

ANEXO

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

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

Alfonso Muñoz Corcuera





# Índice

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

## 1. INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

## 2. BIOGRAFÍA DEL AUTOR

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

Como el propio escritor contará en su novela *Margaret Ogilvy* (1896) –la única fuente que se posee para estudiar esta etapa de su vida<sup>1</sup>–, la muerte de David afectó profundamente a su madre, que no supo disimular la debilidad que sentía por el hijo fallecido. Ante esta situación, celoso por el afecto que Margaret profesaba hacia su hermano muerto, el pequeño James sólo vio una salida. Decidió convertirse en una copia perfecta de David, de modo que su madre no pudiese diferenciarlos y le quisiese a él del mismo modo que quería a su hermano (Barrie, 1896: 15-16)<sup>2</sup>. Se ha especulado sobre la posibilidad de que este intento de parecerse a un modelo eternamente infantil provocara en el joven James enanismo psicogénico, una enfermedad que le habría impedido alcanzar la madurez física y emocional, lo que explicaría su escasa estatura –apenas llegó a medir metro y medio– y la aparente asexualidad que le acompañó toda su vida. No en vano, a pesar de que se casó con la actriz Mary Ansell en 1894 y vivió con ella hasta su divorcio en 1909, parece que el matrimonio nunca se consumó –esa fue precisamente la causa que alegó su esposa para solicitar el divorcio–, y lo más que algunos biógrafos se han atrevido a asegurar es que tuvieron algunos encuentros sexuales los primeros días después de la boda (Birkin, 2005: 180).

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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



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

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

### 3. HISTORIA DEL MITO

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

Esta pequeña pieza dramática no volvió a ser representada. Sin embargo Barrie decidió reutilizar la historia en *Peter and Wendy*, novela infantil publicada en 1911 y que narra las mismas acciones que la obra de teatro *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*. La principal diferencia estriba precisamente en que el último capítulo de la novela corresponde a la acción de *When Wendy Grew Up: An Afterthought*, dando así un nuevo final a la obra. En cualquier caso es importante señalar que la versión novelada de la historia permitió una difusión a nivel internacional mucho más rápida que la que ofrecía la obra de teatro, cuyo texto definitivo como hemos visto no fue publicado hasta 1928.<sup>15</sup> En este contexto, *Peter and Wendy* podría parecer una nueva estrategia comercial para aumentar los beneficios que el personaje ya estaba generando, del mismo modo que lo había sido *Peter Pan in Kensington Gardens*. Sin embargo no podemos olvidar que Barrie ya era un escritor de gran éxito antes del estreno de *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* y que su fortuna era considerable, lo que unido al hecho de que se negara a publicar el texto teatral y al mismo tiempo permitiese la publicación de versiones escritas por otros autores parece indicar que no estaba especialmente interesado en rentabilizar todavía más su creación, pese a que no podemos emitir un juicio definitivo

---

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

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

El enorme éxito que había tenido la obra de teatro, incluso en Estados Unidos, donde se estrenó en el Empire Theater de Nueva York el seis de noviembre de 1905 (Green, 1954: 159-168), hizo que la cada vez más próspera industria del cine no tardase en interesarse por los derechos para la adaptación al cine de la historia de Peter Pan.<sup>17</sup> Según señala Chaney en su biografía del escritor escocés, Barrie recibió al menos una propuesta de dos mil libras en 1912, y otra de veinte mil en 1918, cantidades muy elevadas para la época pero que fueron desestimadas por el autor (Chaney, 2006: 330-331). Sin embargo Barrie estaba en realidad enormemente interesado en las posibilidades que Peter Pan podría tener en la gran pantalla, y pese a haber rechazado todas las propuestas que había recibido, en 1920 escribió un guión de unas quince mil palabras que desgraciadamente nunca llegó a utilizarse. Tras alcanzar un acuerdo en 1921 con la Paramount Pictures para la venta de los derechos de adaptación, Barrie envió su *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan* a la productora estadounidense confiando en que lo utilizaran para rodar la película (Green, 1954: 169-170). Sin embargo el guión fue rechazado, provocando una gran decepción a su autor, que vio reducida su contribución a la película a la simple elección de la actriz<sup>18</sup> que representaría el papel de Peter Pan, la joven Betty Bronson (Manzano Espinosa, 2006: 220-222).

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

---

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

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

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

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

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

Para su colaboración en el libro de Asquith, Barrie también estuvo barajando la posibilidad de escribir un relato en el que se explicase el pasado del Capitán Garfio, especialmente en su relación con el Eton College<sup>19</sup>. Sin embargo finalmente se decantó por escribir "The Blot on Peter Pan", transformando la idea del relato sobre el Capitán Garfio en un discurso que pronunció en Eton el siete de julio de 1927 y que llevó por título simplemente "Captain Hook at Eton". La relación entre el villano de Peter Pan y este colegio inglés es relativamente tardía en la historia del personaje, ya que no se hace ninguna mención al respecto hasta la publicación de *Peter and Wendy* en 1911 (Green, 1954: 118). El motivo es que a Barrie no se le ocurrió la posibilidad hasta que en 1910 Peter se convirtió en el segundo de los hermanos Llewelyn Davies que acudía a este colegio –George, cuatro años mayor que él, había sido el primero–, transformándose así la escuela para el escritor en un símbolo del fin de la infancia.<sup>20</sup> El discurso, casi tan desconocido como el relato anterior, aporta alguna información sobre el Capitán Garfio, siendo una fuente importante para el análisis de este personaje.

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

#### 4. MOTIVOS Y LÍNEAS DE INTERPRETACIÓN

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

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

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

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

#### 4.1. En busca de la madre perdida

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

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

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

"Oh, sí" dijo Wendy en tono remilgado.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

'Oh yes,' Wendy said primly.

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

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

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

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

'Those of a devoted son, Wendy.'

23 "A different treatment was accorded to Wendy, who came last. With ironical politeness Hook raised his hat to her, and, offering her his arm, escorted her to the spot where the others were being gagged. He did it with such an air, he was so frightfully *distingué*, that she was too fascinated to cry out. She was only a little girl. Perhaps it is tell-tale to divulge that for a moment Hook entranced her, and we tell on her only because her slip led to strange results."



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

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

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

---

24 "gay and innocent and heartless."

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

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

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

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

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

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

PETER: Yes, I know.

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

INDIANS: Ugh! Ugh!

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

INDIANS: Ugh! Ugh!

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

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

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

AN INDIAN: She him's squaw.

ALL: Wah! Ugh! Ugh!

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

TIGER LILY: No mother!

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

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

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

(Barrie, 1911: 72-73). Por otro lado, la interpretación es coherente con el texto, si tenemos en cuenta que la aventura se inicia con los niños dormidos en sus camas y termina cuando, al regresar a Londres, se vuelven a meter bajo las sábanas para no asustar a su madre. Al mismo tiempo el hecho de que el Capitán Garfio fuese interpretado desde su estreno por el mismo actor que hacía el papel del señor Darling<sup>29</sup> refuerza la hipótesis de que el pirata es el padre edípico demonizado por sus propios hijos en el inconsciente.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

#### 4.2. Chico orgulloso e insolente, hombre funesto y siniestro

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

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

WENDY: No son tonterías...

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

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

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

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

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

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

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

---

before him".

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

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

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

WENDY: Oh, but they aren't.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

'No, by thunder!' Starkey cried.

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

40 "the handsomest man I have ever seen".

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

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

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

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

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

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

### 4.3. Rastros míticos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Unido a otras figuras del séquito de Dioniso, Pan es un dios complejo al que se le atribuían cualidades contradictorias. Por un lado se encuentra unido al mundo de la naturaleza, especialmente a los montes de la Arcadia, donde se consideraba que protegía a los pastores y se divertía con las ninfas bailando y tocando la flauta de Pan o caramillo, instrumento de su propia invención. Por otro, se le conoce por su enorme lascivia que le llevaba a tratar de violar a las ninfas, por su carácter irascible, y se decía que era el causante de los temores irracionales –de su nombre deriva la palabra "pánico"–, que producía emitiendo un grito aterrador y por lo que también se le consideraba el dios de la pesadilla. Como personaje aparece envuelto en multitud de mitos de la literatura griega y latina, pero especialmente importante para analizar su relación con la obra de Barrie es la historia de su nacimiento que aparece en el *Himno homérico a Pan*. Según cuenta este himno, al ver la madre el rostro de su hijo recién nacido, huyó aterrorizada ante la fealdad de la criatura abandonándole para siempre. Hermes lo tomó entonces y lo llevó al Olimpo, donde alegró el ánimo a todos los dioses, por lo que decidieron llamarle Pan<sup>50</sup>.

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

---

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

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



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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Teniendo esto en cuenta sería factible pensar que Peter Pan es un niño muerto<sup>60</sup> que por algún motivo no se ha transformado en golondrina como los demás. Incluso se parece a ellas en el intento de regresar a su casa. En este sentido podemos interpretar que no es Peter Pan el que sale volando por su ventana al principio de la obra, sino simplemente su alma, que se dirige al mundo de los muertos.<sup>61</sup> No en vano la Isla de los Pájaros podría ser otro nombre del Más Allá en el mundo celta. En

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

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

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

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

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

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

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

#### 4.4. Otras líneas de interpretación

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

##### 4.4.1. La crítica biográfica

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4.4.2. *El espíritu de la juventud*

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

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

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

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

---

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

67 “I’m youth, I’m joy”.

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

#### 4.4.3. *Peter Pan y la palabra creadora*

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

#### 4.4.4. El beso y el sueño

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

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

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

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

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

Como ya he señalado, algunas de las *Fairy Notes* muestran cómo Barrie se planteó durante al menos cierta parte del proceso de creación la posibilidad de que la señora Darling fuese la verdadera madre de Peter Pan, pero que no se acordase de haberlo tenido (Barrie, 1903: #172, #173, #176). Por otro lado, en el párrafo que antes he citado, y que se encuentra justo antes del pasaje en que se señala el parecido entre el beso de la señora Darling y Peter Pan, el narrador nos ha informado de que Peter podía ser visto en la cara de muchas mujeres que no tienen hijos, e incluso en la de algunas madres. Si tenemos en cuenta que en la obra de Barrie a la mujer apenas se le permite otro papel que el de madre<sup>73</sup>, podemos suponer que lo que se puede ver en las caras de las mujeres sin hijos es, precisamente, su deseo de convertirse en madres. Si esto fuese así, la idea de Barrie de que Peter fuese el hijo de la señora Darling podría haberse transformado en que en realidad es el hijo que siempre quiso tener y no pudo "no olvidemos que el beso de la señora Darling es muy parecido a Peter Pan", posibilidad que se vería reforzada si acudimos a *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan*, en donde uno de los intertítulos apunta en esta dirección: "¿Quién era Peter Pan? Nadie lo sabe en realidad. Quizás sólo era el niño que alguien quiso pero que nunca nació". (Barrie, 1920: 202)<sup>74</sup>

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

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

---

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

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

## 5. NUEVAS VERSIONES DE PETER PAN

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

En el mundo del cine<sup>76</sup> la primera adaptación que me gustaría destacar es la realizada por Walt Disney en 1953. Su *Peter Pan* es relativamente fiel al texto original de la obra de teatro, pero suaviza todos los aspectos conflictivos del mismo y transforma la historia en un sueño de Wendy, la auténtica protagonista del film, primando la interpretación de Peter Pan como el espíritu de la juventud. De este modo Disney convierte toda la aventura en un análisis sobre el proceso de maduración de la niña, que ha sido amenazada por su padre para que crezca y se convierta en una mujer (Crafton, 1989: 33-52). La versión de Disney, a pesar de presentarse en los títulos de crédito como una adaptación de la obra de Barrie, rápidamente se convirtió para el gran público en la versión canónica de la historia, y actualmente la mayor parte del mundo conoce a Peter Pan a través de esta película de dibujos animados.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### 6.1. Ediciones de Barrie en lengua inglesa

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

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

### 6.2. Ediciones de Barrie en lengua española

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

### 6.3. Obras citadas

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

- Publishing.
- DUNBAR, J. (1970). *J. M. Barrie: The man behind the image*. London: Collins.
- EGAN, M. (1982). "The Neverland as Id: Barrie, Peter Pan and Freud". *Children's Literature: Annual of The Modern Language Association Division on Children's Literature and The Children's Literature Association*, vol. 10, pp. 37-55.
- ELIADE, M. (2000). *Tratado de historia de las religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad.
- GEDULD, H., *Sir James Barrie*. New York: Twayne, 1971.
- GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, A. y Muñoz Corcuera, A. (2011). "Gothic Peter Pan". [En línea]. 5<sup>th</sup> Global Conference "Fear, Horror and Terror" (Oxford, 6-8 de septiembre de 2011). En <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/rivasfpaper.pdf> [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2011].
- GREEN, M. J. (1997). *Dictionary of Celtic myth and legend*. Londres: Thames and Hudson.
- GREEN, R. L. (1954). *Fifty years of Peter Pan*. London: Peter Davies.
- HERREROS DE TEJADA, S. (2009). *Todos crecen menos Peter: La creación del mito de Peter Pan por J. M. Barrie*. Madrid: Lengua de trapo.
- (2010). *Las Edades de Peter Pan. Adaptaciones Literarias y Cinematográficas del Niño Eterno (1902-2010)*. Universidad Rey Juan Carlos. Tesis inédita.
- HOLLINDALE, P. (1993). "Peter Pan: The text and the myth". *Children's Literature in Education*, vol. 24, nº 1, pp. 19-30.
- (2005). "A Hundred Years of Peter Pan". *Children's Literature in Education*, vol. 36, nº 3, pp. 197-215.
- JACK, R. D. S. (1991). *The Road to the Never Land: A Re-assessment of J. M. Barrie's Dramatic Art*. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- (2001). "From Drama to Silent Film: The Case of Sir James Barrie". [En línea]. *International Journal of Scottish Theatre*, vol. 2, nº 2. En: [http://www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/ijost/Volume2\\_no2/2\\_jack\\_rds.htm](http://www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/ijost/Volume2_no2/2_jack_rds.htm) [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2011].
- (2010). *Myths and the Mythmaker: A Literary Account of J. M. Barrie's Formative Years*. Amsterdam: Rodopi.
- JAUSS, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la estética*. Madrid: Taurus.
- KAVEY, A. K. y Friedman, L. D. (eds.) (2009). *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- LOSILLA, C. (2005). "El vampiro y Peter Pan". En Rodríguez, H. (coord.), *Las miradas de la noche: cine y vampirismo*. Madrid: Ocho y Medio.
- MANZANO ESPINOSA, C. (2006). *El espejo, el aviador y el barco pirata (Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry y James M. Barrie)*. Madrid: Fragua.
- MERIVALE, P. (1969). *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- MORSE, M. J. (2006). "The kiss: Female sexuality and power in J. M. Barrie's Peter Pan". En White, D. R. y Tarr, C. A. (eds.), *J. M. Barrie's Peter Pan in and out of time: a children's classic at 100*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- MUÑOZ CORCUERA, A. (2008). "Peter y Pan". *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, vol. 28, nº 2, pp. 145-166.
- (2010). "Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (I)". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, nº 8, pp. 85-110.
- (2011a). "Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (II)". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, nº 9, pp. 145-163.
- (2011b). "La doble dimensión trágica de Barrie y Peter Pan". [En línea]. *Belphegor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 10, nº 3. En: [http://etc.dal.ca/belphegor/vol10\\_no3/articles/10\\_03\\_munoz\\_tragic\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol10_no3/articles/10_03_munoz_tragic_fr.html) [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2011].

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





# Rewriting Peter Pan: The Vagueness of a Myth with Multiple Originals

Alfonso Muñoz Corcuera

TRADUCCIÓN: Lourdes Erea Salgado  
(University of Chester, UK)





# Index

|  |    |
|--|----|
| 1. Introduction .....  | 3  |
| 2. The author: biographic details .....                      | 4  |
| 3. History of the myth .....                                 | 8  |
| 4. Motifs and lines of interpretation .....                  | 14 |
| 4.1 In search of the lost mother .....                       | 14 |
| 4.2 Proud and insolent boy, ill-fated and sinister man ..... | 20 |
| 4.3 Mythic vestiges .....                                    | 24 |
| 4.4 Other lines of interpretation .....                      | 30 |
| 4.4.1 Biographical criticism .....                           | 30 |
| 4.4.2 The spirit of youth .....                              | 31 |
| 4.4.3 Peter Pan and the creative word .....                  | 32 |
| 4.4.4 The kiss and the dream .....                           | 34 |
| 5. New versions of Peter Pan .....                           | 35 |
| 6. Bibliography .....  | 37 |



## 1. INTRODUCTION

Peter Pan has greatly transcended the fame of his creator. He is one of those characters who, with nobody understanding really well the motif, place themselves far away from their literary origins in order to become modern myths. Well-known myths, as if they had always existed, without recognised parents or a canonical version which fixes them. Sources of inspiration for other artists, they remain forever open to new additions and interpretations which become part of them as if from the very beginning they had been so. As a result, nowadays, the majority of people in the world is conversant with Peter Pan, not from the works by writer James Matthew Barrie, but from the adaptations carried out towards their merchandising as products of Children's Literature or from the numerous cinematographic versions throughout its more than a hundred years of history. Amongst the latter, the 1953 version by the Disney factory stands out in a special way, achieving an international success which has contributed in a great measure to this mythologisation of the character by eclipsing his first author and transforming the story of Peter Pan in an everlasting fairy tale.

In any case, the creation by Barrie was especially given to this kind of treatment. Whereas in other cases of characters who have become myths, as Frankenstein or Dracula, we may resort to a foundation text which indicates how they were when depicted by their authors, the story by Peter Pan was rewritten by Barrie in countless occasions, being thus difficult to decide which one of all those versions was the final one. It may make some sense to talk about something like this: by referring only to the fiction texts published by the author himself, Peter Pan appears in two novels, a tale and two plays. He even wrote a speech and a screenplay for a silent film which never got to be made and which introduced new variations as regards the published texts. But I will come back to this question later on. Actually, what really interests me to point out at this particular moment is the unstable nature of the character from his very beginning, shaped more by possibilities –even contradictory amongst them– than for certainties, which has made him especially susceptible of being rewritten not only by Barrie, but also by other authors. The story of Peter Pan is crowded with nuances and thought-provoking aspects which its author developed unequally in each of the texts, in an attempt to find the perfect balance.

However, not everyone who has got near Peter Pan has known how to seize this complex nature of the character. They have often simplified his figure, deleting some of the most interesting suggestions that he owned in order to focus on just one aspect. Instead of creating a new version which would develop the least exploited features in the texts of the Scottish writer, which would include new ones, or which would intend to pool in a single work what Barrie had revealed in tens of manuscripts, they were limited to mutilate some texts and consequently impoverishing the result.

The following pages constitute an attempt to trace the roots of the character just as it was depicted by Barrie in order to bring to light some of its most significant aspects. However, we do not intend to set a canonical version of the literary character. Peter Pan has been looking for fortune from long ago, beyond his author, and he has almost been assumed as a piece of evidence of the impossibility of an "ingenuous" reading of the original work –any work– within his own context (Jauss, 1922: 48-55). My intention is to show that only by getting to know his origins may we understand the new versions of the myth, the motifs through which he appears in new and rather diverse shapes. As Peter Pan encloses a universe of contradictions, only by bringing them to light could we value in its just measure the set of manifestations where one of the iconic figures of our times makes its (re) appearance.

Thus, the following pages will first briefly explore the author's biography and the avatars of the creation of the character throughout the different texts by Barrie –published and unpublished- that we have got. Later on, they will introduce the main thematic motifs which appear in this set of texts and their most far-reaching interpretative possibilities. Finally, they will open a door through which we will be able to quickly peep into the comprehension of some of the new versions of the myth, not in an exhaustive way, but simply as a sample of how the aforesaid task could be confronted in the future.

## 2. THE AUTHOR: BIOGRAPHIC DETAILS

James Matthew Barrie was born on 9 May in 1860 in Kirriemuir, a small Scottish town. Son of David Barrie, a traditional weaver of relative success, and Margaret Ogilvy, he was the youngest of ten siblings, although two of them had died unborn. In spite of his humble origins –which the writer would exaggerate years later-, his parents took great care in their children's receiving a good education. The eldest son, Alexander Barrie, was awarded a degree with honours at the University of Aberdeen in 1862 (Dunbar, 1970: 18), and everything was ready so that David, the second male son and the mother's favourite, would follow Alexander's steps. However, in January 1867, days before his fourteenth birthday, David underwent a fatal accident while ice-skating, altering the family plans.

As the author himself would narrate in his novel *Margaret Ogilvy* (1896) – the only source that exists to study this period of his life<sup>1</sup> –, David's death deeply affected his mother, who did not know how to dissemble the weakness she felt for the deceased son. Faced with this situation and jealous of the affection that Margaret professed towards his departed brother, little James only saw one way out. He decided to become a perfect replica of David, so that his mother could not tell them apart and loved him the same way she loved his brother (Barrie, 1896: 15-16)<sup>2</sup>. It has been speculated about the possibility that this attempt of becoming similar to an eternally infantile archetype would provoke in James himself some psychogenic dwarfism, a disorder which would have prevented him from acquiring physical and emotional maturity, which would explain his scarce stature– he was scarcely 4.9 feet tall- and the apparent asexuality which accompanied him his whole life. Not in vain though, in spite of his marrying the actress Mary Ansell in 1894 and their living together until their divorce in 1909, it seems that the marriage was never consummated – that was precisely what his wife alleged in order to solicit a divorce-, and some biographers have gone as far as daring to assure that the couple had had their first sexual encounters the first days after the wedding (Birkin, 2005: 180).

In any case, as years went by, the relationship between James and his mother became closer. The future writer made good use of the times that Mrs Ogilvy was willing to dedicate to him. Together they read adventure books such as *Robinson Crusoe* by Daniel Defoe and he listened to her for hours as she talked about her infancy. However, despite the passing of time and the fact that for years they

---

1 In fact, the work is a novelised biography of his mother, who had passed away in 1895, a year before the novel was published. The fact that only the early years of the life of James M. Barrie are known thanks to this document constitutes a problem, as his own brothers, especially Alexander, accused him of having invented a good deal of incidents, of having exaggerated his humble origins and of having distorted the image of their mother (Birkin, 2005: 37).

2 All references to Barrie's works are made according to the year of their first performance if they were plays, to the year of its first publication in the rest of published texts and to the year of composition in the unpublished documents. The complete bibliographical references of the editions and sources used can be read in the final bibliography section. The translations of all of Barrie's texts, which are included in this paper, with the only goal of speeding up the reading, are mine. [Note of the author]

would write almost daily to each other (Birkin, 2005: 27), he would never achieve the goal of replacing David in Margaret's heart.

Perhaps this relationship with his mother throughout literature was the one which roused little James's vocation, which indicated, as early as in *Margaret Ogilvy*, that since he was a child he already knew for sure what career he wanted to specialise in (Barrie, 1896: 50-51). After finishing his secondary studies in Dumfries, Barrie returned to Kirriemuir in 1878, where he wished to try his luck as a writer. However, his family had other plans and his mother persuaded him to enrol against his will at the University of Edinburgh by claiming that that would have been what David would have done if he were still alive (Birkin, 2005: 11). After four years of sufferings and solitude in the capital of Scotland, James managed to obtain a degree in Philosophy and Arts in 1882, and the following year he obtained his first job as a redactor in the English periodical *Nottingham Journal*. However, the job would not last for long and at the end of 1884 he was back in Kirriemuir.

Persuaded of his capability as a writer, James decided then to try his luck sending articles which had not been asked of him to several periodicals in London. In less than a month Frederick Greenwood, editor of *St. James Gazette*, had got interested in a small text inspired in one of those stories about his mother's childhood. Greenwood was fascinated by the Scottish rural topic of that article, and he asked him for more texts which would follow the line of the previous one. At the beginning of 1885, despite the editor of the gazette having recommended him to stay in Kirriemuir when Barrie asked him about it, James decided to move to London to remain more in touch with the editorial world (Dunbar, 1970: 58), initiating thus an aglowing career as a columnist. In scarcely less than two years he managed to write for the majority of the most prestigious publications in England, sharing some pages with writers of renown such as Thomas Hardy, Rudyard Kipling, Herbert George Wells or William Butler Yeats (Birkin, 2005: 16).

Being confident of his success, Barrie decided to give one more step in order to fulfil his old dream of becoming a writer by venturing to finance the publication of his first novel, *Better Dead*, which saw the light in 1887. The book was a failure, making Barrie lose around £25 at the time. However, this did not disappoint him, and the following year he decided to gather the articles of rural content which he had published in *St. James Gazette* and introduce them under the title of *Auld Licht Idylls* to the publishing house Hodder and Stoughton, which pleasantly accepted the manuscript. On this occasion the book was received in an extraordinary way both by the readership and the critics, which encouraged the editorial house to publish the novel *When a Man's Single*, and the following year a compendium of essays entitled *An Edinburgh Eleven*. But both works went unnoticed by the London bookshops. It was not until the end of 1889 that *A Window in Thrums*<sup>3</sup>, a sequel of *Auld Licht Idylls*, consecrated him as an author. The book transformed James M. Barrie into one of the authors in vogue within the British Isles, allowing him to completely devote himself to literature. The following year he would publish the novel *My Lady Nicotine*, a nice book about an inveterate smoker and the only novel by Barrie not related to Peter Pan which has been translated into Spanish.<sup>4</sup>

From that moment his circle of friends widens notably and Barrie himself creates a cricket club –a sport which he was quite keen on– under the name of "The Allahakbarries", to play with his

---

3 Thrums is actually an imitation of Kirriemuir, which transformed the writer's hometown into a fascinating touristic centre at the end of the 19<sup>th</sup> century.

4 Translated as *Lady Nicotina*, the work was published for the first time in 2003. Previously, an excerpt of that novel had also been published as a short story under the title of "Vacaciones". The information about these editions can be found in the final bibliography section.

friends, amongst whom the writer Arthur Conan Doyle (Telfer, 2010) was to be found. Also, around this time his contacts with the children of some of his colleagues would start to increase, especially with Margaret, the daughter of the poet and editor William Ernest Henley. The girl died in 1894 when she was only five years old, but she remained immortalised in Barrie's work in one of the most curious contributions within literary history. Margaret intended to name Barrie "my friendly", but she had some difficulties pronouncing the letter "r", so her attempts sounded something quite similar to "my wendy", an expression which lacked any meaning at all. Years later, as a homage to the girl, Barrie decided to baptise Peter Pan's partner with the name of Wendy, creating thus a new name which, due to the success of his work, would rapidly become popular (Chaney, 2005: 217).<sup>5</sup>

Carrying on with his literary activity, Barrie published his third work in 1891, which was based on the imaginary town of Thrums, *The Little Minister*, harvesting the same success as its predecessors. At the same time his interest in the theatre started to increase, and after several forays of minor importance, his first remarkable piece was premiered in London in 1892. Precisely, it was thanks to this piece that Barrie was able to meet actress Mary Ansell, who interpreted one of the main roles of the play and with whom the author fell in love at once. The romance between them developed at a great pace and, in scarcely two years afterwards the wedding would take place.

In any case, from 1892 onwards the rhythm of his literary production certainly decreased. With the exception of two minor plays, any work by the author saw the light until the beginning of 1896, a date when *Sentimental Tommy*, a *Bildungsroman* of a writer amply based on his youth, would be published. While awaiting its publication, the death of his mother at the end of 1895 led him to write *Margaret Ogilvy*, an account which would be published in December 1896, and the impressive reception of *Sentimental Tommy* encouraged him to compose a sequel, *Tommy and Grizel*, which after some years of work would be finally published in 1899. On the other hand, while Barrie looked forward to the publication of *Margaret Ogilvy*, his new agent organised a trip for him around the US with the aim of his meeting the prestigious producer, Charles Frohman. His main goal was to be able to increase Barrie's popularity in the American continent, but the relationship with Frohman was much better than expected, as he not only produced several of his works in the US but also in England where he would eventually become the one who financed the staging of *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*.

Leaving aside his literary career for a moment, something important would occur in the life of James M. Barrie at this point which determined his subsequent fortune. After his marriage, Mr and Mrs Barrie acquired the habit of going for a daily walk to Kensington Gardens, where James used to play with the children that visited the park. In 1897 one of their walks allowed Barrie to meet two siblings aged three and four who particularly called his attention. They were George and Jack Llewelyn Davies. On the same occasion, the writer was invited to a dinner where he was surprised to see Sylvia Llewelyn Davies, a beautiful woman who hid the sweets which were given out after dinner to take them to his young son Peter. When Sylvia got to know that her children spent the afternoons playing in the park with the famous Mr Barrie whom she had just met, she did not hesitate to invite the writer and his wife to have lunch at her home and, as a consequence, an intense link was originated between both families (Dunbar, 1970: 117). The story of the relationship between James and the family

---

5 In fact, it remains unclear whether or not the name of Wendy existed before Barrie baptised his character with such a name. Nevertheless, what is evident is the fact that if it hadn't been for him, the name would had never been so spread as it currently is (Birkin, 2005: 19).



Llewelyn Davies, which would be prolonged until his death in 1937, is too large to be recounted here. Nevertheless, it has been rather studied due to the fact that Peter appears in part as a short story which the writer makes up to entertain the five male children of this family, as we shall have occasion to observe. In any case, I would like to point out two especially significant moments. The first one, which we will briefly talk about further on, took place in the summer of 1901, which Mr and Mrs Barrie and Mr and Mrs Llewelyn Davies spent together in the shire of Surrey, in south eastern England. The second one occurred right after the death of the children's father in 1907 and of his mother in 1910. In her last will Sylvia expressed her wish that her children would remain under the care of Mary Hodgson, the governess, and of Jenny Hodgson, her sister. However, fate wanted it to be Barrie the one who found the document, and the one responsible for making a copy of it to send it to Emma du Maurier, Sylvia's mother. In this copy, Barrie replaced the name of Jenny by that of Jimmy, his own, managing thus to legally adopt them (Birkin, 2005: 194).

Coming back to his literary career, from 1900 onwards Barrie fully threw himself into theatre, premiering around thirty different plays over the two following decades, amongst which the following should be highlighted: *The Admirable Crichton* (1902), *What Every Woman Knows* (1908), *Dear Brutus* (1917), *Mary Rose* (1920), and of course the successful *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904). On the contrary, his labour as a novelist would remain almost paralysed and until his death he would only publish three more novels. The first one was *The Little White Bird*, in 1902, which we will talk about later on as it is the first work where the character of Peter Pan appears. The second one saw the light in 1911 under the title of *Peter and Wendy*, being actually a novelised version of the story which was told in the play *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*. The last one, *Farewell Miss Julie Logan*, was not published until 1931 and had the worst reception of the three. On the other hand, we must say that the novel *The Little White Bird* and the plays *The Admirable Crichton* and *Dear Brutus*, are other of the few texts by Barrie translated into Spanish.<sup>6</sup>

The escalating success by Barrie helped him receive numerous homages and awards during this period of his life, as well as to relate to the most select of the British society of the beginning of the century. Thus, for example, the English Crown awarded him the title of baronet in 1913, therefore becoming Sir James Barrie; in 1919 the University of St. Andrews, the oldest in Scotland, appointed him its rector over the three following years; and in 1922 the Order of Merit was conferred on him at Buckingham Palace. On the other hand, I will only mention at this point, amongst his most illustrious friends, his relationship with Captain Robert Falcon Scott, whom he met in 1905 after his first expedition to the Antarctica. The friendship between both became more intense as time went by, to the extent that Scott asked the writer to be his son's godfather in 1909 and, next to the captain's body, after his death in the frozen continent in 1912, a letter directed to Barrie was found, wherein he asked him to look after his family (Dunbar, 1970: 196-200).

However, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century a new point of inflection would take place in the life of the writer. In May 1921 Michael Llewelyn Davies, who was about to turn twenty one, committed suicide in Oxford next to the one who was rumoured to have been his sentimental partner, making

---

6 Besides these two plays, the aforementioned *My Lady Nicotine* and the well-known *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* and *Peter and Wendy*, the text entitled *Peter Pan in Kensington Gardens*, which Barrie published in 1906, has also been translated. However, it is actually a series of chapters drawn from *The Little White Bird*, so I have not considered it in a separate way. Finally, the one-act play *Shall We Join the Ladies?* (1921) has also been published as a short story under the title "¿Nos reunimos con las señoras?". All the information regarding these editions can be found in the final bibliography section.

Barrie plunge into a profound depression. From then on, despite his continuously receiving honours and awards, his literary production ceased almost in its entirety, with the novel *Farewell Miss Julie Logan*, two plays of lesser importance, a few speeches and a collection of articles the only notable texts which he would write until his death in London on 19 June 1937.

As a last merit, it remains to indicate that in 1929 Barrie gave all copyright of the stories of Peter Pan to the children's hospital in London, the Great Ormond Street Hospital (GOSH) which, since then and thanks to a special extension awarded by the British government, is the one in charge of their management.

### 3. HISTORY OF THE MYTH

As I was saying, the textual history of Peter Pan is a complex one. Even more so if we take into account the fact that the first germs of that history seem to reside in *The Boy Castaways of Black Lake Island*, a small book that Barrie wrote in 1901 which consisted in a series of thirty six photographs accompanied by their respective captions, the titles of the sixteen chapters which made the story and a preface.<sup>7</sup> And I mention this because, on top of being a story told solely by photographs, Peter Pan does not appear in it anywhere. It is a pirate story which gathers the games that the author played with the children of the Llewelyn Davies family during the summer of that year at Barrie's country house in the shire of Surrey, in south eastern England. Once the summer was over, the writer decided to include the photographs in a book of which only two volumes were printed, one for the Llewelyn Davies family and the other for Barrie himself. However, the children's father, Arthur, lost his copy during a train journey, so the only volume that has been preserved is that of Barrie's.<sup>8</sup>

The book is interesting amongst other reasons for the presence of Captain Swarthy, a role which was wiped clean by Barrie himself in his games with the children and which precedes that of Captain Hook (Green, 1954: 38). Actually, it is not a coincidence that Hook's forename is also James.<sup>9</sup> On the other hand, it is important to point out that the book was falsely attributed to one of the children of the Llewelyn Davies matrimony, the young Peter, who was four years old at the time and in whose honour it was said that Barrie later christened Peter Pan.<sup>10</sup>

The second milestone in the journey of the creation of Peter Pan was the publication in 1902 of the novel *The Little White Bird*, which tells the relationship between Captain W., a retired soldier, and David, a boy of about six years old whom the Captain hopes to conquer with his love and snatch

---

7 The critic R. D. S. Jack situates earlier in time the first germ of Peter Pan in Barrie's work, and indicates that in the novel *Tommy and Grizel*, published in 1899, Tommy Sandys, the main character, has in mind the idea of writing a novel about a boy who does not want to grow up (Jack, 1991: 164). In my opinion, however, it is too much of an exiguous reference to consider it a truthful source of the story.

8 The only copy of the book is kept in the Beinecke Library at Yale University. However, all its pages are scanned and can be consulted online on the Library's webpage.

9 See the section dedicated to biographical criticism later on.

10 Besides Peter Llewelyn Davies, the character's name can be also related to, on the one hand, Saint Peter -it can easily be observed in the novel the relationship between Peter Pan and the figure of the cock, one of the attributes of the saint- and on the other hand, to the novel *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, by Adelbert von Chamisso, whose story bears great similarity to the famous scene where Peter loses his shadow. However, neither the episode of the shadow nor the references to the symbol of the cock exist in the initial version of the story, so even though Saint Peter and Peter Schlemihl may have influenced the composition of the character, we cannot affirm that they have lent him his name.

him thus from his mother.<sup>11</sup> Leaving aside the sinister echoes of that plot, the book seems to reflect the walks which Barrie himself went for with George, the eldest of the children of the Llewelyn Davies matrimony, in Kensington Gardens. The character of Peter Pan appears for the first time in this novel as the protagonist of a long story which the captain tells David –or which David tells the captain –<sup>12</sup> while both walk around Kensington Gardens. In this story, which comprises six of the twenty six chapters of the novel, Peter Pan is a child who is only one week old, despite his having already existed for several years. Peter escaped from his house when he heard his parents talking about what he would be when he grew up, in order to go and play in Kensington Gardens, where he returned to relate himself to birds and fairies. And so Barrie tells us that children are birds indeed before being born and that only with time will they start to acquire human shape. Both the character and the adventures he undergoes in this novel are completely different to those that will be later seen in subsequent versions, wherein Peter will then be the main character. However, the reading of *The Little White Bird* bestows several interesting interpretative keys on the rest of works, as the contact points on a symbolic level are abundant. For instance, when Wendy is mistaken in the play for a great white bird when she arrives at Neverland, Peter Pan affirms to be a little bird which has just got out of the shell and one of the titles which Barrie considered for the piece was "The Great White Father" (Herreros de Tejada, 2009: 51), a name which the Indians gave Peter and which bears great similarity with the title of *The Little White Bird*.

During the Christmas of 1901, Barrie took the children of the Llewelyn Davies family to the theatre to watch *Bluebell in Fairy Land*, by Seymour Hicks. It was a pantomime, a theatrical *genre* with abundant musical pieces cultivated in England since the 18<sup>th</sup> century. Derived from the *Commedia dell'Arte*, it kept the majority of its characters, but with a great presence of fairies and other fantastic characters. Pantomimes were performed during the Christmas period as a sort of entertainment for children. According to Andrew Birkin, the work by Hicks must have inspired Barrie to write a pantomime himself, a project which he had been pondering on for some time and wherein he finally decided to include the secondary character of *The Little White Bird*, Peter Pan (Birkin, 2005: 92-93). To White and Tarr, the influence of the *genre* of pantomime in the work by Barrie is so magnificent that "Pan", the character's surname, would have been derived from the English word "pantomime" (White y Tarr, 2006: xviii). However, in spite of the fact that in *The Little White Bird* there is already an episode dedicated to pantomime, evidence in favour of this possibility are weak, being it thus more feasible that Barrie would have named his character Peter Pan from the Greek god Pan, as I will show further on when I talk about the mythic vestiges.

---

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

12 Barrie constantly plays with the denial of having been the author of Peter Pan, as we shall see when we talk about the rest of the plays. In this case, he indicates that Captain W. and David are co-authors of the story, despite the Captain's representing Barrie himself. "Debo mencionar aquí que lo siguiente es nuestra forma de contar un cuento. Primero, yo se lo cuento a él, y luego él me lo cuenta a mí, de lo que se entiende que se trata de un cuento bastante diferente; y entonces yo se lo vuelvo a contar con sus añadidos, y así continuamos hasta que ninguno de los dos podría decir si es más su cuento o el mio" (Barrie, 1902: 143, translation mine [Note by the author]). "I ought to mention here that the following is our way with a story: First, I tell it to him, and then he tells it to me, the understanding being that it is quite a different story; and then I retell it with his additions, and so we go on until no one could say whether it is more his story or mine").

On 14 October 1903, almost two years after having watched *Bluebell in Fairy Land*, Barrie decided it was high time he wrote his pantomime and began to take a series of notes which are currently known as the *Fairy Notes*. They are four hundred and sixty six annotations of great interest to understand the evolution of the character and which, like most of the manuscripts which refer to Peter Pan, are preserved at the Beinecke Library of Yale University. Simultaneous to his taking down these annotations, on 23 November of that same year, he began to write the first version of the play, provisionally and simply entitled *Anon: A Play* – once again influencing his non-authorship of the text. This first version, which would still undergo multiple changes before its first performance, consisted of six acts and was finished on 1 March 1904 (Birkin, 2005: 103). The story, in outline, is the one we all know: Wendy and her brothers travel to Neverland with Peter Pan and, after defeating Captain Hook, they come back to London, where their anguished parents await them. The main features of *Anon* are on the one hand, the inclusion of a scene in the fifth act wherein, after returning to London, Peter organises a sort of quiz to choose the mothers of the lost children and, on the other hand, the presence of a sixth act, directly linked to the tradition of the pantomimes, which takes place in Kensington Gardens and wherein multitude of Harlequins, Clowns, Pantaloons and Columbines make their appearance. The absence of the act located in the Mermaids' Lagoon also stands out, as it was not included until the second season of performances (Green, 1954: 103).

After having pondered for some time on the title he should allocate to the play – in different stages Barrie considered entitling it "The boy who hated mothers", "Peter and Wendy", "Little mother", and "The Great White Father" – he finally showed producer Charles Frohman a new version named "Peter Pan or The Boy Who Couldn't Grow Up", which the producer advised on re-christening as *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*, a title under which it was premiered in London on 27 December 1904 (Herreros de Tejada, 2009: 51-52).<sup>13</sup> The success obtained by the play was as immense as expected, thus causing the piece, thought of as a simple pantomime, to be represented in the English capital only during those Christmas. It was staged again the following year and the year after, and so on so forth until 1940, a year when, due to the Second World War, no performances were allowed (Green, 1954: 222-239).

We know that the text that was performed in the first season differed from some points from *Anon*, as it equally differed from the definitive text, published for the first time in 1928 and which is currently rather distanced from the *genre* of pantomime. However, it is difficult to establish the exact moment that each new variation was introduced, given that from its premiere and until his publication Barrie carried on modifying the work every year, sometimes even halfway through the season.<sup>14</sup> Nevertheless, it is certain that the greatest changes were carried out between *Anon* and the text used the second year, which did not include the scene of the mothers nor the harlequinade of the sixth act, but included instead that of the Mermaids' Lagoon, and all subsequent modifications were significantly minor. According to Jack (1991: 165), the more than twenty different versions of the play may be classified into three groups:

---

13 The change in the title has got great relevance both symbolically and interpretatively speaking, as the former implied the incapacity of the child to grow up, whereas the latter transformed that incapacity into a voluntary decision.

14 One of the most curious changes introduced after the premiere was likely to be carried out on the grounds of the petition of some parents who had attended the performance. When they were back home, their children had attempted to fly by jumping off their beds, and so Barrie decided to include the need of being sprinkled with fairy dust in order to be able to float in the air (Barrie, 1928: 77). For more information on the evolution of the dramatic text please consult the books by R. D. S. Jack (1991) and Roger L. Green (1954).

- The first group corresponds to the earliest versions of the play, which included at least one of the two characteristic scenes of *Anon*: the scene of the identification of the mothers and the harlequinade of the sixth act.
- The second group contains the versions used for the performances starting in the second year, already without the two typical scenes of *Anon*.
- The third group is conformed by the definitive text published for its reading in 1928, which contains a long introduction and larger stage directions than those in the previous versions.

But coming back to our chronological line, the next fact to be highlighted in the development of the story of Peter Pan after the premiere of the play, is the publication in 1906 of the book *Peter Pan in Kensington Gardens*. However, despite the possibility of the title leading to confusion, it is not actually a new text. After the huge success of the play, the editorial house Hodder & Stoughton decided to separately publish the six chapters of *The Little White Bird* which included the story of Peter Pan, modifying only those expressions which made a reference to the rest of the novel, so that the new published text was not important to the development of the character.

What does have relevance is the one-act play entitled *When Wendy Grew Up: An Afterthought*, staged for the first and only time on 22 February 1908 in London after the last performance of *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* of that last season. The play is set in Wendy's bedroom years after the action of the previous play had finished. Wendy is now an adult and she tells her daughter Jane about the adventures she had in Neverland when she was a girl. Jane falls asleep and then Peter comes in through the bedroom's window. He wants Wendy to return with him to Neverland but he actually does not know that lots of years have gone by and that Wendy is now a woman. When he discovers this, he decides to take Jane instead, implying that the same situation will be repeated when the girl grows up and has her own children.

This short dramatic piece was not staged again. However, Barrie decided to reuse the story in *Peter and Wendy*, a children's novel published in 1911, which recounts the same actions than in the play *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*. The main difference lies precisely in the fact that the last chapter of the novel corresponds to the action in *When Wendy Grew Up: An Afterthought*, giving thus a new ending to the play. In any case, it is important to point out that the novelised version of the play allowed a much faster diffusion on an international level than that offered by the play, whose definitive text as we have seen, was not published until 1928.<sup>15</sup> In this context, *Peter and Wendy* could seem a new commercial strategy to increase the profit that this character was already generating, in the same way that *Peter Pan in Kensington Gardens* had been. However, we must not forget that Barrie was already a successful writer before the premiere of *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*, and that his fortune was a considerable one. This, together with the fact that he refused to publish the original theatrical text and at the same time allowed the publication of written versions by other authors, it seems to indicate that he was not especially interested in maximising his creation even more, despite the fact that we cannot render a definitive judgement on this matter.<sup>16</sup> But leaving aside

15 We should indicate, in this sense, Peter Pan's arrival to Spain in 1925 as a result of the translation of this novel carried out by María Luz Morales and published by the editorial house Juventud under the title of *Peter Pan y Wendy. La historia del niño que no quiso crecer*.

16 For more information on the versions of the story of Peter Pan published by other authors with Barrie's authorisation, the books by Roger L. Green (1954) and Jacqueline Rose (1994) may be consulted.

the economical aspect, and as regards the text of the novel, its interest for this paper lies especially in the considerations of the narrator, quite present along the whole play, which bring new overtones to the story, offering thus a more complex vision of the characters.

The enormous success which the play had obtained, even in the US, where it was premiered in the Empire Theater of New York on 6 November 1905 (Green, 1954: 159-168), prevented the increasingly prosperous cinema industry from taking too long in showing an interest in the copyright for the cinema adaptation of the story of Peter Pan.<sup>17</sup> According to Chaney in his biography of the Scottish writer, Barrie received at least a proposal of £2,000 in 1912 and another one of £20,000 in 1918, quite high for that period but eventually declined by the author (Chaney, 2006: 330-331). However, Barrie was actually enormously interested in the possibilities that Peter Pan could have on the big screen and, despite having refused all the proposals he had received, he wrote a script in 1920 of around fifteen thousand words which unfortunately would never be put into service. After having reached an agreement in 1921 with Paramount Pictures for the selling of the adaptation copyright, Barrie sent his Scenario for a Proposed Film of Peter Pan to the US producer trusting that they would use it to make the film (Green, 1954: 169-170). However, the script was rejected, which caused a great disappointment to its author, who saw his contribution to the film reduced to the simple casting of the actress<sup>18</sup> who would play the role of Peter Pan, the young Betty Bronson (Manzano Espinosa, 2006: 220-222).

The question immediately strikes us. Why was Barrie's script turned down? The answer which most surely everyone would give *a priori* would be related to the ignorance that a playwright would have of the dissimilarities between the resources which must be used in the theatre and those for the cinema. However, this is not the case. Barrie was entirely persuaded that the cinema must define itself mainly in terms of opposition to the theatre, carrying out on the screen what could not be done on stage (Jack, 2001: online). In this sense, Barrie's script intended to exploit to the maximum the possibilities that the new media offered to the play. For instance, when having to greatly dispense with the dialogues amongst the characters, Barrie decided to make good use of the fact that the play was already employing a great amount of musical and mime resources, potentiating them in order to introduce the least possible number of subtitles. Taking also into account that the film was directed towards a fundamentally adult audience, he recovered some relatively explicit elements of sexual nature which were found in *Anon* –mainly referred to the relationship between Tiger Lily and Peter Pan–, but which the author had removed in subsequent versions to adapt the play to a younger audience. The result was a play which differed from *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* much more than what the novel *Peter and Wendy* used to do, and which became, together with these two plays and the chapters that dealt with Peter Pan in *The Little White Bird*, one of the four main sources to ascertain the character.

---

17 In any case, we must take into account the fact that Barrie was one of the most famous writers of the period and that his works were frequently adapted to the cinema. Chaney indicates that during the life of the author fourteen films based on his works were made, being one of them the well-known adaptation of *The Admirable Crichton*, one of his most applauded plays. The adaptation was premiered in 1919 under the title of *Male and Female*, directed by Cecil B. DeMille and interpreted by one of the most important actresses of the time, Gloria Swanson (Chaney, 2006: 330-331).

18 From the very first staging of the play, the role of Peter Pan had always been interpreted by women, due in great measure to the policy which regulated children's labour in England. It eventually became a tradition, and this was why an actress was required for the cinematographical adaptation.

After the elaboration of the cinema script, Barrie wrote yet three more texts which shed some light on the mystery of Peter Pan. The first one was the short story "The Blot on Peter Pan", published in 1926 in the book *The Treasure Ship*, an anthology for children edited by Cynthia Asquith, his secretary at the time. In spite of its having been published in life of the author, this tale has had almost a lesser distribution than the cinema script, and its interest is relative. In "The Blot on Peter Pan", the narrator tells a group of children how the story of the character had emerged, retrieving thus the game of *The Little White Bird* in which its authorship misleads the readers, and ensures that it is the fruit of the work by the narrator himself and of a boy named Neil.

For his collaboration in the book by Asquith, Barrie was also considering the possibility of writing a short story which would explain the past of Captain Hook, especially his relationship with Eton College.<sup>19</sup> However, he finally chose to write "The Blot on Peter Pan", transforming the idea of the short story on Captain Hook into a speech which he delivered at Eton on 7 July 1927 and which carried the simple title of "Captain Hook at Eton". The relationship between the villain in *Peter Pan* and this English school is relatively belated within the story of the character, as there is no mention whatsoever made about it until the publication of *Peter and Wendy* in 1911 (Green, 1954: 118). The reason was that Barrie had not thought about that possibility until 1910, when Peter became the second of the Llewelyn Davies siblings who attended this school –George, four years older than him, had been the first one–, which consequently transformed itself before the eyes of the writer into a symbol of the end of childhood.<sup>20</sup> The speech, almost as unknown as the previous short story, sheds some information about Captain Hook and it is indeed an important source for the analysis of this character.

Finally, the last piece of writing which should be mentioned is "To the Five: A Dedication", which was the title of the prologue which accompanied the first edition of the texts of the play *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* in 1928. It is the only non-fiction text written by Barrie which deals with his most well-known work, and which considers some details of the creation process and of its relationship with the Llewelyn Davies family. It should be highlighted the fact that, as he had already done from the very beginning, he refused once again to be the author of the story by affirming that he simply found the unfinished text without being capable of recalling how he had written it. As for the rest, the prologue does not bring about any relevant information unless in order to carry out a biographical analysis of the work.

#### 4. MOTIFS AND LINES OF INTERPRETATION

As it is evident from the textual history of Peter Pan, we face ourselves with a polymorphic character and story, and, as such, difficult to define. Throughout the years, and as the new versions created by their author started to appear, Peter Pan began to acquire new shades, developing some of the features it already possessed and losing others which were incompatible with the novelties. As a result, any interpretation of its history which intends to comprise it as a whole is condemned to

---

19 Eton College is a prestigious private English school for students aged between 13 and 19 (which in England is known as a "public school"). Some of the most notable members of the English society attend this college, amongst whose old students, known as Old Etonians, were the children of the current Prince of Wales and the children of numerous Prime Ministers, writers and diplomats.

20 The association between the schools and the end of childhood was not new for Barrie. As early as in *The Little White Bird* little David told Captain W. that he would stop playing with him when he were eight and started to attend Pilkington, another school (Barrie, 1902: 280). On the other hand, in the sixth act of *Anon*, Captain Hook reappeared in Kensington Gardens as a school Principal.

failure, as we are not faced with a coherent and logical work, but with a series of possibilities never settled in a definitive way. Peter Pan is found as a sea of suggestions displayed in different versions of its history which Barrie tried to gather in a single unsuccessful text. It could be discussed that in order to specify Peter Pan it would suffice by sticking to only one of the works. But this would not solve the problem, it would simply conceal it. If we were decided in favour of one version of the story, we would find out that all the possibilities lie latent within each one of the texts, except that some of them would be less visible if we did not count on the light shed by the rest of the versions. Each one of the texts wherein Peter Pan appears is like a palimpsest under which all the other versions of the story could be read. This is why I consider that one interpretation of Peter Pan must not look for a "truly" explanation of the story from a single text, but take into account all possible texts and, at the same time, not to try to prioritise any of the lines, as different bands will often complement one another. However, they will also enter in contradiction, without it necessarily resulting from the fact that some may be more valid than others.

#### 4.1. In search of the lost mother

Despite Barrie's not being aware of the work by Freud when he created Peter Pan (Egan, 1982: 40), his work has been especially given to psychoanalytic interpretations. The images and metaphors which populate the story of the boy who did not want to grow up, serve to exemplify some theories by Freud and his disciples as if they had been expressly written to that end. Proof of this are the multitude of analysis, both of Peter Pan and his author, which have been carried out from Freudian, (Geduld, 1971), Jungian, (Yeoman, 1998) and even Lacanian (Rudd, 2006) perspectives. I will only point out those scenes which are more related to the psychoanalytic theory without entering into an analysis of the author; a question that I will consider later on.

The situation which has been most commented upon is, undoubtedly, the Oedipal relationship between Peter Pan and Wendy.<sup>21</sup> When the boy arrives to the girl's bedroom at the outset of the play, his behaviour leads us to think that he is trying to seduce her: the compliments to women, the lack of interest towards Tinker Bell's opinions -who is obviously jealous of Wendy-, the exchange of kisses and thimbles... It has even been pointed out that the symbolism of the thimble in this scene is doubly binding, making a reference to the sexual union on the one hand, being the thimble an image of the vagina, and to the marital union on the other hand, given the similarity between the sewing instrument and a wedding ring (Morse: 2006: 297-298). And marriage seems to be accepted in principle by both sides, which role-play in Neverland to be husband and wife, while the lost children are their children. However, Peter is not actually looking for a wife but for a mother, what, in a given moment, makes him reconsider the situation:

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

"Oh, sí" dijo Wendy en tono remilgado.

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

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

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

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

21 And not only between both children. All adult male characters in the play, the pirates and Mr Darling are obsessed with the maternal figure and behave towards women as if they wanted to be their children.



"Peter", le preguntó tratando de hablar con firmeza, "¿cuáles son exactamente tus sentimientos hacia mí?" "Los de un hijo devoto, Wendy". (Barrie, 1911: 161-162)<sup>22</sup>

Peter Pan's shame results from the confusion of his feelings, sometimes those of a son, other times those of a husband. In this way he adopts the role of the Oedipal son, in love with the mother Wendy (Egan, 1982: 49-50). In order to complete the triangle we need the figure of the father, incarnated in the archenemy of Pan, Captain Hook, who interrupts the matrimonial scene and with whose refined manners attempts to seduce the girl- you may notice the inclusion of a French term in the excerpt; a language which is always used in the novel with certain sexual connotations, as a result of the English collective imaginary in the period (Egan, 1982: 46)-:

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

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

Once the situation is set, the confrontation over the mother between father and son is inevitable. Peter already had symbolically castrated Hook when he had cut his hand off, unchaining thus the unavoidable end. A countdown started once his father had lost authority and the crocodile chased him with the tick tack of the watch that Peter would masterfully imitate in order to enter the pirate boat without being seen, thus showing how time goes by but always supporting the son. To end the Oedipal story, we only need the son to take his father's place after he passes away, as it will effectively happen at the end of the play when Peter gets dressed with Hook's clothes and, imitating his enemy, turns into the captain of the pirate boat.

Leaving aside the Oedipal triangle, one of the most evident relationships between Barrie's work and the psychoanalytic theory lies in the similar visions of the children's minds which both Barrie and Freud cherished. For the Viennese scholar, children were fundamentally amoral and egotistical, given that their superegos were still being formed, so the id had a greater presence in the behaviour (Egan, 1982: 41). This fits perfectly to the depiction of the children which the Scottish writer carries out, whom he describes as "cheerful, innocent and without a heart" ["alegres, inocentes y sin corazón"] (Barrie, 1911: 226).<sup>24</sup> Cheerful because they always live searching for pleasure, innocent because they

---

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

'Oh yes,' Wendy said primly.

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

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

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

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

'Those of a devoted son, Wendy.'

23 "A different treatment was accorded to Wendy, who came last. With ironical politeness Hook raised his hat to her, and, offering her his arm, escorted her to the spot where the others were being gagged. He did it with such an air, he was so frightfully *distingué*, that she was too fascinated to cry out. She was only a little girl. Perhaps it is tell-tale to divulge that for a moment Hook entranced her, and we tell on her only because her slip led to strange results."

24 "gay and innocent and heartless."

do not have feelings of guilt, and without a heart because they only think about themselves.<sup>25</sup> <sup>26</sup> In this context, the map of the child's mind that Barrie portrays, which is not other than the map of Neverland, would not be too distant from the one which Freud would have drawn, dominated by the instincts of the ego:

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

To this scenery of entertainment, violence and fantasy it would still have to be added the frequent winks to adult sexuality which we find in Neverland, and which are not observed on this first description, such as the orgies to which fairies attend (Barrie, 1911: 132), or the insinuations from Tiger Lily to Peter Pan which were present in *Anon* and lost in the subsequent versions of the story so as not to have too much of an effect on the confused feelings from Peter towards women:

Tigrilla: Yo gran mujer – tú gran hombre.

Peter: Sí, lo sé.

Tigrilla (Entregada): A veces chica india correr hacia el bosque, guerrero indio correr

---

25 It may also be indicated the similarity between this vision of childhood and that of the philosopher Friedrich Nietzsche, who in the speech "The three metamorphoses" included in *Así hablaba Zaratustra*, exposes how the spirit must undergo three stages, transforming itself thus into a camel, a lion and a child. The final stage of the spirit turned into a child would concern the superman, characterised by his will to create, his self-assurance, happiness, independence and individualism. For more information the book by Nietzsche (1998) may be consulted.

26 I have also signalled on another occasion the possible interpretation of "sin corazón" (*heartless*) from a sexual viewpoint. This possibility would be guaranteed by the fact that Peter Pan refuses to engage in an adult relationship with Wendy. For more information please see Muñoz Corcuera (2011b).

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

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

On this same line, it has been intended to affirm that the whole play works as an infantile dream wherein the Darling children, free from the restrictions of the superego represented by the mother, are capable of dreaming with that which is located in the id, represented by Neverland (Egan, 1982: 40-42). This identification between the maternal figure and the superego proves especially clear in *Peter and Wendy*, when the narrator informs us that the good mothers tidy up their children's minds at nights by placing the bad passions at the bottom and the most wonderful thoughts at the top (Barrie, 1911: 72-73). On the other hand, the interpretation is coherent with the text if we take into

---

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

PETER: Yes, I know.

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

INDIANS: Ugh! Ugh!

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

INDIANS: Ugh! Ugh!

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

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

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

AN INDIAN: She him's squaw.

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

TIGER LILY: No mother!

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

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

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

account that the adventure begins with the children asleep in their beds and ends when, coming back to London, they once again get under the bed covers so that not to scare their mother. At the same time, the fact that the role of Captain Hook had been played in the premiere by the same actor who played the role of Mr Darling<sup>29</sup> reinforces the hypothesis that the pirate is the Oedipal father demonised by their own children in the unconscious.

Finally, another scene which is interesting to interpret from the viewpoint of the psychoanalytic theory is the one of the loss of the shadow, inspired most likely in *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, by Adelbert von Chamisso. One day, Peter comes in the Darling's bedroom through the window but Mrs Darling wakes up, Nana pounces upon him and Peter has to escape flying. But bad luck makes Nana capable of closing the window before the child's shadow leaves the room, snatching it from him without further ado. Some days later, Peter goes once again into the Darling's house to recover his shadow and therefore unshackling the story.

The symbolism of the shadow is diverse, being able to represent the dark side of the person, his soul, his vitality, his social status...<sup>30</sup> In Peter's case, it has been said that the shadow could stand for his dark side, the things repressed by the ego, and the attempt to recover it would symbolise an unconscious identification between the ego and the shadow, showing his lack of consideration about his own self (Yeoman, 1998: 141-143). It has also been pointed out that the shadow could simply represent the irruption of fantasy within the real world; a warning of the danger which the arrival of his owner would presume (Manzano Espinosa, 2006: 112). On the other hand, and following another line of interpretation, I believe it is not casual that the loss of the shadow is due to Mrs Darling and her ally Nana, whereas his recovery is possible thanks to Wendy, who is capable of sewing it back to his feet. If we resort to *Fairy Notes*, we find that a possibility may have crossed Barrie's mind that Mrs Darling was indeed the authentic mother of Peter Pan, but that she had forgotten about it as time went by:

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

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

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

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

29 This is one of the most repeated curiosities of the production of the play within the critical literature of the work. The cast of the first performance wherein we observe that the same actor interpreted the roles of both characters may be read in the book by R. L. Green (1954: 222).

30 For more information on the symbolism of the shadow please consult the famous book by Otto Rank *El doble* (1976).

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

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

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

"176) P admonishing mother strongly abt he remembered – how she ought to have left window open, Etc – she cowers before him".

If we tend to this possibility, Peter would have undergone the snatching of his shadow by his own mother, as a symbol of the privation of the maternal figure caused by the painful neglect of the past. At the same time the child manages to recover the shadow thanks to Wendy, who will become the surrogate mother, which would explain Peter Pan's desire that all women he meets turn into his mother.<sup>32</sup>

## 4.2 Proud and insolent boy, ill-fated and sinister man

At the beginning of the 1953 Disney film, Mr Darling becomes aware that Wendy has been telling her two brothers a story of adventures. Both boys, full of enthusiasm –it could well be said that in the etymological sense of the term–, have decided to imitate the characters of the tale, Captain Hook and Peter Pan, hiding their father's gold cufflinks as if they were a pirate treasure... exactly on the day that Mr Darling needs them for a party...The screams of anger towards the instigator of the problem are not made to wait:

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

Wendy: No son tonterías...

Señor Darling: Sí que lo son. ¡Ese Peter Garfio..!. ¡Y el capitán Pan!<sup>33</sup>

Observing the treatment which receives the character of Captain Hook in the rest of the film, I tend to think that the scriptwriter who penned this part of the dialogue was not conscious of it, but the sentence hit the spot rightly and fully to signal one of the most interesting themes of Barrie's play: the fact that the most fearsome of the pirates is actually the adult double of Peter Pan.<sup>34</sup>

The affirmation may result surprising to whoever knows the characters through some of the adaptations, but not to those who know the history of the text. And at the outset not even Captain Hook existed, and Peter Pan was destined to be the villain of the story, as it can be noticed in some of the *Fairy Notes*:

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

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

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

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

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

32 I have already developed this interpretation of the meaning of the shadow by relating it to the relationship between Peter Pan and Captain Hook (Muñoz Corcuera, in press-a).

33 This is the dubbing of the film into Spanish. In the original text, the pun is similar but not that complete: Mr Darling replies "I say they are! Captain Crook, Peter Pirate...", taking Peter Pan for a common pirate instead of the actual Hook. "MR. DARLING: Wendy, haven't I warned you? Stuffing the boys' heads with a lot of silly stories. WENDY: Oh, but they aren't. MR. DARLING: I say they are. Captain Crook, Peter Pirate..."

34 This same stance is defended, for example, although with some reserves, by Stewart (1998: 49) and Egan (1982: 53-54). In any case, I have fully developed the idea elsewhere, showing how the structure of the relationship between Peter Pan and Captain Hook is perfectly adapted to the scheme of the double suggested by Otto Rank. This would allow the play to be interpreted as a terror story wherein Captain Hook must defend himself from his wicked infantile double who attempts to occupy his place (Muñoz Corcuera, in press-a).

206) P[eter] finge al principio que simplemente vino para enseñar a los niños a volar. (Barrie, 1903)<sup>35</sup> Once Captain Hook has introduced himself in the story, initially as the main character of a "front-cloth scene", a kind of secondary scene whose only purpose was to allow enough time to the changing of the main stage in the pantomimes (Birkin, 2005: xiii), Barrie realised about the possibilities which the character would have if he turned him into the villain of the play, just as it happened in *Anon*. This obliged his author to soften some of the most negative traits in Peter, as a story with two characters who would fulfil the same role did not look viable.<sup>36</sup> However, some dark aspects that Barrie insisted in keeping not only in *Anon*, but also in the subsequent versions of the story can still be found in Peter Pan. Thus, for example in *Peter and Wendy*, while the children fly for the first time to Neverland, we find scenes such as this one:

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

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

"¡Sálvale! ¡Sálvale!" gritaba Wendy, mirando horrorizada el cruel mar que tenían debajo.

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

This attitude from Peter towards the other children is not an isolated fact. His whole behaviour is governed by the precept that the others must do whatever he wants to do, may it involve getting dressed with animal skins which confer upon them a ridiculous aspect so that they do not look like him (Barrie, 1911: 112-113), or to change size in order to fit through the door which Peter has decided

35 "19) Peter is sprite inveigling children away from becoming grown up?"

"22) Peter a sprite whom all mothers fear {because} of his drawing away children".

"106) Perhaps P demon comes frightens all abt growing up especially youngest – puts clock on to go fast & shows them {themselves} growing up – horrified – then turns it back to make younger (eventually runs off with them)".

"171) If P a demon boy (villain of story) he is got round by the mother at end".

"202) P leaves children in wood dying – gloats – goes off (tell mother)".

"206) P pretends at first merely came to teach children to fly".

36 This transformation of the character of Peter Pan can be related to the evolution of the gods in the history of religious beliefs considered by Mircea Eliade (2000). For the Rumanian scholar, a heavenly god gathered all possible attributes: goodness and evilness, masculine and feminine, etc., and only after a complex evolution would he be divided into diverse figures who embodied a particular aspect of the original figure.

37 "Certainly they did not pretend to be sleepy, they were sleepy; and that was a danger, for the moment they popped off, down they fell. The awful thing was that Peter thought this funny.

'There he goes again!' he would cry gleefully, as Michael suddenly dropped like a stone.

'Save him, save him!' cried Wendy, looking with horror at the cruel sea far below. Eventually Peter would dive through the air, and catch Michael just before he could strike the sea, and it was lovely the way he did it; but he always waited till the last moment, and you felt it was his cleverness that interested him and not the saving of human life. Also he was fond of variety, and the sport that engrossed him one moment would suddenly cease to engage him, so there was always the possibility that the next time you fell he would let you go".

they must use (Barrie, 1911: 133). Of course there always exists the possibility of breaking the rules... But the risk is too high: "Los niños de la isla varían, por supuesto, en número, según los maten y demás; y cuando parece que empiezan a crecer, lo que va contra las normas, Peter los elimina sin ninguna piedad" (Barrie, 1911: 112)<sup>38</sup>

This "thins them out" is ambiguous, as it could be interpreted as their getting shrunk whatever they have grown so that they come back to their being small, as if he expelled them from the island or killed them, an option I am inclined to consider given the context of the sentence. The idea is sinister, but comprehensible from my viewpoint. Peter kills the children who refuse to obey his orders in just the same way as Hook treats the pirates like dogs and obliterates them when they disobey him:

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

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

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

On the other hand, in the same way that Peter has got certain negative aspects, Hook has also got some positive ones. In the speech "Captain Hook at Eton", the best source to know the notable pirate, a testimony ensures that he is "el hombre más apuesto que he visto nunca." (Barrie, 1927: 122)<sup>40</sup> But not only his physical description is positive. Hook is also learned, intelligent, interested in the Lake School poets such as William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge (Barrie, 1927: 116), and with exquisite manners which even in *Peter and Wendy* make him feel tormented before the possibility that his worry about a good education is not a sample of bad education (Barrie, 1911: 189).

The parallelisms between Peter Pan and Captain Hook do not end here. Apart from showing that both characters have positive and negative aspects, Barrie took care in adding a series of hints which indicated they were not only two similar characters but also that one was the double of the other. Thus, from *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* we know that Hook plays the flute –Peter plays the reedpipe or Pan's flute– (Barrie, 1904: 136),<sup>41</sup> that Peter considers himself to be the captain of the lost children (Barrie, 1904: 101), and that both want Wendy to be their mother. (Barrie, 1904: 121)<sup>42</sup> We also know that both characters have an ambiguous sexuality as, despite being male, Peter was interpreted on stage by a woman, whereas in Hook's character "había algo de femenino, como en todos los grandes piratas" (Barrie, 1911: 147-148)<sup>43</sup> Not in vain we know from the *Fairy Notes* that Barrie considered the pirate captain to be interpreted by actress Dorothea Baird, who eventually gave life to Mrs Darling in the first performance (Barrie, 1903: #355). But the two most important signals to regard Captain Hook as the double of Peter Pan can be found in the two scenes wherein

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

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

'No, by thunder!' Starkey cried.

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

40 "the handsomest man I have ever seen".

41 In *Peter and Wendy*, contrary to what happened in the last version of the theatrical text, Hook played the harpsichord (Barrie, 1911: 181).

42 In any case, as I have previously indicated, the lack of maturity is a common trait in all male characters of the play, and Mr Darling himself behaves more as a son than as a husband to Mrs Darling during the first scene.

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

both characters confront each other. In the first fight, which takes place at Mermaids' Lagoon, we get to know thanks to an aside by Peter that:

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

The second scene is even more explicit. Peter has just defeated Hook, who has been swallowed by the crocodile after murmuring *Floreat Etona*<sup>45</sup> in honour to the college where he studied. The curtain falls for a moment and raises again to show Peter "en la popa con el sombrero y el cigarro de Garfio y con un pequeño gancho de hierro". (Barrie, 1904: 146)<sup>46</sup> The novel *Peter and Wendy* still expatiates a bit more on this aspect, recounting how Captain Pan treats the lost children like dogs, the same way that Hook did, and orders twelve lashes to be administered to Slightly simply because "por parecer desconcertado cuando se le ordenó echar la sonda"<sup>47</sup> (Barrie, 1911: 206).

Before we give another step towards other topics and to end, I would like to point out the strange that it is from a first reading that the last sentence uttered by Hook be the slogan of Eton College. Nevertheless, we could venture an explanation. As I have indicated when talking about the history of the text, the relationship between the pirate and the famous school did not take place until Peter Llewelyn Davies, the same child that years before had lent his name to Peter Pan, attended it to study there. Eton represents since then the end of childhood to Barrie. That is the school where Peter stops being a child, but it also becomes the place where the future of Captain Hook will be forged. In this context *Floreat Etona* sounds like a curse cast as a vengeance to Peter Pan: "You will grow up and become what I am", as Hook is the adult shape of Peter Pan.<sup>48</sup> This bestows an interesting perspective on the fact that Hook lost his hand because of Peter's doings, as he seems to tell us that his incapacity to accept maturity is the one that provokes his becoming a symbolically castrated man. At the same time, this mutilation suffered by Hook could be related to the amputation of the shadow suffered by Peter Pan in the hands of Nana and Mrs Darling at the beginning of the play, and of which we have already talked.

### 4.3 Mythic vestiges

To compose the story of Peter Pan, Barrie mainly inspired himself on four kinds of sources as well as on his personal experience: 1) the adventure books and shipwrecks which he had devoured during his youth – novels like *The Coral Island* (R. M. Ballantyne, 1858), *The Swiss Family Robinson* (Johann David Wyss, 1812), *The Mysterious Island* (Jules Verne, 1875), and above all, *Treasure Island* (Robert Louis Stevenson, 1883), even though Barrie was more than twenty years of age when it was published–; 2) the Celtic legends on birds, fairies and mysterious islands – Avalon, where King Arthur is supposed to be resting, probably the most famous, but not the only one–; 3) Greek mythology –the stories referring mainly to god Pan–; and 4) pantomimes from the English theatre – of which I have already talked–. From them, and taking into account Peter Pan's features, I believe that Celtic legends

---

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

45 "May Eton prosper", slogan of Eton College.

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

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

48 This was already clearly observed by Geraldine McCaughrean, authoress of the official sequel of Barrie's play, *Peter Pan in Scarlet*, published in 2006, and which shows Peter Pan on his way to become his own archenemy.



and Greek mythology have been the most influential, contributing thus to confer upon the character the mythic aura he possesses.

As regards the influence by Greek mythology, it has almost become a topic on all essays about Barrie's work that Peter Pan's surname comes from the Greek god Pan. However, opposed to what has been affirmed on certain occasions,<sup>49</sup> it is not only the surname which the character has inherited. In the novel *The Little White Bird* the Scottish writer shapes the story of the boy who did not want to grow up almost as a revision of the god, completing him with some odds and ends of Celtic mythology. And even though he will regain his own entity in subsequent versions by putting some distance between him and his classical reference, the influence of Pan will carry on being visible even in the last versions of the story. Thus, for instance, regarding the physical aspect of the semigoatish Pan, in *The Little White Bird* Peter ends in Kensington Gardens riding a goat given to him as a present by Maimie, the other protagonist of the story. The mount disappears completely in the theatrical version and in the novel, but it will come back in the cinema script, wherein the first scene shows Peter riding a goat and playing the reedpipe. But before we continue with the comparison between both characters it will be useful to remember some of the features of the god Pan.

Together with other figures of the entourage of Dionysus, Pan is a complex god to whom contradictory qualities were attributed. On the one hand he is associated to the world of nature, especially to the mounts of Arcadia, where he was regarded as the protector of shepherds and where he amused himself with the dancing nymphs and played the reedpipe or Pan's flute, an instrument of his own invention. On the other hand, he is well-known for his immense lechery, which led him to attempt to rape the nymphs, and for his irascible character; and it was said that he was responsible for being the trigger of irrational fears –the word "panic" derives from his name –, which he created by emitting an appalling scream, and this is why he was also regarded as the god of nightmares. As a character he appears wrapped up in multitude of myths within Greek and Latin literature. Now, the story of his birth, which appears in the *Homeric Hymn to Pan*, is especially important for the analysis of his connection with Barrie's play. According to this hymn, when the mother saw the face of her newborn, she fled in horror of the ugliness of the creature, neglecting him forever. Hermes took him then and carried him to the Olympus, where he raised the happiness of all gods, and so he decided to call him Pan.<sup>50</sup>

As it could not be in any other way in a play whose central theme is the comparison between maternity and artistic creation, the Peter Pan in *The Little White Bird* has got as his main contact point with his mythological referent the relationship with his mother. In the same way as the god Pan, Peter Pan sees himself obliged to live without the presence of a maternal figure. The analogy is inaccurate as whereas Pan had been neglected, Barrie's character decided to escape from home so that he would not become an adult. However, he did it because he thought his mother would always be waiting for him; and this is precisely what makes him want to come back to her after a long time:

Pero la ventana estaba cerrada, y había barrotes en ella, y mirando hacia el interior vio a su madre durmiendo plácidamente con su brazo alrededor de otro niño pequeño.

49 For example Merivale (1969: 152). In any case, I have already expounded elsewhere and in a more extensive way the connections between Peter Pan and god Pan, and the objections against the identification of both. Hence, I would only briefly summarise the features of the god inherited by Barrie's character and add certain minor details which I did not include in that study. (Muñoz Corcuera, 2008: 145-166)

50 Due to his similarity with the neuter form of the adjective which means "all" in Greek. Nevertheless, the etymology seems to be false, and so the real origin of the name remains unknown. (Bernabé Pajares, 1978: 251-252).

Peter la llamó, "¡Madre, madre!", pero ella no le oyó. En vano golpeó con sus pequeñas extremidades los barrotes. Tuvo que volar de vuelta, sollozando, a los Jardines, y ya nunca más volvió a ver a su querida madre. (Barrie, 1902: 186-187)<sup>51</sup>

Thus Peter ends feeling neglected, hosting such a profound resentment against his mother as if she had run away after labour for his having seemed to her such an ugly son. But I do not intend to linger further on this question. More conformed to the Arcadic nature of the god, Peter Pan happily coexists in Kensington Gardens with birds and fairies, to whom he plays the reedpipe, which he has built all by himself, in the dances they organise. However, the novel also functions as a short story about the origins of the relationship between Pan and nightmare and fear. Hence, the narrator tells us how Peter is completely unaware of what fear is until he meets a girl called Maimie, who scares her brother Tony at nights with an imaginary goat:

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

After spending the night with Peter in the park, Maimie returns home in exactly the same way as Wendy, when she goes back to London in other versions of the story. She does not take the risk of her mother forgetting about her as his friend's mother did. However, from time to time, the girl keeps on leaving presents for Peter all along the garden. One day Maimie's mother has an idea:

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

The story ends before we can see Peter understanding what fear is, but on the basis of ensuing versions of the story, we may suppose that the symbolic present of the goat has had its effect. And carrying on with the darkest side of Pan, we find another trait more related to fear in *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* and in *Peter and Wendy*, two plays where Peter displays the capacity of uttering a scream which causes an atrocious panic in the pirates (Barrie, 1911: 197-200).

However, the Arcadic facet of the god seems to be incompatible with the writer as regards the main feature of Pan: his lewdness. Barrie's character, mainly in the later versions, seems to be completely asexual, unable even to understand what the rest of women demand from him, as we have previously seen. Curiously enough, this relationship between the Arcadic Pan and the sexual lack

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

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

52 "'What is afraid?' asked Peter longingly. He thought it must be some splendid thing. 'I do wish you would teach me how to be afraid, Maimie,' he said. 'I believe no one could teach that to you,' she answered adoringly, but Peter thought she meant that he was stupid. She had told him about Tony and of the wicked thing she did in the dark to frighten him [...]"

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

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

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

of interest was already present in *My Lady Nicotine*, where the main character smokes a mixture of tobacco called *Arcadia*:

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

To put an end to the issue of the connection between Barrie's creation and classic mythology, we can also point out that some of the Fairy Notes talk about Cupids –whose role would be later assumed by Peter Pan and the lost children–, teaching a girl how to get away flying (Barrie, 1903: #2), shooting arrows to a prince (#51) and helping the children come back to their homes (#204, #220). But the link between this and other figures and themes of classic mythology and Peter Pan is not as great as the already reviewed about Pan, so we can conclude this section here and give way to the analysis of the Celtic background of the play.<sup>55</sup>

Whereas the relationship between Peter Pan and the god Pan is almost a common place in all the studies about Barrie's play, the stories of the eternal child within Celtic culture have normally been ignored by the critics. Likewise, if we set apart some brief references in scattered works, it is not until 2006 that Kayla McKinney Wiginns carries out a more systematic study of the utilisation which Barrie made of the world of fairies. However, this work focuses above all on the influence of the most folkloric or popular aspects of the Celtic world in Peter Pan, lacking in some more referencing to the ancient Celtic mythology and mediaeval legends, such as the ones referred to Saint Brandan.

Starting with the most folkloric aspects, innumerable legends can be found in the British Isles on fairies and other magical beings which seem to coexist in our world on a level which is debarred from humans.<sup>56</sup> However, fairies –who, depending on the zones may own very different attributes: being quite big or small, gorgeous or ugly, living in the water or under the earth, etc.– often intervene in our world, mainly to attempt to transform human beings into their lovers, to kidnap a young mother so that she takes care of the children of a fairy, or to steal little children who substitute for deformed and sick beings (Wiginns, 2006: 86-92). Interestingly enough, it is possible to understand the relationship between Peter Pan and the lost children and, above all, between Peter Pan and Wendy, in three ways. On one hand, the first meeting between both protagonists can be interpreted without any problems as an act of seduction by Peter, who wants to take the girl with him to turn her into his lover. Actually, this is how Wendy seems to understand it, who from the outset shows herself eager to kiss Peter and who, disillusioned, will eventually decide to return

---

54 "However, after I smoked the *Arcadia* the desire to pay ladies compliments went from me.

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

55 Paula S. Berger (1994) has carried out the longest existing analysis on the motifs present in *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* which may be related to classic myths. However, despite its not being exempt from having certain interest, a long extension does not mean greater quality, and this is why I have not reviewed here any of her contributions.

56 To make things easier, I will use the term "fairy" on the next pages to refer to all magical beings within British folklore including amongst others, goblins, elves and mermaids.

to London because the boy does not understand that a relationship between a man and a woman can be something else than that between a mother and a son. This takes us to the second option, which seems to be the interpretation which Peter makes of the scene. His intention is not to take Wendy with him to make her become his lover, but to make her become his mother and that of the lost children. In fact, he does not resort to the stratagems of a lover in order to convert her, but instead he assures her that if she accompanies him, she will be able to tell them stories, tuck them into bed at nights, mend their clothes... (Barrie, 1911: 97). Certainly everything that was expected from a mother in the context of the period. But if this is so in the case of Wendy, it is not likewise with the lost children, who had to follow Peter Pan to Neverland for other reasons. And here we find ourselves with the third motif that I had previously pointed out, that of the kidnapping of children. Peter says that the lost children are the children who have fallen off their prams and who nobody ever claims back. However, that is not the sole explanation. As I have formerly said, Peter was going to be the villain of the story in the beginning, and the *Fairy Notes* describe him as an elf feared by all mothers because he kidnaps children and deceives them so that they will not become adults. This explanation results much more credible from my point of view than that given by Peter, which seems more intended to conceal his evilness not to scare Wendy away and thus to be capable of taking her with him to Neverland. But there could even be a fourth explanation.

One of the weirdest features about the Peter Pan who lives in Kensington Gardens is his role of psychopomp. At the end of the story in *The Little White Bird* and almost as a coda disconnected from everything else, we become aware that whenever Peter finds a dead child within the park he buries him, preferably next to the tomb of another child who keeps him company (Barrie, 1902: 225-226). This feature seems to be removed from the character when he comes to be the protagonist in the play, although at the outset of *Peter and Wendy* Mrs Darling recalls having heard when she was a girl that Peter Pan used to accompany the children who died during a part of the journey so that they would not be afraid (Barrie, 1911: 75). Under the light of this role of psychopomp, we can interpret that the children who fall off the pram and go to Neverland do so because they are dead; hence the island becomes a copy of the Other World in Celtic mythology. Actually, this explanation could well be complemented by the previous one, as it seems that the legends of children kidnapped by fairies were a reflection of the high infant mortality rate in ancient times (Herreros de Tejada, 2009: 115).

The belief in life after death was spread amongst the Celtic villages, which used to locate the beyond in a specific geographical place. However, the location of Paradise was not the same for all the clans, and so there existed different versions of it.<sup>57</sup> Thus, whereas some towns would situate it under the earth in the "sídh" or fairy dens –in Ireland the fairies are descendants of the village of the Tuatha Dé Danann, who renounced to live on earth and built up their kingdom in the Other World–, others would locate it in diverse islands over the Atlantic Ocean. In any case, one of these manifold paradises, sometimes located on a *sídh* and sometimes on an island, was known as Tir Na Nog, the Land of the Eternal Youth. And one of the features of Celtic paradises was the fact of their being located on a mappable place, so that they could be called upon by the living, who would stop getting old once they were there. An example of this can be found in Oisín, a Celtic hero who visited Tir Na Nog and married a fairy. But Oisín often missed his previous life and decided to return to Ireland, discovering that 300 years had gone by over there and that all the ones who could have waited for him were dead. Despite

---

<sup>57</sup> All information referring to the Celtic mythology present in the following paragraphs can be consulted in the book by M. J. Green (1997).

the warnings made to him by his wife, Oisín placed his foot on the ground by accident and so became an old man at once. The parallelisms between the Land of the Eternal Youth and Neverland are more than evident. The latter was a place which could be reached by traversing the Atlantic Ocean and not through the stars like Disney made us believe.<sup>58</sup> On the other hand, it would not be unrealistic to compare Peter Pan with Oisín –or with other visitors from the world of fairies–, in the sense that both attempted to return from paradise and found out that nobody remembered them any more.

Another outstanding feature of Celtic mythology is the importance of birds, frequently associated with death and with the capacity of the soul to fly over to the Other World. It is curious, in this context, the theory presented by Barrie in *The Little White Bird* that children are birds before they are born, which is actually what triggers the story of Peter Pan. Because he is a newborn, Peter still remembers how to fly, so when he decides to escape in order not to grow up, he simply leaves through his bedroom window and flies to the Birds' Island, located in The Serpentine in Kensington Gardens. But birds are also associated to death in Barrie's play:

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

Taking this also into account, it would be feasible to imagine that Peter Pan is a dead child<sup>60</sup> who, due to certain reasons has not transformed himself into a swallow like the rest. He even resembles them in his attempt to return home. In this sense, we can conjecture that it is not Peter Pan who goes out through the window at the outset of the play, but simply his soul, who departs towards the world of the dead.<sup>61</sup> Not in vain the Birds' Island could well be another name for the Beyond within the Celtic world. In the *Navigatio Sancti Brendani*, an anonymous work written in Latin around the 10<sup>th</sup> century which includes one of the mediaeval British legends of major dissemination, Saint Brendan tries to reach Paradise by means of a journey by boat. However, he finds an island full of white birds during the journey. Now, these birds are said to be angels<sup>62</sup> expelled from Paradise for having helped the Devil; a possible imitation of those pagan paradises.

---

58 In all of Barrie's works the direction which Peter Pan tells Wendy is simply "second to the right and then straight on till morning" (Barrie, 1903-1904; 1904: 98; 1911: 89). In *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan*, even though the sentence does not appear in any subtitle, we can even observe the children flying over the Atlantic and Pacific oceans until they reach Neverland (Barrie, 1920: 182). It is not until the film by Disney that the reference to the stars is made.

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

60 Curiously enough, one of the "tombs" excavated by Peter Pan in Kensington Gardens displays the initials "P. P." engraved in the gravestone. This is a mere coincidence, as the supposed gravestones do currently exist and simply mark the boundaries amongst different London boroughs. "P. P." just refers to "Paddington".

61 The idea that Peter is a dead child has been pointed out on certain occasions by the critic, establishing a link between that and the death of David, Barrie's older brother, who died at the age of thirteen and remaining thus a child forever in the minds of those who remembered him. For further information please see the section devoted to biographical criticism and Muñoz Corcuera (2011b).

62 In any case it is important to indicate the fact that the episode of the island of white birds in the *Navigatio Sancti Brendani*

It is worthy to highlight on this respect that this connection between Peter Pan and death, in particular his facet of "ghost" or of "living-dead", is the one that motivates one of the most outstanding traits of some of the modern versions of the myth: his relation to vampirism. This is the case, for example, in the film *The Lost Boys* (Joel Schumacher, 1987) or in the script by Leopoldo María Panero "Hortus Conclusus" (2007).<sup>63</sup> From this perspective, Peter Pan is a vampire who kidnaps Wendy to avoid the loneliness associated to eternal life, and nourish himself not of her blood, but of her imagination, which is symbolised in the play by the tales which attract Peter to the girl's window (Losilla, 2005: 261).

Finally, as a closure to this section dedicated to mythic vestiges, we cannot refrain from highlighting the interesting study by Elisa T. Di Biase on the relationship between Peter Pan and the mermaids, with whom he shares many traits such as a sinister power of seduction (Di Biase, in press). This would explain, amongst other things, the fact that despite nobody can touch Peter Pan (Barrie, 1904: 98), he calmly caresses the mermaids, whose scales stick to him (Barrie, 1911: 104). In any case, the current figure of the mermaid in our collective imaginary merges elements of Greek and Celtic mythology due to a complicated transmission which makes it difficult to establish which elements come from each source. And there is also the fact that in many Romance languages we do not have the words to distinguish the Greek sirens (*sirens*) from the Celtic ones (*mermaids*). Because of this, I have left the relationship between Peter and the mermaids for the end of this section as a sample of the influence of some characters coming simultaneously from both mythologies.

#### 4.4 Other lines of interpretation

Besides the other three lines of interpretation that I have already pointed out and which, in my opinion, offer more game at the time of analysing the play, I would still like to briefly indicate the existence of other possibilities of interpretation which, due to diverse reasons, I esteem worthy of being looked into.

##### 4.4.1. Biographical criticism

It could be considered that a great part of Barrie's work, in particular his novelistic production, is strongly autobiographical (Jack, 1991: 7). Thus, for instance in his two novels *Sentimental Tommy* (1896) and *Tommy and Grizel* (1899), he recounts the formation process of the writer Tommy Sandys, who was identified with Barrie himself since its publication (Birkin, 2005: 31-32). Even from the most inconsequential *My Lady Nicotine*, it has been implied that a great too many of its characters are imitations of friends or relatives of the author himself (Birkin, 2005: 19). His interest in novelising his own experience led him even to the publication of *Margaret Ogilvy* (1896) as we have seen: a biography of his recently deceased mother and the reason why some critics accused Barrie of having violated the family privacy (Birkin, 2005: 37).

As regards Peter Pan, I have already shown that *The Little White Bird* reflects the walks which Barrie used to go for with George Llewelyn Davies along Kensington Gardens, as well as the importance of the summer of 1900 that the Barrie's marriage and the Llewelyn Davies family spent together and

---

is usually related to some Arab legends. Within these legends we can read about some islands inhabited by white birds which may be angels or the souls of the dead. (Vázquez de Parga y Chueca, 2006: 35).

63 I have developed this question elsewhere (González-Rivas Fernández and Muñoz Corcuera, 2011; Muñoz Corcuera, in press-b).

which gave birth to *The Boy Castaways of Black Lake Island*. We can even add that the most famous sentence by Peter Pan, "morir será una enorme aventura" (Barrie, 1904: 125)<sup>64</sup>, does not belong to Barrie but was uttered the first time by little George while walking in Kensington Gardens. The writer had been telling him about the wonderful paradise where the children buried by Peter Pan went to... which would eventually become Neverland (Birkin, 2005: 69).

It has also been pointed out how the death of David, the writer's older brother, in 1867, when he was only thirteen years old, had an immense influence on him during the gestation period of the character (Muñoz Corcuera, 2011b). As we are told by James M. Barrie himself in *Margaret Ogilvy*, the sad event plunged his mother in a profound depression; a situation which the young James attempted to alleviate by trying to become a surrogate of his brother (Barrie, 1896: 12-19). However, it was an enterprise doomed to failure, as whereas James grew up year after year, David remained always as a boy in his mother's memories, explaining thus the reasons why Peter Pan, the everlasting boy, would find himself so directly associated with death. Likewise, Barrie always felt excluded from the relationship which his mother had with David, his favourite, which has been linked to the experience undergone by Peter Pan when he observed through the window how his mother hugged another boy (Manzano Espinosa, 2006: 39-40).

On the other hand, besides the traditional identification of Barrie with the character of Peter Pan, we can also relate the Scottish writer to Captain Hook on the grounds of this being one more sample that the boy is the infantile counterpart of the pirate. In this sense we may point out that Barrie, in his games with the Llewelyn Davies's, played the role of Captain Swarthy – as we have already said when talking about *The Boys Castaways of Black Lake Island*–, whose forename is the same as the writer's– James–. Barrie showed a tendency to be named Captain in other works of his – Captain W. in *The Little White Bird*, or Captain Stroke in *Sentimental Tommy*–, as well as a series of physical and psychological features shared by both: their condition of smokers, their blue eyes, their interest in literature, their melancholic nature and their problems to relate to women (Muñoz Corcuera, in press).

But leaving aside this sort of details, which may help – or not– to understand some aspects of the play, we must say that biographic criticism has often forgotten about Barrie's texts in order to focus on casting aspersions on his personal life, accusing him of immaturity, homosexuality and even pederasty (Jack, 1991: 8). And in spite of his having been recognised as a genius when he was alive even by great writers such as Robert Louis Stevenson,<sup>65</sup> critics became much more negative after his death, especially during the decades of 1940 and 1950, when Barrie's dubious morality helped create oblivion on the aesthetic value of his works. On the other hand, psychoanalytic criticism has often used Barrie's texts to show the problem of the Oedipus complex in the Scottish writer and the possible sexual perversions which derived from it. Hence, considerable bemusement was originated between psychoanalytic and biographic criticism (Jack, 1991: 8-11). These reasons gave rise to the current discredit of this kind of studies by the vast majority of experts in Barrie's work, who consider that even though it was feasible that Barrie could have shown paedophile tendencies, it does not seem likely that his fantasies were eventually fulfilled, and that in any case a moral valuation of this author would help interpret the plays in any possible way (Herreros de Tejada, 2009: 17).

---

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

65 "I am a capable artist; but it begins to look to me as if you are a man of genius", Stevenson would say to Barrie in a letter. Quoted by Andrew Birkin (2005: 18).

#### 4.4.2. *The spirit of youth*

The most simple and evident reading of Barrie's work –and perhaps because of that the least interesting from my viewpoint– is to simply consider the main character as a *puer aeternus*, the spirit of eternal youth. In this context, Neverland would be the place of infantile dreams, Captain Hook would represent the fear of growing up, which brings infancy to an end –“Todos los niños, menos uno, crecen ” (Barrie, 1911: 69)<sup>66</sup>, we are told at the outset of *Peter and Wendy*–, the crocodile would equal the fear of the passing of time which unavoidably leads us towards death, and the whole story would be a simple adventure which some children live on this magical land before entering the world of adults. The adaptation carried out by Disney delves precisely in this line, as it turns the whole story into a dream experienced by Wendy.

This interpretation is easily sustained by following any of the texts wherein the character appears, but is perhaps more evident in *Peter and Wendy*. Hence, when Captain Hook questions Peter Pan about who he is, he replies “soy la juventud, soy la alegría” (Barrie, 1911: 203).<sup>67</sup> On the other hand, Captain Hook escapes awestruck of the tick tack of the watch swallowed by the crocodile and which will only halt at the death of the pirate (Barrie, 1911: 204). Lastly, when we enter Neverland, the narrator tells us that if doctors tried to draw the map of a child's mind, the result would be full of zigzagging lines which would shape the map of the island (Barrie, 1911: 73), identifying thus that territory with the infantile unconscious.

In any case, if the story wants to be read in this way, it must not be forgotten that, as Peter Hollindale has put it, the desire of not growing up is not a desire appertaining to a child but to an adult, which provokes that the majority of children do not actually identify themselves with Peter Pan but with Wendy –the truly protagonist of the play in this sense, the heroine who lives a fantastic journey in which she learns something and manages to return home safe and sound – or with some of the lost children, wishing as much as to get to know the hero and fight the pirates next to him (Hollindale, 1993: 25). In fact, the scene in the play wherein Peter Pan tries to prevent Wendy and her brothers from returning home caused certain abhorrence in the children audience as far back as in the first performances (Hollindale, 2005: 211). Even in *Peter and Wendy* the desire of forever remaining a child is formulated by the first time by Mrs Darling (Barrie, 1911: 69), whereas her children leave Neverland in a great hurry when they realise that their parents could forget about them, obliging them in that case to stay there forever (Barrie, 1911: 167).

On the other hand, it cannot either be ignored that the vision offered by Barrie on the problem is of a tragic nature, showing us that both Wendy –who decides to become an adult– and Peter –who prefers to carry on being a child–, have lost something with their respective choices (Muñoz Corcuera, 2011b). Wendy wishes to accompany Peter to Neverland when he comes back for her, but as her daughter Jane hurtfully reminds her, she can no longer fly (Barrie, 1911: 225). On his turn, Peter states his want of forever remaining a child and having fun, but we are informed in an aside of the play that “a lo mejor piensa así, pero sólo es su mayor fingimiento” (Barrie, 1904: 151).<sup>68</sup> Peter is unable to understand his own character, he does not know why he does not want to grow up nor why nobody can touch him, and this prevents him from truly living his life (Barrie, 1904: 153-154). Wendy will

---

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

67 “I'm youth, I'm joy”.

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



eventually become an adult and when Peter realises that his decision has made him lose the only person who is able to remember him, can only but utter a scream of pain (Barrie, 1911: 224).

#### 4.4.3. *Peter Pan and the creative word*

To the critic R. D. S. Jack, Barrie's work could be read as a study about the position of the artist before God as creator of the world, and before the maternal figure as creator of life (1991: 181). From this perspective, Peter Pan becomes the god of Neverland: a world created by his own will to satisfy all his wishes. His perception is the one which modifies reality. In this sense, it is understood that the island remains inactive in the absence of the boy, recovering its activity only when Peter returns:

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

However, despite his divine powers, Peter Pan does not stop being a character engendered by a writer who is the one actually directing his life, in the same way that God is actually engendered by humanity. In this way, Peter remains reduced to the role of a simple man in comparison with the God-writer, only enjoying in *Peter and Wendy* the privilege of being able to name the animals as it equally happens in the second chapter of the Genesis: "Ahora lamentaba haber dado unos nombres tan extraños a los pájaros de la isla, que se habían vuelto muy salvajes y resultaba difícil acercarse a ellos". (Barrie, 1911: 185-186)<sup>70</sup>

In order to make it clear for us his supremacy as creator of the story, in the introduction to *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*, in what it ought to be a simple description of the stage setting, Barrie gives samples of his omnipotence, making it understandable for us that if the story develops in a specific way it is because he has decided it to be so:

El dormitorio de los niños de la familia Darling, que es el escenario de nuestro primer acto, está al final de una calle bastante deprimida de Bloomsbury. Tenemos el derecho a situarla donde deseemos, y el motivo por el que elegimos Bloomsbury es porque el señor Roget vivió una vez allí. También lo hicimos nosotros en los días en que su *Thesaurus* era nuestra única compañía en Londres; y nosotros, a los que él ayudó a abrirse camino en la vida, siempre hemos querido hacerle un pequeño cumplido. Así pues, los Darling vivían en Bloomsbury. (Barrie, 1904: 87)<sup>71</sup>

The allusion here to the *Thesaurus of English Words and Phrases* by Peter Mark Roget, a sort of dictionary of synonyms and antonyms quite used amongst the writers of the period, can be related to the creative power of the literary word as the writer, like God, creates the world through it (Jack, 1991:

---

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

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

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

185). Not in vain, even in the previous quote, it can be observed this conception of the creative word, as the name which Peter gives to the birds is the one which determines their wild nature.

But in spite of the intended omnipotence of the artist, he would always appear to Barrie under the creative capacity of the maternal figures. Thus, Peter Pan will become a myth, an ageless story external to the book wherein he was originated in order to form part of the tales which mothers told their children, as we observe at the end of *Peter and Wendy* or in *When Wendy Grew Up: An Afterthought*, where Wendy tells the story of Peter Pan to her daughter Jane, who, in her turn, will tell it to her daughter Margaret and so on so forth until the end of times (Barrie, 1908: 163). This last aspect is precisely the one which allows us to understand that Barrie constantly played to deny his authorship of the stories of Peter Pan, as we saw when we talked about the textual history of the character. Despite his authority as creator of fictions, the maternal figures are capable of engendering life, hence their roles in the genesis of Peter Pan are reduced to the writing of texts, being women the ones who have given life to him beyond those texts.

#### 4.4.4. *The kiss and the dream*

One of the lesser contributions of the novel *Peter and Wendy* as regards the story of Peter Pan, which appeared in the play of 1904, was that the character of Mrs Darling won in new overtones which brought about (more) depth to her. Thus, we know, for instance, that she shows a romantic mentality quite similar to the Chinese boxes, and that her husband never had any knowledge of the last one of them all (Barrie, 1911: 69). In just the same way, the narrator assures us at the beginning of the play that she has got a kiss in the corner of her mouth which nobody, neither her husband nor Wendy, have been able to reach (Barrie, 1911: 69). But most surely the main novelty related to Mrs Darling lies in the subsequent paragraph, which allows the reader to interpret that the journey which Wendy and her brothers make to Neverland is just a dream of their mother's:

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

On this basis, M. J. Morse carries out an analysis of the novel from a feminist viewpoint, defending that Peter Pan represents everything that Mrs Darling would love to be, simultaneously metamorphosing her inept Victorian husband in the evil Captain Hook (2006: 192). For the identification between Wendy's mother and the boy, Morse bases herself on the kiss which hides in the lips of Mrs Darling, and which the narrator assures us that is rather similar to Peter Pan (Barrie, 1911: 77). However, despite it being feasible to explain the novel as an oneiric story, we can venture a different explanation for the kiss which in its turn modifies the interpretation of the dream carried out by Morse.

As I have already pointed out, some of the *Fairy Notes* show how Barrie considered during at least certain part of the creation process the possibility that Mrs Darling was the real mother

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

of Peter Pan, but that she had actually forgotten about having had him (Barrie, 1903: #172, #173, #176). On the other hand, in the paragraph I have just quoted, and which comes just before the excerpt where the similarity between the kiss of Mrs Darling and Peter Pan is indicated, the narrator tells us that Peter could have been seen on the face of many women who did not have children, and even on certain mothers. If we bear in mind that in Barrie's play women are hardly ever allocated other role than that of mothers<sup>73</sup>, we may suppose that what can be seen on the faces of the women with no children is, precisely, their desire to become mothers. If this was so, Barrie's idea of Peter being Mrs Darling's son could have become the fact that he is actually the son that she had always wanted and could never have had – we must not forget that the kiss of Mrs Darling is very similar to Peter Pan-, a possibility which would see itself reinforced if we turn to *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan*, where one of the subtitles points towards this direction: "¿Quién era Peter Pan? Nadie lo sabe en realidad. Quizás sólo era el niño que alguien quiso pero que nunca nació" (Barrie, 1920: 202).<sup>74</sup>

We may even go further back and relate it to the first novel wherein Peter Pan appears. And the little white bird which is being referred to in the title is, on the one hand, the book which at the end of the play Captain W. writes and on the other hand, the book itself. Simultaneously, it is also Timothy, the Captain's imaginary son, who is directly related to Peter Pan. Not in vain, when the Captain sees himself obliged to renounce his imposture and kill his fictitious son, he gets near the window to say goodbye to the fruit of his imagination, wishing that before he leaves for good Timothy can go back to Kensington Gardens to play once more (Barrie, 1902: 66-68), in exactly the same way that Peter will do pages afterwards in the story that the Captain tells little David. The relationship between the act of engendering a life and carrying out a work of art which we have already talked about is quite present here.

Coming back to *Peter and Wendy*, if we take into account this relationship between art and the desire of having children, we can conjecture that Mrs Darling's dream functions as "The Little White Bird" – the book which Captain W. writes-, having sublimated her desire of having another child in the fantasy of creating it as a fictional character. Hence, when the adventure comes to an end and Peter Pan returns to Neverland, Mrs Darling's kiss goes with him (Barrie, 1911: 218), as she has then seen her wish fulfilled.

## 5. NEW VERSIONS OF PETER PAN

As we were saying at the beginning, the unstable nature and the popularity of the character created by Barrie occasioned that multitude of artists attempted to give their own vision of the myth of the child who did not want to grow up. However, the situation of the copyright of the original play, belonging to the Great Ormond Street Hospital (GOSH), did definitely have an influence on the whole. After some adaptations were carried out, some with the approval of the GOSH and some without it, there existed a whole series of works directly inspired in Peter Pan but which did not openly acknowledge it in order to avoid legal problems. On the other hand, the legislation on the author's copyright is different in every country, so there are some versions which could have been published in some territories but not in others. Consequently, there exists a great number of films,

---

73 Even Wendy, the heroine of the story, is happy in Neverland staying at home washing the dishes and sewing the clothes while the lost children, her children, have fun playing outside (Barrie, 1911: 135).

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

novels and comic books which have got Peter Pan as the main character but which are not always easy to locate. On these pages I will only highlight those that, due to diverse reasons, I deem to be the most interesting at the moment, independent from whether or not the GOSH allowed them to have the copyright for its production.<sup>75</sup>

In the world of cinema<sup>76</sup>, the first adaptation which I would like to emphasise is the one carried out by Disney in 1953. Its *Peter Pan* is relatively loyal to the original text of the play, but it abates all its conflictive aspects and transforms the story into a dream experienced by Wendy, the genuine protagonist of the film, thus giving priority to the interpretation of Peter Pan as the spirit of youth. Therefore, Disney turns the whole adventure into an analysis of the maturation process of the girl, who has been threatened by her father to grow up and become a woman (Crafton, 1989: 33-52). The version by Disney, in spite of its having been presented in the credits as an adaptation of Barrie's play, rapidly became the canonical version of the story for the public and nowadays, the great majority of the world knows Peter Pan thanks to this animated cartoon.

Other adaptations worthy to be mentioned here are the sequel *Hook* (Steven Spielberg, 1991), which presents Peter Pan with some pirate traits and feeling obliged to return to Neverland to save his children from the fearsome Captain Hook; *Peter Pan* (P. J. Hogan, 2003), an adaptation quite loyal to the spirit of the original play which especially develops the sexual tension between Peter and Wendy; the most original, *Neverland* (Damion Dietz, 2003), wherein Peter is a troubled adolescent who, having decided not to lose his identity, lives in an amusement park surrounded by drug addict fairies, Indian drag queens and paedophile pirates; and *El río de oro* (Jaime Chávarri, 1986), the only Spanish adaptation which has managed to be filmed and who has got as its main character an adult Peter who, unable to assume the passing of time, has become a monster.

Within the adaptations in comic book format, the series of volumes which the French artist Régis Loisel published between 1990 and 2004 under the general title of *Peter Pan* are especially interesting. The work consists of six titles (*London, Opikanoba, Tempest, Red Hands, Hook and Fates*) and is a prequel of the original story in which we are told, for example, how Peter acquired the qualities of his friend, the faun Pan, becoming thus Peter Pan or that in fact, the pirate is the father of the protagonist, which increases the possibilities of a psychoanalytic interpretation of the myth.

Also noteworthy are *Lost Girls*, by the acclaimed scriptwriter Alan Moore and the draughtswoman Melinda Gebbie, and the series *Peter Pank* by the Catalan artist Francesc Capdevila (Max). The former is a pornographic work whose protagonists are Alice (from *Alice in Wonderland*), Dorothy (from *The Wizard of Oz*) and Wendy (from *Peter and Wendy*), and which after several years of work was concluded in 2006. The latter is a collection of three comics (*Peter Pank, The Likantropunk and Pankdinista!*) published between 1984 and 1990 wherein the different characters of the play represent rival urban tribes (punks, rockers and hippies) who confront one another in the imaginary island of Punkyland. Therefore, they interpret Peter Pan's desire of not to grow up as a denial of being

---

75 At the end of 2010, Silvia Herreros de Tejada defended her doctoral thesis "Las Edades de Peter Pan. Adaptaciones Literarias y Cinematográficas del Niño Eterno (1902-2010)" at the University Rey Juan Carlos. The document, which may be considered a more detailed study on works which I have not even quoted here -although from a different perspective-, has not been published yet due to the fact that the first part had already been edited independently in the book by the authoress which appears on the bibliography (2009).

76 A more detailed analysis of the cinematographical adaptations of Peter Pan in the line I propose here may be found in a more extensive essay of my own which was published in two parts in *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* (Muñoz Corcuera, 2010; 2011a).

integrated into the system – let us recall that Peter Pan rejects Mrs Darling when she offers him to stay in London as he did not want to have to go to school or to have to work in an office when he would grow up (Barrie: 1911: 217)–.

Finally, a large number of novels has been written on the characters created by Barrie, although one of them stands out above the others, not for its quality, but for its being considered the official sequel of *Peter and Wendy*. That one is *Peter Pan in Scarlet*, written in 2006 by Geraldine McCaughrean as a job for the GOSH, who wished a sequel to be written on the play created by Barrie to be thus able to extend the copyright over its characters. The novel recounts how Wendy and her brothers return to Neverland to help Peter who, advised by a new character, the mysterious Ravello, is about to become the reincarnation of the late Captain Hook.

From amongst the other works, I will simply note the fictional biography about Barrie, *Jardines de Kensington*, which the Argentinian writer Rodrigo Fresán publicised in 2003, and the series of books written by Dave Barry and Ridley Pearson, *Starcatchers*, which can be considered as prequels of the novel *Peter and Wendy*. The first volume of the series, *Peter and the Starcatchers*, was published in English in 2004. Others appeared afterwards, such as *Peter and the Shadow Thieves* (2006), *Peter and the Secret of Rundoon* (2007), *Peter and the Sword of Mercy* (2009) and *The Bridge to Neverland* (2011).

The list could be enlarged even more, as it is evident. However, I had already mentioned that that was not my intention. With these brush strokes I just aim to show how by using the interpretative keys which have been presented on these pages, it is possible to get closer to the new perceptions of the myth and to indicate to what extent they are evolvable topics which were already central in the play by Barrie – such as *Peter Pan in Scarlet* and the fact that the boy is destined to become Hook's surrogate –. Therefore, this allows us to leave others aside –such as the film by Disney, which removes all remnants of the Oedipal triangle in order to focus on Peter Pan as the spirit of youth–, or to suggest completely new topics or topics which were marginal in Barrie's texts – such as the social and political interpretation which Max in *Peter Pank* and Damion Dietz en *Neverland* carry out–.

## 6. BIBLIOGRAPHY

### 6.1. Editions of Barrie in English

- BARRIE, J. M. (1890). *My Lady Nicotine*. London: Hodder & Stoughton.
- (1896). *Margaret Ogilvy*. London: Hodder & Stoughton.
  - (1901). *The Boy Castaways of Black Lake Island*. [Online]. London: Published by J. M. Barrie in the Bloucester Road. At: <http://hdl.handle.net/10079/bibid/3121171> [Date accessed: 31 December 2011].
  - (1902). *The Little White Bird*. London: Hodder & Stoughton.
  - (1903). *Fairy Notes*. [Online]. Unpublished manuscript preserved in the Beinecke Library at

Yale University. At: <http://www.jmbarrie.co.uk/peterpan/?mode=fairynotes> [Date accessed: 31 December 2011].

- (1903-1904). *Anon: A Play*. [Online]. Unpublished manuscript preserved in the Lilly Library at the University of Indiana. At: <http://www.jmbarrie.co.uk/peterpan/?mode=anon> [Date accessed: 31 December 2011].
- (1904/1995). *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*. In Barrie, J. M. *Peter Pan and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- (1908/1995). *When Wendy Grew Up: An Afterthought*. In Barrie, J. M. *Peter Pan and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press.

- (1911/1999). *Peter and Wendy*. In Barrie, J. M. *Peter Pan in Kensington Gardens. Peter and Wendy*. Oxford: Oxford University Press.
- (1920/1954). *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan*. In Green, R. L. *Fifty years of Peter Pan*. London: Peter Davies.
- (1926). "The Blot on Peter Pan". In Asquith, C. (ed.), *The Treasure Ship: A Book of Prose and Verse*. London: Partridge.
- (1927/1938). "Captain Hook at Eton". In Barrie, J. M. *M'Connachie and J. M. B.: Speeches*. London: Peter Davies.
- (1928/1995). "To the Five: A Dedication". In Barrie, J. M. *Peter Pan and other plays*. Oxford: Oxford University Press.

## 6.2 Editions of Barrie in Spanish

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

## 6.3 Works Cited

- Asquith, C. (1954). *Portrait of Barrie*. London: James Barrie.
- Berger, P. S. (1994). *Peter Pan as a mythical figure*. Unpublished thesis: University of Chicago.
- Bernabé Pajares, A. (ed.) (1978). *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*. Madrid: Gredos.
- Birkin, A. (2005). *J. M. Barrie and the Lost Boys: The love story that gave birth to Peter Pan*. New Haven and London: Yale University Press.

- Chaney, L. (2006). *Hide and seek with angels: A life of J. M. Barrie*. New York: St. Martin's Press.
- Crafton, D. (1989). "The Last Night in the Nursery: Walt Disney's *Peter Pan*". *The Velvet Light Trap*, vol. 24, pp. 33–52.
- Di Biase, E. T., (In press). "On That Conspiratorial Smile Between Peter Pan and the Mermaids". In Muñoz Corcuera, A. and Di Biase, E. T. (eds.). *Barrie, Hook & Peter Pan: Studies on a Contemporary Myth*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Dunbar, J. (1970). *J. M. Barrie: The man behind the image*. London: Collins.
- Egan, M. (1982). "The Neverland as Id: Barrie, Peter Pan and Freud". *Children's Literature: Annual of The Modern Language Association Division on Children's Literature and The Children's Literature Association*, vol. 10, pp. 37–55.
- Eliade, M. (2000). *Tratado de historia de las religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad.
- Geduld, H., *Sir James Barrie*. New York: Twayne, 1971.
- González-Rivas Fernández, A. and Muñoz Corcuera, A. (2011). "Gothic Peter Pan". [Online]. *5<sup>th</sup> Global Conference "Fear, Horror and Terror"* (Oxford, 6–8 de septiembre de 2011). At <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/rivasfpaper.pdf> [Date accessed: 31 December 2011].
- Green, M. J. (1997). *Dictionary of Celtic myth and legend*. Londres: Thames and Hudson.
- Green, R. L. (1954). *Fifty years of Peter Pan*. London: Peter Davies.
- Herreros de Tejada, S. (2009). *Todos crecen menos Peter: La creación del mito de Peter Pan por J. M. Barrie*. Madrid: Lengua de trapo.
- (2010). *Las Edades de Peter Pan. Adaptaciones Literarias y Cinematográficas del Niño Eterno (1902–2010)*. Universidad Rey Juan Carlos. Unpublished thesis.
- Hollindale, P. (1993). "Peter Pan: The text and the myth". *Children's Literature in Education*, vol. 24, n. 1, pp. 19–30.
- (2005). "A Hundred Years of Peter Pan". *Children's Li-*

- terature in Education, vol. 36, n. 3, pp. 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". [Online]. *International Journal of Scottish Theatre*, vol. 2, n. 2. At: [http://www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/ijost/Volume2\\_no2/2\\_jack\\_rds.htm](http://www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/ijost/Volume2_no2/2_jack_rds.htm) [Date accessed: 31 December 2011].
- (2010). *Myths and the Mythmaker: A Literary Account of J. M. Barrie's Formative Years*. Amsterdam: Rodopi.
- Jauss, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la estética*. Madrid: Taurus.
- Kavey, A. K. and 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". In Rodríguez, H. (coord.), *Las miradas de la noche: cine y vampirismo*. Madrid: Ocho y Medio.
- Manzano Espinosa, C. (2006). *El espejo, el aviador y el barco pirata (Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry y James M. Barrie)*. Madrid: Fragua.
- Merivale, P. (1969). *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Morse, M. J. (2006). "The kiss: Female sexuality and power in J. M. Barrie's Peter Pan". In White, D. R. and Tarr, C. A. (eds.), *J. M. Barrie's Peter Pan in and out of time: a children's classic at 100*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Muñoz Corcuera, A. (2008). "Peter y Pan". *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, vol. 28, n. 2, pp. 145-166.
- (2010). "Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (I)". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, n. 8, pp. 85-110.
- (2011a). "Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (II)". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, n. 9, pp. 145-163.
- (2011b). "La doble dimensión trágica de Barrie y Peter Pan". [Online]. *Belphegor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 10, n. 3. At: [http://etc.dal.ca/belphegor/vol10\\_no3/articles/10\\_03\\_munoz\\_tragic\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol10_no3/articles/10_03_munoz_tragic_fr.html) [Date accessed: 31 December 2011].
- (in press -a). "The True Identity of Captain Hook". In Muñoz Corcuera, A. and Di Biase, E. T. (eds.), *Barrie, Hook & Peter Pan: Studies on a Contemporary Myth*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- (in press -b). "Coincidencias míticas: Peter Pan y el terror en el cine contemporáneo". In Losada Goya, J. M. and Guirao Ochoa, M. (eds.), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Muñoz Corcuera, A. and Di Biase, E. T. (eds.) (in press). *Barrie, Hook & Peter Pan: Studies on a Contemporary Myth*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Nietzsche, F. (1998). *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: Edaf.
- Palacios, J. (2003). "Peter Pan era un freak: sobre infancias eternas y otros infiernos". In Lardín, R. (ed.), *El día del niño: la infancia como territorio para el miedo*. Madrid: Valdemar.
- Panero, L. M. (2007). "Hortus Conclusus". In Panero, L. M., *Cuentos completos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Rank, O. (1976). *El doble*. Buenos Aires: Orion.
- Rose, J. (1994). *The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction*. London: Macmillan.
- Rudd, D. (2006). "The blot of Peter Pan". In White, D. R. and Tarr, C. A. (eds.), *J. M. Barrie's Peter Pan in and out of time: a children's classic at 100*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Stewart, A. (1998). "Captain Hook's secret". *Scottish Literary Journal*, vol. 25, n. 1, pp. 45-53.
- Vázquez de Parga y Chueca, M. J. (2006). *San Brandán, navegación y visión*. Aranjuez: Doce Calles.
- White, D. R. and Tarr, C. A. (eds.) (2006). *J. M. Barrie's Peter Pan in and out of time: a children's classic at 100*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

- Wiginns, K. M. (2006). "More darkly down the left arm: The duplicity of Fairyland in the plays of J. M. Barrie". In White, D. R. and Tarr, C. A. (eds.), *J.M. Barrie's Peter Pan in and out of time: a children's classic at 100*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Yeoman, A. (1998). *Now or Neverland: Peter Pan and the Myth of Eternal Youth*. Toronto: Inner City Books.





