

Alfonso Muñoz Corcuera
Universidad Complutense de Madrid
alfonso.m.corcuera@gmail.com

(Recibido 12 marzo 2010/
Received 12th March 2010)
(Aceptado 25 June 2010/
Accepted 25th June 2010)

Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (II)¹

*THE CURIOUS ADVENTURES OF PETER PAN
IN THE WORLD OF CINEMA (II)*

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 La primera parte de este artículo "Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (I)" está publicada en *AILIJ*, nº 8, 2010 (pp. 85-110).

3. Reinventando a Peter Pan

En la primera parte de este artículo, publicada en el anterior número de esta revista, vimos las características que poseían las adaptaciones literales de *Peter Pan*. Es momento ahora de analizar las adaptaciones libres de la misma. Entre ellas encontramos *Hook*, dirigida por Steven Spielberg en 1991, *Retorno al País de Nunca Jamás*, que es una secuela producida por Disney en 2002, la película de Damion Dietz titulada *Neverland*, que fue estrenada en 2003 en el New York Lesbian and Gay Film Festival y *Descubriendo Nunca Jamás*, película dirigida por Marc Forster en 2004 y que no es exactamente una adaptación de *Peter Pan*, sino la historia de su gestación a partir de la biografía de James M. Barrie.

3.1. ¿Y si Peter Pan se hiciese mayor?

La relación de Steven Spielberg con Peter Pan, que finalmente cuajaría en 1991 con el rodaje de la película *Hook*, venía en realidad de tiempo atrás. Desde principios de los años ochenta Spielberg se había sentido tentado de grabar una nueva adaptación de *Peter Pan*, que él imaginaba como una versión con personajes de carne y hueso de la película de Disney, solo que un poco más fiel a la obra de Barrie (Sánchez-Escalonilla: 2004: 239). De hecho, ya en *E.T., el extraterrestre* (1982) el director norteamericano había introducido varias referencias a la obra del escritor escocés (Russell, 1983: 28-30). Sin embargo, a pesar de que el proyecto que deseaba le fue ofrecido por Paramount Pictures en 1985, el nacimiento de su hijo Max le hizo rechazar la propuesta para así poder dedicarle más tiempo a su familia. A partir de ese momento Spielberg vio cómo su deseo de rodar una nueva versión de *Peter Pan* se alejaba, y en 1989 aseguraba en una entrevista que, pese a haberla hecho diez veces en su imaginación, finalmente había decidido que nunca la rodaría de verdad (Sánchez-Escalonilla: 2004: 237).

Mientras tanto, de forma paralela, el guionista James V. Hart había terminado de escribir un guión sobre la figura creada por Barrie surgido de una pregunta que uno de sus hijos le había realizado: ¿crecería Peter Pan alguna vez? La pregunta de su hijo le hizo pensar en cómo sería un supuesto Peter Pan adulto, lo que derivó en un guión que, tras muchos cambios de manos, acabaría en poder de TriStar Pictures, recientemente adquirida por la marca japonesa Sony Corporation.² La compañía deseaba que el guión se convirtiese en una superproducción, para la cual quería contar con alguno de los directores más importantes del momento (Fonte, 2008: 168-169). Finalmente, el proyecto le fue ofrecido a Spielberg en 1990, que pese a haber rechazado la propuesta de dirigir una nueva versión de *Peter Pan* años atrás, se sintió muy interesado por el guión de Hart, ya que reflejaba en parte la situación que vivía el director en aquella época: sumido en una crisis familiar que derivaría en una ruptura definitiva con su mujer, la actriz Amy Irving, y una crisis artística que le había llevado a abandonar los proyectos de cine de aventuras que habían caracterizado su carrera hasta mediados de los ochenta –*Indiana Jones y el templo maldito* se estrenó en 1984– para emprender una etapa más adulta que no le acababa de convencer del todo –*El color púrpura* (1985), *El imperio del Sol* (1987),

2 Después de que escribiera este trabajo Silvia Herreros de Tejada ha defendido su tesis doctoral (todavía inédita), que precisamente trata sobre las adaptaciones cinematográficas y literarias de Peter Pan. Lo hago constar en este momento pues su tesis presenta más información sobre el guión original de James V. Hart, considerándolo como una adaptación diferente a la película de Spielberg. Para más información véase Herreros de Tejada (2010).

Always (1989)–. Spielberg se sentía como un Peter Pan adulto y en crisis que quería volver a ser un niño (Sánchez-Escalonilla, 2004: 239-240).

Entrando en la película en sí, *Hook* tiene una estructura parecida a la obra de Barrie, con una historia ambientada en un mundo fantástico –el País de Nunca Jamás–, y un marco que se desarrolla en el mundo real. Además de las localizaciones, conserva los personajes principales de *Peter Pan*, así como la mayoría de los personajes secundarios. Sin embargo la trama es completamente nueva, empezando por el hecho de que el protagonista es Peter Banning, un abogado de mediana edad casado y con dos hijos que ha olvidado que de joven era Peter Pan. Con esta premisa inicial, el desencadenante de la trama es el secuestro de los hijos de Peter a manos del Capitán Garfío, que desea obligar a su archienemigo a regresar al País de Nunca Jamás para vengarse de él.

Partiendo de este esquema argumental, la película se desarrolla de un modo independiente a la historia original de *Peter Pan*, pero haciendo constantes referencias y guiños a la misma. Así por ejemplo, cuando al principio del film Peter llega con su mujer y sus hijos a casa de la abuela Wendy, les recuerda a los niños que hay que causar buen efecto, ya que la primera impresión es la más importante, exactamente el mismo consejo que Peter Pan daba a los niños perdidos en la obra de Barrie cuando, tras construir una casa alrededor de la desmayada Wendy, llaman a la puerta para pedirle que sea su madre: "Arreglaos lo mejor que podáis –les advirtió Peter–; la primera impresión es muy importante" (Barrie, 2005a: 280).

De la misma manera, cuando Wendy está tratando de recordar a Peter Banning quién es en realidad, le dice que cuando se casó llevaba un fajín rosa y estuvo esperando que Peter entrara en la iglesia para impedir la celebración, situación que Barrie narra al final de la novela *Peter y Wendy*, "Wendy se casó con un vestido blanco y cinturón rosa. Resulta extraño pensar que Peter no irrumpió en la iglesia para prohibir las amonestaciones" (Barrie, 2005a: 454).

Por otro lado, especialmente curiosas resultan dos alusiones al último acto de *Anon: A Play*, en el que el Capitán Garfío aparecía transformado en un director de escuela y Starkey –que en las versiones posteriores intercambiaría su papel con el de Sme– en un trabajador de los Jardines de Kensington. Y es que en una escena del film desarrollada en Nunca Jamás podemos observar a Garfío haciendo de profesor de los niños secuestrados, y tras el regreso a Londres, el simpático Sme aparece barriendo al pie de la estatua de Peter Pan que se encuentra en el célebre parque londinense. Finalmente, la película también alude en ocasiones a la vida del escritor escocés, como cuando la abuela Wendy le dice a Maggie, la hija de Peter, que ella y sus hermanos se inventaron las aventuras de Peter Pan, pero que a su vecino Sir James Barrie le gustaron tanto que las puso en un libro, identificando así a la familia Darling de la ficción con los Llewelyn-Davies que inspiraron al escritor en la vida real (Birkin, 2003).

Pero la obra de Barrie no es el único referente de *Hook*. La idea original de Spielberg de rodar una versión con actores de carne y hueso del clásico de Disney se ve reflejada en el resultado final, hasta el punto de que para Fonte "*Hook* parece más una adaptación de la película de Disney que del libro original de Barrie" (2008: 416). Sin embargo, las referencias a la película de Disney, en mi opinión, se reducen al plano visual. El dormitorio de los niños y el contorno de la Isla de Nunca Jamás son casi idénticos a los de la película de los años cincuenta. Del mismo modo la caracterización de los personajes principales, a excepción de Campanilla, está inspirada en los de dibujos animados. Especialmente sorprendente a este respecto es el parecido de Dustin Hoffman con el Capitán Garfío de

Disney. Pero el mayor guiño se produce en el momento en que Peter Banning descubre el pensamiento alegre que le permite volar, aceptando finalmente que él es Peter Pan. Al salir volando por primera vez, Peter sube y al llegar a la altura del sol gira hacia abajo del mismo modo que lo hacía el Peter Pan de Disney frente a la luna en una de las escenas más famosas del film.

Dejando a un lado los aspectos visuales, la película se centra en la relación que mantiene Peter Banning con su familia, especialmente con su hijo mayor Jack. Frente a la preocupación por la figura materna presente en la obra de Barrie, el film de Spielberg se centra en los problemas de la paternidad, que al director estadounidense le afectaban en un doble sentido. Por un lado, se identificaba con Peter Banning en el papel de hombre demasiado preocupado por su trabajo como para prestarle la atención necesaria a su familia, principal motivo de su divorcio con Amy Irving. Por otro, Spielberg había vivido también una situación conflictiva con su padre cuando era pequeño, lo que le permitía identificarse con el personaje de Jack. Este abandono del tema de la maternidad y en consecuencia del problema edípico es expresado de forma cómica al principio del film, cuando Campanilla viaja a Londres para buscar a Peter, que se niega a creer en las hadas:

CAMPANILLA: Ahora dime, ¿quién soy yo?

PETER BANNING: Eres... Eres una compleja alucinación freudiana que tiene algo que ver con mi madre. Y no sé porqué tienes alas, pero tienes unas piernas preciosas y eres una personita muy graciosa. ¿Qué estoy diciendo? No sé quién fue mi madre. Soy huérfano y nunca tomé drogas porque no viví a fondo los años sesenta: era contable.

De este modo, al no recordar Peter quién fue su madre, se deja en suspenso el problema del antes niño con las mujeres, siendo el Capitán Garfio el único adulto que necesita una mamá. Y es que la maldad del pirata se asocia al final de la película al hecho de no tener madre. En cualquier caso, al conservarse los paralelismos entre los dos personajes protagonistas, se puede considerar que los problemas de Garfio son los mismos que los del Peter Pan adulto. Durante el reencuentro de Wendy y Peter al comienzo del film nos enteramos de que el niño eterno es ahora un despiadado abogado, por lo que la abuela Wendy no duda en decir que se ha convertido en un pirata. Por su parte Garfio usurpa la frase más famosa de Peter Pan cuando, sumido en una profunda depresión que le lleva a amenazar con suicidarse, asegura que "la muerte es la única gran aventura que me queda".

Ante esta situación, con un Peter Pan que ha olvidado su niñez y se ha convertido en un ser malvado como el Capitán Garfio, el tema que desarrolla la película de Spielberg es la importancia de no olvidar nuestra juventud. De que el despiadado Peter Banning recuerde que una vez fue Peter Pan. El director estadounidense lanza un mensaje positivo, advirtiendo a los adultos del peligro de olvidar cómo era su vida cuando eran niños, pues sólo integrando ese conocimiento en su vida actual podrán alcanzar la felicidad (Friedman, 2009: 197). Siendo así, la película se cierra con el reencuentro de todos los miembros de la familia Banning, que se preparan para afrontar su nueva vida con el rejuvenecido padre al frente. En ese momento Peter asegura que "vivir será una fantástica aventura"³, en contraposición al deseo de morir del Capitán Garfio que acabamos de ver. A este respecto no se

3 En vez de "morir ha de ser una aventura tremendamente grande" (Barrie, 2005a: 323). Las diferentes expresiones con las que me refiero a la misma frase de Peter Pan se deben a las diferentes traducciones al castellano que se han hecho de la frase original: "To die (or to live) would be an awfully big adventure".

ha de olvidar que el texto de *Peter Pan o el niño que no quería crecer* termina precisamente con una acotación en la que Barrie explica que si Peter Pan pudiese entender lo que Wendy ha querido decir con su expresión "sí, ya lo sé" tras ver cómo Peter se echaba hacia atrás para evitar que le abrazase, entonces podría cambiar su grito por un "vivir será una aventura sensacional", pero ese conocimiento se le escapa (2005b: 147-148). Así, frente al relato de frustración sobre la compleja relación de los hijos con sus madres y el paso a la madurez que escribió Barrie, Spielberg nos presenta un relato optimista sobre la paternidad como objetivo vital, que para el director estadounidense es algo tan hermoso que se convierte en el pensamiento alegre que permite a Peter Pan recordar cómo se vuela (Cartmell y Whelehan, 2001: 93-107).

Para finalizar, y retomando una idea apuntada al principio, sólo queda señalar que la película nació con la idea de convertirse en una superproducción, con un presupuesto inicial de cincuenta millones de dólares. Ante esta disposición de la compañía, los implicados no repararon en gastos a la hora de conseguir lo que deseaban, lo que desembocó en que finalmente el presupuesto aumentara hasta los setenta millones. Como ejemplo del despilfarro que supuso el rodaje de *Hook*, Spielberg pidió que se fabricaran seis ejemplares distintos del garfio del personaje de Hoffman, uno de ellos en plata maciza que costó unos 18.000 dólares (Fonte, 2008: 171). A pesar de todo, inicialmente la película no funcionó todo lo bien que los directivos de TriStar esperaban, recaudando sólo catorce millones de dólares en su primera semana. Sin embargo al final la película recaudó más de trescientos millones en las taquillas de todo el mundo, convirtiéndose en un rotundo éxito.⁴

3.2. Disney de nuevo

Aprovechando la cercanía de la celebración del centenario del estreno de la obra de Barrie, en el año 2002 la compañía Disney decidió lanzar al mercado una nueva película inspirada en el personaje Peter Pan. Con poco más de una hora de duración, *Peter Pan 2: Regreso al País de Nunca Jamás* estaba destinada desde un principio a ser un producto de segunda fila, comercializado directamente en DVD.

Las pocas expectativas que la compañía depositó en la película se ven claramente reflejadas en el pobre resultado, ya que ésta es, sin lugar a dudas, la adaptación menos interesante de todas las que se han hecho hasta la fecha de *Peter Pan*. Ambientada en plena II Guerra Mundial, la película puede considerarse una recreación de *Cuando Wendy se hizo mayor: Una ocurrencia tardía*, pues su protagonista es Jane, la hija de Wendy, que será la que viaje en esta ocasión hasta Nunca Jamás. Sin embargo las alusiones a la obra de Barrie son completamente inexistentes, ya que su referente inmediato no es el texto original, sino la anterior película de Disney. En este sentido no es Peter Pan el que regresa para buscar a Wendy, sino el Capitán Garfio, que pretende secuestrar a la niña para tenderle una trampa a su odiado enemigo. Pero el pirata secuestra a Jane por error, una niña traumatizada por la crudeza de la guerra que se comporta más como el padre de Wendy en la película de 1953 que como lo haría una niña de su edad. De hecho ambos personajes –Jane y el señor Darling– son caracterizados al principio de ambas películas por su pragmatismo y por considerar "pamplinas"

4 Véase <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=hook.htm> [Consultada el 22 de enero de 2010].

los cuentos de Peter Pan. Pero gracias a su experiencia en el País de Nunca Jamás, donde se convertirá en la primera niña perdida, llegando incluso a rescatar a Peter Pan de las manos del pirata al final de la aventura, Jane recuperará la inocencia propia de su edad y la capacidad de imaginar.

En cuanto al espíritu de la obra original, ningún rastro se puede detectar en esta película. El Capitán Garfio adopta un papel todavía más ridículo que en la versión anterior de Disney, y Peter Pan no sólo es todavía menos perverso, sino que incluso pierde la flauta, la última relación que le quedaba con el dios Pan. También desaparece todo rastro de sexualidad, no quedando ni siquiera un atisbo de atracción entre los dos protagonistas. Y es que el mensaje simplista que refleja *Peter Pan 2: Regreso al País de Nunca Jamás*, presentado a través del cambio de actitud que sufre Jane al final del film, es que no se debe tratar de crecer demasiado deprisa. Además, al igual que la película de Spielberg, *Peter Pan 2* defiende que se ha de tratar de conservar el espíritu de la juventud cuando se es adulto tal y como hace Wendy, que no sólo sigue creyendo en Peter Pan, sino que en el único encuentro que tiene con el niño eterno demuestra que no ha cambiado mucho a pesar de haber crecido, siendo aún capaz de volar. De este modo, aunque Peter Pan sigue reflejando el espíritu –cada vez más ñoño– de la juventud, se pierde también la visión trágica de la obra de Barrie acerca del dilema que supone crecer para sus protagonistas. Por otro lado, es destacable el intento de Disney de distanciarse de los mensajes sexistas y racistas de su primera película, presentando a una protagonista mucho más desenvuelta que la Wendy de 1953, y eliminando a los indios, que tenían motivos para sentirse insultados con el tratamiento que recibieron en la primera película.⁵

3.3. Una aventura del siglo XXI

Quizá la versión más original de todas las adaptaciones de *Peter Pan* sea *Neverland*, dirigida por Damion Dietz en 2003. Se trata de una producción estadounidense de bajo presupuesto que ha tenido escasa repercusión comercial, lo que ha influido en su difusión a nivel internacional. De hecho no ha sido doblada a ningún otro idioma, y el DVD en el que se comercializa ni siquiera incluye subtítulos. Por este motivo, su recepción por parte de la crítica especializada ha sido escasa, y sólo el libro de Manzano Espinosa *El espejo, el aviador y el barco pirata* (Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry y James M. Barrie) la recoge –aunque sin prestarle mucha atención– como una adaptación de *Peter Pan* (2006: 264).⁶

La película traslada la acción hasta nuestros días, olvidándose de los elementos fantásticos de la obra original. De este modo Neverland se transforma en un decadente parque de atracciones en el que Peter Pan, un adolescente conflictivo, vive en compañía de los niños perdidos escondiéndose de Hook, el conserje del parque, un perverso obsesionado por destruir en los demás todo rastro de la juventud y la belleza que envidia desesperadamente. El polvo de hadas es aquí la cocaína a la que están enganchadas Campanilla y el resto de hadas-drogadictas, quienes junto a un hombre disfrazado

5 En cualquier caso, también el libro de Barrie refleja un mundo completamente eurocéntrico y con una visión de la mujer cuanto menos discutible (Crafton, 1989).

6 También la tesis de Silvia Herreros de Tejada (2010) incluye un análisis de *Neverland*. Sin embargo, como señalé anteriormente, la defensa de dicha tesis no se produjo hasta después de que este artículo fuese escrito, y de hecho el texto aún no ha sido publicado, por lo que no puedo añadir más información al respecto de la atención que se le dedica a la película de Damion Dietz.

de cocodrilo y un grupo de "drag Queens" que se visten como indios completan la población estable de Neverland. Por su parte la familia Darling está formada por un rico matrimonio de la alta sociedad cuyos tres hijos, que ya rondan la veintena de edad y a los que no prestan demasiada atención, son adoptados. Finalmente, también el detonante de la acción, la pérdida de la sombra de Peter Pan, es trasladado al mundo real, de modo que lo que el joven va a buscar a casa de Wendy son las llaves de su coche, que en la luna trasera lleva una pegatina con las palabras "My Shadow". Estrenada en el New York Lesbian and Gay Film Festival, la película de Damion Dietz explora como no se había hecho antes la ambigüedad sexual de Peter y del Capitán Garfio. De este modo, a pesar de no ser explícita en ningún momento, el maquillaje del adolescente y el traje de cuero del adulto, por poner sólo dos ejemplos, hacen dudar de la sexualidad de ambos personajes, hasta el punto de que Campanilla llega a insinuar que quizá a Peter no le gustan las mujeres.

Como versión de la obra de Barrie, *Neverland* hace uso del recurso postmoderno del pastiche del mismo modo que lo hace *Hook*, tomando frases literales de la obra original y empastándolas en un nuevo contexto. En este sentido ya las primeras palabras de la película, que se repetirán dos veces más constituyendo así el leit-motiv de la misma, son en realidad una reescritura del inicio del capítulo octavo de la novela *Peter y Wendy*, en el que se describe el modo de ver Nunca Jamás desde el mundo real:

If you close your eyes, and you are lucky enough, you'll see a shapeless pool of lovely pale colours hanging in the darkness. And if you squeeze them tighter, the pool will begin to take shape, and the colours will become so vivid that with another squeeze they must catch on fire. But just before they catch on fire, just before they do, you'll see it.⁷

Pero la película de Dietz no se nutre de una única fuente. Además de recurrir a *Peter y Wendy*, el director estadounidense recoge aspectos de *Peter Pan o el niño que no quería crecer* –como que Peter rechaza por completo cualquier contacto físico– y de la película de Disney, cuya influencia veremos más adelante. Incluso podemos pensar que el hecho de que Neverland sea un parque de atracciones está relacionado con la película *Jóvenes Ocultos* (Joel Schumacher, 1987), que también se desarrollaba en ese tipo de escenario. Sin embargo esta inclusión de referencias explícitas de aspectos no relevantes de otras obras en ocasiones llama la atención del espectador por su falta de adecuación al contexto. En este sentido, cuando Peter les explica qué es Neverland a los hermanos Darling, les pide que primero se imaginen cómo es. John contesta que se imagina una laguna con flamencos volando por encima, mientras que Michael dice que ve un flamenco con lagunas sobre él. La escena está extraída de *Peter y Wendy* (Barrie, 2005a: 173), pero mientras en la novela es verosímil que unos niños pequeños se imaginen algo así, no lo es en la película, donde los protagonistas tienen más de veinte años.

Sobre la influencia de la película de Disney, además de señalar algunos aspectos menores como el vestuario de John y Michael o que la dirección de Peter sea "la segunda estrella a la derecha"⁸,

7 Los cambios que se producen con respecto al texto original son irrelevantes, pues en general consisten en sustituciones de una palabra por un sinónimo. En cualquier caso el original se encuentra en la edición inglesa de la novela (Barrie, 1991: 140).

8 En la obra de Barrie la dirección de Peter es simplemente "la segunda a la derecha" (Barrie, 2005a: 203). El añadido referente a las estrellas es obra de los guionistas de la película de Disney de 1953.

me gustaría destacar dos elementos que afectan a la estructura del film. Por un lado, es reseñable que nada más llegar a Nunca Jamás los niños perdidos decidan irse con John y Michael a ver a Tiger Lily, la drag queen protagonista del espectáculo de los indios, mientras que Peter se queda a solas con Wendy para enseñarle Neverland. De este modo se pierde la escena desarrollada en la laguna de las sirenas, transformada aquí en el relato que les hace Tiger Lily a los niños perdidos sobre cómo Peter le salvó la vida en una ocasión. Por otro lado es también importante destacar que es Campanilla la que, celosa de Wendy, decide buscar a Hook para informarle de dónde se encuentra el escondite de Peter Pan. Arrepentida por lo que ha hecho, el hada consumirá toda la droga que tiene encima y le confesará a Peter la traición. Sin embargo, a diferencia de todas las versiones anteriores, Peter es incapaz de perdonar al hada, dejándola morir de sobredosis mientras él va a rescatar a Wendy de las manos de Hook.

Entrando en la temática del film, *Neverland* se centra en tres aspectos distintos, todos relacionados con la naturaleza del personaje de Peter Pan. Por un lado, Dietz lleva hasta su máxima expresión la idea de que Hook es la forma adulta de Pan. En este sentido los dos monólogos que posee el pirata en la película inciden en el hecho de que él también fue joven, lo que le permite comprender a los niños perdidos. Sin embargo es incapaz de aceptar que ha perdido su atractivo y ahora es el blanco de las mofas de los chicos. Por eso en el último monólogo no duda en afirmar, en tono de maldición, que por mucho que Peter se burle, cuando crezca inevitablemente se convertirá en él.

Esta dimensión de un Peter Pan destinado a convertirse en adulto enlaza con el segundo tema de la película que quería destacar: el miedo a crecer. El tema ya estaba presente en la obra original, pero mientras en otras versiones el miedo a crecer se vinculaba al miedo a morir, en la película de Dietz se encuentra unido al miedo a ser subsumido en la sociedad, a ser integrado.⁹ El pánico de Peter al mundo adulto se centra en el miedo a perder su identidad para transformarse en un miembro más del sistema. No quiere dejar de ser especial. Sin embargo Peter vive una mentira, pues no sabe quién es o porqué debería considerarse especial, como queda demostrado en la única conversación que mantiene con Hook. Tal y como le señala Wendy al final del film, Peter no es un personaje de un cuento de hadas, o la idealización de la eterna juventud, características que hacían especial al personaje creado por Barrie. El de *Neverland* es sólo un chico normal, confuso, herido por haber sido abandonado por su madre, lo que le hace refugiarse en un mundo de fantasía que sólo existe en su cabeza. Porque –y este es el tercer tema que quería señalar– el fantástico *Peter Pan* de Barrie podría ser la historia que se imagina el Peter Pan de Dietz mientras el resto de personajes se enfrentan a la mucho más prosaica realidad. Wendy funciona en este sentido como una bisagra entre la percepción de Peter y el mundo real, tratando de hacerle ver al protagonista que Neverland no es el mundo maravilloso que él dice. Que las hadas no existen y que el mundo real no es tan duro como él cree. La voz en off de la chica al final del film ahonda en este sentido. Tras repetir cómo es posible ver el País de Nunca Jamás desde el mundo real –monólogo que ya señalé que era el leit motiv de la película–, añade que aunque cerrando los ojos puedas verlo, si lo haces durante el

9 En realidad no se trata de una completa innovación, sino de un desarrollo de la obra original, en la que Peter Pan justifica su negativa a crecer asegurando que no desea convertirse en un hombre y tener que ir a trabajar a una oficina (Barrie: 2005a: 446). Sin embargo el tema no tiene más presencia en *Peter Pan*, por lo que la focalización en este tema realizada por Dietz sí es innovadora.

tiempo suficiente verás a Peter Pan envejeciendo y comprenderás que la pretendida eterna juventud es sólo el reflejo de un cuento en el que creías cuando eras pequeño. Sólo un cuento.

3.4. Vida y obra de James M. Barrie (Hollywood version)

A finales de 2004 llegaba a los cines *Descubriendo Nunca Jamás*, de Marc Forster. La película, como anunciaba anteriormente, no es una adaptación de Peter Pan, sino un relato más o menos biográfico de Barrie y de la familia Llewelyn-Davies entre 1903 y 1904, fechas en las que Barrie escribió *Peter Pan o el niño que no quería crecer*. En realidad el film es la adaptación de la obra de teatro *The man who was Peter Pan*, del también guionista de la película Allan Knee. Sin embargo, al centrarse la película en una génesis no del todo realista de *Peter Pan*, mostrando cómo los hijos de la familia Llewelyn-Davies inspiraron a Barrie, en cierto modo se convierte en una revisión del mito que existe en torno al personaje.

Decía que la película presenta una génesis de *Peter Pan* no del todo realista, y es que los acontecimientos históricos que sirven de base para la trama fueron modificados para potenciar por un lado la estructura del film y por otro el mensaje que se pretendía transmitir (Hollindale, 2005: 209). Así por ejemplo, además de condensar la acción en apenas un año, la película hace fallecer prematuramente a Arthur, padre de los niños Llewelyn-Davies, que en la realidad no murió hasta 1907, así como elimina al menor de sus hijos, Nico, nacido en 1903. De este modo la película se permite insinuar una relación amorosa entre Barrie y Sylvia que no se dio en la realidad. Debido a estos cambios los guionistas también se vieron en la obligación de dotar de mayor importancia a Emma du Maurier, la abuela de los niños, que adopta el rol de Arthur en cuanto a su oposición a la relación entre Barrie y la familia Llewelyn-Davies. Al mismo tiempo la película omite los aspectos más controvertidos de la personalidad del escritor –sobre el que siempre ha existido una sombra de sospecha acerca de su sexualidad y del tipo de relación que mantenía con los niños pequeños–, y simplifica sus fuentes de inspiración, ya que no sólo se basó en los juegos que compartía con los hijos de Sylvia y Arthur para escribir su obra, sino también en su amplio bagaje literario y cultural (Geer, 2007: 195). En este sentido el director Marc Forster afirmaba en 2004 que “sólo intentaba plasmar el espíritu de la historia, no la verdad literal” (Haun, 2004: en línea)¹⁰.

Entrando en el análisis de la película en sí, lo más interesante con respecto al tema que nos ocupa es la forma en que cada personaje de la obra de Barrie se vincula a alguna de las personas que rodeaban al escritor en esa época, apoyando así las teorías de la crítica biográfica. De este modo el personaje de Barrie, motor de todos los juegos de los Llewelyn-Davies, se convierte en Peter Pan¹¹. Su mujer Mary, enamorada de un hombre incapaz de satisfacer sus aspiraciones, encarnará a Campanilla. Por su parte Sylvia será invitada por Barrie a entrar en el País de Nunca Jamás, transformándose así en Wendy. Como máxima defensora de la disciplina y firme opositora a Barrie, Emma du Maurier se identificará con el Capitán Garfio. El difunto marido de Sylvia, Arthur, que jamás habría permitido que

10 La traducción es mía.

11 A este respecto hay que señalar que los asistentes al estreno de la obra piensan que el referente del personaje es Peter Llewelyn-Davies. Sin embargo el niño se encarga de sacarles de su error señalando que en realidad es Barrie el que se identifica con el protagonista. No obstante a lo largo de la película se detectan ciertos paralelismos entre el pequeño Peter y Barrie, pues el niño, a pesar de la tristeza que le embarga tras la muerte de su padre, también intenta ser escritor.

un perro entrara en su casa, servirá de inspiración para el señor Darling, mientras que Porthos, el San Bernardo de Barrie, servirá de base para Nana, el perro-niñera. Por último los hermanos Llewelyn-Davies harán de niños perdidos, adoptando sus nombres en un juego de piratas en el que Barrie hará el papel del Capitán Atezado (Swarthy), tal y como hizo en la realidad en el verano de 1901 que sirvió de inspiración para la colección de fotografías *The Boy Castaways of Black Lake Island* (Maier, 2007: 157-159). En esta misma línea, al final de la película, tras ver el estreno de *Peter Pan o el niño que no quería crecer*, el pequeño Peter Llewelyn-Davies señala que la obra trata del verano que pasaron juntos.

Además de los personajes, el País de Nunca Jamás también es vinculado a la biografía de Barrie en la película a través de la historia de David Barrie, el hermano muerto del escritor. En una conversación que mantiene con Sylvia, Barrie le cuenta cómo trató de sustituir al difunto para animar a su deprimida madre, lo que provocó "el fin del niño que fue James", que el escritor imaginaba que se había ido al País de Nunca Jamás. Este lugar maravilloso, que en la realidad surgió como fruto de las conversaciones de Barrie y George Llewelyn-Davies en los Jardines de Kensington, queda así vinculado a la muerte como en la obra original. Vínculo que se verá reforzado cuando, en una representación privada de la obra, Sylvia se adentre en el interior del País de Nunca Jamás para no volver a aparecer, pues la siguiente escena de la película será su funeral. Por otro lado Mary, la mujer de Barrie, verá Nunca Jamás como el lugar al que se retiran los genios para realizar sus obras, siendo así al mismo tiempo que un paraíso, el símbolo de la creatividad y la imaginación.

Para terminar, y en relación con lo anterior, la película también explota al personaje de Peter Pan como espíritu de la creación, mostrándole no sólo como "el espíritu irrefrenable de la juventud", tal y como Barrie le dirá al productor Charles Frohman en la película, sino también como un niño que se imagina el mundo como a él le gustaría que fuese, lo que hace que éste aparezca así ante él. Esto enlaza con la característica principal del personaje interpretado por Johnny Depp, que a lo largo del film intentará con todas sus fuerzas mostrarles a los niños Llewelyn-Davies que con su imaginación pueden transformar la realidad. Especialmente reseñable en este sentido es el primer encuentro entre Barrie y los niños, en el que el escritor trata de convencerles de que su perro Porthos es en realidad un oso amaestrado.

PETER LLEWELYN DAVIES: Esto es absurdo, sólo es un perro.

JAMES BARRIE: ¿Sólo es un perro? ¿Sólo? Porthos, no le hagas caso. Porthos sueña con ser un oso, ¿y tú quieres destrozr sus sueños diciendo que sólo es un perro? Qué palabra más horrible y despectiva. Es como decir que alguien no puede escalar una montaña porque sólo es un hombre. O eso no es un diamante, sólo es una piedra. Sólo.

PETER: De acuerdo, conviértalo en un oso. Si puede.

JAMES: Con esos ojos, mi precioso muchacho, creo que no podrás verlo. Sin embargo, con sólo una pizca de imaginación, puedo darme la vuelta ahora mismo y ver al gran oso Porthos.

Ideada principalmente como un producto comercial, como bien pone de manifiesto Geer al señalar cómo los cambios que se introducen en la historia real sirven para adecuarla al esquema de otras

películas de la misma compañía destinadas a tocar la fibra sensible del espectador (Geer, 2007: 194-196), la película puede considerarse que fue un éxito. Filmada con un presupuesto de sólo 25 millones, recaudó en taquilla más de 116 millones de dólares en todo el mundo, lo que supone casi quintuplicar en ingresos la inversión realizada. Si a eso le añadimos los beneficios que obtendría Miramax con el merchandising, seguro que la compañía no se arrepintió de su decisión.¹²

4. Peter Pan y el cine español

En lo que respecta al ámbito español, la figura de Peter Pan ha sido el objeto de dos adaptaciones cinematográficas, si bien una de ellas nunca se ha filmado. La primera es la película *El río de oro*, rodada por Jaime Chávarri en 1986. La segunda es *Hortus Conclusus*, un guión para un cortometraje de entre 15 y 25 minutos de duración escrito por Leopoldo María Panero y publicado inicialmente en 1976, aunque fue revisado y publicado de nuevo en 1987 por Ediciones Libertarias junto a su traducción de la novela *Peter y Wendy*.¹³ Ambas obras son adaptaciones libres de la obra de James Matthew Barrie, por lo que me he permitido desgajarlas del resto del trabajo y situarlas a continuación del apartado que he titulado "Reinventando a Peter Pan", dándole así a este subapartado una cierta independencia, pero sabiendo que en realidad no es más que una extensión del apartado anterior dedicado a las adaptaciones libres de Peter Pan.

4.1. El siniestro tío Peter

A mediados de los años ochenta Jaime Chávarri era ya un director consagrado en nuestro país. Pero después de realizar por encargo las adaptaciones de la novela *Bearn o la sala de las muñecas* de Juan Villalonga en 1982, y de la obra de teatro *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán-Gómez en 1983, Chávarri sentía la necesidad de volver a embarcarse en un proyecto más personal. Para ello decidió rodar una película de la que no fuese sólo el director, sino también el guionista, de forma que pudiese volver a trabajar con la libertad de la que gozó en su primer film, *Los viajes escolares* (1974). Con esta determinación, Chávarri elaboró un guión en el que se encontraban por un lado sus recuerdos infantiles y por otro las lecturas de su infancia, especialmente *Peter Pan* (Alvares y Romero, 1999: 125-126).

La aventura personal de Chávarri contó con problemas de producción desde el primer momento. En principio una productora catalana se animó a financiar el proyecto, contando con que sería una coproducción con Suiza. Sin embargo la empresa española abandonó la película, paralizando así el proyecto durante bastante tiempo. Años después Tesauro decidió hacerse cargo del mismo, manteniendo la coproducción con el país transalpino. Pero las dificultades no habían hecho más que empezar, ya que al ser una coproducción con otro país, el Ministerio de Cultura se negó a subvencionar el proyecto, a pesar de la amistad que unía a Jaime Chávarri con Pilar Miró, directora

12 Véase <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=findingneverland.htm> [Consultada el 22 de enero de 2010].

13 Panero es conocido por ser un traductor que se apropia de la obra original corrigiéndola a su gusto. Sin embargo sobre la traducción de la obra de Barrie, Túa Blesa señala que es "la menos paneresca [...], tanto que casi hace sospechar que no sea suya" (2007: 24). En el mismo sentido se pronuncian Rodríguez Espinosa y Acuña Partal al señalar los sospechosos paralelismos existentes entre la traducción de Panero y la realizada por María Luz Morales en 1925, acusando al poeta indirectamente de plagio (2008: 72).

general de Cinematografía en aquel momento (Alvares y Romero, 1999: 129-130). Finalmente, a pesar de los problemas de financiación, la película comenzó a rodarse en 1986. Eso sí, la versión original se grabó en inglés, ya que los productores tenían esperanzas de poder venderla en Norteamérica y así rentabilizar la inversión que se vieron obligados a realizar (Alvares y Romero, 1999: 131).

La historia que nos presenta *El río de oro* podría entenderse como una respuesta a la misma pregunta que años después hemos visto que trataría de responder *Hook*. Es decir, ¿qué pasaría si Peter Pan se hiciese mayor? Sin embargo la película de Jaime Chávarri no es, ni mucho menos, una película infantil, y la respuesta es, al igual que si la hubiese escrito el propio Barrie, mucho más oscura que la de *Hook*. Mientras que la película de Spielberg tenía como referente principalmente la dulcificada versión de Disney de 1953, la de Chávarri se inspiró sobre todo en el epílogo de *Peter y Wendy* que corresponde a los sucesos de *Cuando Wendy se hizo mayor: Una ocurrencia tardía*, en el que se narra cómo Peter Pan vuelve a buscar a Wendy, y al descubrir que ha crecido, siente el impulso de matar a su hija Jane (Barrie, 2005a: 461). Sobre este aspecto del carácter de Peter Pan, Chávarri construye un relato en el que Peter es un hombre mayor, casado con una actriz llamada Dubarry que una vez representó el papel de Campanilla en el teatro. Pero Peter no desea a su esposa, con la que se niega a hacer el amor. Vive obsesionado con la infancia, hasta el punto de que se imagina tener todavía doce años y estar librando una carrera contra el tiempo: "Con los ojos cerrados tengo doce años. Si los abro me doy alcance a mí mismo y tengo más. Tú no puedes imaginar lo horrible que es esa carrera".

La película comienza en el momento en que este personaje llega a la casa de campo donde su antigua amiga Laura (Wendy) va a veranear con su marido Juan y sus tres hijos Miguel, Jorge y Juana. A partir de su llegada, el tío Peter baja todos los días a jugar con los niños a un río que se encuentra cerca de la casa, excusa que sirve para desarrollar la compleja psicología de los personajes. Allí nos enteramos de que Peter mató a su primer hijo cuando éste contaba con sólo tres meses de edad al parecerle que crecía demasiado rápido. En esta tesitura, siente que ha perdido la inocencia y espera recuperarla con Laura, su amiga de la infancia. Sin embargo Laura le desea principalmente de un modo sexual, lo que desagrada a Peter, que intentará entonces sustituirla por su hija pequeña Juana (Jane), a la que secuestra para llevarla a una isla con flamencos, metáfora del País de Nunca Jamás.¹⁴ En el último momento, la intervención de Miguel, Jorge y Dubarry permite frustrar los planes de Peter, que desaparece río abajo acompañado de su mujer.

Las alusiones tanto a la vida de Barrie como a su obra son abundantes a lo largo de todo el film.¹⁵ Sin embargo, quizá las referencias más evidentes se encuentran en la relación del tío Peter con Juana. La niña, al comienzo de la película, asegura haber visto cómo Peter entraba por la ventana de su habitación y se ponía a llorar a los pies de su cama, al igual que sucede en la novela. En aquella ocasión, el motivo del llanto de Peter era haber perdido su sombra, lo que enlaza con el final de la película. Juana se encuentra dormida en la cama, entonces despierta y exclama: "¡tío Peter!". A

14 Ya vimos al hablar de *Neverland* que la relación entre Nunca Jamás y los flamencos procede de cómo se imaginan John y Michael la isla en la novela *Peter y Wendy*.

15 Una relación más detallada de las referencias a la obra original y a la vida de su autor se pueden encontrar en el libro de Manzano Espinosa (2006: 267-271).

continuación vemos una sombra aparecer en el cuarto de la niña, y posteriormente un contraplano que muestra a Peter asomado a la ventana de la habitación justo antes de secuestrarla.

Como se puede deducir, la obra de Chávarri tiene una clara vertiente de película de terror, aunque según parece este elemento se encontraba mucho más presente en las primeras aproximaciones a la historia (Alvares y Romero, 1999: 125). El tema de *El río de oro* es, principalmente, el paso del tiempo. Para Chávarri el tiempo pasa, y si no lo aceptas, te conviertes en un monstruo (Losilla, 2005: 270), como le ocurre al tío Peter.¹⁶ De este modo el director madrileño destaca el lado más oscuro del personaje, que además de matar a su propio hijo y secuestrar a Juana, maltrata física y psicológicamente a Dubarry y orina todas las noches encima de Miguel para hacerle retroceder a una etapa más infantil. En este mismo sentido la identificación entre Peter Pan y Garfio es clara en la película, pues a la maldad del personaje se une el hecho de que en sus juegos con los niños, el tío Peter construye un barco e insiste en ser nombrado el capitán. Esto se parece bastante más al espíritu original de la obra de Barrie que a los mensajes que lanzaban películas como *Hook* o *Peter Pan 2: Regreso al País de Nunca Jamás*, en las que se trataba de mostrar la importancia de conservar el contacto con nuestro lado más infantil tras convertirnos en adultos. Como ya hemos dicho, para Barrie la situación era mucho más dramática, y no cabía la elección que proponían Disney o Spielberg. Si elegías conservar el espíritu de la infancia, nunca podrías disfrutar de los placeres de la vida adulta, y viceversa. Por eso Peter Pan tiene que regresar a Nunca Jamás. Si se quedase en el mundo real, inevitablemente se convertiría en un inadaptable, en el monstruo que Chávarri nos muestra en su película. En un hombre que, como el propio Barrie, sería capaz de falsificar el testamento de Sylvia Llewelyn-Davies para poder adoptar a sus hijos tras su muerte en 1910 (Birkin, 2003: 194). Adopción cuyos beneficios fueron cuanto menos dudosos, pues dos de los cinco hermanos, que sufrieron serios problemas para adaptarse al mundo adulto, acabaron suicidándose (Manzano Espinosa, 2006: 48-49). Primero fue Michael, que se ahogó junto con el que se rumoreó que era su compañero sentimental en Oxford en 1921, y años después Peter, que se arrojó a las vías del metro de Londres en 1960.¹⁷

Volviendo sobre *El río de oro*, la película de Chávarri recoge también otros aspectos de la obra original además del lado siniestro de Peter. Así por ejemplo la tensión sexual entre Peter, Laura y Dubarry, que ya hemos comentado, refleja el problema edípico del protagonista, incapaz de mantener una relación normal con una mujer al buscar en ellas una madre en lugar de una esposa. Por otro lado, en un momento de la película Laura se refiere a Peter como un sátiro, lo que nos remite al aspecto físico del dios Pan, mitad hombre mitad cabra.

Con respecto a la recepción del film, cosechó indiferencia entre el público y críticas negativas entre los expertos. El propio Chávarri se mostró descontento con el resultado final, especialmente por lo que él consideraba fallos en el guión. En la entrevista que recogen Alvares y Romero en su libro, el director declara que la película "tuvo críticas regulares. Pocos vieron que, con todos sus defectos, era interesante y su planteamiento estaba a años luz de los que se hacía entonces. Creo que provocó

16 En este sentido se puede relacionar la figura del tío Peter con la de Cronos, dios griego del tiempo. Cronos, como el personaje de Chávarri, se resiste a ser sucedido, lo que le lleva a devorar a sus propios hijos.

17 También otro de los niños sufrió una muerte trágica, si bien esta no es achacable en absoluto a Barrie. George, el mayor de los hermanos Llewelyn-Davies, murió en el frente durante la Primera Guerra Mundial en 1915,

bastante desconcierto" (1999: 138), el típico discurso para defenderse de un fracaso.¹⁸ Por otro lado, parece que las críticas le llovieron en abundancia tras el estreno de su siguiente película, *Las cosas del querer* (1989), que los cinéfilos consideraron como una renuncia definitiva al cine de autor para dedicarse a un cine más comercial y populista tras el rotundo fracaso de su personal visión de *Peter Pan* (Alvares y Romero, 1999: 140).

4.2. La pesadilla de un poeta maldito

Finalmente, la última obra de la que me queda por hablar es el guión de Leopoldo María Panero *Hortus Conclusus*. Su elaboración es fruto del profundo interés que el escritor español siente por Peter Pan y que queda patente no sólo en la traducción de la novela de Barrie, a la que ya me he referido, sino también en su propia obra poética. En este sentido, dentro de su primer poemario, *Así se fundó Carnaby Street*, se incluye el poema en prosa "Unas palabras para Peter Pan", que Túa Blesa data de 1967. Del mismo modo, demostrando que no se trataba simplemente de un interés juvenil, en 1990 aparece incluido en *Contra España y otros poemas no de amor* el poema "Peter Punk", y en 1992, dentro de *Once Poemas*, "Captain Hook", curiosamente dedicado a Steven Spielberg (Panero, 2001).

El guión, como anunciaba al principio de este artículo, está inspirado por un lado en la obra de Barrie y por otro en el relato de la escritora Vernon Lee "La voz maldita", traducido libremente por el propio Panero y publicado en 1977 dentro de la antología *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. El relato de Lee cuenta la historia de un compositor fascinado por la música de Haendel, Glück y Mozart, cuya inspiración agoniza bajo la influencia de la voz del espectro de Balthasar Cesari, Zaffirino, un cantante de ópera capaz de enamorar y hacer enloquecer a sus víctimas. Es curioso el hecho de que tanto Chávarri como Panero hayan relacionado la historia de Peter Pan con el género del terror, mientras que el resto de adaptaciones que hemos visto, a excepción de *Neverland*, eran producciones orientadas hacia un público infantil o familiar.

Entrando en el análisis de *Hortus Conclusus*, la historia de Panero se centra en los personajes de la obra de Barrie, pero identificando al señor Darling con el protagonista del relato de Lee y a Peter Pan con la voz de Zaffirino, que acaba enloqueciendo al señor Darling. La primera de las tres partes de las que se compone el guión es una adaptación más o menos libre del comienzo de la obra de Barrie. En esta parte vemos cómo Peter Pan le pide a Wendy que le deje entrar en su habitación para recuperar su sombra, tras lo cual la lleva consigo al País de Nunca Jamás. Sin embargo la isla es ahora más un infierno que un paraíso. Los indios han desaparecido y las sirenas han sido exterminadas por los piratas. Al mismo tiempo, los niños perdidos son ahora un grupo de retrasados mentales que no hacen más que emitir chillidos y revolcarse en el fango, lo que hace que Wendy le pida explicaciones a Peter para tratar de comprender la situación. La segunda parte del guión, en la que la niña ya no

18 En mi opinión, la película presenta dos graves problemas que explican su fracaso. El primero es que la mayoría de sus escenas sólo cobran sentido si se entienden como una versión de *Peter Pan*, de modo que el espectador que no la vea con la obra de Barrie como referencia las encontrará inverosímiles o ridículas (por ejemplo la escena de la pelea entre Juan y Peter junto al río). Por otro lado, según relata el propio Chávarri en la entrevista que le hacen Alvares y Romero, el actor que hace del tío Peter, el suizo Bruno Ganz, se negó a interpretar de forma alegre y amable al personaje, aduciendo que un hombre tan perverso no podía ser presentado en pantalla como una figura atractiva. El resultado es que el tío Peter es en la película un personaje serio y depresivo, lo que hace inexplicables, por ejemplo, los motivos por los que los niños desean jugar con él.

aparece, comienza con una escena en la que el Capitán Garfio, acariciando la mano a Peter Pan, le asegura que ninguno de los dos existen, y que sólo una “inexplicable caridad” (Panero, 1998b: 283) de los habitantes de la calle Bloomsbury, en referencia a Wendy y su familia, les hace acogerlos en sus mentes. Tras esto, asistimos al acoso que sufre el señor Darling por parte de Peter Pan, que trata de convencerle con una voz susurrante de que le deje entrar. Sin embargo la música discordante que acompaña a la voz de Peter Pan acaba enloqueciendo al adulto, al que en la tercera y última parte del guión vemos en el patio de un manicomio tratando de explicarle a un loco cómo su inspiración desapareció asesinada por una voz susurrante y una música discorde e infame. Tras su monólogo, el señor Darling trata de escapar del manicomio trepando por un muro. La historia termina con el padre de Wendy en lo alto de la tapia acompañado de la música discordante y observando un campo de sirenas crucificadas bajo la luz del País de Nunca Jamás. Tras un fundido en negro, antes de terminar, se vuelve a escuchar la voz susurrante de Peter Pan: “Oh, déjame entrar” (Panero, 1998b: 289).

El guión de Panero es oscuro y su interpretación es compleja, sin embargo podemos señalar algunas claves. Por un lado, resulta interesante la conexión que se establece entre el País de Nunca Jamás y la locura al final de la obra, cuando vemos que el demente señor Darling se fuga al desolado reino de Peter Pan. Esta relación está basada en lo que Panero considera la naturaleza divergente de la realidad percibida por los niños, que para él no es distinta de las alucinaciones de un esquizofrénico (1998a: 13). En este sentido, para el poeta la demencia es de algún modo una regresión a la infancia, lo que hace la fuga del señor Darling al País de Nunca Jamás un viaje a la locura y al mismo tiempo una huida hacia el mundo infantil. Bajo esta perspectiva resulta más comprensible el deplorable estado en el que veíamos que se encontraba la isla. Por otro lado, podemos destacar la vertiente vampírica del Peter Pan de Panero, mucho más patente que en la obra original. Su naturaleza imaginaria le hace depender de la vida de otros para continuar existiendo, motivo por el que, tras secuestrar a Wendy, regresa para hacer lo mismo con su padre, el señor Darling. Pero mientras los niños son capaces de percibirle sin problemas, la única forma de que los adultos lo hagan es que regresen a la infancia, o lo que es lo mismo, que enloquezcan. De este modo Peter Pan debe dañar a los humanos para poder seguir con vida. Su frase más repetida durante el guión, su insistente petición para que le dejen entrar, también enlaza con la mitología vampírica, pues como se ve en películas como *Jóvenes ocultos* –que ya ha sido citada en estas páginas–, o *Déjame entrar* (Tomas Alfredson, 2008) –cuyo protagonista es una niña vampira–, el único modo que tienen estos seres fantásticos de entrar en nuestras casas es que nosotros les invitemos a hacerlo.

Para terminar podemos señalar que a pesar de que conserva la estética del de la versión de Disney (Panero, 1998b: 275), el Peter Pan de *Hortus Conclusus* posee una personalidad mucho más siniestra, como acabamos de ver. Incluso un tanto demoníaca (Rodríguez Espinosa y Acuña Partal, 2008: 69–72). De hecho, el personaje del poeta español es todavía más terrorífico que el que presentaba Jaime Chávarri, ya que el del director de *El río de oro* era un monstruo debido a la incapacidad para asumir que se había convertido en un adulto, mientras que el de Panero es siniestro a pesar de seguir siendo un niño. No en vano, en la introducción a su traducción de la obra original Panero señala que “todos tememos la llegada de Peter Pan a nuestras habitaciones cerradas” (1998a: 14), visión

fácilmente comprensible si tenemos en cuenta que para él, "Peter Pan es la figura totémica del Gran Dios Pan" (1998a: 14), dios de la pesadilla en la mitología griega.¹⁹

Conclusiones

Por el momento, aquí termina la historia de las adaptaciones cinematográficas de *Peter Pan*. En total hemos comentado nueve películas distintas (tres en la primera parte del artículo y seis en esta segunda parte), dejando fuera las versiones televisivas y contando con un guión para un cortometraje que nunca se ha rodado. Echando la vista atrás, con un poco de perspectiva se puede ver que al menos seis de las adaptaciones fueron realizadas con el objetivo de aprovechar la popularidad del personaje creado por Barrie para conseguir un éxito en taquilla y sólo tres –*Neverland*, *El río de oro* y *Hortus Conclusus*– parecen haber sido escritas pensando más en el valor artístico que en el dinero. Curiosamente estas tres últimas son las únicas que ahondan en los aspectos más oscuros de *Peter Pan*, mientras que el resto se quedaba en la parte más inocente de la historia pensando en cómo agradar a un público infantil o familiar.

Entre las primeras, encontramos las tres adaptaciones literales –la de Herbert Brenon de 1924, la de Disney de 1953 y la de Hogan de 2003–, junto a dos versiones libres –*Hook* y *Peter Pan 2: retorno al País de Nunca Jamás*– y una suerte de biografía ficcionalizada de James M. Barrie que he considerado como si fuese otra adaptación libre –*Descubriendo Nunca Jamás*–. Todavía cabría dudar si fueron motivadas principalmente por motivos comerciales la versión de Disney de 1953 y la película de Spielberg, ya que en ambos casos hemos visto que los responsables tenían un interés personal en ellas. Sin embargo creo que no podemos olvidar que en el caso de *Hook* se trataba de un proyecto de encargo que TriStar Pictures deseaba convertir en una superproducción de gran éxito, situación que en mi opinión prima sobre las supuestas inquietudes artísticas del director, que simplemente adaptó a la pantalla un guión preexistente. Por otro lado, la película de Disney fue uno de los grandes lanzamientos de la compañía, del cual se esperaba que contribuyese a la recuperación económica del estudio después de la II Guerra Mundial. Si a esto le unimos las escasas –aunque a veces significativas– innovaciones que introduce y la casi coincidencia temporal con la celebración del cincuenta aniversario del estreno de la obra de teatro, es cuanto menos dudoso que las inquietudes artísticas fuesen más importantes en este caso que los intereses pecuniarios. En cualquier caso la motivación comercial no le resta interés, siendo destacable la gran influencia que esta versión de Disney ha tenido sobre prácticamente la totalidad de las adaptaciones posteriores.

En cuanto a las tres versiones que se produjeron motivadas por una inquietud artística, podemos ver que son adaptaciones libres que no obtuvieron ninguna repercusión en taquilla –*Neverland*, *El río de oro*– o que nunca se han llegado a rodar –*Hortus Conclusus*–. A la vista de estos datos hay que admitir que a pesar de que las únicas adaptaciones producidas por inquietudes artísticas eran versiones libres, no se puede generalizar, pues entre las adaptaciones libres se encuentran tres motivadas por intereses

19 Quizá Panero está aludiendo aquí con su expresión al relato de terror del escritor galés Arthur Machen *El gran dios Pan*, publicado en 1894. Sobre la relación entre Panero y Machen no se puede olvidar que el relato de Panero "La luz inmóvil", incluido en el libro de 1984 *Dos relatos y una perversión*, es una traducción libre y "se debe a la pluma del gran escritor inglés Arthur Machen" (Panero, 2007: 247).

comerciales y tres por inquietudes artísticas. Lo que sí podemos afirmar es que todas las adaptaciones literales se produjeron principalmente pensando en los beneficios económicos que podrían reportar, mientras que todas las que se produjeron por inquietudes artísticas eran adaptaciones libres.

Sin embargo, dejando a un lado los aspectos económicos, no se puede establecer una relación entre la motivación de los productores y la calidad o el interés del resultado. Hemos visto que no todas las adaptaciones del clásico de Barrie han sabido conservar el aura de sugerencia interpretativa que poseía la obra original, pero en ningún caso se puede afirmar que las adaptaciones libres sean más sugerentes que las literales, o que las producidas por motivos económicos sean menos interesantes que las motivadas por inquietudes artísticas. Así por ejemplo *Peter Pan, la gran aventura* de P. J. Hogan, que es una adaptación literal lanzada al mercado para aprovechar la cercanía del centenario del estreno de *Peter Pan o el niño que no quería crecer* conserva muchos de los temas presentes en la obra original, añadiendo a estos un aspecto procedente de la versión de Disney de 1953 como es el miedo que posee Wendy a hacerse mayor, siendo una de las adaptaciones más interesantes. Por su parte *El río de oro*, a pesar de su distanciamiento del texto original y de ser un proyecto fruto de un deseo personal del autor, no aporta ninguna interpretación nueva del mito, limitándose a desarrollar únicamente dos de los aspectos que ya estaban presentes en la obra de Barrie: el complejo de Edipo del protagonista y el hecho de que el Capitán Garfío sea la forma adulta de Peter Pan.

Pero a pesar de que muchas de las versiones han simplificado la obra original restándole interés –el ejemplo más flagrante es *Peter Pan 2: retorno al País de Nunca Jamás*–, y de que algunos de los temas presentes en el trabajo de Barrie han desaparecido en su paso al cine, otros aspectos sí se han conservado en la mayoría de las adaptaciones filmicas. Así ha sucedido con la lectura psicoanalítica de la historia, con la consideración del Capitán Garfío como un Peter Pan adulto y especialmente con la interpretación del personaje protagonista como el espíritu de la eterna juventud. Al mismo tiempo ha habido tres películas que han desarrollado nuevos temas que se encontraban sólo de forma latente en la obra original. Es el caso de la versión de Disney de 1953, que convirtió la historia en un sueño de Wendy que reflejaba los temores de la niña a hacerse mayor, aspecto que ha recogido posteriormente la versión de P. J. Hogan aunque desligándolo del mundo onírico. Por su parte *Neverland* ha hecho hincapié en la crítica social que supone Peter Pan como sujeto que se resiste a integrarse en el sistema rechazando sus valores. Finalmente, el guión de Leopoldo María Panero *Hortus Conclusus* destaca la vertiente vampírica del personaje creado por Barrie, aspecto que también se señalaría años después en *Jóvenes ocultos*, película de la que hemos hablado brevemente al no ser propiamente una adaptación de *Peter Pan*.²⁰

20 En este aspecto mi opinión diverge de la de Herreros de Tejada (2010), que sí considera *Jóvenes Ocultos* una adaptación de *Peter Pan*.

Referencias bibliográficas

- ALVARES, R. Y ROMERO, A. (1999). *Jaime Chávarri: Vivir rodando*. Valladolid: Semana Internacional del Cine de Valladolid.
- 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/brblid_getrec.asp?fld=img&tid=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). "Scenariio for a proposed film of Peter Pan" en Green, R. L., *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.
- BIRKIN, A. (2003). *J. M. Barrie and the Lost Boys: The love story that gave birth to Peter Pan*. New Haven and London: Yale University Press.
- BLESA, T. (2007). "Relatos de muertos". En Panero, L. M., *Cuentos completos*. Madrid. Páginas de Espuma.
- 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*, vol. 7, nº1, pp. 93-107.
- CRAFTON, D. (1989). "The Last Night in the Nursery: Walt Disney's *Peter Pan*". *The Velvet Light Trap*, vol. 24, pp. 33-52.
- FRIEDMAN, L. D. (2009). "Hooked on Pan: Barrie's immortal pirate in fiction and film". En Kavey, A. K. y Friedman, L. D. (Eds.). *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- FONTE, J. (2008). *Steven Spielberg: De duel a Múnich. En busca de la película perfecta*. Madrid: Jaguar.
- GEER, J. (2007). "J. M. Barrie Gets the Miramax Treatment: Finding (and Marketing) Neverland". *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 32, nº 3, pp. 193-212.
- HAUN, H. (2004). "Peter Pan Complex: Marc Forster Enters J. M. Barrie's World with *Finding Neverland*". *Film Journal International*, vol. 107, nº 10. Consultado el 22 de enero de 2010, http://www.filmjournal.com/filmjournal/esearch/article_display.jsp?vnu_content_id=1000720832
- 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. (2005). "A Hundred Years of Peter Pan". *Children's Literature in Education*, vol. 36, nº 3, pp. 197-215.
- 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.

- MAIER, S. E. (2007). "From *Peter Pan* to *Finding Neverland*: A Visual biomythography of James M. Barrie". En Stratyner, L. y Keller, J. R. (eds.). *Fantasy fiction into films: Essays*. Jefferson, NC: McFarland.
- MANZANO ESPINOSA, C. (2006). *El espejo, el aviador y el barco pirata (Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry y James M. Barrie)*. Madrid: Fragua.
- MUÑOZ CORCUERA, A. (2008). "Peter y Pan". *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, vol. 28, nº 2, pp. 145-166.
- PANERO, L. M. (ed.) (1977). *Visión de la literatura de teatro anglo-americana*. Madrid: Felmar.
- PANERO, L. M. (1998a). "Introducción". En Barrie, J. M., *Peter Pan*. Madrid: Ediciones libertarias.
- (1998b). "Hortus Conclusus". En Barrie, J. M., *Peter Pan*. Madrid: Ediciones libertarias, 1998b.
- (2001). *Poesía completa: 1970-2000*. Madrid: Visor, (edición de Túa Blesa).
- (2007). *Cuentos completos*. Madrid: Páginas de Espuma (edición de Túa Blesa).
- 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 Hernández Guerrero, M. J. y Peña Martín, S. (eds.). *La traducción: factor de cambio*. Berna: Peter Lang.
- RUSSELL, P. R. (1983). "Parallel Romantic Fantasies: Barrie's *Peter Pan* and Spielberg's *E.T.*: The Extraterrestrial". *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 8, nº 4, pp. 28-30.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA GARCÍA-RICO, A. (2004). *Steven Spielberg: entre Ulises y Peter Pan*. Madrid: Dossat.