

El desengaño de Wendy: Análisis comparado de tres versiones filmicas de *Peter Pan*

Wendy's Disappointment: A Comparative Analysis of Three Filmic Versions of *Peter Pan*

Jaime CUENCA
Universidad de Deusto
jaime.cuenca@deusto.es

Recibido: 21 de diciembre de 2013

Aceptado: 8 de febrero de 2014

Resumen

El relato de Peter Pan ha conocido numerosas versiones y adaptaciones desde que James Matthew Barrie (1860-1937) lo creara a comienzos del siglo XX. En los últimos años hay un interés renovado por el estudio de la pluralidad inherente de esta constelación ficcional que tiene en su centro a un niño que no crece. El presente artículo se centra en las tres adaptaciones cinematográficas de la historia que se mantienen más cercanas al argumento original tal y como Barrie lo fijó en la obra de teatro *Peter Pan o el niño que no quería crecer* (1904) y en la novela *Peter y Wendy* (1911): la que dirigió Herbert Brenon (1924), la película de animación producida por Disney (1953) y la versión de P. J. Hogan (2003). El análisis se centra en el modo en que cada una de estas adaptaciones cuenta un pasaje concreto del relato –el momento en que Wendy se desengaña respecto de los sentimientos de Peter hacia ella– y en cómo relacionan esto con su decisión, inmediatamente posterior, de volver a Londres. Este micro-análisis permite sacar a la luz interesantes divergencias entre las versiones, muy reveladoras de la intencionalidad que subyace a las mismas.

Palabras clave

Peter Pan, James Matthew Barrie, adaptaciones cinematográficas, estudio comparado.

Abstract

The story of Peter Pan has known many versions and adaptations since James Matthew Barrie (1860-1937) wrote it at the beginning of the 20th century. In the last years, there is a renewed interest in the study of the intrinsic plurality of this fictional constellation that has in its center a child that does not grow. This article focuses on the three film adaptations of the story that remain closer to the original plot, as it was shaped by Barrie in the play *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904) and in the novel *Peter and Wendy* (1911): the one directed by Herbert Brenon (1924), the animated movie produced by Disney (1953) and the version by P.J. Hogan (2003). The

analysis centers on the way each of these adaptations deals with a specific part of the story –when Wendy gets disappointed about Peter’s feelings towards her– and how they relate it with Wendy’s following decision of returning to London. This micro-analysis allows to highlight some interesting differences between the versions, which reveal the underlying intentionalities.

Keywords

Peter Pan, James Matthew Barrie, film adaptations, comparative study.



1. Introducción

Pocas construcciones ficcionales muestran una naturaleza tan plural y ambigua como el relato de Peter Pan. Desde que James Matthew Barrie (1860-1937) lo creara a comienzos del siglo XX, la historia del niño que no crece ha mostrado una resistencia feroz a la cristalización definitiva. No se trata sólo de que el relato haya sido adaptado en numerosas ocasiones a diversos medios, es que ni siquiera puede hablarse con propiedad de *un* original. Al menos deben distinguirse cinco grandes estaciones en el proceso de escritura a través del cual Barrie fue desarrollando el personaje de Peter Pan y su historia, cada una de ellas dentro de su propio género: el álbum fotográfico titulado *The Boy Castaways of Black Lake Island* (1901), en la estela de las novelas de aventuras; los relatos feéricos de *El pajarillo blanco* (1902); la obra de teatro *Peter Pan o el niño que no quería crecer* (1904), cuyo texto cambiará cada temporada y no se fijará hasta 1928; la novela *Peter y Wendy* (1911); y, por último, un guion cinematográfico escrito en 1920 y que nunca llegó a filmarse (ver Birkin, 2003; Jack, 2010). Tras la muerte de Barrie (pero también antes, y con su permiso) Peter Pan fue además el protagonista de multitud de versiones y adaptaciones, lo que aumentó la complejidad y ambigüedad de los muchos significados construidos alrededor de su figura. En los últimos tiempos se han dedicado en nuestro país varios estudios a esta intrínseca pluralidad del relato de Peter Pan: ahondando en las vicisitudes de la construcción del mito por parte de Barrie (Herreros de Tejada, 2009), rastreando crítica y exhaustivamente las diversas líneas de recepción (Muñoz Corcuera, 2012) o señalando la carga política de las distintas versiones (Cuenca, 2013).

Aun centrándonos sólo en las adaptaciones fílmicas –y dejando de lado, por tanto, las literarias y las teatrales, o las que se han dado en el mundo del

cómico o el videojuego–, el panorama no deja de ser complejo. Muñoz Corcuera (2010: 87) identifica un total de 17 versiones para medios audiovisuales, entre adaptaciones cinematográficas, series para la televisión y producciones lanzadas directamente en vídeo. De entre todas ellas, aquí nos centraremos sólo en las tres que tratan de seguir más literalmente la obra de Barrie (Muñoz Corcuera, 2010: 91): la primera adaptación cinematográfica, dirigida por Herbert Brenon (1924); la película de animación producida por Disney (Geronimi, Jackson y Luske, dirs., 1953); y la última gran versión comercial, dirigida por P. J. Hogan (2003). Las tres se titulan *Peter Pan*¹ y, aunque en distintos grados, las tres se mantienen muy cercanas a la trama argumental del relato de Barrie (tal y como quedó fijado, con pequeñas variantes, en la novela de 1911 y el texto teatral publicado en 1928). Esta fidelidad permite descender a un análisis comparativo minucioso que, ocupándose de las variaciones de un mismo episodio argumental, saque a la luz las intencionalidades subyacentes que las producen. En otro lugar (Cuenca, 2013) nos hemos ocupado extensamente de los intereses que se revelan en las diversas estaciones de la vasta constelación ficcional de Peter Pan. En ese estudio interpretábamos los avatares del relato como posiciones sintomáticas de una historia de la edad en cuanto constructo político. El presente artículo es deudor de este marco interpretativo –cuyas líneas generales aquí apenas podrán mencionarse– y trata de hacerlo funcionar en el nivel micro a través de un análisis narratológico de la trama, o, más exactamente, de un episodio concreto de la trama. Para hacer manejable la comparación entre las tres adaptaciones nos ocuparemos exclusivamente de la secuencia de acontecimientos y la relación entre ellos, dejando de lado otros aspectos sin duda significativos, como el tiempo o la focalización de la narración.

El hito narrativo que seleccionamos para centrar el análisis es el desengaño de Wendy. Se trata de analizar cómo cuenta cada una de las versiones el momento en que Wendy se desengaña respecto de los sentimientos de Peter hacia ella y cómo relacionan esto con su decisión, inmediatamente posterior, de volver a Londres. Es este un pasaje muy relevante del relato de Peter Pan, dada la estructura que adoptará a partir de la obra teatral de 1904. En su esquema más elemental, la historia narra el viaje de unos niños desde el mundo ordinario (Londres) hacia un mundo fantástico (isla de Nunca Jamás) y su posterior retorno. Esta alternancia entre realidad y fantasía, que no está presente tan claramente en las dos

¹ Aunque a la última de ellas se le añadió en España y Latinoamérica el subtítulo «*La gran aventura*».

primeras estaciones narrativas del relato que mencionábamos anteriormente, probablemente se vio reforzada por las propias convenciones del género teatral al que pertenece la obra de 1904: la pantomima inglesa. En este tipo de piezas navideñas destinadas al público infantil las transformaciones escénicas espectaculares entre realidad y fantasía ocupaban un lugar central. Barrie tomó este y otros elementos de la tradición de la pantomima para la versión teatral del relato (White y Tarr, 2006, viii y ss.), que fue la que acabó dando forma argumental definitiva a su historia del niño que no crece. Los momentos de transición entre el mundo ordinario y el mundo fantástico son especialmente relevantes, puesto que ayudan a entender qué busca cada adaptación de la historia en su particular versión de Nunca Jamás, y cómo relaciona esa esfera de lo extraordinario con el contexto social en que se encarna. En todas las versiones, Wendy acaba desengañada, percatándose de que no encontrará en la isla de Nunca Jamás lo que ella buscaba. En todas las versiones, asimismo, es ella quien decide regresar a Londres arrastrando tras de sí a sus hermanos. Es muy significativo detectar cómo se relacionan ambos hitos narrativos en cada caso: cuál es el motivo del desengaño de Wendy, cómo se justifica el retorno al mundo ordinario y hasta qué punto se relaciona la decisión del retorno con el desengaño de Wendy.²

En lo que sigue, trataremos de detectar las variaciones de ese quicio argumental analizando las tres versiones cinematográficas de la historia que aparecen como más literales. En cualquier caso, esta calificación debe matizarse de entrada, entendiendo la literalidad de una adaptación como una posición relativa en el curso de una dialéctica entre la creatividad y la fidelidad. Siguiendo a Sánchez Noriega (2000: 63-77) pueden distinguirse cuatro grados en la adaptación filmica de textos literarios, yendo de mayor literalidad a mayor libertad: la ilustración, la transposición, la interpretación y la adaptación libre. Veremos que los cuatro tipos están presentes en la constelación ficcional de Peter Pan.

2. La versión de 1924: una tragedia muda

La primera adaptación cinematográfica del relato de Peter Pan es también la más literal. Desde el comienzo, la obra de teatro fue un gran éxito en los escenarios tanto de Londres como de Nueva York, y Barrie pronto recibió ofertas para adaptarla al cine. Aunque se resistió durante años, en 1921 llegó finalmente a un acuerdo con la Paramount, y acto

² Dado que el relato es bien conocido, no consideramos necesario recordarlo aquí. En cualquier caso, a través de Internet puede accederse con facilidad a acertadas sinopsis del mismo.

seguido remitió la propuesta de un guion cinematográfico escrito por él mismo. El texto, sin embargo, no convenció a la productora, porque se alejaba de la versión teatral del relato para tratar de aprovechar al máximo las posibilidades del nuevo medio. Herbert Brenon acabó filmando la película sobre un guion de Willis Goldbeck que, para frustración de Barrie, era escrupulosamente fiel a la obra de teatro, lo que pretendía asegurar el éxito comercial. La opinión de Barrie sólo pesó en la elección de Betty Bronson para el papel protagonista, que continuaba la tradición escénica de que Peter fuera encarnado por una actriz (Manzano Espinosa, 2006: 220-222; Tatar, 2011: 322-325).

En terminología de Sánchez Noriega, podría calificarse el guion de Barrie como una transposición: una adaptación que busca expresar una obra literaria aprovechando los medios específicamente cinematográficos. Por el contrario, la película de Brenon debe entenderse más bien como una ilustración, esto es, el tipo de adaptación más literal. Se da una «fidelidad rigurosa hacia el texto literario» (Sánchez Noriega, 2000: 63), puesto que los diálogos se recogen literalmente y la secuencia de acontecimientos es prácticamente idéntica a la de la obra de teatro. De hecho, el único cambio mayor, que es la eliminación de la escena que tiene lugar en la laguna de las sirenas, no resulta nada afortunado, puesto que origina ciertos problemas de coherencia argumental (Muñoz Corcuera, 2010: 94-95). En cualquier caso, en lo que respecta al desengaño de Wendy y la decisión de volver a Londres, las diferencias son mínimas y, como se mostrará, atribuibles a los condicionantes del cine mudo. Veamos cómo se presentan ambos hitos narrativos en la película.

2.1. El desengaño de Wendy

El pasaje que aquí interesa comienza con la llegada de Peter Pan a la casita subterránea, que se ha convertido en un hogar simulado donde John, Michael y los niños perdidos son los hijos del matrimonio que forman Peter y Wendy. Desde que aparece, Peter se adapta perfectamente a su papel en este juego de las casitas e imita la actitud y los gestos de un varón adulto. Se dirige a Wendy como su «mujercita» e incluso le pide un beso («un dedal»). Mientras se acaricia la barbilla afirma: «No hay nada más agradable, después de acabar el trabajo del día, que sentarse junto al fuego con una esposa sonriente y con los pequeños cerca» (Brenon, dir., 1924). Wendy, a su lado, asiente con modestia mientras junta las manos sobre el regazo en un gesto de perfecta matrona burguesa.

Súbitamente, Peter cambia de actitud. Se le huela la sonrisa en el rostro y, levantándose de un salto, se dirige a la chimenea y se apoya pensativo en la pared diciendo: «Estaba pensando... que todo esto son falsas apariencias. En realidad no soy su padre, ¿verdad?» (Brenon, dir., 1924). Peter echa así por tierra la fantasía doméstica de Wendy, que hasta hace un momento él mismo estaba alentando con su participación entusiasta. Wendy responde negando tristemente con la cabeza. Toma de la mano a Peter y mirándole a los ojos le pregunta: «Peter, ¿qué sientes exactamente por mí?» (Brenon, dir., 1924). Peter se suelta y dice con resolución: «Lo mismo que un hijo, Wendy» (Brenon, dir., 1924). Wendy, abatida, gira el rostro y se queda mirando el suelo.

El diálogo está tomado casi literalmente de la obra de teatro, y la secuencia es idéntica. Si acaso, Peter se suma incluso con mayor entusiasmo al juego de las casitas y lo fomenta más activamente. Mientras que aquí le pide un beso a Wendy, en la versión publicada de la obra de teatro ni siquiera permite que ella le toque (Barrie, 2011b: 289).

2.2. La decisión del regreso

Tras el diálogo anterior, tan frustrante para Wendy, esta se levanta y se dirige hacia los niños perdidos para acostarlos. Sigue una lucha de almohadas en la que todos se ven envueltos. Finalmente, los niños se acuestan y le piden a Wendy que les cuente un cuento. Ella accede y comienza a contarles la historia de cómo ella y sus hermanos volaron hasta Nunca Jamás. Acaba el cuento diciendo: «Y aunque los niños pasaron allí muchas lunas, su hermosa madre siempre dejaba la ventana abierta para que volviesen» (Brenon, dir., 1924). Tootles³ resume la moraleja a la perfección: «Es maravilloso el amor de una madre, ¿verdad?» (Brenon, dir., 1924).

Peter, que escuchaba todo desde la chimenea, parece apesadumbrado. Wendy se dirige alarmada hacia él y trata de calmarle un supuesto dolor acariciándole el vientre. Pero él aclara que no se trata de un dolor físico y explica, con la mirada perdida, que su madre no esperó a que él volviera,

³ Los nombres de algunos personajes del relato han conocido diversas versiones en castellano. En la edición de Cátedra del corpus completo de *Peter Pan* que aquí se cita, Ana Belén Ramos y Javier Fernández optan por traducir literalmente Tiger Lily como Tigresa Lirio y Tinker Bell como Campanilla Hojalatera. Aun respetando sus motivos, aquí se usarán los nombres que parecen más comunes en castellano, Tigrilla y Campanilla. Asimismo, al no existir un consenso en la traducción de los nombres de los niños perdidos, aquí se ha optado por mantener los originales ingleses.

sino que cerró la ventana y dedicó sus cuidados a otro niño. Peter cuestiona así la moraleja del cuento de Wendy, sembrando las dudas en torno al amor maternal. Wendy, asustada ante esta revelación, anuncia a sus hermanos que deben volver a casa.

Tras un breve momento de confusión, pronto se decide que los niños perdidos acompañen a los hermanos Darling, y Peter da su consentimiento. Él mismo, sin embargo, no les acompañará. Se lo aclara a Wendy con la cabeza alta y la mirada perdida, componiendo una figura trágica: «Nadie me va a obligar a crecer» (Brenon, dir., 1924), afirma con triste resolución. En ese momento, empieza a llorar y debe bajar el rostro para secarse una lágrima con disimulo. Pero entonces ve sus flautas de Pan, las coge decidido y empieza a bailar por toda la casa mientras toca, fingiendo una gran alegría. Mientras él afirma que sólo quiere ser siempre un niño y divertirse, Wendy se queda sentada junto a la chimenea, triste y cabizbaja. Peter se acerca y toca la flauta alegremente mirándola con maldad, hasta hacerla llorar.

Llega el momento de la despedida definitiva. Peter, grandilocuente, dice a los niños perdidos: «Daos todos la vuelta para no ver llorar a vuestro capitán» (Brenon, dir., 1924). En cambio se despide fríamente de Wendy tendiéndole la mano. Ella busca un beso de Peter, pero él ni siquiera gira el rostro para mirarla. Wendy hace un gesto de abatimiento y se arriesga a preguntar de nuevo: «Peter, ¿qué eres para mí? Eres mi... ¿qué?» (Brenon, dir., 1924). Él sonríe como orgulloso de saber la respuesta y le dice contento: «Tu hijo, Wendy» (Brenon, dir., 1924). Ella le retira la mano en un gesto de incredulidad y enfado y, dándole la espalda, se va. Los niños perdidos la siguen. Cuando Peter se queda solo en la casa subterránea, se muestra abatido y se arroja bocarriba en su cama en un gesto de impotencia y tristeza.

2.3. Relación entre ambos elementos

En lo que atañe a esta secuencia de acontecimientos, la película de 1924 sigue al pie de la letra la obra de teatro (*Peter Pan o el niño que no quería crecer*). Tanto en los textos originales de Barrie, como en esta primera adaptación cinematográfica, el desengaño de Wendy y el retorno a Londres se presentan como episodios narrativos independientes. Puesto que Wendy decide volver a casa justo después de descubrir los verdaderos sentimientos de Peter, podría pensarse que esta es su razón para abandonar Nunca Jamás. No es así, sin embargo. De hecho, el desengaño amoroso que sufre Wendy no es tan grande como para evitar que ella desee volver con Peter nada más

regresar a Londres, algo que se da tanto en la obra de teatro (Barrie, 2011b: 365) como en la novela (Barrie, 2011a: 244), y que esta película también mantiene. El motivo del retorno es el miedo que Wendy siente súbitamente ante la idea de que su madre pueda olvidarse de ella y de sus hermanos. Más que como una mujer despechada, Wendy actúa como una niña que tiene miedo.

Ahora bien, no debe olvidarse que las dudas de Wendy en torno a la constancia del amor materno no surgen de la nada, sino que es Peter quien las despierta. Hasta el momento en que él cuenta que su madre no dejó la ventana abierta para que él volviera, Wendy cree estar bien segura de que el amor de una madre dura por siempre. Peter primero le deja terminar el cuento en el que glosa su fe en la constancia del amor materno y luego la desengaña contándole cómo suceden las cosas en realidad: las madres no esperan por siempre; en algún momento se cansan y cierran la ventana. En la escena anterior Peter se encarga también de desengañar a Wendy mostrándole que la realidad no encaja con su fantasía: ellos no son realmente los padres de los niños perdidos; sólo juegan a serlo. La estructura de toda la secuencia de acontecimientos es simétrica, por lo tanto: primero, una escena idílica en la que Wendy se recrea dando rienda suelta a sus fantasías (acerca de su relación con Peter o acerca de la relación de su madre hacia ella); después, una intervención de Peter que rompe el juego y lo confronta con la realidad; por último, el doloroso desengaño de Wendy. En el segundo caso, Peter se limita a permitir que el idilio se desarrolle en forma de cuento, pero en el primero él mismo lo fomenta participando activamente en el juego, con tanto entusiasmo como Wendy. La estructura resultante, entonces, es la que se muestra en la figura 1.

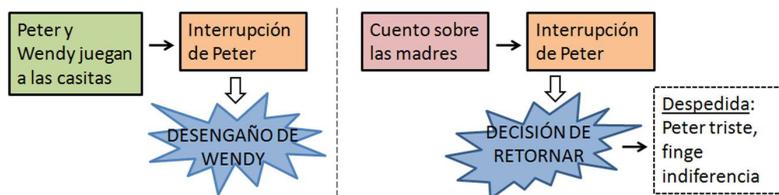


Figura 1. Estructura del pasaje seleccionado en la versión de 1924.

Este papel de aguafiestas que tanto la película de Brenon como los textos de Barrie reservan a Peter en este pasaje no deja de ser algo extraño en el conjunto del personaje. Peter Pan no se caracteriza precisamente por ser un personaje con los pies en la tierra, capaz de deslindar con precisión

fantasía y realidad. Todo lo contrario. Le basta con querer creer algo para que pase a formar parte de su realidad efectiva: por ejemplo, se puede ver cómo engorda tras una comida imaginaria (Barrie, 2011a: 153). Como se dice literalmente en la novela, para él la fantasía y la verdad son «exactamente la misma cosa» (Barrie, 2011a: 146). Peter no es capaz de decir dónde acaba la ficción y dónde empieza la realidad porque siempre vive como un juego la actividad frenética en la que está inmerso (Cuenca, 2012: 153-155). Y sin embargo, es él quien acaba con el juego de las casitas del que Wendy tanto disfruta y es él quien le hace ver que sus fantasías acerca del amor materno pueden estar infundadas. Peter parece incapaz de distinguir realidad de fantasía en todo, excepto en lo que atañe a su relación con su madre y con Wendy. Al respetar esta quiebra fundamental del personaje, la película de Brenon presenta un retrato de Peter Pan que es muy fiel a las intenciones de Barrie. Un Peter Pan oscuro, algo neurótico, atrapado en una situación contradictoria de la que no sabe o no quiere escapar.

Si en algo modifica la película de 1924 los hitos narrativos que aquí nos ocupan, es intensificando su carga trágica. En esta versión de la historia queda claro que Peter sí siente algo por Wendy. Cuando le anuncia que no la acompañará a Londres, Peter llora, algo que no figura en las acotaciones de la obra de teatro, ni en la novela. Se añade aquí también la línea grandilocuente en la que Peter pide a los niños perdidos que se den la vuelta para no verle llorar o su gesto de profundo abatimiento cuando se queda solo. Probablemente estas interpolaciones quedan explicadas por la búsqueda de un mayor contraste con la alegre danza que Peter ejecuta por la habitación acompañándose de la música de sus flautas. Debe quedar claro al espectador que se trata de una indiferencia solamente fingida. En la novela, esto queda explicitado por el narrador: «Para demostrarle que su marcha le dejaba indiferente, empezó a jugar alegremente con sus crueles flautas, dando saltos arriba y abajo de la habitación» (Barrie, 2011a: 191). La limitación de recursos que acompaña necesariamente al cine mudo obliga a que esta falsa indiferencia de Peter se comunique recalando la tristeza previa. El resultado es un Peter que se ve más afectado por la marcha de Wendy que en ninguna otra versión, pero que, a la vez, la hace sufrir con su alegría fingida hasta las mismas lágrimas. Un Peter, por tanto, más ambiguo, más contradictorio, más trágico.

Pero, en cualquier caso, esta versión no hace sino intensificar la tragedia que los textos de Barrie ya imprimen al personaje de Peter Pan. No podría haber sido de otro modo en el marco de la familia victoriana (o eduardiana) en que se inscribe el relato. El disfrute despreocupado y la independencia

que Peter encarna no hallaban cabida en el severo régimen disciplinario que rodeaba la infancia burguesa a comienzos del siglo XX. Sólo podían aparecer como una ensoñación fugaz sobre el escenario, capaz de calmar, por medios dramáticos, la ansiedad de los adultos en torno a sus propios roles sociales, pero condenada a permanecer recluida en la irrealidad de Nunca Jamás (Cuenca, 2013: 40 y ss.).

3. La versión de 1953: el primer *happy end*

Contar la historia de Peter Pan a través de un largometraje de animación fue un sueño que persiguió Walt Disney durante años. En 1935 comenzó a negociar los derechos con el Great Ormond Street Hospital, a quien Barrie los había donado en 1929, y con la Paramount, la productora de la primera versión cinematográfica (Tatar, 2011: 326). Al parecer, los redactores de Disney trabajaban en la historia de Peter Pan desde antes de que la cuestión de los derechos estuviera resuelta, y el primer guion completo para la película data de una fecha tan temprana como 1938 (Crafton, 1989: 35). Pese al notable interés personal de Walt Disney, el proyecto se detuvo en 1941 debido a los problemas económicos del estudio y la entrada de EE. UU. en la Segunda Guerra Mundial, que llevó a la compañía a producir cortos de propaganda pro-bélica para el Gobierno. El trabajo sobre el guion se retomó en 1946 y tres años más tarde el proyecto entraría en el departamento de animación. El *Peter Pan* de Disney se estrenó finalmente tras más de quince años de trabajo y una inversión acumulada de 4 millones de dólares (Maltin, 2013). La acogida del público infantil fue entusiasta, pero los críticos llamaron la atención de inmediato sobre los numerosos cambios que se introducían respecto a la historia original de Barrie, muchos de los cuales afectan a los episodios que aquí interesan. En este caso se trata de una adaptación más libre que la de 1924 y que el guion escrito por Barrie y que no se llegó a utilizar. En terminología de Sánchez Noriega (2000), no estaríamos ante una ilustración o una transposición, sino ante una interpretación, es decir, una versión que introduce transformaciones relevantes en la historia, los personajes y el tono general de la narración.

3.1. El desengaño de Wendy

Uno de los mayores cambios en la versión de Disney consiste en la introducción de una escena completamente nueva: una fiesta en el poblado indio en agradecimiento a Peter, que ha liberado a la princesa Tigrilla de los piratas. Es en el marco de esta fiesta donde se produce el desengaño de

Wendy acerca de cuáles son los verdaderos sentimientos de Peter Pan hacia ella. En un momento de la fiesta, todos empiezan a bailar al ritmo de una canción interpretada por los indios. Wendy se une a la danza, pero pronto una mujer del poblado le detiene y le dice: «Mujeres no bailar. Mujeres cortar mucha leña» (Geronimi, Jackson y Luske, dirs., 1953). Wendy, aunque molesta, le hace caso. Mientras ella está ausente, Tigrilla baila para Peter sobre una plataforma (un tambor grande), mientras él la mira embobado. Wendy llega cargada de leña a tiempo para ver cómo Tigrilla avanza hasta Peter y le da un «beso indio», frotando su nariz con la de él. Peter enrojece inmediatamente y Wendy arroja la leña enfadada. Mientras tanto, la letra de la canción subraya el subtexto erótico de la escena explicando que los indios tienen la piel cobriza porque se mantienen en un estado de excitación sexual permanente: «¿Quién le pintó la piel? / ¿Quién le pintó la piel? / Muchas lunas hace ya / que la piel se le puso así. / Llegó una chica, lo besó, / y piel roja se quedó» (Geronimi, Jackson y Luske, dirs., 1953). Peter y Tigrilla bailan juntos y «se besan» de nuevo (esta vez, por iniciativa de ambos). Todos se suman al baile desenfrenadamente, mientras Wendy observa inmóvil y escandalizada a sus hermanos. Al segundo intento de la mujer india de mandarla a buscar leña, Wendy responde dignamente: «Mujer ya no traer más leña. Mujer irse casa» (Geronimi, Jackson y Luske, dirs., 1953). Y abandona el poblado dejando la fiesta tras de sí.

3.2. La decisión del regreso

Otra escena introducida por Disney separa los dos hitos narrativos que aquí nos ocupan. Se trata del secuestro de Campanilla. El hada es conducida a la fuerza al barco pirata para que desvele el paradero del escondite de Peter Pan, lo que Garfio consigue sirviéndose de los celos que Campanilla siente por Wendy. Tras esta escena, la acción pasa a la casita subterránea, donde Wendy espera pensativa el regreso de sus hermanos, los niños perdidos y Peter. Estos regresan muy excitados de la fiesta, bailando y saltando. Llevan plumas en el pelo y la cara pintada, y lanzan gritos de guerra como los indios. Pasan todos al lado de Wendy, que está sentada en el borde de la cama, pero ella, muy seria, les ignora. Cuando llega Peter todos le rinden homenaje como «gran jefe», excepto Wendy, que hace un gesto despectivo. Cuando Peter reclama que ella también le admire porque todos le creen un héroe, ella contesta: «Sí, y especialmente Tigrilla» (Geronimi, Jackson y Luske, dirs., 1953). Diciendo esto como sin darle importancia, se levanta de la cama y comienza a arreglarla, mientras recuerda de pasada a sus hermanos que deben acostarse porque mañana se

irán a casa. Los hermanos protestan y Peter zanja la discusión afirmando en tono autoritario que se quedarán muchas lunas y se divertirán mucho, y después se marcha a un cuarto contiguo, separado del principal por una piel de oso a modo de cortina.

Wendy acalla las protestas de Michael asegurando que necesitan ver a su madre. Los niños perdidos se apiñan a su alrededor para que les explique qué es una madre. Mientras canta una canción sobre el amor maternal, los niños se van emocionando. Parecen arrepentirse de sus desenfadados juegos de antes y van limpiándose las pinturas de guerra. Cuando acaba la canción los hermanos de Wendy ya están convencidos de que deben irse de inmediato, y los niños perdidos con ellos. Wendy le pide permiso a Peter, que aparece de nuevo sólo para decir amenazante: «¡Váyanse, váyanse y crezcan! Pero se lo advierto: cuando sean mayores, ya no podrán volver. ¡Nunca!» (Geronimi, Jackson y Luske, dirs., 1953). Su amenaza no tiene el menor efecto en los niños, que se van de inmediato. Al otro lado de la piel de oso, Peter se tira en una hamaca, se balancea y empieza a tocar el caramillo mientras se dice, totalmente despreocupado: «Ya volverán» (Geronimi, Jackson y Luske, dirs., 1953). Wendy sale la última y se dispone a despedirse de él cara a cara, pero al oír la música al otro lado de la cortina, se limita a decir tímidamente «Adiós, Peter» (Geronimi, Jackson y Luske, dirs., 1953) sin recorrerla.

3.3. Relación entre ambos elementos

En la versión de Disney los dos hitos narrativos que nos ocupan no permanecen independientes: el desengaño sentimental de Wendy se convierte en la causa (aunque quizá no única) del retorno a Londres. Respecto de la versión de 1924, se añaden elementos nuevos, se eliminan algunos y otros cambian de sitio. La secuencia resultante se muestra en la figura 2.

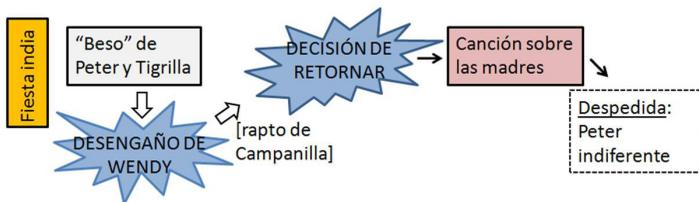


Figura 2. Estructura del pasaje seleccionado en la versión de 1953.

Un cambio fundamental tiene que ver con las condiciones del desengaño de Wendy. En esta versión Peter no se ve cuestionado por Wendy acerca de sus verdaderos sentimientos hacia ella. De hecho, se omiten por completo las circunstancias de la pregunta: Peter y Wendy no juegan en ningún momento a papás y mamás. El desengaño viene causado por los celos que le provoca a Wendy el acercamiento entre Peter y Tigrilla. De este modo, Peter no se ve obligado a confesar su asexualidad, demasiado sospechosa para las intenciones de Disney. Al contrario, esta se ve sustituida por un aura de galán seductor, al intensificarse las muestras de atracción erótica que le dedican otras mujeres (las sirenas o Tigrilla). Al parecer, desde el comienzo fue intención de Disney eliminar toda posible duda en torno a la masculinidad de Peter. Ya en 1938 la primera guionista de Disney que empezó a trabajar en la adaptación, Dorothy Ann Blank, declaraba necesario que «in our character of Peter Pan we remove forever any doubts about sex, and make our hero *all boy*» (Crafton, 1989: 35). El desengaño de Wendy es más completo que en la versión de 1924: allí quedaba claro que Peter sentía algo, aunque no podía corresponderle; aquí, en cambio, Peter parece por completo indiferente hacia ella. No muestra signo alguno de pena cuando Wendy anuncia su vuelta a Londres (más bien enfado por la insubordinación de los niños perdidos).

Este desengaño más completo sí es el detonante para el regreso a Londres en esta versión. Wendy anuncia a sus hermanos que vuelven a casa inmediatamente después de insinuarle a Peter sus celos hacia Tigrilla. En la versión de 1924 era el miedo a perder el amor materno lo que impulsaba a Wendy a volver a casa. Aquí, la alabanza del amor materno (en forma de canción y no de cuento) no es cuestionada por Peter. No es el miedo a su pérdida lo que alienta la partida, sino, por el contrario, su añoranza, la fe inquebrantable en ese amor que Wendy transmite a los demás niños. Ella no se comporta como una niña asustada porque sus padres la olviden, sino como una madre putativa para sus hermanos y los niños perdidos, que les anticipa los cuidados que les aguardan en casa (como limpiarles la pintura de la cara o cantarles). De hecho, el descubrimiento de su propio rol maternal pesa tanto en el regreso como la constatación de que Peter no siente nada por ella. Cuando argumenta el retorno a sus hermanos, lo que prima es la contraposición entre la esfera de los cuidados maternos y el «vivir como salvajes». Wendy ha probado amargamente en la fiesta del poblado indio lo que significa «vivir como salvajes» y ha descubierto que su camino no pasa por la promiscuidad sexual ni el juego irresponsable, sino por convertirse en madre.

El descubrimiento por parte de Wendy de su vocación maternal tiene que ver con la principal novedad que aporta la película, en cuyo final se descubre que toda la aventura ha sido un sueño de la protagonista (Muñoz Corcuera, 2010: 98-99). Se trata de un sueño, además, que no tiene lugar una noche cualquiera, sino, tal y como se encarga de aclarar el señor Darling al comienzo, a lo largo de la última noche de Wendy en la *nursery*, es decir, justo en el momento en que deja de ser considerada una niña. Si al comienzo de la película Wendy reacciona con preocupación al anuncio del padre, al final se declara preparada para hacerse mayor. Desde este punto de vista, toda la historia se convierte en un sueño iniciático en el que Wendy debe experimentar lo que significa abandonar la niñez. De hecho, pueden apreciarse en la película numerosas referencias, más o menos veladas, a la llegada del periodo menstrual (Crafton, 1989). A través de su proto-romance con Peter, Wendy no se descubre como mujer sexuada sino como madre potencial, lo que le lleva a aceptar de buena gana aquello que todavía negaba con determinación en las primeras escenas: su condición adulta.

En el tratamiento que hace Disney del episodio que aquí interesa se observa lo que constituye el núcleo mismo de su interpretación de la historia (Cuenca, 2013: 103 y ss.). Eliminando toda ambigüedad sexual del personaje de Peter y haciendo que Wendy descubra su vocación maternal precisamente en el momento de la pubertad, Disney reacciona a la crisis del modelo tradicional de familia (con su naturalización asociada de los roles de género) que estaba induciendo en los Estados Unidos de los años 50 la irrupción de la figura social del *teenager*. La aparición de una subcultura adolescente fue observada con temor por los círculos más conservadores de la sociedad americana, entre los que se contaba Walt Disney. De ahí que su adaptación ponga en el centro de la historia la pubertad de Wendy, pero sólo para hacer ver que esta puede (y debe) atravesarse en unas pocas horas, sin mayores riesgos.

4. La versión de 2003: un romance adolescente

En las décadas siguientes a la película animada de Disney, el relato de Peter Pan conoció numerosas adaptaciones para la televisión. Steven Spielberg dirigió también una adaptación al cine, *Hook* (1991), aunque partiendo de una premisa que la separaba radicalmente de la obra de Barrie: ¿qué pasaría si Peter Pan creciera? De acuerdo a la tipología de Sánchez Noriega (2000), esta sería una adaptación libre, que toma elementos del texto original, pero distanciándose muy considerablemente del mismo. Para encontrar la siguiente versión cinematográfica que haga posible una

comparación con las dos ya analizadas debe esperarse hasta 2003, cuando se estrenó *Peter Pan: la gran aventura*, dirigida por P. J. Hogan. Se trata de una gran producción, con un presupuesto estimado de 100 millones de dólares.⁴ Con su uso abundante de efectos especiales, la película respeta la intención espectacular de J. M. Barrie y también a menudo la literalidad de sus textos, aunque se aparta en muchos sentidos del espíritu original (por lo que cabe considerarla, como la de Disney, una interpretación del relato). En lo que respecta al tratamiento de los hitos narrativos que aquí interesan, como se verá, esta versión toma elementos de las dos anteriores.

4.1. El desengaño de Wendy

En esta versión se mantiene la fiesta en el poblado indio que introdujo Disney en 1953. La fiesta es también el marco para la escena del desengaño de Wendy, aunque este acontece de un modo más similar a la película de 1924. Siguiendo a Peter, Wendy se aleja del poblado y se interna en el bosque. Él quiere enseñarle lo que parece una fiesta de hadas donde una pareja baila en el centro (quizá una boda). Peter toma la iniciativa en todo momento: toma a Wendy de la mano para acercarla volando a las hadas, la mira mientras ella observa la escena, se acerca a ella y finalmente la saca a bailar. Sorprendentemente, Peter sabe cómo actuar en una circunstancia como esta, e incluso baila bien. La pareja se va elevando en el aire mientras gira al ritmo de la música: las hadas los rodean, la luna llena ilumina el bosque y, en fin, parecen cumplirse todos los tópicos que rodean el primer beso en las películas románticas para adolescentes. La escena es contemplada desde tierra con evidentes muestras de celos por Garfio y Campanilla. En el momento del clímax, cuando las siluetas de Peter y Wendy se recortan contra la luna y el baile se detiene, es decir, cuando debiera llegar el beso, Peter interrumpe la escena: «Wendy, ¿sólo es una fantasía, verdad? Que tú y yo somos...» (Hogan, dir., 2003). Wendy asiente tristemente y ambos descienden al suelo.

Queda claro, así, que para Peter todo era una fantasía escenificada, un juego. Estaba jugando a tener un noviazgo con Wendy, de igual modo que en la película de 1924 jugaba con ella a papás y mamás. En aquella primera versión, la fantasía no era sólo tolerada por Peter, sino activamente alentada por él. Lo mismo sucede en la versión de 2003: Peter actúa como el perfecto novio adolescente... pero sólo para romper la ilusión cuando llega el momento decisivo del contacto erótico. La reacción de Wendy es igual en

⁴ Véase IMDb [en línea]. En: <http://www.imdb.com/title/tt0316396/> [Consulta: 4 de diciembre de 2013].

ambos casos: confrontada con sus temores, decide llegar hasta el final y descubrir los verdaderos sentimientos de Peter. En la versión de 2003 hay una pequeña variante en la pregunta que le dirige que no es, ni mucho menos, trivial. Ahora Wendy pregunta «Peter, ¿cuáles son tus sentimientos?» (Hogan, dir., 2003) y no, como en 1924, «Peter, ¿qué sientes exactamente por mí?»; es decir, omite la referencia directa a su persona. En la película de Hogan la cuestión no es descubrir qué siente verdaderamente Peter hacia Wendy (si alberga sentimientos filiales o eróticos), sino si Peter es capaz de sentir en absoluto. En el diálogo que sigue a la pregunta, Peter aparece como alguien inmune a los sentimientos, mientras Wendy afirma que los sentimientos son algo que se descubre al crecer. Peter, dispuesto a no crecer, acaba marchándose irritado y deja a Wendy llorando desconsoladamente.

A esta escena sigue otra que versiona uno de los elementos argumentales añadidos por Disney: si en 1953 Garfio raptaba a Campanilla para descubrir el paradero de Peter Pan, aquí hace lo mismo con Wendy. Es transportada mientras duerme al barco pirata, y allí Garfío tiene una conversación con ella en la que explota sus sentimientos heridos por Peter y la trata de un modo muy cortés e incluso seductor. El desengaño de Wendy se completa cuando Garfío le confirma que Peter Pan vive ajeno a los sentimientos y «no puede amar» (Hogan, dir., 2003). Cuando Wendy empieza a llorar, Garfío la consuela y le propone unirse a la tripulación para contarles cuentos. Ella elige el nombre pirata de Flora Infraganti.

4.2. La decisión del regreso

Wendy regresa a la casita subterránea. Mientras come con los niños perdidos comprueba que sus hermanos están olvidando a sus padres. Peter llega con la noticia de que en la tripulación de Garfío hay una nueva pirata, hacia la cual se muestra despectivo. Wendy, molesta, da a conocer la verdadera identidad de Flora Infraganti, y tomando una espada se enfrenta a Peter. Pronto queda claro que la decisión de enrolarse en la tripulación de Garfío obedece a un intento de herir a Peter, provocando sus celos. Cuando los niños perdidos, escandalizados, le recuerdan que Garfío es «un demonio y un bellaco» (Hogan, dir., 2003), ella responde, mirando fijamente a Peter: «Al contrario, para mí el capitán Garfío es un hombre... con sentimientos» (Hogan, dir., 2003). En un arranque de rabia, Peter la desarma y le pone la espada en el cuello. A lo que Wendy responde con la siguiente acusación: «Caballero, es usted descortés e incompleto» (Hogan, dir., 2003). Se hace así explícita la comparación insinuada anteriormente: Garfío es un hombre

caballeroso y con sentimientos, mientras que Peter es «descortés e incompleto», porque no puede amar. Abandonando el tono grandilocuente con que se ha presentado a sí misma como pirata y adoptando una actitud de dolida sinceridad, Wendy le dice a Peter, como si lo estuviera descubriendo en ese momento: «Sólo eres un niño» (Hogan, dir., 2003). Es en esa quiebra de la realidad ficticia de Nunca Jamás cuando Wendy toma la decisión de regresar a Londres. Aclara que no piensa hacerse pirata y sentencia: «Nos vamos a casa» (Hogan, dir., 2003).

El anuncio es recibido por Peter con tristeza y con protestas por los niños perdidos, John y Michael. Wendy se dirige a sus hermanos argumentando que deben volver a casa porque se están olvidando de sus padres. Aunque Wendy justifica la partida apelando a este olvido de sus padres, lo cierto es que el estímulo inmediato no es ese, sino el convencimiento de que Peter sólo es un niño y no tiene sentimientos. En esta versión, como en la de 1924, Peter sí se ve muy afectado por la partida de Wendy. Aquí ni siquiera trata de fingir indiferencia, simplemente la ignora por completo y continúa tocando sus flautas, sin responder a su despedida.

4.3. Relación entre ambos elementos

La última versión cinematográfica literal del relato es una mezcla de las dos anteriores. Toma de cada una de ellas los elementos narrativos que mejor funcionan y los adapta a una nueva lectura de la conflictiva naturaleza de Peter, así como de su relación con Wendy. La secuencia narrativa quedaría como muestra la figura 3.



Figura 3. Estructura del pasaje seleccionado en la versión de 2003.

De la versión de 1924 se rescata al Peter más ambiguo y contradictorio, aunque se actualiza el conflicto que sufre el personaje: entonces Peter se debatía entre el papel de padre que le atribuía Wendy y el de «hijo devoto» que él mismo elegía; aquí el conflicto está entre tener o no sentimientos

románticos, ser o no la pareja de Wendy. La institución familiar apenas se menciona y en los pasajes que aquí interesan Peter no inviste a Wendy de un rol materno en ningún momento. La pregunta por los sentimientos de Peter reaparece, pero no se trata tanto de saber si Peter quiere ser padre junto a Wendy o más bien su hijo, sino de saber si es lo suficientemente mayor como para conocer los sentimientos románticos. De la versión de 1953, además de algunas escenas añadidas que aquí se modifican (como la fiesta india y el rapto de Campanilla), se toma la vinculación entre el desengaño de Wendy y la decisión de volver a Londres. Aquí el vínculo es aún más estrecho, porque no se da el descubrimiento de la maternidad por parte de Wendy, algo que en la versión de Disney contribuía también a la decisión.

De hecho, la cuestión de la maternidad, que tan importante era en la obra original de Barrie, y en las películas de 1924 y 1953, aquí prácticamente desaparece. Igual que en la película de Disney, el aprendizaje de Wendy ocupa un lugar central en el argumento; sin embargo, lo que experimenta aquí no es el despertar de su vocación maternal, sino el comienzo de su sexualidad. Mientras que Wendy se presenta desde el comienzo como una adolescente consciente de sus pulsiones eróticas, Peter aparece como un niño que se niega a reconocerlas. Esa resistencia de Peter se describe como una carencia: Wendy primero y luego Garfío no dudan en tacharle de «incompleto». De hecho, aquí el aprendizaje y el cambio no conciernen sólo a Wendy, sino también a Peter. Hacia el final de la película, cuando está a punto de ser derrotado en la lucha contra Garfío, Peter recibe de Wendy un beso en los labios, lo que ocasiona un estallido de vitalidad en él y propicia su victoria definitiva sobre el pirata. Peter pasa a estar «completo» después de conocer siquiera un atisbo del contacto íntimo con el cuerpo de Wendy. Ese primer beso basta para que Peter deje de ser el niño que no quería crecer y acepte las consecuencias de la pubertad.

Sin duda, la de 2003 es la interpretación más adolescente del relato de Peter Pan. Cuando se rodó, los actores protagonistas tenían ya trece años y encarnaban, por tanto, a los Peter y Wendy más púberes de toda la historia de la recepción de los textos de Barrie. Pero más allá de ese dato, el tratamiento que esta versión depara al episodio que nos interesa es reveladora de un contexto social en el que la adolescencia ya no se percibe como un peligro (como en los años 50), sino, al revés, como un estado deseable. Con la reinterpretación del conflicto de Peter y la desaparición de la maternidad, se elimina uno de los temas centrales en Barrie: la problemática relación de los personajes hacia la institución familiar. En su lugar, el problema se centra en la relación de Peter y de Wendy con su

propia incipiente sexualidad y se resuelve satisfactoriamente cuando ambos la aceptan y la ponen en juego. Se trata de una versión que obedece a un paradigma de la edad construido en torno al ideal de la seducción adolescente (Cuenca, 2013: 173 y ss.).

5. Conclusiones

En cada una de las versiones analizadas hemos tratado de ceñirnos con el mayor rigor posible a los dos hitos argumentales seleccionados y a su relación mutua. Este análisis narratológico de la trama deja de lado muchos aspectos relevantes de cada película, desde luego, pero a cambio permite advertir claramente las divergencias y los puntos en común entre estas tres adaptaciones del relato de Barrie. Reuniendo las tres figuras anteriores en la figura 4, se obtiene un cuadro comparativo que hace manifiestas las reiteraciones y las innovaciones. Estas últimas consisten sobre todo en cambios de la estructura argumental y no tanto del contenido del relato. Dicho de otro modo: la diferencia entre las versiones estriba en cómo se relacionan entre sí los diversos episodios del relato, y no en adiciones o sustracciones drásticas. Así, ninguno de los elementos argumentales que constituyen los episodios del desengaño y el regreso en la versión de 1924 (o, lo que es lo mismo, en los escritos de Barrie) dejan de reciclarse en alguna de las otras dos versiones. Considerando todos los elementos que aparecen en la figura 4, sólo hay uno que aparezca en una única película (el «beso» de Peter y Tigrilla); todos los demás se dan al menos en dos ocasiones. Esto indica que nos encontramos ante versiones considerablemente fieles, lo que no evita que los elementos argumentales se adapten en cada caso. Por ejemplo, en 1924 Peter y Wendy fingen ser una familia y en 2003 fingen ser novios; en 1953 Campanilla es raptada, mientras que en 2003 lo es Wendy, etc.

Si atendemos a la evolución cronológica del relato a lo largo de las tres versiones analizadas, puede afirmarse que el argumento se compacta, es decir, los elementos tienden a trabarse entre sí y a organizarse en torno a un único hilo argumental. Mientras que en la película de 1924 (como en los textos de Barrie) el desengaño de Wendy y la decisión del regreso aparecen como escenas consecutivas pero desconectadas, las otras dos versiones las vinculan en una relación causal. Para establecer este nexo causal, Disney acude a los celos de Wendy e introduce una escena nueva, que es el «beso» entre Peter y Tigrilla. La versión de 2003 se propone un reto aún mayor, ya que establece el nexo causal pero reciclando al mismo tiempo un mayor número de elementos de los textos de Barrie. Así, en ella aparece de nuevo

(reinterpretado) el conflicto inherente al personaje de Peter Pan, que es lo que le conduce a interrumpir la fantasía con Wendy y a motivar la pregunta por sus sentimientos. Reciclando este fragmento de estructura argumental (ficción de Wendy - interrupción de Peter - pregunta), así como el nexos causal entre desengaño y retorno, la versión de 2003 reúne aquello que mejor funciona en las películas anteriores y lo integra alrededor de un único tema: la relación entre Peter y Wendy. En términos de eficacia narrativa, se trata de un progreso indudable. Debe advertirse, eso sí, que este no puede lograrse sino a costa de eliminar otros temas que enriquecían y hacían más polisémicos los textos de Barrie: por ejemplo, todo lo referente a la obsesión de Peter con la figura materna.

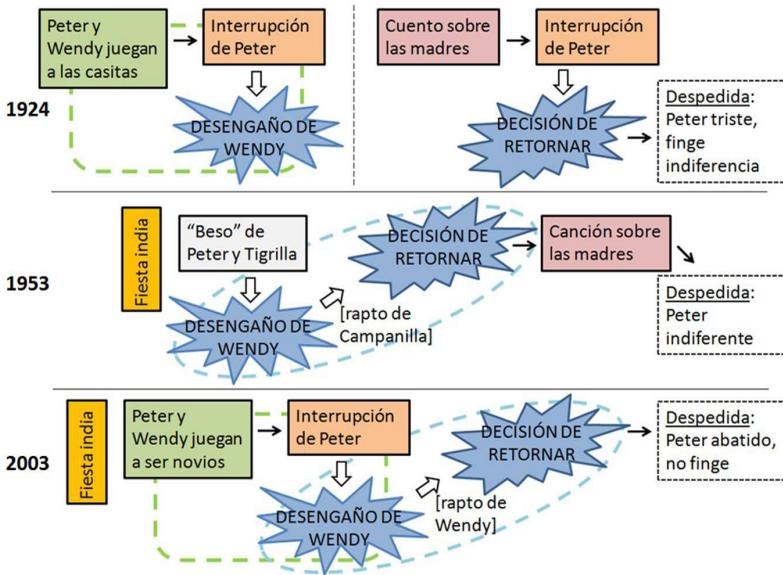


Figura 4. Cuadro comparativo de las tres versiones.

Ahora bien, el análisis minucioso de un pasaje muy concreto no sólo arroja luz sobre el modo en que ha evolucionado el relato en general a lo largo del tiempo, sino que ayuda a ver también más claramente lo que tiene de específico cada una de las versiones y cómo cada una responde a unas condiciones socio-históricas concretas. Sobre todo si se tiene en cuenta que

no se trata de un pasaje cualquiera, sino del momento en que se frustran las expectativas que Wendy tenía sobre Nunca Jamás. En cada versión varía la función de estas expectativas en el conjunto del relato, así como las consecuencias de su frustración. Aunque aquí apenas han podido esbozarse los argumentos que justifican esta lectura, cada versión del desengaño de Wendy encarna las preocupaciones y esperanzas de una determinada configuración política en la historia de las interrelaciones entre la edad, la familia y la sexualidad (Cuenca, 2013). El micro-análisis de las variaciones cobra pleno sentido a la luz de una interpretación más amplia que aquí sólo ha podido ir sugiriéndose. Estas diferencias significativas se pueden señalar también en la despedida de los dos personajes protagonistas.

En la versión de 1924, como en los escritos de Barrie, la despedida de Peter y Wendy es trágica. Ambos sienten una atracción mutua que las estructuras de género heredadas de la familia victoriana hacen imposible de realizar. Para salvar su independencia de los lazos familiares, Peter está obligado a fingirse indiferente (Yeoman, 1998: 157 y ss.); para desempeñar su futuro rol materno, Wendy está obligada a renunciar a la promesa de libertad y juego que representa Peter (Cuenca, 2013: 62 y ss.). La situación es irresoluble porque se desarrolla en el marco de la matriz disciplinaria de edad y de género que la familia victoriana constituye. Esta tragedia toca algo nuclear en la intencionalidad original de J. M. Barrie. Tanto es así, de hecho, que habrá que esperar a la versión de Disney para encontrar un primer *happy end* en el relato de Peter Pan.

En 1953, todo cuanto representaba la familia victoriana para la comprensión y la experiencia de la edad, el género y la sexualidad estaba sufriendo una violenta crisis por la irrupción de la figura del *teenager* (Cuenca, 2013: 102-118). La versión de Disney se esfuerza en conjurar la ansiedad que despertaba esta crisis eliminando cualquier ambigüedad (Crafton, 1989). Peter Pan se convierte en un galán seductor que se despide de Wendy con sincera indiferencia, y sin haber tenido que afrontar ninguna pregunta incómoda. Wendy, por otro lado, inmediatamente convierte su desengaño en algo productivo al descubrir su vocación materna. En última instancia, todo es una ensoñación que ayuda a la niña a atravesar indemne la pubertad y celebrar la adopción del rol que le corresponde en una familia patriarcal reforzada (Cartmell y Whelehan, 2001); una ensoñación útil de la que Wendy se despide sin tristeza.

Por último, la versión de 2003 también insiste en el aprendizaje de Wendy, aunque en términos opuestos a Disney: si en 1953 se trataba de atravesar la adolescencia sin peligro y en una sola noche, cincuenta años

después el objetivo es dejar atrás la niñez y descubrir la sexualidad adolescente. Ya no es sólo Wendy quien sufre una transformación, sino también Peter, que abandona en esta versión la esencial inmutabilidad que le caracterizaba en la intención de Barrie (Cuenca, 2013: 172-176). En las dos versiones anteriores la suerte queda echada para Peter y Wendy cuando se despiden en la casita subterránea: las escenas de la batalla y la vuelta a Londres no modifican en nada los términos de su relación. En 2003, sin embargo, después de esa despedida falta aún lo más determinante: el beso. Postergado hasta el límite más radical (casi hasta la muerte de Peter), cuando finalmente llega el contacto erótico entre ambos, el aprendizaje compartido irrumpe con la violencia de una revelación. Tras haber descubierto juntos el fin de la niñez, la despedida definitiva de Peter y Wendy ya no debe ser trágica en absoluto, y se parece mucho más al final edulcorado de un romance de verano.

En definitiva, las tres versiones analizadas pertenecen a estadios diferentes en la historia política de la edad: la centralidad de la niñez en el marco de la familia victoriana, la irrupción de la adolescencia en los años 50 como una figura social cargada de peligros y su actual celebración omnipresente bajo el régimen del capitalismo seductivo. En cada una de estas fases, el relato de Peter Pan ha sabido adaptarse a las circunstancias para seguir siendo actual y relevante hasta el día de hoy. Las sutiles variaciones de ese engranaje central que es el desengaño de Wendy dan fe de la admirable potencialidad de un relato al que aún le esperan numerosas mutaciones.

Bibliografía

- BARRIE, James Matthew (2011a): «Peter y Wendy», en *Peter Pan*. Madrid: Cátedra, pp. 79-252.
- (2011b): «Peter Pan o el niño que no quería crecer», en *Peter Pan*. Madrid: Cátedra, pp. 253-379.
- BIRKIN, Andrew (2003): *J.M. Barrie and the Lost Boys*. New Haven: Yale University Press.
- CARTMELL, Deborah y WHELEHAN, Imelda (2001): «‘To Die Would Be an Awfully Big Adventure’: The Enigmatic Timelessness of *Peter Pan*’s Adaptations», en *Cadernos de Tradução*, vol. 7, n.º 1, pp. 93-107.
- CRAFTON, Donald (1989): «The Last Night in the Nursery: Walt Disney’s *Peter Pan*», en *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*, vol. 24, pp. 33-52.

- CUENCA, Jaime (2012): «Un truncado ideal de juventud: la vivencia del tiempo en *Peter and Wendy*», en MUÑOZ CORCUERA, Alfonso y DI BIASE, Elisa T. (eds.), *Barrie, Hook and Peter Pan. Studies in Contemporary Myth; Estudios sobre un mito contemporáneo*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 151-163.
- (2013): *Peter Pan disecado. Mutaciones políticas de la edad*. Bilbao: consonni.
- HERREROS DE TEJADA, Silvia (2009): *Todos crecen menos Peter*. Madrid: Lengua de trapo.
- JACK, Ronald D.S. (2010): *The Road to the Never Land. A Reassessment of J.M. Barrie's Dramatic Art*. Glasgow: Humming Earth.
- MALTIN, Leonard (2013): «Peter Pan (1953) – Notes» [en línea], en *Turner Classic Movies*. En: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/86554/Peter-Pan/notes.html> [Consulta: 4 de diciembre de 2013].
- MANZANO ESPINOSA, Cristina (2006): *El espejo, el aviador y el barco pirata (Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry y James M. Barrie)*. Madrid: Fragua.
- MUÑOZ CORCUERA, Alfonso (2010): «Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (I)», en *ALLIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, n.º 8, pp. 85-110.
- (2012): «Reescribiendo Peter Pan: La indefinición de un mito con múltiples orígenes», en *ALLIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, n.º 10, pp. 287-366.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- TATAR, Maria (ed.) (2011): *The Annotated Peter Pan. The Centennial Edition*. New York y London: W.W. Norton & Company.
- WHITE, Donna R. y TARR, C. Anita (2006): «Introduction», en WHITE, Donna R. y TARR, C. Anita (eds.), *J.M. Barrie's Peter Pan In and Out of Time: A children's classic at 100*. Lanham: Scarecrow Press, pp. vii-xxvi.
- YEOMAN, Ann (1998): *Now or Neverland. Peter Pan and the Myth of Eternal Youth*. Toronto: Inner City Books.

Filmografía

- BRENON, Herbert (dir.) (1924): *Peter Pan*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- GERONIMI, Clyde; JACKSON, Wilfred y LUSKE, Hamilton (dirs.) (1953): *Peter Pan*. Estados Unidos: Disney Studios.

- HOGAN, P. J. (dir.) (2003): *Peter Pan: la gran aventura (Peter Pan)*. Reino Unido: Revolution Studios, Universal Pictures, Columbia Pictures.
- SPIELBERG, Steven (dir.) (1991): *Hook*. Estados Unidos: Amblin Entertainment, TriStar Pictures.