al de la Laguna de las Sirenas, aunque distanciándose también de la versión de dibujos animados, ya que esta vez la acción sucede en un nuevo escenario, el Castillo Negro. Otras influencias menores las podemos ver en la inclusión de una escena de fiesta en el territorio de los indios tras el rescate de Tigrilla, en la escena en la que el Capitán Garfio toca el clavicordio para convencer a Campanilla (en la versión de Disney) o a Wendy (en la versión de Hogan) para que traicionen a Peter Pan, en el encierro de Campanilla en el barco pirata y en el vestuario utilizado por el Capitán Garfio y Smee.

Para concluir diré que, a pesar del interés que posee la película, la fidelidad al espíritu de la obra original, y de la coincidencia con el centenario del estreno de la obra de teatro, *Peter Pan, la gran aventura* no consiguió grandes beneficios en taquilla. Según la página web Box Office Mojo, pese a conseguir recaudar 121.975.011 dólares americanos en todo el mundo, sus gastos de producción se estiman en unos cien millones, por lo que sus beneficios estarían en torno a los veintidós millones de dólares,²³ lo que supone una escasa rentabilidad para la inversión realizada.

Notas

¹ En este sentido es destacable que la llegada a nuestro país 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*. En el prólogo, la traductora señala la escasa repercusión que había tenido hasta la fecha la obra de Barrie en España, así como la contribución del cinematógrafo para que el personaje empezase a ser conocido (la primera adaptación de la obra al cine fue *Peter Pan* de Herbert Brenon, estrenada en 1924, acontecimiento que seguramente animó a la editorial Juventud a emprender la publicación de la novela). Para más información se puede consultar el artículo de Fernández López (1993) y el de Rodríguez Espinosa y Acuña Partal (2008).

- ² Existen multitud de referencias sobre el famoso síndrome de Peter Pan y su presencia en el mundo actual. Véase por ejemplo el libro de Dan Kiley *The Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up*, publicado en 1983 y que fue la obra que definió el síndrome, o el trabajo de Francesco M. Cataluccio *La inmadurez: la enfermedad de nuestro tiempo*, publicado en su versión castellana en el año 2006.
- ³ La versión inglesa de la enciclopedia virtual *Wikipedia* alberga una entrada acerca de las obras basadas en Peter Pan. Véase: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_based_on_Peter_Pan [Consultada el 22 de enero de 2010]. A pesar de tratarse de una lista limitada –de hecho alguna de las películas de las que trataré en este artículo no están recogidas en ella– no deja de ser interesante comprobar la cantidad de trabajos que han utilizado a este famoso personaje.
- ⁴ En realidad esta producción, con distintos directores pero con el mismo reparto y montaje, se emitió en directo en la cadena de televisión NBC en 1955, 1956 y 1960. Le atribuyo la fecha de 1960 porque la representación de ese año fue grabada y comercializada posteriormente en vídeo.
- ⁵ Si exceptuamos las series de televisión, esta es, con cuarenta y seis minutos, la única adaptación en formato de mediometraje.
- ⁶ Como ya he señalado, existen varias versiones de la historia de Peter Pan. En primer lugar aparece como protagonista de una historia secundaria en la novela *El pajarito blanco* (1902), que posteriormente sería editada por separado como *Peter Pan en los Jardines de Kensington* (1906). Posteriormente fue el protagonista de la obra de teatro *Peter Pan o el niño que no quería crecer* (1904), de la pieza teatral de un acto *Cuando Wendy se hizo mayor: Una ocurrencia tardía* (1908) y de la novela *Peter y Wendy* (1911), obras todas ellas publicadas en castellano en un único volumen a finales de 2009 por la editorial Neverland junto al prólogo “Para los cinco: Una dedicatoria” que Barrie escribió para la publicación en 1928 de *Peter Pan o el niño que no quería crecer*. Otros textos menores en los que Barrie desarrolló la historia de Peter Pan y sus compañeros de aventuras son el libro de fotografías *The boy castaways of Black Lake Island* (1901), el primer manuscrito de la obra de teatro de 1904 titulado simplemente *Anon: A play* (1904), el guión cinematográfico *Scenario for a proposed film of Peter Pan* (1920), el relato corto “The blot on Peter Pan” y el discurso “Captain Hook at Eton”. Para más información puede consultarse el libro de R. D. S. Jack *The road to the Never Land: a reassessment of J. M. Barrie's dramatic art* (1991: 164). Con el objeto de facilitar la redacción del trabajo, a partir de este momento utilizaré *Peter Pan* para referirme conjuntamente a todas las obras de Barrie en las que aparece el personaje, ya que las adaptaciones rara vez se basan en un único texto.
- ⁷ Para más información véase el artículo de Jesús Palacios (2003).
- ⁸ A pesar de la coincidencia temporal con el cincuenta aniversario, no se debe subestimar el influjo que seguramente tuvo en esta abundancia de producciones el éxito mundial que consiguió la primera de ellas, la versión animada de Disney de 1953. En cualquier caso, el análisis acerca de si el estreno de la película de Disney se produjo a propósito de la efeméride cronológica lo realizaré más adelante.
- ⁹ Al contrario de lo que ocurre en el campo de la literatura y en el del cómic, en el cine no se ha rodado ninguna precuela de *Peter Pan*.
- ¹⁰ 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).

- ¹¹ Desde la primera representación de la obra de teatro, el papel de Peter Pan había sido representado siempre por mujeres.
- ¹² La traducción es mía.
- ¹³ Así se desprende de las declaraciones de Mary Brien, la actriz que representó a Wendy en la película: “Fue realizada según la tradición. Creo que tanta gente conoce la obra que realmente habría echado de menos ciertas cosas si hubiese sido hecha de forma diferente. Lo mismo le ocurre a la gente con la ópera. No quieren que nada quede fuera... No era corriente en aquella época, pero Herbert Brenon... realmente quería que dijésemos el texto tal y como estaba en el guión y en el libro. Y eso intentamos hacer”. Citado por Manzano Espinosa (2006: 331).
- ¹⁴ La traducción es mía.
- ¹⁵ Resulta enormemente curiosa la amenaza de trasladarla a una habitación propia, cuando años antes, en 1929, Virginia Woolf había reivindicado precisamente ese derecho para las mujeres en su célebre ensayo *Una habitación propia*.
- ¹⁶ Fue reestrenada en 1958, 1959, 1976, 1982 y 1989 (Fonte y Mataix, 2000: 217-218).
- ¹⁷ Véase <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=peterpan.htm> [Consultada el 22 de enero de 2010].
- ¹⁸ La traducción es mía.
- ¹⁹ La traducción es mía.
- ²⁰ En la película de Disney también encontrábamos un narrador al comienzo de la misma, pero desaparecía tras los primeros minutos. En el film de Hogan sin embargo el narrador se mantiene hasta el final.
- ²¹ “El momento preferido por Wendy para coser y zurcir era después de que todos los niños se habían ido a la cama. Entonces, como ella decía, tenía un rato de respiro; y empleaba ese tiempo para hacerles ropa nueva y en remendarles las rodilleras, pues era en las rodillas donde más se gastaban los pantalones. «Dios mío, estoy segura de que a veces envidio a las solteras». Y su cara irradiaba una sonrisa al decir esto” (Barrie, 2005a: 289-290).
- ²² A pesar de que el traje de la película de Hogan se parece más al descrito en *Peter y Wendy* y en las acotaciones de *Peter Pan o el niño que no quería crecer*, el de Disney está inspirado en los que se utilizaban en las representaciones teatrales.
- ²³ Véase <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=peterpan03.htm> [Consultada el 22 de enero de 2010].

Referencias bibliográficas

- BARRIE, J. M. (1901). *The boy castaways of Black Lake Island*. London: Published by J. M. Barrie in the Bloucester Road. Consultado el 22 de enero de 2010, http://beinecke.library.yale.edu/dl_crosscollex/brblldl_getrec.asp?fld=img&cid=1043203].

- (1904). *Anon: a Play*. Inédito. Manuscrito conservado en la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale. Consultado el 22 de enero de 2010, <http://www.jmbarrie.co.uk/peterpan/?mode=anon>].
- (1938). *McConnachie and J. M. B.: Speeches*. Londres: Peter Davies.
- (1954). Scenario for a proposed film of Peter Pan En R. L. Green, *Fifty years of Peter Pan*. London: Peter Davies.
- (1991). *Peter Pan in Kensington Gardens. Peter and Wendy*. Oxford: Oxford University Press (edición de Peter Hollindale).
- (1995). *Peter Pan and other plays*. Oxford: Oxford University Press (edición de Peter Hollindale).
- (1998). *Peter Pan*. Madrid: Ediciones libertarias (edición de Leopoldo María Panero).
- (2005a). *Peter Pan*. Madrid: Valdemar (introducción por Alfredo Lara López).
- (2005b). *Peter Pan: El niño que no quería crecer*. Madrid: Siruela (introducción por Francesco M. Cataluccio).
- (2009a). *El pajarito blanco*. Sevilla: Barataria.
- (2009b). *Peter Pan: la obra completa*. Madrid: Neverland.
- CARTMELL, D. y WHELEHAN, I. (2001). To die would be an awfully big Adventure»: the enigmatic timelessness of Peter Pan's adaptations. *Cadernos de Tradução*, 7 (1), 93-107.
- CATALUCCIO, F. M. (2004), El drama de la inmadurez. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 176, 30-35.
- (2006). *La inmadurez: la enfermedad de nuestro tiempo*. Madrid: Siruela.
- 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*, 24, 33-52.
- 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*, 10, 37-55.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. (1993). «Peter and Wendy», de J. M. Barrie: tres traducciones de un clásico. *Livius: Revista de estudios de traducción*, 3, 77-88.
- FRIEDMAN, L. D. (2009). Hooked on Pan: Barrie's immortal pirate in fiction and film. En A.K. Kavey, y L.D. Friedman (Eds.), *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- FONTE, J. y MATAIX, O. (2000). *Walt Disney: El universo animado de los largometrajes (1937-1967)*. Madrid: T & B.
- GEDULD, H. (1971). *Sir James Barrie*. New York: Twayne.
- GREEN, R. L. (1954). *Fifty years of Peter Pan*. London: Peter Davies.
- HOLLINDALE, P. (1993). Peter Pan: The text and the myth. *Children's Literature in Education*, 24 (1), 19-30.
- (2005). A Hundred Years of Peter Pan. *Children's Literature in Education*, 36 (3), 197-215.
- JACK, R. D. S. (1991). *The road to the Never Land: a reassessment of J. M. Barrie's dramatic art*. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- (2001). From Drama to Silent Film: The Case of Sir James Barrie. *International Journal of Scottish Theatre*, 2 (2). Consultado el 22 de enero de 2010, http://www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/ijost/Volume2_no2/2_jack_rds.htm
- 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.
- KILEY, D. (1983). *The Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up*. London: Corgi Books.

- LORENZO, L. y PEREIRA RODRÍGUEZ, A. M. (2003). Peter Pan en gallego y en español: recepciones diferentes de un mismo mundo imaginario. En A. I. Labra Cenitagoya, E. Laso y León y J. S. Fernández Vázquez. (Coords.). *Realismo social y mundos imaginarios, una convivencia para el siglo XXI*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- MANZANO ESPINOSA, C. (2006). *El espejo, el aviador y el barco pirata (Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry y James M. Barrie)*. Madrid: Fragua.
- MCQUADE, B. T. (1994). Peter Pan: Disney's adaptation of J. M. Barrie's original work. *Mythlore*, 20 (1), 75, 5-9.
- MUÑOZ CORCUERA, A. (2008). Peter y Pan. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 28 (2), 145-166.
- PALACIOS, J. (2003). Peter Pan era un freak: sobre infancias eternas y otros infiernos. En R. Lardín (Ed.). *El día del niño: la infancia como territorio para el miedo*. Madrid: Valdemar.
- PÉREZ MORÁN, E. (2004). Peter Pan en el cine: Un dulce porvenir. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 176, 46-51.
- PINEDA CASTILLO, F. (2005). Del cuento a la pantalla: Transgresión e intertextualidad en Peter Pan (1953) y Descubriendo Nunca Jamás (2004). *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, 12, 36-49. Consultado el 22 de enero de 2010, http://148.206.107.10/biblioteca_digital/articulos/10-240-3253jil.pdf
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. y ACUÑA Partal, C. (2008). Traducción, represión y malditismo: las lecturas de «Peter Pan» de María Luz Morales, Terenci Moix y Leopoldo María Panero. En M. J. Hernández Guerrero y S. Peña Martí (Eds.). *La traducción: factor de cambio*. Berna: Peter Lang.
- ROSE, J. (1975). Writing as Auto-Visualisation: Notes on a Scenario and Film of *Peter Pan*. *Screen*, 16 (3), 29-53.
- (1994), *The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction*. London: Macmillan.

- RUDD, D. (2006). The blot of Peter Pan. En D. R. White y C. A. Tarr (Eds.), *J. M. Barrie's Peter Pan in and out of time: a children's classic at 100*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- 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.
- YEOMAN, A. (1998). *Now or Neverland: Peter Pan and the Myth of Eternal Youth*. Toronto: Inner City Books.
-

Correspondencia: *Alfonso Muñoz Corcuera*. Departamento de Filosofía IV (Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento). Facultad de Filosofía. Universidad Complutense de Madrid. Ciudad Universitaria. 28040 Madrid. Correo electrónico: amcorcuera@filos.ucm.es

LAS REPRESENTACIONES DE LA DIÁSPORA EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL VASCA

Mari Jose Olaziregi Alustiza

Euskal Herriko Unibertsitatea-Universidad del País Vasco

(Recibido 20 febrero 2010/ Received 20th February 2010)

(Aceptado 14 mayo 2010/ Accepted 14th March 2010)

Resumen

Tras unas breves consideraciones en torno al análisis de las representaciones literarias en el marco de la crítica postcolonial, el artículo reflexiona sobre el interés que ha generado el multiculturalismo en los estudios y congresos del marco ibérico. Una reflexión en torno a la evolución de la representación de la diáspora en la literatura infantil y juvenil vasca completa el artículo. Se analizan, en especial, las conexiones que dichas representaciones tienen con el concepto de identidad vasca impulsado por el nacionalismo vasco tradicional de Sabino Arana. Comentarios en torno a propuestas literarias recientes que apuestan por una identidad vasca híbrida y transnacional cierran el artículo.

Palabras clave: literatura vasca, crítica postcolonial, nacionalismo.