



Universidad Católica Argentina
“Santa María de los Buenos Aires”
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Letras

El torcimiento de Nunca Jamás: un desplazamiento visual entre la escritura
de J. M. Barrie y la transposición fílmica de *Peter Pan*

Tesis de Licenciatura

Alumna: Lourdes Belén Loresi

Nº de registro: 061700303

Directora de Tesis: Dra. María José Punte

Lugar y fecha de presentación: C.A.B.A, 6 de octubre de 2023

Índice

1. Introducción

- 1.1. Hipótesis, objetivos y metodología de investigación
- 1.2. Estado de la cuestión
- 1.3. Rasgos biográficos de J. M. Barrie: inspiración para *Peter Pan*
- 1.4. Contextualización, producción y recepción de la obra
- 1.5. La continuidad de un mito: Barrie en la actualidad

2. Capítulo I. La cuestión de la infancia, la literatura y lo *queer*

- 2.1. Noción y desarrollo del concepto de infancia
- 2.2. ¿Cómo definir la literatura infantil?
- 2.3. “Raro” desde sus orígenes: el término *queer* en diferentes tiempos
- 2.4. Relaciones entre el concepto de niñez y lo *queer*

3. Capítulo II. Los niños (y adultos) juegan entre mundos: escape de la lógica a través de las palabras

- 3.1. Corpus narrativo: *The Little White Bird* (1902) y *Peter and Wendy* (1911)
- 3.2. “Lloraba porque no consigo pegarme la sombra. Además, no estaba llorando”:
Peter
- 3.3. “¿Cómo te llamas?”: Wendy Moira Angela Darling
- 3.4. El capitán Garfio
- 3.5. Los Niños Perdidos y Tigrilla

4. Capítulo III. Hacia una *queerización* visual en *Nunca Jamás*

- 4.1. El film de P. J. Hogan: recepción y contexto
- 4.2. El desafío visual de los personajes

4.2.1. Observando a Peter

4.2.2. Wendy y Tigrilla: una perspectiva moderna

4.2.2.1. Wendy

4.2.2.2. Tigrilla

4.2.3. Visualización del enemigo: James Garfio

5. Capítulo IV. El caso de Disney, Joe Wright y Robbie Kay

5.1. *Peter Pan* (1953)

5.2. *Once Upon a Time* (2011-2018)

5.3. *Pan* (2015)

6. Conclusiones

7. Bibliografía

1. Introducción

La historia de las aventuras de Wendy y sus hermanos en el País de Nunca Jamás junto al famoso Peter Pan, hoy en día, es conocida y adorada por muchos niños y adultos que crecieron con ellos. Sin embargo, quienes descubrieron al personaje en alguna instancia de sus vidas, probablemente, no lo hayan hecho por las versiones escritas que están a disposición, sino por sus adaptaciones cinematográficas. Entre estas, podemos destacar la versión de 1953 de Walt Disney Pictures, que tuvo un éxito a nivel mundial y es una de las grandes contribuidoras a la expansión de la figura de forma masiva. Para agregar, estableció un imaginario con respecto a la apariencia que llevan los personajes, como la mayoría de las películas de la compañía. De esta manera es posible constatar que el creador de este niño de ficción se vio desplazado por la imagen del personaje, convirtiéndose él mismo en un mito moderno.

Peter Pan se destaca por ser un niño polimórfico, vive en una realidad construida y auto-reflexiva, que no solo en él, sino también en su entorno, produce el efecto que replica los aspectos más atractivos de la infancia (Kavey, 2008, p. 11). Existen otros muchos espacios y personajes que lo rodean y cambian junto a él, que modifican el significado del texto constantemente. Es importante recordar que “todos los niños, menos uno, se hacen mayores” (Barrie, 2006, p. 11), y ese “uno” es Peter Pan. No querer crecer, ser el epítome de la juventud eterna es la gran característica del personaje, incluso, resultaría extraño no asociarlo con esto. Peter es el gran “niño eterno”, tan estrechamente ligado a la infancia y a la nostalgia que tenemos al volvernos adultos. Añoramos lo que alguna vez fuimos, guardamos en la memoria a Peter y a sus acompañantes, los hermanos Darling y los Niños Perdidos, quienes comparten la particularidad de lo infantil en conjunto. Las aventuras que todos ellos viven giran en rededor de dos mundos diferentes, que intentan imponerse uno sobre el otro: la niñez y la adultez, dos perspectivas casi opuestas. Por esta razón, parecería apropiado indagar la concepción que engloba a estos personajes, para así poder comprender de mejor forma qué es lo que motiva a cada uno de los niños que viajan al País de Nunca Jamás y de qué modo se auto-descubren en el camino profundo de sus identidades.

1.1. Hipótesis, objetivos y metodología de investigación

Peter Pan responde al torcimiento de la realidad conocida, genera una gran cantidad de interrogantes que permiten una desconfiguración individual y una ruptura de la normatividad. De este modo, los niños que aparecen en la historia podrían ser definidos como *queer*, palabra que hoy en día está asociada más exclusivamente a la sexualidad y a las categorías de género, pero que es un término que permite definir muy bien la experiencia de la niñez, “(...) the term queer in its more traditional sense, to indicate a deviation from the “normal”. In this sense the queer child is, generally, both defined by and outside of what is “normal”” (Bruhm & Hurley, 2004, p. x)¹. Este término ha variado en el lenguaje inglés, extendiéndose a diferentes interpretaciones y usos. Dentro de estos, la principal es la introducción de la noción de *nonsense*, gracias al autor Lewis Carroll, asociada a la idea de lo *queer*, en donde el juego transforma la realidad para generar una nueva construida en torno a palabras y acciones. Carroll logró establecer esta innovadora forma de entender la infancia en la literatura, como una posibilidad de escapar la lógica del mundo adulto y de desafiar la ley de la adultez.

La hipótesis que proponemos para esta Tesis de Licenciatura es que hay en *Peter Pan* una existente construcción de elementos *queer*, en el sentido que le da la obra de Lewis Carroll, que no solo pueden observarse desde un torcimiento de la realidad narrativa sobre los personajes en el texto de J. M. Barrie (1911), sino que también se construyen y se desplazan en un conjunto de elementos iconográficos en la adaptación fílmica del director P. J. Hogan (2003). Podemos denominar el fenómeno como *queerización* visual, ya que se establecen dos mundos completamente distintos en torno a la representación visual de los personajes y las situaciones. Es decir que, si bien los personajes de la ficción fueron creados como fuerzas que desconfiguran la realidad adulta, resulta interesante cómo es que esta ruptura desafiante puede mostrarse sin necesidad de decirse.

¹ “(...) el término queer en su sentido más tradicional, para indicar una desviación de lo ‘normal. En este sentido, el niño queer está, en general, definido por y fuera de lo que es ‘normal’” (Bruhm & Hurley, 2004, p. x) [La traducción es mía].

Este estudio se propone como objetivo analizar los componentes que hacen excepcional a la narración y descripción de los personajes de la novela de J. M. Barrie; para observar de qué manera se genera la *queerización* en la novela y cómo se transfigura en los elementos visuales del film de Hogan. Además, se investigará la significación de la infancia, teniendo en cuenta los personajes niños y adultos, en cuanto al concepto asimilado y su supuesta ruptura. Finalmente, se concluirá una relación entre ambas obras, considerando sus lenguajes específicos; tras haber explorado los orígenes y la evolución de los personajes como parte de la rareza que ambas interpretaciones otorgan al valor de la obra.

Esta tesis se desarrollará principalmente dentro del marco de la Literatura Comparada, utilizando los métodos propuestos para el análisis del cine en sus vínculos con la literatura, al considerar como centro de interés la novela *Peter Pan* y la adaptación del director P. J. Hogan. De esta manera, se considerará lo establecido para el estudio de los elementos visuales del film. Para el abordaje cinematográfico se tendrán en cuenta las contribuciones de críticos como André Bazin (2008), Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991), Gilles Deleuze (1987), Dudley Andrew (1984), José Sánchez Noriega (2000). Con respecto a las cuestiones que involucran la relación entre la literatura y el cine, conjuntamente, también se considerarán las teorizaciones de Adriana Cid (2011), Linda Hutcheon (2006), Virgilio Tortosa (2016), Carmen Peña Ardid (1992), Sergio Wolf (2001).

En cuanto al marco de la novela *Peter Pan*, podríamos inscribir este análisis dentro del campo de los estudios de la Literatura Infantil, tomando como principal referente al crítico Seth Lerer (2009), usaremos los trabajos de Karín Lesnik-Oberstein (2000), Kenneth Kidd (2011) y Sheila Egoff (1982), entre otros. Además, convenimos en enfocar el estudio en las cuestiones que atañen a lo que se considera infancia *per se* y ciertas consideraciones que se desarrollan alrededor del tema, como puede verse con los críticos René Schérer y Guy Hocquenghem (1979).

De la misma forma, muchos de los elementos que aparecen en *Peter Pan*, entrelazados de manera estrecha a la figura del niño, específicamente en los personajes (la inocencia, el deseo, la ruptura de lo normativo, el descubrimiento de uno mismo, la

oscuridad y lo erótico), se encuentran englobados en torno a la *queerización*. En este caso, nos basaremos en los aportes de Kathryn Bond Stockton (2009), Steven Bruhm y Natasha Hurley (2004), el trabajo de Laura Jeanne Ferdinand (2014), algunas de las ideas de Tison Pugh (2011), entre otros autores.

1.2. Estado de la cuestión

El campo de investigaciones que se realizaron sobre el texto de *Peter Pan*, actualmente, es muy amplio. Un crítico que tomaremos como un importante referente es Alfonso Muñoz Corcuera, quien posee una gran variedad de estudios que examinan las diferentes características que rodean tanto al personaje como su historia y todo lo que conlleva detrás el imaginario de Barrie. Uno de sus análisis más completos está en el texto “Reescribiendo *Peter Pan*: la indefinición de un mito con múltiples originales” (2012), donde toma como punto de partida la biografía del escritor escocés. De manera muy completa, ofrece un corpus de la vida literaria que también conformó la historia de Barrie, hace una breve reflexión de las diferentes experiencias que este tuvo que atravesar y de qué manera podrían haber inspirado la creación del “niño eterno”, explicando, además, el proceso que se dio hasta llegar al personaje que hoy es conocido a nivel mundial. Esta cuestión también se encuentra en el artículo “La doble dimensión trágica de Barrie y Peter Pan” (2011) de manera más detallada y específica. Lo interesante del estudio, quizás, se encuentra en el apartado en el que se centra en la personalidad de Peter desde una perspectiva psicológica, porque atraviesa las turbaciones y sentimientos confusos en su carácter a causa de su pasado. Destaca la relación con la madre perdida y el cuestionamiento de los mundos, el real y el que se encuentra en *Nunca Jamás*, como parte de la problemática oscura que representa tanto en el texto de *Peter and Wendy* (1911), como en *The Little White Bird* (1902). Para agregar, este autor no se olvida de analizar el posible origen de la relación de Peter con el dios griego Pan y la cultura celta, marca las coincidencias y diferencias entre los mismos. Este estudio se encuentra de manera aún más expandida en su artículo “Peter y Pan” (2008).

También es Seth Lerer quien le dedica un capítulo al tema relacionado con el dios Pan (“Pan in the Garden”) en su libro *Children’s literature: A reader’s history, from Aesop to Harry Potter* (2009), pero este autor se destaca más por sus estudios en el ámbito de la Literatura Infantil, de gran importancia para el análisis que proponemos. Esto debe ser tenido en consideración al encontrarse el texto de base en un período en el que comienza a surgir un especial interés en el niño como individuo. En este libro, Lerer se enfoca en el recorrido que hace de la literatura infantil y parte de los conceptos más remotos, desde los griegos y las famosas fábulas de Esopo. Adicionalmente, explica la relación que ha tenido a lo largo de los años la concepción de literatura, literatura infantil e infancia, para finalizar en los tiempos modernos y cómo toda una sociedad, los medios y la historia han modificado cada una de estas nociones.

El libro de Jacquelin Rose, *The case of Peter Pan, or the impossibility of children’s fiction* (1994) también servirá como base general para esta investigación. El estudio, de hecho, proporciona un comentario de mayor alcance al reaccionar contra la común suposición de que la literatura infantil está escrita para el niño. Rose argumenta que, en lugar de abordar las necesidades de los niños, estos libros satisfacen las necesidades y los deseos de los adultos. La crítica recogió el texto de *Peter Pan* como tema de su estudio porque argumenta que la noción del estatus del texto de Barrie como un clásico infantil se basa en nuestra insistencia cultural en promulgar la inocencia de la historia, una insistencia que refleja la actitud de la sociedad hacia los niños.

No debemos dejar fuera de la mención al conjunto de ensayos compilados por Allison B. Kavey y Lester D. Friedman (2008) en *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. En esta recopilación, se encuentran estudios realizados sobre todo tipo de relaciones posibles con el libro de Barrie, como en “*Peter Pan and the Possibilities of Child Literature*” de Martha Stoddard Holmes, quien rastrea las posibilidades de la literatura infantil y de qué manera pueden verse reflejadas en *Peter Pan*, de modo muy similar a la lectura que realiza Rose sobre el mismo caso, considerándolo parte de la literatura para el adulto.

En cuanto a la bibliografía que se relaciona de manera directa con la hipótesis del estudio, no existe algo específico y particular que apunte a lo que se busca investigar. Es

así por lo que consideramos algunos aspectos de textos que de manera directa no resultan ser lo buscado, pero que sirven de guía para encaminar el análisis. En el libro antes mencionado, se presentan dos artículos de interés particular, “Hooked on Pan. Barrie’s immortal pirate in fiction and film” (2008) por Lester D. Friedman, quien hace un recorrido crítico sobre la figura del capitán Garfio en la tradición fílmica, comparándolo con el texto original, al partir de su génesis. Lo interesante es el apartado en el que se detiene a observar la visión del capitán creada para el film de P. J. Hogan, ya que representa, en su opinión, los valores de la virilidad y los códigos de honor en los manierismos y gestos que reflejan una sociedad. De igual manera, cabe mencionar el ensayo de David P. D. Munns ““Gay, innocent and heartless”. *Peter Pan* and the queering of the popular culture” (2008), que se enfoca en las transformaciones del personaje en la sociedad que lo rodeaba y la relación que crece entre el niño y Wendy como parte de la normatividad establecidas en la época de Barrie y de qué manera estos intentan alejarse dentro del mundo de la infancia. Menciona brevemente la película de Hogan, donde hace hincapié en la exploración de los deseos y el erotismo, y lo compara con la cultura a la que pertenece.

La tesis de Laura J. Ferdinand, *Imagining childhood: Constructions of youth, gender, and identity as participants in the cultural transmission of J. M. Barrie’s Peter Pan* (2014), presenta un conjunto de ideas relacionadas directamente con la vida del autor con el propósito de explicar cómo afectaron las tragedias y encuentros que tuvo que atravesar en la creación del texto de Pan. Elabora un estudio sobre las transgresiones en la infancia y desarrolla cómo se explora la identidad en el espacio “limbo” que representa al niño.

De manera bastante acotada, la problemática de la infancia como transgresora del mundo adulto puede leerse en “The Boy Who Lived: From Carroll’s Alice and Barrie’s Peter Pan to Rowling’s Harry Potter” (2004) de Amy Billone, donde esta autora realiza una lectura de los impulsos y deseos de algunos personajes que representan al mundo infantil en contraste con el mundo adulto.

Dos estudios tratan la figura de Wendy Darling en la narración escrita y su transfiguración en la pantalla. La primera, de Jaime Cuenca, “El desengaño de Wendy:

análisis comparado de tres versiones fílmicas de *Peter Pan*” (2014), quien hace una comparación entre las diferentes versiones que existen de las adaptaciones conocidas del cine, desde Disney hasta Hogan, pero únicamente se detiene en algunos detalles de la historia y las decisiones que toma el personaje. El otro es la tesis de Dijk “*A mother’s last words to her children*”: *Wendy’s Roles in Peter Pan and film adaptations* (2017), donde se analizan cómo los roles de las protagonistas femeninas son abordados de maneras diferentes según las épocas históricas a las que responden; y menciona las dos versiones fílmicas antes nombradas. Ambos casos, intentan también explicar cómo el entorno tiene una relación directa con los personajes que aún son niños y lo que se espera de ellos.

En suma, la bibliografía consultada posee un amplio espectro de investigaciones que se realizaron en torno al texto de J. M. Barrie. Además, contamos con un recorte que sirve para comprender la perspectiva fílmica, en particular para la película que será trabajada, de P. J. Hogan (2003). Si bien encontramos que no todos los análisis relacionan de forma específica estas dos obras en conjunto, como es el caso de la investigación que se llevará a cabo en esta tesis, el análisis que le permitió a los autores llegar a diferentes conclusiones nos permitirá profundizar en el tema de manera más eficaz. Por eso mismo, este corpus presentado aporta al desarrollo literario que pretendemos desgajar a través del texto y, posteriormente, en conjunto con su transposición fílmica, un completo campo de aportes y reflexiones en favor de una nueva perspectiva de indagación.

1.3. Rasgos biográficos de J. M. Barrie: inspiración para *Peter Pan*

Nacido el 9 de mayo de 1860 en una pequeña ciudad escocesa llamada Kirriemuir, hijo de David Barrie y Margaret Ogilvy, una familia con orígenes humildes (Muñoz Corcuera, 2012a, p. 290). A pesar de estas condiciones, sus padres siempre se preocuparon para que todos sus hijos accedieran a una educación adecuada. No obstante, desde una edad muy temprana, James no mostró ser demasiado brillante en los ámbitos académicos a los que aspiraban tanto su padre como su madre. Esto hizo que creciera de una manera bastante apartada de sus hermanos, en especial de David, quien era el preferido de Margaret y parecía tener un futuro prometedor. Como resultado, Barrie vivió

a la sombra de David, cuestión que afectó su propio modo de autoperibirse (Frazier, 2014, p. 3).

Cuando Barrie tenía seis años, su hermano David (a poco de cumplir los catorce) murió en un accidente mientras patinaba sobre hielo. Esta tragedia desencadenó una serie de consecuencias en la familia, pero, en particular, en la madre del autor, quien nunca pudo aceptar la muerte de su hijo más amado, por lo que cayó en una grave depresión (Nešporová, 2019, p. 10). Algunos estudiosos de la biografía de Barrie dicen que, a partir de ese momento, este comenzó a sentir celos por el afecto que su propia madre aún profesaba en mayor cantidad a su hijo muerto, olvidándose de él, cuestión que provocaría que James empezara a actuar, a vestirse y a hablar como David, para convertirse en un doble perfecto de su hermano. Otros, en cambio, escriben que fue Margaret Ogilvy quien, inconscientemente, comenzó a pretender y a dirigirse a James como si fuese David, pero sin que él se quejara en algún momento. Cualquiera haya sido el caso, su madre no podía diferenciarlos y llegó a querer al escritor de la misma forma en que quiso a su hermano fallecido. Esta podría ser una de las razones por la cual se ha considerado la posibilidad de que este intento de parecerse a la copia eterna del niño David causara en el joven James enanismo psicogénico, enfermedad que le habría inhabilitado conseguir la madurez física y emocional, explicando su escasa estatura y la aparente asexualidad que le acompañó toda su vida (Muñoz Corcuera, 2012a, p. 291).

De esta tragedia, según los críticos del tema, se habría dado el primer paso para llegar al personaje de Peter Pan. Esta teoría radica en la figura de David como principal fruto de inspiración, al haber fallecido antes de llegar a la adultez y haber quedado inmortalizado como un niño que jamás lograría crecer. Este evento cambió para siempre a Barrie en aspectos inimaginables, pero también, influyó la futura creación de Peter, coincidentemente, “*the boy who did not grow up*”. Quizás sea la causa de que los personajes de *Peter Pan* logren viajar a un mundo libre de restricciones, de que exhiban la capacidad de transformarse y demostrar en su identidad un desplazamiento *raro* (o *queer*) en comparación con lo conocido, de explorar las particularidades que se forman en torno a elementos como la inocencia, el deseo, la ruptura de lo normativo, el descubrimiento de uno mismo, la oscuridad. Esto resulta en una constante búsqueda en

lo más profundo de las realidades individuales que atraviesa a los personajes que conforman la narración. J. M. Barrie trae a colación todas estas problemáticas en su intento de transmitir la significación de la infancia; comparte y entrelaza todo un lenguaje que interpela en el relato a todos aquellos que recorren sus textos. Conforman individuos que se encuentran perdidos, pero que, con ayuda de la vivencia de las aventuras en *Nunca Jamás*, realizan un viaje a lo no conocido de sí mismos. Interpela, de esta forma, al receptor de la obra, invitándolo a comprender en conjunto los misterios de cada niño, “(...) an ethos of representation, characterised by its basic demand for identity in language, that is, for language as a means to identity and self-recognition” (Rose, 2012, p. 139)².

Aunque David no llegaría a convertirse nunca en adulto, no era el caso de James, quien sí debía hacerlo por fuerza de la naturaleza, aun si no le agradaba la idea. Estudió en distintas academias, donde conoció amigos con quienes pasaría horas jugando a ser piratas o teniendo aventuras en lugares imaginados, viviendo con la idea de quedar estancado en la figura del niño, sin poder lograrlo por estar atrapado en el mundo en el que el desarrollo no se detiene nunca, donde la eterna paradoja entre el tiempo y el crecimiento está activa (Hollindale, 2005, p. 211). Así es como Peter Pan se vuelve la personificación de los pensamientos y el deseo de escapar la realidad de Barrie, quien, a diferencia del primero, nunca pudo hacerlo (Frazier, 2014, p. 5). Ávido inventor de espacios para sus juegos y gran lector desde pequeño, influenciado por su madre, estas fueron algunas de las causas de la elección vocacional del autor, quien después de graduarse en Filosofía y Letras por la Universidad de Edimburgo, comenzó a introducirse en el arte de la escritura. Trabajó como redactor en Escocia y luego en las editoriales de Londres. Finalmente, en 1887, financió la publicación de su primera novela, *Better Dead*, que resultó ser un fracaso total. Sin dejarse desanimar, al año siguiente publicó *Auld Licht Idylls*, recibida de manera exitosa por el público y la crítica. Sin embargo, fue gracias a *Window in Thrums* que pudo consagrarse como escritor en 1889, transformándose en uno de los autores británicos más conocidos de su época. Después de tanto éxito, la

² “(...) un ethos de la representación, caracterizado por su exigencia básica de identidad en el lenguaje, es decir, del lenguaje como medio para la identidad y el auto-reconocimiento” (Rose, 2012, p. 139) [La traducción es mía].

producción de Barrie comenzó a disminuir, en especial tras la muerte de su madre en 1895, que lo llevó a escribir la biografía *Margaret Ogilvy* (1896).

Su historia como escritor también fue prolífica en el teatro, ya que en 1892 estrenó su primera obra en Londres, *Walker, London*, donde conoció a la actriz Mary Ansell, quien interpretó a uno de sus personajes. Tuvieron un romance y rápidamente se casaron, en 1894; un matrimonio que nunca fue consumado. En 1908, Mary tuvo un amorío del que Barrie se enteraría un año más tarde, lo que causó el divorcio de la pareja. Cabe destacar que una de las actividades que solían realizar, antes de acabar con la relación, era ir a caminar por los Jardines de Kensington. En 1897, en uno de sus paseos habituales, se topó con George y Jack, dos de los cinco hermanos Llewelyn Davies³, hijos de Sylvia Llewelyn Davies, a quien Barrie había conocido en una cena. Las familias formaron una amistad muy fuerte a partir de ese momento. Este hecho no debe ser dejado de lado al estar estrechamente vinculado con el origen de *Peter Pan*, porque forma parte del imaginario de cuentos que el escritor solía inventar para contarles a los hijos de Sylvia. Muchos de los atributos de los Niños Perdidos, de hecho, fueron inspirados en las aventuras que Barrie tuvo con aquellos, al ser habitual la ambientación con piratas y aventuras en islas desconocidas.

El autor escocés se enfrentó a grandes tragedias desde muy pequeño en su vida y, si bien tuvo un éxito importante y fue reconocido en su adultez, incluso al obtener el título de “Sir” y entablar relaciones con personas ilustres de la sociedad británica, la desgracia acechaba siempre su historia: la muerte de dos de los hermanos Llewelyn Davies, en 1915, George, en la Primera Guerra Mundial, y en 1921, Michael, tras suicidarse. Estos acontecimientos hicieron que entrara en una profunda depresión y terminara casi totalmente su ciclo de producción literaria. En 1929 otorgó todos los derechos de la obra de *Peter Pan* al Hospital para Niños Enfermos, Great Ormond Street Hospital, que aún sigue manteniendo. Un par de años después, el 19 de junio de 1937, murió en Londres de una neumonía.

³ George, John “Jack”, Michael, Peter y Nicholas “Nico” Llewelyn Davies.

1.4. Contextualización, producción y recepción de la obra

El caso de *Peter Pan* tiene como característica su gran complejidad. Su historia parece sencilla de establecer en un esquema, no obstante, está compuesta por un gran entramado de textos y reescrituras desde el inicio. Hay que tener en cuenta que los personajes de Peter Pan y los Niños Perdidos están inspirados en niños reales (Segran, 2014, p. 5), por eso, debemos retomar la mención de los hermanos Llewelyn Davies y el estrecho vínculo que Barrie había alcanzado con la familia entera. En unas vacaciones en 1901 en su casa de campo de Surrey, surgió la primera semilla que geminó las aventuras del niño eterno. Entre juegos y relatos, Sir James compuso un libro con fotos que había sacado de los hermanos. La fotonovela lleva el nombre de *The Boy Castaways of Black Lake Island* y solo se hicieron dos copias, una para el propio Barrie y otra para la familia Llewelyn Davies. Esta segunda se perdió al poco tiempo ya que el padre de los niños, Arthur, la olvidó en el tren (Pérez, 2015, p. 27). En esta se cuenta la historia de unos naufragos a través de treinta y seis fotografías comentadas al pie, en dieciséis capítulos. Y si bien el personaje de Peter Pan no aparece, contamos con la presencia del capitán Swarthy, un pirata interpretado por el mismo James Barrie, un claro antecedente de James Garfio, y no es una coincidencia que compartan el nombre de pila.

Hasta ese momento, únicamente existían ideas que el dramaturgo había anotado por cada relato que había surgido con los Llewelyn Davies en los Jardines de Kensington. No sería hasta 1902 que Peter Pan aparecería por primera vez en *The Little White Bird*, aunque como un personaje secundario que recorre los jardines. El relato que inicia Pan en estos jardines ya muestra la distinción entre dos mundos, la diferencia que se marca entre el espacio por fuera de los jardines, donde está la sociedad, y un espacio interior a estos a cuyas maravillas solo unos pocos pueden acceder. Lo interesante está en el carácter ambiguo que se le adjudica al niño, quien se encuentra en un limbo entre la inocencia, la curiosidad y el mundo que le espera en un futuro.

La inocencia es una de las concepciones más arraigadas en cuanto a la infancia, asociada a la idea de que todos los niños son naturalmente puros por la ausencia de la malicia intencional y por no haber sido corrompidos por las normas del mundo adulto, lleno de peripecias y engaños; y, acompañando a este primer sentido, la adjudicación de

un estado de desconocimiento que conlleve a la realización de actos o pensamientos concretos y complejos. Los discursos que se ofrecen sobre la cuestión de la inocencia construyen performativamente esta especie de “esencia natural”, para aparecer, así como el feliz pero amenazado desenlace de la expresión de una condición primordial y homogénea, arrancada de las normas sociales de la historia y la política (Duschinsky, 2015, p. 2). Para agregar, la doble cara de Peter se construye también en su nombre, al no ser casualidad que se apellide “Pan” como el dios griego, cuya existencia establece una dualidad espacial y temporal. Por lo tanto, si bien los sucesos que Peter vive en *The Little White Bird* son diferentes a los que vendrían después, es con esa historia que se da el primer paso para desarrollar la complejidad que representa la totalidad de su persona.

¿Cómo llegamos a la historia que conocemos hoy? Después de haber visto una pantomima junto a los Llewelyn Davies, en 1903, Barrie retomó la idea del Peter de *The Little White Bird*, e inició la transformación. Primero lo hizo más grande y lo convirtió en el personaje principal de una pantomima, que fue estrenada con un inesperado éxito el 27 de diciembre de 1904, en el Teatro Duke of York’s de Londres. Al principio se la llamó *Peter Pan or, The Boy Who Couldn’t Grow Up*, pero luego se cambió a *Peter Pan or, The Boy Who Wouldn’t Grow Up*, como sugerencia de Charles Frohman, productor de la obra. Su éxito la llevó hasta los Estados Unidos en 1905 y no paró de ser representada por más de una década de manera ininterrumpida para cada Navidad en Londres; el único año en el que no fue puesta en escena fue en 1940, por la Segunda Guerra Mundial. El texto tuvo muchas reescrituras y variaciones, ya que el dramaturgo nunca dejó de trabajar sobre el guión de manera obsesiva hasta 1928, fecha en la que se publicó el texto definitivo con la figura que conocemos hoy en día (Muñoz Corcuera & Di Biase, 2012, p. x). El cambio más notable con respecto a la primera versión es la desaparición de los elementos típicos pantomímicos como, por ejemplo, los arlequines y payasos. Para el año 1911 ya se había publicado la novelización de la misma obra, bajo el nombre de *Peter and Wendy*, mundialmente conocida como *Peter Pan*.

1.5. La continuidad de un mito: Barrie en la actualidad

Si de algo se vale la historia creada por James Barrie, es del éxito que ha tenido a lo largo de los años, tanto que la sociedad hizo que el personaje se transformara en uno de los mitos modernos de juventud y eternidad. Este estado en parte se debe a las constantes reinterpretaciones que permitió realizar sobre la vida humana, la infancia, la adultez, el descubrimiento de la propia identidad, “Peter Pan is as reflective of Barrie’s personal life and Victorian England as it is reflective of the cultures that have embraced the narrative as a cultural narrative, permuting and perpetuating it” (Ferdinand, 2014, p. 39)⁴. Podemos decir, entonces, que el personaje fue capaz de inspirar muchísimas producciones que van más allá de la vida teatral, una figura representada en películas, series, musicales, hasta en nuevos textos literarios en los que aparece con una historia reinventada o en un universo diferente al ya conocido, “*Peter Pan* has never been dormant in its hundred years of life” (Hollindale, 2005, p. 198)⁵.

En cuanto lo que atañe al campo de la producción teatral, como ya hemos mencionado, sabemos que es una historia que constantemente vuelve a ser representada en el escenario. Desde producciones realizadas por compañías de ballet, llevadas a cabo por el Northern Ballet Theatre, hasta la reconocida transformación en un musical de Broadway en la década de los años cincuenta, con la actuación de Mary Martin como Peter y Cyril Ritchard como Garfio. El fenómeno teatral es tan grande que, incluso, se produjo en la Argentina, en el año 2004, en el Teatro Ópera de Buenos Aires, con música de Patricia Sosa, el afamado musical de *Peter Pan: Todos podemos volar*, que volvió a escena en los años 2016 y 2017.

Mencionamos algunos de los ejemplos acerca de la continuidad teatral de *Peter Pan*, sin embargo, el imaginario mítico que superó a J. M. Barrie en parte se dio asimismo por las tantas adaptaciones cinematográficas que se gestaron a lo largo de los años. La más destacable tendría que ser la producción de Walt Disney Pictures (1953), a la que incluso le siguió una secuela en el 2002 (*Return to Neverland*). Gracias a estas versiones,

⁴ “Peter Pan refleja tanto la vida personal de Barrie y la Inglaterra victoriana como las culturas que han adoptado el relato como narrativa cultural, permutándolo y perpetuándolo” (Ferdinand, 2014, p. 39) [La traducción es mía].

⁵ “*Peter Pan* nunca ha estado dormido en sus cien años de vida” (Hollindale, 2005, p. 198) [La traducción es mía].

generaciones de niños y adultos conocieron la historia de Peter Pan, lo que le permitió adoptar la verdadera forma de un “cuento de hadas eterno” (Muñoz Corcuera & Di Biase, 2012, p. xii). De igual manera que Disney, otras compañías llevaron adelante proyectos que valen nombrar, como, por ejemplo, la versión de Steven Spielberg *Hook* (1991), en la que un Peter adulto debe reencontrar a su “niño” interior para superar las pruebas que Nunca Jamás le pone mientras intenta recuperar a sus hijos. Tampoco podemos olvidar algunas transposiciones que serán analizadas en este trabajo, como *Pan* (2015) de Joe Wright, la oscura versión que aparece en la serie *Once Upon a Time* (2011-2018) y, por supuesto, *Peter Pan* (2003) de P. J. Hogan, considerada como la versión más conocida y disfrutada por toda una generación perteneciente a los comienzos del siglo XXI.

Como puede observarse, las recreaciones filmográficas son las que más han contribuido a la mística de la figura de Peter Pan en su mundo de eterna juventud y juegos. Incluso se llevó a la pantalla grande la propia biografía de Sir James Matthew Barrie, a manos de Marc Forster, *Finding Neverland* (2004), con la actuación de Johnny Deep y Kate Winslet. Del mismo modo, las ediciones especiales que han publicado las grandes editoriales sobre el texto de Barrie han encontrado un espacio en la continuidad del personaje, contando con nuevas ilustraciones, imágenes, visiones, traducciones y demás. Más allá de cómo es que cada uno haya encontrado la historia, lo importante es que ha perdurado en el imaginario, “(...) from the play to Disney and Spielberg and the illustrated version in the bookshops, the myth goes on” (Hollindale, 1993, p. 30)⁶.

⁶ “(...) desde la obra de teatro hasta Disney y Spielberg y las versiones ilustradas en las librerías, el mito siempre seguirá persistiendo” (Hollindale, 1993, p. 30) [La traducción es mía].

2. Capítulo I. La cuestión de la infancia, la literatura y lo queer

2.1. Noción y desarrollo del concepto de infancia

La figura del niño y lo que representa la infancia no son cuestiones sencillas de analizar ya que cambiaron social y culturalmente a lo largo de los años. A causa de esto, tampoco puede encontrarse una definición adecuada de “literatura infantil”. Deberíamos tener en consideración esto porque, como dice el crítico Seth Lerer en su libro *Children’s literature: A reader’s history, from Aesop to Harry Potter*, la historia de la literatura para niños está íntimamente relacionada y resulta inseparable de la historia sobre la infancia, al tener en cuenta que el infante es quien se hace individuo a través de los textos que ha leído, estudiado o escuchado en su vida (2009, p. 1). Entonces, sería necesario conocer la definición de infancia para entender mejor la literatura infantil.

No resulta fácil determinar la definición de infancia, particularmente porque el niño es “dependiente de cómo cada entorno socio-histórico y cultural categoriza las fases de la vida” (Josiowicz, Francica & Punte, 2021, p. 1). Es decir, que por más que hoy tengamos una concepción establecida con características propias e incluso derechos estipulados universalmente⁷, en las sociedades del pasado hubo numerosos cambios que se dieron de manera progresiva hasta poder llegar a la actualidad. De forma inadecuada se sigue sosteniendo un cierto modelo sobre las infancias que quedó establecido por autores modernos como Jean Jacques Rousseau, John Locke o los románticos y victorianos por sus teorías e historias literarias, al no entender que la historicidad del concepto de infancia, es un factor que debería tenerse en cuenta. Esto no quiere decir que el niño en el pasado no existiera, que todos eran considerados jóvenes o adultos. Sin duda se reconocía la diferencia de las edades de la vida, pero la infancia era una etapa percibida

⁷ El 20 de noviembre de 1989 en la Asamblea General de Naciones Unidas, se estableció la Convención sobre los Derechos del Niño (CDN) como un tratado internacional en el que los líderes mundiales reconocen que todas las personas menores de 18 años son sujetos plenos de derecho. De esta manera, están comprometidos a tomar medidas para que todos los niños puedan disfrutar de dichos derechos, sin distinción de raza, color, idioma, nacimiento o cualquier otra condición del niño, de sus padres o de sus representantes legales. La Argentina ratificó la Convención en 1990 y en 1994 le otorgó rango constitucional tras el Pacto de Olivos. La Ley 26.061 de Protección Integral de los Derechos de la Niñas, Niños y Adolescentes sancionada en 2005 establece la aplicación obligatoria de la Convención (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, 2020).

como transitoria que debía pasar y ser olvidada rápidamente (Punte, 2018, p. 13). Existió una evolución de la noción de infancia, porque cada una de las sociedades del pasado tenían una manera de concebir a los niños de acuerdo a sus necesidades y objetivos en la comunidad a la que pertenecían, en particular, con intención de preparar al niño para ser un adulto. Esta situación generó una preocupación en el ámbito de los historiadores ya que se pensaba que, como la infancia era solo una etapa preparatoria para la “verdadera vida adulta”, se caracteriza por la fugacidad y no dejaba huellas valiosas en la cultura.

Philippe Ariès, quien contribuyó de manera fundamental para las miradas actuales sobre la cuestión, en su libro *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life* (1962), despliega esta inquietud. El autor dice que el concepto de niñez no es algo que haya sido inventado específicamente en la edad moderna, sino que la idea en cuanto a la afectividad directa y la emoción sobre los sentimientos de cada uno de los infantes, en la antigüedad, no era concebida de igual modo que se considera hoy en día. El problema de estas sociedades era que no consideraban como propia en los niños la individualidad y emotividad, “(...) the sentimental concept of childhood, of which there were glimpses in Renaissance Italy and Reformation Germany, first crystallized in seventeenth-century England (...) and then, in the eighteenth century, in France and more highly urbanized regions of Europe and the Americas” (King, 2007, p. 371)⁸. Estas características emergieron paulatinamente, hasta entender que cada uno de los infantes poseía una variedad de cualidades que lo diferenciaba de los demás, para abrirse a nuevas ideas y planteamientos sobre lo que significa transitar la infancia.

Aun así, la mirada que se ha tenido sobre la cuestión siempre ha sido ambivalente, en particular si se quiere caracterizar al infante, quien, como observa Lesnik-Oberstein, puede ser descrito como verdaderamente libre o particularmente oprimido, como original o ampliamente imitativo, como puro o rudo, como sabio o mayormente ignorante (2000, p. 222), sin dejar de ser ambiguo. La característica más común asociada a la niñez viene dada de la mano de los románticos, quienes pusieron especial atención en las ideas de la

⁸ “(...) el concepto sentimental de la infancia, del que hubo atisbos en la Italia del Renacimiento y en la Alemania de la Reforma, cristalizó primero en la Inglaterra del siglo XVII (...) y luego, en el siglo XVIII, en Francia y en las regiones más urbanizadas de Europa y América” (King, 2007, p. 371) [La traducción es mía].

inocencia y la pureza, cuando comenzaron a concebir a la infancia como una parte separada de los adultos y sus responsabilidades, “it is necessary to consider Romanticism’s influence on children’s literature and its development (...) Romanticism’s imprint on cultural conceptions of children and children’s literature is most apparent in the figure of the Romantic child (...) as idealized avatars of purity” (Pugh, 2011, p. 3-4)⁹.

Se supone que el infante es inocente porque no tiene las capacidades necesarias que le permitan entender las cosas del mundo que lo rodea. Rousseau propone una noción de infancia en donde el niño es puro porque la sociedad adulta no pudo corromperlo aún; su honestidad persevera porque es separado de todo el exterior peligroso. En el momento en que el niño entiende el mundo adulto, llega al fin de su libertad (Kimball, 2002, p. 53). Es interesante que Schérer & Hocquenghem comiencen en su libro *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia* (1979) con la idea del rapto del niño. Ante la pequeñez, la debilidad y también la hermosura del niño, la tentación de capturarlo para quebrar la seguridad cotidiana en la que está inmerso aumenta, para desplazarlo del calor del hogar al que pertenece. El niño crece en un mundo aislado y protegido de lo externo que puede seducirlo en cualquier momento. Pero sabemos que existe algo más cercano a cada infante que puede raptarlos: el mundo literario. En este sentido, entramos en otro espacio que

tiene que ver más bien con los mundos de aventuras y de ficción en los que parece quedar sumido el infante durante cierto periodo de tiempo, al que deberá renunciar si quiere vivir en el mundo de los adultos, y al que algunos sujetos (...) no parecen querer abandonar lo cual estaría funcionando como una marca de su diferencia (Punte, 2021, p. 44).

El infante tiene su propio mundo, su espacio de fantasía y aventuras en el que puede desarrollarse de un modo completamente diferente antes de adentrarse de manera entera a la adultez. Es un aspecto importante a considerar, ya que estos universos separados son parte también de lo que definen a los niños.

⁹ “es necesario considerar la influencia del Romanticismo en la literatura infantil y su desarrollo (...) La huella del Romanticismo en las concepciones culturales de los niños y la literatura infantil es más evidente en la figura del niño romántico (...) como avatares idealizados de pureza” (Pugh, 2011, p. 3-4) [La traducción es mía].

Pero antes de seguir avanzando, hay que concluir con que la infancia es un concepto ambiguo, que cada cultura en el tiempo ha sabido adaptar a sus necesidades a las que se le sumaron ideas que fueron surgiendo en torno al sentimentalismo e individualismo de cada una de las personas, hasta llegar al concepto generalizado de que el niño es un individuo que debe conocer el mundo que lo rodea, caracterizado por la curiosidad y la inocencia que la adultez no ha llegado a corromper, siendo capaz de aprender y descubrir sus alrededores.

2.2. ¿Cómo definir la literatura infantil?

Sabemos que existe una conexión intrínseca entre la concepción de la infancia, los niños y la literatura. Así como existe una literatura “para adultos”, podría decirse que hay una “literatura infantil”, un conjunto de relatos e historias con las que los chicos crecen. No obstante, aun considerando que en la sociedad hay libros que ayudan a su crecimiento, educación, diversión o distensión, la situación con la que nos topamos en este caso es complicada, ya que la mencionada literatura para niños, resulta ser problemática. Partiendo de la niñez, cuya noción varió a lo largo de los diferentes períodos que componen la historia, podemos llegar a la literatura infantil, que también ha tenido distintas adecuaciones a cada época, sociedad, cultura, espacio y tiempo (Hollindale, 1993, p. 22). El desarrollo de este tipo de literatura es importante para entender mejor la obra de J. M. Barrie, porque *Peter Pan* está íntimamente relacionada con las infancias y la literatura infantil, si tenemos en cuenta que, en general, uno se topa con el personaje cuando es un niño.

Sería lógico comenzar por una definición de la literatura infantil, muchas veces dejada en un segundo plano por tratarse de “cuentos para niños” y a la que no se le da el mismo valor que a la “literatura adulta”, una concepción que consideramos errónea. Pero, así como ocurre con la noción de infancia, la literatura infantil también es difícil de describir. La creación de relatos es muy antigua, “storytelling and tale types (...) became relevant for families, clans, tribes, villages, and cities were retained through memory and

passed on as traditional verbalizations of actions and behaviours.” (Zypes, 2012, p. 8)¹⁰. De estas primitivas narraciones surgen los cuentos y las historias de la literatura. Como dice Seth Lerer, siempre que existieron los niños, existió la literatura. Es verdad que hubo formas literarias que acompañaron a los infantes en su desarrollo, pero no quiere decir que esos textos conformaran un corpus específico de literatura infantil, como por ejemplo los cuentos de hadas. Jack Zypes los analiza en su obra *The irresistible fairy tale: The cultural and social history of a genre* (2012), y explica que estos relatos no fueron pensados en su origen para los niños, aunque hoy ellos sean sus principales lectores. El cuento de hadas fue un relato oral sencillo que se contaba para comunicar conocimientos y experiencias imaginativas y mágicas (p. 21). El concepto de literatura infantil se generó cuando se fijó el concepto de infancia, a partir de que se separó ya de manera definitiva lo adulto de la niñez. Por eso hablamos de formas, de “la literatura que desde la antigüedad ha sido utilizada para fines concretos pedagógicos y formativos de la niñez” (Punte, 2018, p. 150), pero que no necesariamente se la definía como “relatos para niños”.

Entendemos que la literatura tuvo varias maneras de concebirse a sí misma y que en algún momento se pensó que los libros para niños podían ser algo más que móviles de instrucción e información. Se dice que las ficciones para niños son un producto de la época victoriana, porque muchos autores que la impulsaron provienen de esta época, como Lewis Carroll y *Alicia en el País de las Maravillas*, o Louisa May Alcott con *Mujercitas*. También por eso se conoce a la época como la “edad de oro de la literatura infantil”. Sin embargo, la colocación de esta etiqueta a la etapa victoriana no es solo por los autores famosos, sino porque surgió una visión más original sobre la literatura infantil en donde esta, de hecho, podía ser considerada literatura. Fue en este período donde muchas obras conocidas se gestaron, en especial porque la expansión de la industria permitió publicar textos y distribuirlos a gran escala. Además, los autores pensaron que podrían innovar y jugar de maneras diferentes a lo conocido previamente (Egoff, 1982, p. 239).

¹⁰ “las narraciones y los tipos de cuentos (...) se volvieron relevantes para las familias, los clanes, las tribus, las aldeas y las ciudades que las conservaron a través de la memoria y las transmitieron como verbalizaciones tradicionales de acciones y comportamientos” (Zypes, 2012, p. 8). [La traducción es mía].

Marah Gubar en su artículo “On not defining children’s literature” (2011) declara cómo es que simplemente no podemos decir que la literatura de niños consiste en literatura escrita para los niños, ya que existen muchísimos libros, en estos incluido *Peter Pan*, cuyos focos de lectura son mixtos. Más allá de todas estas cuestiones, los relatos no son una categoría a la que si el receptor no tiene la edad adecuada no puede acceder; al contrario, las narraciones se transmiten debido a que pueden ser leídas u oídas por muchos,

children’s literature offers more than just a chronicle of forms of fiction or the arts of illustration. It charts the makings of the literate imagination. It shows children finding worlds within the book and books in the world. It addresses the changing environments of family life and human growth, schooling and scholarship, publishing and publicity in which children—at times suddenly, at times subtly—found themselves changed by literature (Lerer, 2009, p. 1)¹¹.

Antes de comentar la problemática de a quiénes están dirigidos los libros, deberíamos abordar quiénes escriben este tipo de textos. Puesto que la literatura infantil está inevitablemente escrita, publicada, reproducida por los adultos, y por eso también se cuestiona si realmente debería llamarse literatura infantil a este tipo de relatos, al poner la impronta adulta (Lesnik-Oberstein, 2000, p. 222), quiere decir que el pensamiento de estos asimismo influenciará y atravesará estas ficciones. Podríamos pensar que en realidad no se escribe para el niño porque los textos reflejan las intenciones del escritor adulto y satisfacen las nociones de los lectores adultos sobre los gustos y necesidades de los niños (Gilead, 1991, p. 277). Esto aplica también para la infancia misma y su noción, al verse afectada por el pasado y la nostalgia que cada uno de los autores tienen sobre la misma, sobre las inquietudes que han quedado pendientes, que no se han podido resolver.

Jacqueline Rose en *The case of Peter Pan, or the impossibility of children's fiction* (1994), cuestiona la existencia de la ficción infantil. La autora propone que la literatura

¹¹ “La literatura infantil ofrece algo más que una crónica de las formas de ficción o las artes de la ilustración. En ella se puede observar la formación de la imaginación alfabetizada. Muestra a los niños encontrando mundos dentro del libro y libros en el mundo. Aborda los entornos cambiantes de la vida familiar y el crecimiento humano, la escolarización y la erudición, la edición y la publicidad, en los que los niños -a veces de forma repentina, a veces sutil- se han visto transformados por la literatura” (Lerer, 2009, p. 1) [La traducción es mía].

infantil es imposible, primero, por estar escrita por adultos y, segundo, por la idea generalizada que se formó sobre los niños. La autora revela que hay una tendencia por parte de los adultos a homogeneizar a los infantes en una red de iguales características, como lo es la inocencia de lo que hacen y dicen los niños, porque el adulto tiene en su memoria una idea perfecta de infancia. Esto hace que los autores queden estancados en el absoluto estático de la pureza infantil. Cabe aclarar que Rose no se enfoca en una individualidad que representa al niño, sino que estas características se reflejan dentro de la pluralidad. Si el colectivo adulto está compuesto por vectores como el género, la etnia, la clase, la cultura, la edad, el colectivo de los infantes también lo está. Nada es más heterogéneo que las infancias, con más características incomparables que obligan a ser variadas y abiertas, con sus propias necesidades, formas de narrar, de leer. Sin embargo, los estereotipos infantiles siguen persistiendo.

Otra de las consideraciones relacionadas con la literatura infantil tiene que ver con la sencillez de los textos. Los críticos suelen sostener que los libros para niños son más simples en general, con más acción que introspección, es decir, contienen menos enredos. Se supone que a los niños no se les deben dar tramas ambiguas o difíciles de comprender, atribuyéndole la característica de la naturaleza simplificada y reducida que sería la literatura infantil. En consecuencia, se terminaría comprendiendo el concepto de infancia puramente como una oposición binaria con respecto a la adultez, a partir de una falta, y en situación de subordinación con respecto a la madurez (Gubar, 2014, p. 211). Esto sucede ya que muchos de los textos infantiles tomaron la concepción del niño construida en el Romanticismo y el tropo literario surgido especialmente de William Blake y William Wordsworth que proporciona un intertexto para gran parte de la literatura infantil desde mediados del siglo XIX, al describir la infancia como un espacio estático cercano a la “naturaleza” y de algún modo separado de toda ley confusa de la palabra adulta (Kimball, 2002, p. 50), cuando, en realidad, los niños son tan ambiguos como los adultos.

El campo de la literatura infantil posee mucha riqueza en sí, “children’s literature celebrates the difficulty and beauty of language and childhood. Nonsense verse and other genres play with the conventions of language and call attention to adult- child relations”

(Kidd, 2011, p. 185)¹². Ya los griegos y los romanos enseñaban tramas profundas de la vida a los alumnos en las escuelas que memorizaban pasajes de los textos más antiguos. Si cada uno de los libros esconde algún secreto que transforma a la persona y estos niños del pasado eran capaces de entenderlos, debería dejarse de reducir a la literatura infantil a un grado carente de profundidad: los niños poseen muchas capacidades para pensar y cuestionar los contenidos. Hay que reafirmar la autoridad de los textos para niños y abandonar la idea de que solo son “literatura simple”. Además, la construcción de mundos sirve para que se genere una conexión entre lo creado y la realidad, pero, al mismo tiempo, estos escenarios permiten a los receptores alejarse de su entorno y marcar, con su propio movimiento, un círculo que interconecta las cuestiones de la vida misma para abrirse a la interpretación (Schérer & Hocquenghem, 1979, p. 49). En el contexto de la literatura infantil, se logra utilizando muy a menudo la fantasía, porque se puede crear infinidad de mundos y reglas para lo que se necesite transmitir. Ocurre con la historia de *Peter Pan*, donde nos topamos con dos realidades en un mismo libro, un mundo que se asemeja al real y otro completamente irreal. En cada uno de estos mundos, yace una interpretación nueva de las problemáticas que plantea Barrie en sus personajes. Su narrador hace repetidos gestos hacia más de un tipo de lector y a sus diversos niveles de madurez. Una compleja dinámica de escritura y lectura en la que el texto está escrito “para” un público, pero también es accesible a otro, es común en la literatura infantil (Stoddard Holmes, 2008, p. 140). Y gracias a estos elementos, se recurre a la imaginación y se recrea la imagen de los niños hacia las ideas que uno quiera aportar dentro de la cultura, como una manera de recuperar la propia infancia y al niño interior y permitir al adulto alejarse de la ansiedad de crecer cada día más y no perder en el tiempo la niñez que alguna vez tuvo, viéndose reflejados en los niños a quienes les leen o sobre quienes leen (Kimball, 2002, p. 50).

Los relatos que se ofrecen para los niños son para ellos, para que se instruyan, para que disfruten, para que jueguen con miles de posibilidades que puedan darse en la vida y la palabra. Y la cuestión también debe aplicarse a las realidades que se crean: las

¹² “la literatura infantil celebra la dificultad y la belleza del lenguaje y de la infancia. El verso sin sentido y otros géneros juegan con las convenciones de la lengua y llaman la atención sobre las relaciones entre adultos y niños” (Kidd, 2011, p. 185) [La traducción es mía].

ficciones no solo representan el mundo que los rodea. Hay millones de posibilidades y mundos creados que se hacen posibles a través de la fantasía y el arte. La imaginación es infinita y mágica, abre las mentes y el entendimiento de las experiencias de la vida.

2.3. “Raro” desde sus orígenes: el término *queer* en diferentes tiempos

El siglo XIX destaca no solo por ser un período en el que muchas de las obras más conocidas de la literatura infantil se produjeron y sus autores se inmortalizaron como parte del canon de textos que los representan; además es un momento de progreso y de nuevas ideas que proliferaron en tiempos posteriores. Uno de estos escritores es quien trajo a la vida al personaje de Alicia, niña que tiene aventuras en el País de las Maravillas. Lewis Carroll es el responsable de haber creado una gran historia que atraviesa con sus palabras los tiempos, remontándose a la imaginación lingüística con la que juega y aporta nuevos sentidos en la variedad y combinación que se le permite en el campo literario y sonoro. Y gracias a esto, es capaz de otorgarle a Alicia un mundo maravilloso, lleno de descubrimientos y asombros que dejarán tanto a la niña como al lector pasmados con los espacios y palabras que se entrelazan en el libro. Es el momento más indicado para alejarse de todo orden y toda ley establecida, como dice Lerer (2009). Todas las criaturas extrañas del mundo con el que se encuentra Alicia encajan en todos los linajes y todas las clasificaciones porque no hay, justamente, linajes y clasificaciones. La aritmética no tiene sentido y los cumpleaños son “no cumpleaños”. En el País de las Maravillas, la palabra específica que se utilizó para expresar la sorpresa de Alicia ante todo este mundo tan peculiar es “raro”, o en su término en inglés, *queer*. Todo resulta ser un poco *queer* en Wonderland (pp. 195-196).

Antes de entrar a describir las características específicas que se relacionan con este término y de qué manera es aplicable también en los textos de Barrie, debemos comprender de dónde viene y cómo se usa. Actualmente, la palabra *queer* ha quedado vinculada con las sexualidades disidentes, cuando tiene todo un bagaje histórico de significados que la enriquecen aún más. Más si consideramos que es un término en inglés, en donde muchos de esos sentidos se encuentran “a un costado”, en el español resulta más

difícil conocerlos. Entonces, la definición, según el diccionario de Oxford, hace referencia a todo lo extraño, raro, peculiar, excéntrico tanto en apariencia o carácter: pero también en su origen podría atribuírsele lo descentrado o lo torcido.

Habría aparecido en el siglo XVI. Ya entonces denotaba las cosas extrañas y las personas que no se ajustaban a las normas establecidas por la sociedad. No se sabe exactamente de dónde viene, podría ser del escocés o del bajo alemán, pero siempre, más allá de donde se haya originado, se relaciona con la idea de lo oblicuo, lo torcido o lo diagonal con respecto a lo considerado normal o derecho. Hacia el siglo XVII se podía utilizar también para describir una forma de actuar diferente a la habitual o las acciones dudosas, o sospechosas. Pero la noción comenzó a ser usada de manera más masiva recién en el siglo XIX, al definir la experiencia fuera de las restricciones de la propiedad victoriana (Lerer, 2009, p. 195). Incluso, en Gran Bretaña se generó la frase “Queer Street” como una especie de calle imaginaria para expresar la situación de hallarse en una situación desagradable, en problemas o un lugar incómodo. Esta expresión se puede encontrar en textos de Darwin y hasta en el *Extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson.

La evolución llegó a su punto más peyorativo en 1894, cuando fue utilizada por John Douglas, noveno marqués de Queensberry, al descubrir que su hijo mantenía una relación homosexual con Oscar Wilde. Preocupado por el escándalo, persiguió a Wilde y consiguió iniciar un juicio en contra del escritor. Durante este proceso judicial, salió a la luz una carta donde se registra el primer uso de *queer* como un insulto, para describir a los hombres homosexuales. Por eso mismo, se rastrea que, sobre todo en Estados Unidos, se utilizaba la noción *queer* de manera despectiva hacia los homosexuales y recién hacia 1960 se empezaría a dejar de lado lo peyorativo para considerarse más una “jerga”. Finalmente, a finales de los años ochenta, se habría adoptado la palabra con el sentido de orgullo y no de manera despreciativa, donde la “(...) resignificación o resemantización de “queer” consiste en la inversión de la acepción injuriosa y la asunción desafiante cuando no orgullosa de un lema que antes era motivo de escarnio y vergüenza” (Epps, 2007, p. 223).

Lo *queer* puede expresar muchas cosas a la vez, todo dependerá del acercamiento que queramos otorgarle. Podemos concluir en que también, así como fue la infancia un concepto cambiante y que se adaptó a cada una de las conveniencias sociales a lo largo de la historia, lo mismo ocurre en este caso. Es una noción que realmente se adapta a las situaciones en las que se encuentre, ya sea como una forma de identificación personal o la significación que tuvo en sus comienzos; lo importante es considerar cómo ha variado y que siempre está ampliándose como término.

2.4. Relaciones entre el concepto de niñez y lo *queer*

¿Cómo pensar la relación entre la niñez y lo *queer*? O, mejor dicho, ¿por qué pensar la niñez como algo *queer*? Quizás no se pueda ver una conexión inmediata que exprese su totalidad, no obstante, estas dos palabras son más cercanas de lo que parecería. Ambas están entrelazadas fuertemente, crean un producto que se abre a la resemantización de las nociones de manera impensada, observando cómo es que, dentro del campo de la infancia, se construye una experiencia *queer* en torno a sí mismo y al espacio que lo rodea.

La infancia es más rara de lo que parece, acostumbrados como estamos a tomarla como una etapa más sencilla en la que se ha romantizado la idea del niño en su total pureza e inocencia, con sus propias características alejadas, pero a su vez influenciadas por la ley de la adultez para determinar lo que sería una especie de “normalidad” en el niño. Por esa razón, es necesario hacer una deconstrucción de la mirada habitual que se tiene sobre la infancia para poder llegar a un término que comprenda de manera más eficaz la realidad que representan los niños. Lo que podemos hacer es abrirnos a la idea de que, si bien esta sociedad permite vislumbrar otra posibilidad a lo establecido, existe un peso moral de crear un tipo de niño “normal”, en donde la figura del niño *queer* es una que no se ajusta de manera completa a la forma deseada en la que se supone que deben ser los niños (Bruhm & Hurley, 2004, p. x). Así, la identidad y la personalidad no queda del todo forjada por esta “normatividad” para el futuro, ya que es una característica típica del niño el ser capaz de cuestionar. Y al ser capaces del cuestionamiento, está la

posibilidad de que puedan adentrarse en el mundo propio que hace que desafíe la ley adulta, y se construyan a sí mismos en identidad y persona.

La capacidad de crecer de manera única es crucial para la rareza de las infancias. Para comprender mejor este tema, nos detendremos en alguna de las ideas que propone Kathryn Bond Stockton en su libro *The queer child or growing sideways in the twentieth century*, en donde habla de la razón por la que cree que los niños se desarrollan de manera lateral (*growing sideways*) en una sociedad que intenta “normalizar” todo bajo categorías convencionales (2009, p. 6). Muchos de los conceptos que trata la autora están relacionados directamente con la cuestión de la sexualidad “heteronormativa” del niño. Sin embargo, estas consideraciones no nos interesan en particular, sino que queremos remarcar el análisis que enfoca alrededor de la llamada inocencia infantil y cómo afecta la experiencia de vida de cada uno. Ella sugiere que el crecimiento lateral genera una amplitud de la experiencia y de las ideas de una persona, en la que se intenta demostrar cómo es que una identidad se forma de manera desplazada con respecto a lo normal para explorar la verdadera personalidad. Referimos a esta idea de que los niños son considerados en esta categoría de pureza, imagen que intenta salvaguardar el adulto, asegurándose de que ese niño crezca hacia lo que este quiere que sean, “to make the child innocent is to suppress the disruptive alternative to innocence—which, in fine binary logic, makes that “other” essential to our understanding of innocence itself” (Bruhm & Hurley, 2004, p. xvi)¹³. Cada sociedad construye dentro de una ideología y se basa en la misma, encuentra los caminos para definirla y, en este caso, hace que los niños parezcan privados de la libertad que poseen desde siempre. La inocencia es extraña, ya que está “perdida” para los mismos adultos que se la asignan a los niños. Y los adultos se mueven en la línea imposible de mantener al niño a la vez como lo que es y de conducirlo hacia lo que no puede ser nunca (Stockton, 2009).

Los niños comparten así una inocencia quebrada, una experiencia de vida enmarcada en el extrañamiento para definirse en contra de la adultez. Por eso la infancia

¹³ “hacer que el niño sea inocente es suprimir la alternativa disruptiva a la inocencia, lo que, en una fina lógica binaria, hace que ese “otro” sea esencial para nuestra comprensión de la propia inocencia” (Bruhm & Hurley, 2004, p. xvi) [La traducción es mía].

es *queer*, al no poder ser englobados los niños en el país de los adultos y tener sus propias características disruptivas: “to think of children as queer is to acknowledge their inherent otherness from adults” (Pugh, 2011, p. 9)¹⁴. Además de ser un elemento que se le puede atribuir fácilmente a la infancia, es factible encontrar esta innovación dentro de la literatura, en particular en Lewis Carroll y sus relatos, como ya mencionamos. En su escritura de carácter *queer*, crea mundos donde las palabras, los personajes y las acciones son raras, se construye la extrañeza del relato para huir de la simpleza con la que se trataba a los escritos para niños en la época victoriana. Podemos decir que Carroll busca el sentido de las cosas que sobrevienen en la vida, justamente, yendo en contra de todo sentido posible. El escritor analiza la lógica y la destruye con la ayuda primordial del lenguaje, tuerce a un lado de la norma y se acerca a lo desconocido de los mundos imaginarios. La escritura del autor inglés hace que sus relatos expresen ciertamente lo *queer*, pero no solo lo extraño en el contenido, sino también lo raro del lenguaje. Esta es la gran importancia de los aportes que hizo Carroll, uno de los padres del *nonsense* lingüístico o de lo absurdo, el juego dentro de la palabra que, con ayuda de las mayores fuerzas de la imaginación, logran enfrentarse a la lógica. La norma se pierde para que los niños escapen a la lógica misma y, junto a este proceso, intenten descubrir que todo parece ser una construcción que pueden cuestionar y desafiar, “they generate and reflect a kind of madness in others” (Crawford, 2013, p. 47)¹⁵. Bajo la apariencia de una “simple” novela infantil, se abre la capacidad de experimentar un lenguaje que trasciende las normas morales imperantes en la época.

Es interesante que el lenguaje y el sin sentido logran alejarse de la forma común de entender la niñez en su época, logran explorar el periplo de la construcción y descubrimiento de la identidad e individualidad de los niños, así como también, de una manera similar, hace James Barrie con su *Peter Pan*. Esta cuestión se expresa en cada una de las páginas donde los personajes intentan definirse a sí mismos y no pueden. Al jugar en el viaje al interior de cada uno con la intención de descubrir quiénes son, aquellos tienen que alejarse del mundo de la normatividad y la utilidad adulta para comprender su

¹⁴ “pensar en los niños como queer es reconocer su alteridad inherente a los adultos” (Pugh, 2011, p. 9) [La traducción es mía].

¹⁵ “ellos generar y reflejan una especie de locura en otros” (Crawford, 2013, p. 47) [La traducción es mía].

identidad final. Hay un intercambio entre dos mundos diferentes, hay un enfrentamiento de preocupaciones de los niños, que todavía no saben quiénes son, y de los adultos, que esperan que los infantes cumplan con lo que deberían ser en el futuro. Pero cuando aparece un mundo sin normas ni reglas, donde todo está regido por lo *queer* y nada de lo que parece puede afirmarse, obliga a todos a ver de una manera completamente diferente las cosas que rodean a cada uno, ya sea desde afuera como lo que está dentro del individuo. Se obtiene una nueva manera de poder observar las cosas, en torno al absurdo del universo, “(...) the children who populate the stories our culture tells about them are, in fact, *curiouser* than they’ve been given credit for” (Bruhm & Hurley, 2004, p. xiv)¹⁶, porque los niños representan la deconstrucción normativa de la sociedad impuesta de manera forzada por la familia.

Lo *queer* puede significar muchas cosas. Desde la intención de expresar algo fuera de lo normal, lo torcido y lo desplazado, hasta definiciones que se plantan con orgullo y ponderación de la propia identidad. Pero no debemos olvidar el gran aporte que Carroll hace con esta idea y con su mundo construido a partir del *nonsense*, donde las dos nociones se vuelven una y se compaginan en la construcción de escenarios que desafían a la adultez y ponen en juego el descubrimiento de la niñez en un mundo de extrañezas y alejamientos sociales. Así también construye Barrie un país donde lo *queer* se erige como un estilo de vida que sirve para cuestionar, investigar, descubrir, jugar, abrirse a ideas y posibilidades que en un espacio lleno de leyes no puede encontrar. Se puede ingresar en el juego que nos proponen la historia y el descubrimiento, acompañando a los personajes en su niñez y en ese espíritu *queer* que se apodera de cada uno de ellos, “children’s literature is one of the places where these stories get told; and as stories, they are full of projections, desires, disavowals. Children’s literature is one of the places where we imagine the world and imagine ourselves” (Owen, 2010, p. 268)¹⁷, con cada palabra se genera un universo que va más allá de lo preestablecido por la sociedad.

¹⁶ “(...) los niños que habitan las historias de nuestra cultura nos dicen acerca de cómo son, y de hecho eso es, más *curiosos* de lo que le solemos atribuir” (Bruhm & Hurley, 2004, p. xiv) [La traducción es mía].

¹⁷ “la literatura infantil es uno de los lugares donde se cuentan estas historias; y como historias, están llenas de proyecciones, deseos, desmentidos. La literatura infantil es uno de los lugares donde imaginamos el mundo y nos imaginamos a nosotros mismos” (Owen, 2010, p. 268) [La traducción es mía].

3. Capítulo II. Los niños (y adultos) juegan entre mundos: escape de la lógica a través de las palabras

3.1. Corpus narrativo: *The Little White Bird* (1902) y *Peter and Wendy* (1911)

La novela *The Little White Bird* (1902) narra cómo el capitán W. le cuenta a David una serie de hechos de su pasado. Dentro de estos relatos, hay una mezcla de su realidad con la fantasía de forma natural. Alrededor del capítulo XIII, mientras estos dos personajes pasean por los Jardines Kensington, rememoran la historia de un “niño pájaro”, de nombre Peter Pan. Son seis los capítulos que le dedica a las aventuras de este niño, llenas de emoción, exaltación, alegría y tristeza. Esta primera aparición es considerada el origen más remoto de Pan. Tanto fue su impacto que, incluso, Barrie publicó de manera independiente los seis capítulos en 1906, bajo el título de *Peter Pan in Kensington Gardens*, acompañado por las ilustraciones de Arthur Rackham y con algunas pocas modificaciones dentro del texto para poder realizar esta separación de la novela predecesora y no dejar ningún rastro de la misma en la nueva obra.

Barrie no se detuvo y siguió trabajando esta historia hasta convertirla en una obra pantomímica, estrenada en el Duke of York's Theatre de Londres: *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up*. Gracias al éxito que obtuvo, en 1911 se novelizó y publicó *Peter and Wendy*, con ilustraciones de F. D. Bedford. Esta es la versión que más se conoce hoy en día: el relato donde los tres hermanos Darling viajan al mundo fantástico de Nunca Jamás cuando son visitados por Peter, tienen aventuras en la isla, se enfrentan al temible capitán Garfio con ayuda de los Niños Perdidos y los Pielas Rojas, y finalmente, regresan al hogar añorado que siempre los habría esperado en Londres. Cabe mencionar que Barrie aprovechó la historia de un acto titulado *When Wendy Grew Up: An Afterthought*, representado por única vez en 1908, para incluirlo como parte de la novela. Este mostraba a Wendy años después de las aventuras con Peter, como adulta mientras le cuenta lo ocurrido en Nunca Jamás a su hija Jane. Peter vuelve a la habitación y quiere que Wendy se vaya con él, pero no puede por ser una mujer adulta. En cambio, es Jane quien acompaña al niño, implicando el reinicio del ciclo.

En esta novela el personaje de Peter Pan adquiere una forma mucho más desarrollada y compleja. El texto se difundió con gran rapidez, multiplicó así las versiones y reinterpretaciones de otros autores que fueron escribiendo desde los primeros años en que se representó la obra, profundizando en su historia y naturaleza, transportándola a otros géneros, e incluso ampliando los horizontes del personaje a otros países (Muñoz Corcuera & Di Biase, 2012, p. xi). El hecho de que James Barrie haya decidido publicar una novelización de la obra de teatro que tantos años le dedicó su pluma, hizo que se marcara un hito fenomenal en el que muchas más personas pudieron acceder a esta historia. Tanto *The Little White Bird* como *Peter and Wendy*, servirán de base para comprender mejor la naturaleza de Peter en cuanto a su mundo en *Nunca Jamás*, cómo se representa el espacio de los niños y de los adultos, la relación con los demás personajes y de qué forma logran romper la estabilidad.

3.2. “Lloraba porque no consigo pegarme la sombra. Además, no estaba llorando”: Peter

Peter Pan es un niño que no quiere crecer. Tenemos un personaje que pertenece al mundo de la infancia, estereotipado como “inocente e ignorante”; pero esto sería reducir demasiado su complejidad. Peter es muchas cosas a la vez, y al mismo tiempo no es ninguna, “an emblem of childhood – a boy whose eternal youth gives him special access to the unmarred world of imagination” (Ferdinand, 2014, p. 29)¹⁸. Su historia no es simple, al contrario, contiene una miríada de temas que se piensan como solo destinados a adultos, por ejemplo, la violencia o las relaciones disfuncionales, pero que atraviesan al niño en todo momento en sus cuentos (Segran, 2014, p. 2). Con sus constantes viajes de un espacio a otro, aquel niño es capaz de cuestionar lo que está preestablecido, se articula entre un floreciente sentido de la niñez de principios del siglo XX con respecto a la adultez, y como una figura que puede encarnar la inocencia y la maldad al mismo tiempo (Bacon, 2011, p. 154). Pan es más de lo que aparenta ser, es incapaz de encasillarse en

¹⁸ “un emblema de la infancia - un niño cuya eterna juventud le da un acceso especial al mundo no marcado de la imaginación” (Ferdinand, 2014, p. 29) [La traducción es mía].

una categoría simple, no puede quedar en un solo espacio y, en cuanto conoce la norma, la rompe. Por eso es que existe una forma posible de definir su indefinición: Peter Pan es un niño raro, o, en otras palabras, *queer*.

Iniciamos el recorrido de esta persona en el capítulo 6 de *The Little White Bird*, que parte con la idea de una doble dimensión muy importante. El capitán W. y David se encontraban paseando en los Jardines de Kensington, cuando el primero comienza a relatarle al segundo la historia oculta que yace en ese espacio, que todos vemos de día, pero nadie sabe cómo es durante la noche. Por un lado, presenta dos tiempos, y por el otro, dos espacios. Ingresamos desde la cotidianeidad, el narrador nos dice: “you go to them every day” (Barrie, 1921, p. 79)¹⁹; denota el mundo como una dualidad incluso antes de que aparezca Peter Pan en escena. Prontamente, el narrador arrebató esa familiaridad, para transportarnos al espacio singular, en donde habita lo *raro*: “but no one has ever been in the whole of the Gardens (...) like all the most wonderful things that happen in the Gardens, it is done, we concluded, at night after the gates are closed” (Barrie, 1921, pp. 79-83)²⁰. Aquí encontramos la primera dicotomía: noche/jardines cerrados–día/jardines abiertos, que luego se transformará en Nunca Jamás–Londres. Existe un mundo exterior de los jardines, compuesto por lo que los ojos comunes pueden llegar a ver, espacio conocido y que da seguridad, y, luego, un mundo interno que descompone todas las leyes de la lógica, cuando la ley de la razón se rompe jugando con el tiempo y lo maravilloso extraño.

Peter and Wendy también usa el recurso de la descripción de un lugar y una vida habitual y *normal* ni bien inicia la narración de la novela, introduciendo a la familia Darling, quienes viven en Londres. Esta familia está atravesada por los valores victorianos-eduardianos que formaron parte de la vida de J. M. Barrie. George Darling y su esposa Mary, más sus tres hijos, Wendy, John y Michael, son educados bajo la ley de la época que representa un tipo de sociedad. El espacio con el que se abre está inspirado en la tradición victoriana, de manera tal que se observa todo lo característico a su

¹⁹ “caminas por ellos todos los días” (Barrie, 1921, p. 79) [La traducción es mía].

²⁰ “pero nadie ha estado nunca en la totalidad de los Jardines (...) como todas las cosas más maravillosas que ocurren en los Jardines, se hace, concluimos, por la noche después de que las puertas están cerradas” (Barrie, 1921, pp. 79-83) [La traducción es mía].

alrededor, como el hogar cálido, la familia, la habitación de los niños. Así evoca ese confortable espacio seguro para que se desarrolle la infancia doméstica (Lerer, 2009, p. 259). No obstante, por el otro lado, está Peter Pan, quien va a traer la confusión y ruptura del orden, adentra el sin sentido a la cotidianeidad.

Seth Lerer (2009) explica además cómo la idea del concepto del *nonsense* sirve como fuerza de la imaginación, es el desafío a la lógica de la edad adulta y a las leyes de la vida civil de la Inglaterra victoriana (p. 191). Esta idea es importante ya que James Barrie trabaja con ella a lo largo de toda su obra, acompaña la rareza de los niños que creó en su historia. Si bien no lo utiliza como Lewis Carroll en su reconocida obra *Alicia en el País de las Maravillas*, es decir, desde el aspecto lingüístico, para retorcer el lenguaje en sí mismo; Barrie lo hace con el sentido de las cosas en su narración, en consecuencia, con el mundo que crea y todas las acciones que realizan los personajes. Con ayuda de su narrador, asegura el *nonsense* del espacio desconocido, la visión lógica se debe volver ilógica para que uno pueda acceder a ella. Uno de los primeros ejemplos se encuentra en *The Little...*, con las casas de las hadas que habitan los jardines, que no pueden ser vistas: “for they are the color of night, and I never heard of anyone yet who could see night in the daytime. This does not mean that they are black, for night has its colors just as day has, but ever so much brighter” (Barrie, 1921, p. 104)²¹. También notamos el mismo uso en *Peter and Wendy*, porque a veces hay ciertas ventanas abiertas por donde logra colarse el sin sentido, como cuando la señora Darling parece ser capaz de “ordenar las mentes de sus hijos” mientras ellos duermen. La afirmación de que esta es una práctica habitual nos hace dudar en el instante de la supuesta estabilidad de la sociedad. Asimismo, en esta escena aparecen los dos mundos como parte del umbral, la línea entre la noche y la imposibilidad de estar despiertos después del *Lock-Out-Time*, “if you could keep awake (but, of course, you can’t), you would see your own mother doing this, and you would find it very interesting to watch her” (Barrie, 2004, p. 8)²². Así como no se podía entrar a los Jardines de Kensington de noche, uno no es capaz de poder

²¹ “porque son del color de la noche, y todavía no he oído hablar de nadie que pudiera ver la noche de día. Esto no significa que sean negras, porque la noche tiene sus colores igual que el día, pero mucho más brillantes” (Barrie, 1921, p. 104) [La traducción es mía].

²² “si pudieran quedarse despiertos (aunque, por supuesto, no pueden), verían a su propia madre haciéndolo, y les resultaría muy interesante” (Barrie, 2006, p. 10) [Traducción de G. Bustelo].

observar esta práctica cuando es de día, el espíritu de *nonsense* reina supremo hasta la hora nefasta en que, agotado por su trabajo, el niño se duerme y algún adulto restablece el orden donde ha reinado el caos (Lerer, 2009, p. 205).

Una vez introducida esta idea a grandes rasgos, podemos empezar a responder la siguiente pregunta: ¿cómo se relaciona con lo *queer*, lo raro, de Peter Pan? Tenemos dos mundos, uno dominado por la sociedad y las normas, en el caso Londres; otro, por el contrario, lleno de criaturas fantásticas que no siguen una ley, como Nunca Jamás, que rompe con las reglas de la sociedad a través de aventuras que jamás dejan de cesar (Hernández Guilló, 2018, p. 16). Los dos espacios explican realidades que pueden darse en una sociedad, una articula al niño separado del adulto, aunque muchas veces, el adulto también refleja ese otro que parece ser diferente en sí mismo. Como bien explica Muñoz Corcuera, existe una “separación radical de los mundos adulto e infantil, simbolizada espacialmente en la obra, es reforzada además por las diferentes características que posee cada lugar y por los cambios que sufren los personajes que se trasladan de uno a otro” (2011, p. 5).

En medio de toda esta serie de oposiciones se ubica Peter Pan, quien viaja de un lugar a otro, como un umbral entre ambos. Este personaje se define en parte gracias al espacio y al tiempo, es un símbolo de juventud y de la alegría representado como un niño de entre seis y doce años. Antes de llegar a esta instancia, Barrie lo había descrito como un bebé de apenas una semana de edad que se había escapado de su casa cuando escuchó que sus padres ya estaban decidiendo sobre su futuro. Es importante esta cuestión etaria, en particular porque la isla de Nunca Jamás se destaca por la atemporalidad que interrumpe en la temporalidad de dos mundos y se refleja en sus habitantes. Esta es una de las rarezas más grandes del personaje, torcedor de la lógica de las edades lineales a las que estamos acostumbrados, contradice la manera de calcular los años de vida y lo que lo constituye, cuando el narrador dice: “it also shows that Peter is ever so old, but he is really always the same age (...) His age is one week, and though he was born so long ago he has never had a birthday, nor is there the slightest chance of his ever having one.” (Barrie,

1921, p. 87)²³. Es interesante que a través de la palabra hay una ruptura del sistema conocido, en donde Peter tiene edad, pero al mismo tiempo no la tiene, es un bebé y no lo es. La edad es un concepto temporal que todo ser humano atraviesa, pero es detenido en la isla, “queer temporalities—problems with time as well as space—are central to fantasy (...) in children’s literature” (Kidd, 2011, p. 186)²⁴. Peter no puede vivir en Nunca Jamás y hacerse mayor, queda como un niño eterno, porque no está dentro de sus planes desarrollarse como la sociedad establece. Al mismo tiempo, hace imposible para los niños el retorno a Nunca Jamás después de haber vivido en Londres, porque, inevitablemente, tienen que crecer, han elegido seguir en algún momento la norma (Muñoz Corcuera, 2011, p. 5).

La otra peculiaridad de este Peter, se relaciona con los dos lugares distintos. Sus orígenes en *The Little...* denotan un espacio que a la noche se convierte en el reino de las hadas, con una isla en donde los pájaros están a punto de convertirse en bebés (Locke, 2011, p. 114). Al decir que todos los pájaros se transforman en humanos, remite a un pasado en común, dejado atrás y olvidado, aumenta la oposición adulto-niño. Alguna vez en esta vida, todos fuimos parte de esos jardines, hasta que tuvimos que abandonarlos para crecer. Barrie imaginaba que todos los niños, antes de crecer, eran “pequeños pajaritos” hasta que se convertían en humanos; “[his] association with birds and growing up align with the common saying “leaving the nest” or “empty nest” when parents no longer have children at home” (Frazier, 2015, p. 15)²⁵. Una metáfora tan sencilla como “dejar el nido”, que refleja el ciclo de la vida, el pase de la niñez a la adultez en algunos casos, aquí se transforma en la mera subjetividad de Peter, quien, en definitiva, ha abandonado el nido en un doble sentido. La idea enmarca el punto en el que sí dejó el nido, ya que todos habríamos sido pájaros al nacer. Pero también, está la versión contraria, en donde habría abandonado el “nido humano”, tras dejar atrás a su familia para volver a los jardines y no convertirse en adulto. Las dos realidades configuran el bebé Peter, quien,

²³ “también muestra que Peter es cada vez más viejo, pero en realidad siempre tiene la misma edad (...) Su edad es de una semana, y aunque nació hace tanto tiempo nunca ha cumplido años, ni hay la menor posibilidad de que los cumpla” (Barrie, 1921, p. 87) [La traducción es mía].

²⁴ “las temporalidades queer -problemas tanto con el tiempo como con el espacio- son fundamentales para la fantasía en la literatura infantil” (Kidd, 2011, p. 186) [La traducción es mía].

²⁵ “La asociación que hace Barrie con los pájaros y el crecer se alinean con el dicho “abandonar el nido” o “nido vacío” cuando los padres no tienen niños en casa” (Frazier, 2015, p. 15). [La traducción es mía].

al fin y al cabo, parece haber torcido por completo su destino, se convierte en ambas interpretaciones, es la atemporalidad mítica, al moverse con extrema fluidez entre pasado, presente y futuro, con extrema espontaneidad informal (Locke, 2011, p. 115). Peter *queeriza* su identidad gracias a ello.

Esta característica es reafirmada en *The Little...*, con una conversación con el rey de los pájaros, Solomon, quien menciona que el niño parece que no puede ser completo en un solo espacio:

“Poor little half-and-half,” said Solomon (...)

“Then I shan’t be exactly a human?” Peter asked.

“No.”

“Nor exactly a bird?”

“No.”

“What shall I be?”

“You will be a Betwixt-and-Between,” Solomon said, and certainly he was a wise old fellow, for that is exactly how it turned out. (Barrie, 1921, p. 91)²⁶.

No es ni lo uno ni lo otro, no es ni pájaro ni humano, esa es la figura de Peter Pan, la esencia de solo ser, “because is the quintessence of what it is to be Peter Pan (...) neither one thing nor another and incapable of being fixed or defined as anything other than himself” (Padley, 2012, p. 275-277)²⁷. Es una manera de definir que no pertenece a ningún espacio, porque no puede, al estar atrapado entre esos dos mundos, como así Neverland nunca es una idea concreta, Peter acepta que es diferente y no puede ser

²⁶ -Pobre pequeño mitad y mitad-, dijo Solomon (...)

- ¿Entonces no seré exactamente un humano? - preguntó Peter.

-No.

- ¿Ni exactamente un pájaro?

-No.

- ¿Qué seré?

-Serás un “Entre y Medio”-, dijo Solomon, y ciertamente era un viejo sabio, porque así fue exactamente como resultó. (Barrie, 1921, p. 91) [La traducción es mía].

²⁷ “porque es la quintaesencia de lo que es ser Peter Pan (...) ni una cosa ni otra e incapaz de fijarse o definirse como otra cosa que no sea él mismo” (Padley, 2012, p. 275-277) [La traducción es mía].

definido por ninguna de las categorías construidas socialmente, abraza la oscuridad de lo que es.

El viaje desde Nunca Jamás a Londres se hace constante, porque es su esencia, tanto desde lo físico como desde el interior de los personajes. El ingreso de Peter en la casa de los Darling, de forma definitiva, ocurre cuando tiene que recuperar su sombra. Ahí, las cosas cambian para todos los personajes. La sombra en sí tiene muchos significados, es un umbral mismo que marca dos mundos. Si Peter fue descrito alguna vez como un entre y un medio, la sombra es la representación física de esta característica, como explica Chevalier en su *Diccionario de Símbolos* (1986), esta es “la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes” (p. 955).

La noche en la que los padres de Wendy deciden ir a cenar afuera, es el momento en el que lo *queer* transforma el mundo normal. En cuanto el orden del hogar desaparece, se abre el espacio para que ingrese una pequeña parte de este mundo torcido. Gracias a esta situación, podremos observar el juego entre la ventana abierta y la ventana cerrada. Por dejar la ventana abierta, Peter fue capaz de ingresar al mundo de Wendy, el mundo normativo. Sin embargo, en cuanto esta se cierra, en cuanto la perra niñera Nana decide apresurarse y alejar el peligro que amenazan las leyes impuestas por los adultos, con sus juegos y valores de niño, se ve obligada a cerrarla. Así es como Peter, tratando de volver a su isla sin reglas, queda atrapado entre ambas realidades una vez más.

Peter perdió su sombra y ahora debe recuperarla en la noche. Después de lograr el objetivo, comienzan las dificultades, “if he thought at all, but I don’t believe he ever thought, it was that he and his shadow, when brought near each other, would join like drops of water, and when they did not he was appalled” (Barrie, 2004, p. 24)²⁸. La sombra, como dice Chevalier, corresponde directamente con el ser propio (1986, p. 956), con la representación de una identidad, algo que Peter parece carecer de manera completa. El “betwixt-and-between” se refleja en su máximo esplendor, es la complejidad del niño. Al encontrarla, se pone feliz, pero no sabe pensar, no tiene idea de cómo hacer que pueda

²⁸ “Peter que no debía de pararse a pensar casi nunca, había dado por hecho que al acercarse a su sombra se uniría a ella como si fueran dos gotas de agua, y al ver que esto no ocurría, se quedó anonadado” (Barrie, 2006, p. 34) [Traducción de G. Bustelo].

unirse a ella de nuevo, igual de inocente que un pequeño niño, “durante la infancia la forma que tenemos de ver el mundo es única, y muy distinta a aquella que aparece frente a los ojos de un adulto” (Isch Navas, 2011, p. 116). No lo consigue, ya que no está conciliado, cosa que termina frustrándolo, “a shudder passed through Peter, and he sat on the floor and cried” (Barrie, 2004, p. 24)²⁹.

A partir de este momento, “his sobs woke Wendy, and she sat up in bed. She was not alarmed to see a stranger crying on the nursery floor; she was only pleasantly interested” (Barrie, 2004, p. 24)³⁰. La realidad representada por el mundo de los adultos del que proviene Wendy se encuentra con los sonidos que trae la isla de Nunca Jamás. Sin embargo, sorprende que la niña no sienta terror, por lo contrario, toma la situación con naturalidad:

“Boy” she said courteously, “why are you crying?”

Peter could be exceedingly polite also, having learned the grand manner at fairy ceremonies, and he rose and bowed to her beautifully. She was much pleased, and bowed beautifully to him from the bed. (Barrie, 2004, p. 24)³¹.

Podemos observar cómo la época afecta la manera de actuar de los niños, el mundo adulto está en las acciones que ellos realizan al momento de presentarse, con la cortesía. No solo Wendy se comporta como era de esperar para una mujercita de la época victoriana/eduardiana en Inglaterra, sino que Peter, que se supone que huyó de la normativa preestablecida por la sociedad, también decide actuar de la misma manera. Este caso muestra los diferentes tipos de poder de que disponen las chicas y los chicos, ya posicionados por los discursos dominantes y estereotipados (Blaise & Taylor, 2012, p. 4). Este tipo de tratos entre lo que se espera de un niño y una niña en general suceden

²⁹ “le dio un escalofrío y se sentó en el suelo, llorando desconsolado” (Barrie, 2006, p. 34) [Traducción de G. Bustelo].

³⁰ “los sollozos despertaron a Wendy, que se incorporó en la cama. No le extrañó nada que hubiera un desconocido sentado en el suelo llorando; le pareció bastante interesante” (Barrie, 2006, p. 35) [Traducción de G. Bustelo].

³¹ -Niño- dijo con cortesía-, ¿por qué lloras?

Peter, que cuando quería también era enormemente educado, puesto que había aprendido a comportarse con finura en las ceremonias de las hadas, se levantó e hizo una hermosa reverencia. Wendy se quedó muy complacida y ella también le hizo una hermosa reverencia desde la cama. (Barrie, 2006, p. 35) [Traducción de G. Bustelo].

alrededor de Wendy, quien fue criada en Londres con un tipo de expectativa del que Peter escapó. Muchas de las veces, Peter no va a comprender las cuestiones porque no se educó de esa forma, pero será incentivado por la niña en todo momento. Así, notamos cómo es que ambos mundos coexisten, o intentan coexistir, en las personalidades de los que adoptan o rechazan las reglas.

Esta escena continúa con un intercambio entre Peter y Wendy. La parte más interesante se da cuando ambos se presentan con sus nombres:

“What’s your name?” he asked.

“Wendy Moira Angela Darling” she replied with some satisfaction. “What is your name?”

“Peter Pan.” (Barrie, 2004, p. 24)³².

Aquí hay varias cosas a resaltar. Por una parte, seguimos la línea de las convenciones sociales, iniciadas palabras atrás con los actos de cortesía. Por otra parte, ingresamos en un juego que recae en el nombre de cada uno: el de ella es largo, sonoro, hasta agotador; por el contrario, el de él es simple y corto de pronunciar; un nombre fija la identidad y la imagen de uno mismo. La cuestión no está en la razón por la que uno es más extenso que el otro, sino en la reacción que tienen ambos ante esta situación nominal. A Peter antes parecía no importarle demasiado, pero Wendy le remarca, ya que le ha sorprendido, la simpleza de su nombre al decirle “It’s that all?”. Pareciera como si hubiera generado de repente un vacío en el personaje del niño, otra razón más para preguntarse por esa falta de identidad y esta confusión de estar en el medio. Wendy sabe quién es, se identifica con un yo, “identity formation is also constituted by socially constructed ideologies and norms to which individuals are supposed to want to relate to but to which individuals are also expected to conform” (Shipley, 2012, p. 148)³³; no obstante, Peter no parece estar convencido. Jacqueline Rose (1994) expone la razón por la que los niños

³² - ¿Cómo te llamas? - preguntó él.

-Wendy Moira Angela Darling- contestó ella bastante satisfecha-. ¿Cómo te llamas tú?

-Peter Pan. (Barrie, 2006, p. 35) [Traducción de G. Bustelo].

³³ “la formación de la identidad también está constituida por ideologías y normas construidas socialmente con las que se supone que los individuos quieren relacionarse, pero a las que también se espera que los individuos se ajusten” (Shipley, 2012, p. 148) [La traducción es mía].

están “en camino” a la identidad, a descubrir quiénes son, porque se supone que es un objeto de curiosidad e investigación en todos los sentidos de su desarrollo (pp. 13-15).

Luego, se retoma el tema del espacio, remarcando las diferencias entre uno y otro:

She asked where he lived.

“Second to the right,” said Peter, “and then straight on till morning.”

“What a funny address!”

Peter had a sinking. For the first time he felt that perhaps it was a funny address.

“No, it isn’t” he said. (Barrie, 2004, p. 25).

Notamos que, para Wendy, la dirección que le da Peter no se acata a la realidad que conoce, por lo que le parece divertido, o incluso raro, que pueda existir algo con ese nombre. Es interesante, además, sin necesidad de meternos demasiado sobre la cuestión, que en la traducción al español se haya optado por la palabra “rara” en vez de “divertida”:

- ¡Qué dirección tan rara!

Peter volvió a quedarse chafado. Por primera vez pensó que quizá fuera cierto que tenía una dirección rara.

-No es rara- dijo. (Barrie, 2006, p. 35).

Deja en claro que, para Peter, lo raro es su normalidad, a diferencia de Wendy, a quien la dirección de la casa del niño le parece una imposibilidad, que va en contra de todo lo que conoce. Se observa hasta en la reacción del niño, quien se sorprende que le digan que las indicaciones para llegar a su hogar son atípicas, logra aceptarlo después de que el pensamiento se introduce en su cabeza, pero al final, lo niega. La diferencia con Wendy es que ella aún no se ha adentrado de manera completa en el ambiente de Nunca Jamás, sigue anclada en Londres y no dejará de estarlo hasta que tome vuelo por primera vez, “el mundo de un niño está formado, entre muchas cosas, por las respuestas dadas por los adultos (...) el niño ve el mundo, de cierta forma, como la gente que le rodea y el ambiente en que vive se lo muestran” (Isch Navas, 2011, p. 116).

Lo último a destacar sobre esta conversación sería la negación de la madre y el no querer admitir el llanto que previamente había ocurrido en la obra,

Not only had he no mother, but he had not the slightest desire to have one. He thought them very over-rated persons. Wendy, however, felt at once that she was in the presence of a tragedy.

“O Peter, no wonder you were crying,” she said, and got out of bed and ran to him.

“I wasn’t crying about mothers,” he said rather indignantly. “I was crying because I can’t get my shadow to stick on. Besides, I wasn’t crying” (Barrie, 2004, p. 25)³⁴.

Hace creer que este muchacho no puede establecer un sentimiento de integración en sí mismo, “Peter Pan is a boy without a sense of his own history, a boy with very little capacity for memory (...) and no permanent sense of identity” (Phillips Chapman, 2012, p. 144)³⁵. La confusión en el personaje es constante, oscila entre un período de niñez que parece no superado y ese intento de querer ser alguien al ver que Wendy parece segura de lo que quiere para sí misma, cuando en realidad, ambos están en búsqueda mientras crecen.

El capítulo VIII, “The Mermaids’ Lagoon”, nos permite ver la identificación turbada de Peter, ya que tiene lugar una conversación interesante en donde el niño va a tomar la voz del otro, para apropiarse de la identidad que no le pertenece, al estar en un espacio incompleto de forma constante:

“Who are you, stranger, speak?” Hook demanded.

“I am James Hook”, replied the voice, “Captain of the *Jolly Roger*.”

(...)

“Hook,” he called, “have you another voice?”

³⁴ No solo no tenía madre, sino que no tenía ganas de tenerla. Las madres le parecían personas muy sobrevaloradas. Wendy, sin embargo, decidió inmediatamente que estaba en presencia de una tragedia. -Ay, Peter, no me extraña que estuvieras llorando- dijo saliendo de la cama y corriendo hacia él. -No estaba llorando por lo de las madres- respondió bastante indignado-. Lloraba porque no consigo pegarme la sombra. Además, no estaba llorando (Barrie, 2006, p. 35) [Traducción de G. Bustelo].

³⁵ “Peter Pan es un niño sin sentido de su propia historia, un niño con muy poca capacidad de memoria (...) y sin sentido permanente de identidad” (Phillips Chapman, 2012, p. 144) [La traducción es mía].

Now Peter could never resist a game, and he answered blithely in his own voice, “I have.” (Barrie, 2004, p. 80)³⁶.

Refleja de manera exacta esa extrañeza que posee el niño de encontrarse atrapado en dos mundos, y, todo esto, siempre lo terminará remitiendo al juego. Para Peter, nada es serio, al mismo tiempo que todo lo es, su subjetividad, es compleja en su ser, “even if he generally shows a good morality, Peter is quick to “change sides” in a battle when he feels like it, and even though he has a clear sense of justice” (Hernández Guilló, 2018, p. 20)³⁷. Además, de todos los personajes que podría haber elegido, Barrie hace que su niño imite a Garfio, en quien se transforma de a poco, y que, al final de la novela, esto ocurre después de la muerte del capitán. El capitán Garfio y Peter Pan encarnan la figura del doble, pero será mejor analizado posteriormente.

El episodio avanza, hasta tornarse en un interrogatorio del adulto al niño. El motivo de Garfio es distraer a Peter, pero no sabe que, en realidad, da a conocer una parte del ser del chico. Primero, indaga si es un vegetal; ante la negativa del niño, avanza por mineral y, luego, llega a animal. En este caso, recibe como respuesta una afirmación, que será negada después al preguntar si ese animal era hombre, “Peter sees it fit to classify himself as an “animal” instead. Animalizing a character here, serves as an indicative of “otherness” to the “real world” heteronormativity and human identity” (Ustel, 2017, p. 17)³⁸. Esta cuestión se unifica en la convención de la sociedad, que el niño niega y de la que no desea ser parte, distingue su mundo atípico del reglamentario adulto, ““growing sideways” suggests that the width of a person’s experience or ideas, their motives or their

³⁶ - ¿Quién eres? Habla, extraño- ordenó Garfio.

-Soy James Garfio- contestó la voz-, el capitán del *Jolly Roger*. (...)

-Garfio- gritó-. ¿Tienes otra voz?

Peter, que era incapaz de rechazar un juego, constató ingenuamente en su propia voz:

-Sí. (Barrie, 2006, pp. 116-117) [Traducción de G. Bustelo].

³⁷ “aunque en general muestre una buena moralidad, Pedro se apresura a “cambiar de bando” en una batalla cuando le apetece, y aunque tenga un claro sentido de la justicia” (Hernández Guilló, 2018, p. 20) [La traducción es mía].

³⁸ “Peter considera apropiado clasificarse a sí mismo como un “animal”. La animalización de un personaje sirve aquí como indicativo de “alteridad” con respecto a la heteronormatividad y la identidad humana del “mundo real”” (Ustel, 2017, p. 17) [La traducción es mía].

motions, may pertain at any age, bringing “adults” and “children” into lateral contact of surprising sorts” (Stockton, 2009, p. 11)³⁹.

Finalmente, Garfio le pregunta si en realidad es un niño, ya que no es hombre. Peter allí no se identifica como un “niño corriente”, sino que se define a sí mismo como “niño maravilloso”, sabe que toda su individualidad abarca algo que va más allá. Algunas cosas las afirma, otras, las niega. Se dice a sí mismo en una categoría, cuando todo el tiempo desvía las leyes que encasillan una ideología; a veces se siente perdido en sí mismo, pero es capaz de jugar con su propia voz. Es un niño que explora la fluidez de su propia identidad, hasta la cuestiona. Ni el propio Garfio sabe cómo definir a Peter, “he had thought it was some fiend fighting him, but darker suspicions assailed him now” (Barrie, 2004, p. 130)⁴⁰. Y por eso, vuelve a preguntar sobre quién es Peter Pan, a lo que el niño responde: “I’m youth, I’m joy, (...) I’m a little bird that has broken out of the egg” (Barrie, 2004, p. 130)⁴¹, retoma la misma idea, prefiere animalizarse antes de definir una identidad subjetiva, incluso remite al Peter original que no era más que un bebé que no hacía mucho había sido un pájaro en los Jardines de Kensington.

En el capítulo titulado “Peter’s Goat”, correspondiente a *The Little...*, observamos que hay una interesante vinculación entre Peter Pan y el dios griego Pan. La conexión más obvia se halla en el nombre, ya que Peter remite a la deidad desde su apellido. Pero también, recordamos que las representaciones iconográficas y descripciones literarias del Pan griego lo imaginan como un sátiro, es decir, mitad hombre mitad cabra. En el capítulo mencionado, Maimie, la amiga humana del niño, le regala como muestra de su afecto y cariño, una cabra que le serviría para movilizarse al ya no poder volar: “often in sheer happiness he jumps off his goat and lies kicking merrily on the grass” (Barrie, 1921, p. 134)⁴². Las similitudes con el dios griego siguen: ambos suelen llevar una vestimenta

³⁹ ““crecer lateralmente” sugiere que la amplitud de la experiencia o las ideas de una persona, sus motivos o sus movimientos, pueden pertenecer a cualquier edad, lo que pone en contacto lateral a “adultos” y “niños” de forma sorprendente” (Stockton, 2009, p. 11) [La traducción es mía].

⁴⁰ “había estado convencido de que luchaba contra un salvaje, pero ahora le había empezado a asaltar las sospechas” (Barrie, 2006, p. 196) [Traducción de G. Bustelo].

⁴¹ “soy la juventud, soy la alegría (...) Soy un pajarillo que acaba de romper el cascarón” (Barrie, 2006, p. 196) [Traducción de G. Bustelo].

⁴² “a menudo de pura felicidad salta de su cabra y se tumba pateando alegremente sobre la hierba” (Barrie, 1921, p. 134) [La traducción es mía].

hecha de hojas, la vinculación directa con la naturaleza, etc. No obstante, traemos a colación esta particular característica porque muestra la mutabilidad de la personalidad de Peter, quien es capaz de desviarse a dos extremos en una dualidad interna que juega consigo misma. Su personalidad es alegre y olvidadiza, como el sátiro Pan, asociado a la música y a lo pastoril, toca la flauta o siringa de manera jovial (Pérez, 2015, p. 2). El niño es igual, se lo ve en un mundo ideal y sin preocupaciones constantes, como se supone que es el espacio de los infantes, en contraposición al de los adultos, que deben seguir reglas y la libertad está aminorada por la sociedad y los deberes en esta. Sin embargo, Peter muestra que tiene una cara más oscura: es capaz de causar el pánico.

Sus desperfectos más “inocentes” están a lo largo de toda la obra, dislocan el mundo normativo que representa Londres, porque, si bien él viaja de forma constante a esa ciudad y es de donde él probablemente origine, los valores que conforman la vida de la sociedad inglesa no se manifiestan en él como sí lo hacen en otros personajes que se criaron bajo esta ley. Peter no es un símbolo normativo, al contrario, al estar en el espacio de la “no-norma” es libre de actuar de una manera inesperada y sorprendente cada vez. Y de esto las consecuencias de sus actos, de su poca memoria, de la no importancia que pareciera darle a la vida. La norma en *Nunca Jamás* es aplicada por Peter de forma regular y, esto implica, justamente, que no haya una ley establecida. Es el mundo liberal y más natural al que uno podría aspirar, como dice Muñoz Corcuera (2008), es habitado por un niño maravilloso, con un espíritu que no envejece, relacionado con todo lo natural que lo rodea, liberándose de lo humano al poco de nacer. Quizás Peter no sea un dios de los pastores, pero tiene bastantes características que lo hacen ser un pequeño dios de la naturaleza, dedicado a la alegría y la juventud (p. 162).

Pero, así como esta no-norma tiene su lado jovial y de diversión constante, hay varios aspectos que retuercen aún más la situación. De allí que el sátiro Pan y el niño Pan se confundan como si fueran uno solo, ambos traedores de simpatía, en un mundo que aparenta ser perfecto, también son los causantes del temor y del miedo. Para empezar, *Nunca Jamás* sin Peter, se vuelve mucho más tranquilo de lo que es cuando está él, porque “odia el letargo” y en cuanto vuelve “todos vuelven a ponerse en marcha” (Barrie, 2006, p. 67). Su presencia trae el caos que representa en su personalidad, quizás sin darse cuenta,

quizás por tener esa intranquilidad tan característica de los niños, o quizás porque es él quien mueve la naturaleza de las cosas en la isla. El niño es capaz de imponer el pánico en todo momento, por ejemplo, en el capítulo XV, “Hook or me this time”, se demuestra a la perfección. Capturados los Niños Perdidos y los Darling por los piratas, Peter se compromete a rescatarlos. Imita el sonido del cocodrilo temido por el capitán, se escabulle en el barco, lentamente asusta a la tripulación y, luego, la asesina. Ataca por detrás y en las sombras, la oscuridad de Pan se ve reflejada, pierde toda la “inocencia romántica” que tanto se pensaba que tenía.

En segundo lugar, Peter no es capaz de medir las consecuencias de sus actos, todo le parece gracioso, “Peter is not innocent, though he is ignorant” (Hollindale, 1993, p. 28)⁴³. Como es el momento en el que está volando a su hogar junto a Wendy y sus hermanos y este se olvida de ellos de manera seguida, casi hace que se pierdan o, incluso, los deja caer al borde de la muerte, “he is uncanny because he has no defined self, and it is because he has no defined self that he can remain eternally unselfconscious” (Phillips Chapman, 2012, p. 144)⁴⁴. Tal vez no es consciente, y en verdad posee la supuesta ignorancia de los niños, en donde todo es un juego; o es, por el contrario, tiene una faceta más oscura que deja ver de a poco y cuando quiere. Pero no es así. El capítulo VIII, en donde, luego de un enfrentamiento con Garfio, Peter queda atrapado en la Roca Calavera junto a Wendy, nos permite ver que Peter parece ser ignorante porque quiere, no porque no tenga las capacidades. El niño está herido, incapacitada su habilidad para volar, y la cueva está inundada, no tiene escapatoria de la situación en la que quedó atrapado con Wendy. No obstante, actúa con consciencia, deja de lado por una vez la actitud que resultaría adecuada para un niño, propone sacrificarse por el otro. Este hecho desinteresado nos hace ver cómo es que Peter es más que un niño, sabe que existen valores y que uno puede cumplirlos para el bien o para el mal. Los niños “inocentes” son extraños, no pueden ser definidos, no son como cualquier otro, todos comparten el distanciamiento (Stockton, 2009, p. 31).

⁴³ “Peter no es inocente, sino ignorante” (Hollindale, 1993, p. 28) [La traducción es mía].

⁴⁴ “es extraño porque no tiene un yo definido, y es porque no tiene un yo definido que puede permanecer eternamente inconsciente de sí mismo” (Phillips Chapman, 2012, p. 144) [La traducción es mía].

Este niño sentirá algo que nunca siente: el miedo le entrará en su cuerpo, sabe que la muerte existe y que está a punto de experimentarla. Recordemos que este se define como el “betwixt-and-between” y que se halle en medio de dos espacios, vida y muerte, hacen que se reafirme su indefinición. Nunca se puede encontrar plenamente en uno, siempre se lo nota en el medio. Para agregar, en general, siempre es él quien deja a los demás o a quien le temen, pero no ahora, puesto que sacrifica su vida, entiende que no está en un simple juego. Y por eso su rareza es tan maravillosa, porque la ignorancia se vuelve sapiencia en los momentos límite, sabe que hay una ley natural, sabe, y por eso dice con una sonrisa: “To die would be an awfully big adventure” (Barrie, 2004, p. 86)⁴⁵. Por eso mismo, comprende que nada es seguro, todo es una gran aventura que le tocaría descubrir, así como nadó las profundidades de los otros mundos y supo que no pertenecía a ninguno.

Lo más probable es que esta cuestión de su memoria y las decisiones que toma en uno u otro momento se vea afectada por la falta de identidad, al no poder conciliarse en una única persona, en parte por desviarse de lo que se esperaba de él. Amanda Phillips Chapman en su artículo “The Riddle of Peter Pan's Existence: An Unselfconscious Stage Child” (2012) explica que tomar conciencia de uno mismo termina en el proceso trágico de adquirir un yo socialmente consciente y determinado (p. 139), es decir, terminar aceptando las responsabilidades totales que se requieren para ser un adulto en la sociedad establecida. Por eso se olvida, a diferencia de los hermanos Darling, quienes sí desarrollan este sentido; Peter queda desviado en la fluidez inconsciente, no quiere adquirir un rol en un futuro. No está dentro de sus deseos desarrollar sus capacidades para servir a alguien, como explica Jacqueline Rose (1994), la ignorancia del niño no proviene de la inocencia, proviene de la propia decisión de quedarse en un estado incompleto (p. 15), así, parece tener como objetivo no asumir nunca el papel que la sociedad espera, *ergo*, no asume la responsabilidad plena de sus actos. Por eso decide quedarse cuando Wendy le propone volver con ella a Londres, por más que intentara convencerlo de acompañarla. Su actitud, una vez más, vuelve a ser de indiferencia, “to show that her departure would leave him

⁴⁵ “Morir va a ser una gran aventura” (Barrie, 2006, p. 124) [Traducción de G. Bustelo].

unmoved, he skipped up and down the room, playing gaily on his heartless pipes” (Barrie, 2004, p. 101)⁴⁶, como si ninguna de las aventuras hubiera ocurrido.

Hacia el final de la obra, luego de vencer a Garfio y de rescatar a los Niños Perdidos y a los hermanos Darling, la idea de regresar a su hogar en Inglaterra no se había desvanecido. Todos, menos uno, eligen crecer y tiene lugar una escena de reunión y encuentro familiar, “but there was none to see it except a little boy who was staring in at the window” (Barrie, 2004, p. 141)⁴⁷. Y así como el propio narrador lo describe, ese es Peter Pan. Personaje que ha atravesado muchísimos cambios a lo largo de toda su historia, se lo conoce porque vive una vida despreocupada y un tanto irresponsable, limitándose a volar por ahí jugando y negándose a crecer. Desde el primer momento en el que apareció como un simple bebé perdido en los Jardines de Kensington, se constituyó a sí mismo como alguien que no respeta ni se puede encasillar en una norma preestablecida. Es el verdadero umbral de dos mundos, el “betwixt-and-between” que existe como barrera entre la cotidianeidad de Londres y las maravillas de la isla de Nunca Jamás, viaja constantemente de una a la otra, para desconfigurarse en su configuración. De esta manera, logra romperse a sí mismo, para torcer los espacios y sus alrededores con su identidad doble, como un descendiente del dios griego Pan, cuyas características combina para poder convertirse en un niño *queer*, “and so it will go on, so long as children are gay and innocent and heartless” (Barrie, 2004, p. 153)⁴⁸.

3.3. “¿Cómo te llamas?”: Wendy Moira Angela Darling

Wendy, junto a Peter Pan, es otro de los personajes que más impacto ha tenido a lo largo de los años en todo el mundo. Su camino conlleva un gran desarrollo e inicia, así como también empezó el de Pan, en *The Little White Bird*, bajo el nombre de Maimie Mannering. Mencionaremos esta obra nuevamente ya que resulta interesante observar la

⁴⁶ “para demostrar que le daba igual que se fuera, Peter se puso a dar saltitos por toda la habitación, tocando despiadadamente su caramillo” (Barrie, 2006, p. 150) [Traducción de G. Bustelo].

⁴⁷ “pero no la vio nadie más que un niño extraño que tenía la cara pegada a la ventana” (Barrie, 2006, p. 212) [Traducción de G. Bustelo].

⁴⁸ “y así será siempre, mientras los niños sean alegres, inocentes e insensatos” (Barrie, 2006, p. 228) [Traducción de G. Bustelo].

forma en la que se dieron los orígenes de la niña y cómo sus aventuras se configurarían en la novela independiente de *Peter and Wendy* años más tarde. Por más que se crea que el único rol que este personaje tiene en la historia es el de “madre” o incluso a veces “interés amoroso” de Peter, es interesante que la niña esté atrapada entre dos mundos, y, a su propia manera, va a convertirse de a poco en un propio “betwixt-and-between”. Con esto, podemos afirmar que la fuerza *queerizante* de la narración en la novela también está presente en la propia historia de Wendy (Prusko, 2012, p. 112), permitiéndonos observar la transfiguración que va a sufrir en el paso marcado de la dicotomía Londres-Nunca Jamás.

El prototipo de Wendy Darling es el puntapié que necesitamos para analizar la forma en que una niña tan asociada al mundo londinense, marcado por la sociedad, puede desafiar su propia realidad. El narrador de *The Little...* había comenzado esta historia presentando el espacio diferenciado de los Jardines de Kensington, y así es cómo repite la fórmula para demostrar que Maimie Mannering es capaz de ver lo oculto: “it was at night that she was strange (...) and in the daytime she was the ordinary kind” (Barrie, 1921, p. 113)⁴⁹. Hallamos el umbral de la vivencia cotidiana durante el día, cuando ella se comporta como una “niña ordinaria”, y cómo se transfigura en la noche, momento en el que pasa a ser bastante “extraña”. Con tan solo esta breve descripción, observamos cómo es que esta niña establece en su ser una identidad compleja, que en su mayoría se verá atravesada por los valores que conoce y quiere mantener, y todo lo que la desvía de lo cotidiano para que pueda generar otro tipo de autodescubrimiento. Esto en parte se debe a que la niña está muchísimo más arraigada a una norma social que Peter Pan, y siempre se espera de ella, o ella espera de los demás, que se cumpla de manera óptima. Aunque la novela se supone que es estrictamente eduardiana, el período victoriano apenas había terminado cuando James Barrie compuso su obra, por lo que las normas y valores de esa época seguro habrían influido al autor mientras escribía la historia (Dijk, 2017, p. 8). Es de esperar, entonces, que la figura de la protagonista femenina haya crecido de forma tal que siempre se encamina al cumplimiento del rol como dama de sociedad y

⁴⁹ “era de noche cuando era extraña (...) y de día era del tipo ordinario” (Barrie, 1921, p. 113) [La traducción es mía].

mujer de la familia, siguiendo los pasos de la madre, inconveniente que enfrenta en Nunca Jamás, intenta definir si es “niña” o “mamá”. La problemática que se halla en ella está vinculada con esta ideología social impuesta, porque Wendy es una niña y a veces no puede conciliar el mundo de los adultos en su realidad. Así como sus hermanos tienen esa libertad de imaginar, también imaginó un Nunca Jamás y conoció a Peter Pan.

Las aventuras de Maimie/Wendy tienen como eje central esa ruptura inconsciente que deben lograr en contra del rol preestablecido, para afirmar la identidad que ella quiere desarrollar por sí misma y no por lo que otros digan que tiene que hacer. Es un viaje arduo, mucho más complicado que el de Peter, ya que este desde el comienzo se encuentra desviado. Al contrario, la niña va a tener que torcerse para así crecer desde un costado desconocido. Su gran lucha la va a tener con las normas de género, cuestión que también tocará a Pan, por lo que se lo mencionará repetidas veces. Siempre comenzamos en *The Little...*, al analizar los orígenes, vemos de qué manera evolucionan. Maimie había sido definida como una “niña extraña” por las noches y, para demostrarlo, lo primero que hace es desafiar a su hermano, marcando así, el reflejo de la contra de la sociedad. Se narra en la historia que ella y su hermano Tony paseaban a menudo en los Jardines Kensington y, como él había escuchado sobre los misterios de la noche, planeaba quedarse allí después de que se cerrasen. En un principio, el niño es el que quiere buscar la aventura, mientras su hermana lo admira por tal valentía, “the Victorian era, with its emphasis on the separation of the sexes, rigidly defined gender, and the myth of manhood preached athleticism, hardiness, and courage in stark contrast to the purported feminine traits associated with the cult of domesticity” (Ferdinand, 2014, p. 43)⁵⁰. No obstante, la bravura se verá en Maimie y no en Tony, quien se asusta por las consecuencias de la desobediencia a los mayores y termina acobardándose en la empresa. La niña no le teme a la oscuridad, su curiosidad supera los valores aprendidos y provocan la acción, por lo que está dispuesta a realizar el viaje en la noche fantástica, donde es capaz de superar sus

⁵⁰ “la era victoriana, con su énfasis en la separación de los sexos, la rígida definición del género y el mito de la virilidad, predicaba el atletismo, la dureza y el coraje en marcado contraste con los supuestos rasgos femeninos asociados con el culto a la domesticidad” (Ferdinand, 2014, p. 43) [La traducción es mía].

miedos, hacerse amiga de una pequeña hada e incluso, ser salvada del frío de los jardines por toda la población de criaturas mágicas que habitaban el lugar.

Estas aventuras se ven duplicadas en la novela con Wendy, quien también está definida por esos valores mencionados de la era victoriana, replicados en la época eduardiana, en donde se supone lo que las niñas deben hacer para su futuro. Pero no es el caso de nuestra niña, porque tiene otras características que la hacen funcionar como un umbral. Cuando conoció a Peter, podría haberse quedado en Londres, podría haber negado la propuesta de viajar a Nunca Jamás, sin embargo, no lo hace. Hay algo que le llama la atención desde el momento en el que este ingresó a su habitación, y en un intento de seguir el espacio conocido, genera una disrupción en toda la situación.

En el capítulo “Come away, come away!”, tiene lugar el encuentro entre Peter y Wendy. Recordemos que el niño había ingresado en el hogar Darling durante una noche en donde los adultos dejan la morada vacía, en un intento de aquel por recuperar su sombra. Al no poder pegársela, Pan comienza a llorar, despierta a Wendy e inicia el intercambio de palabras establecidos por el discurso social. En dicho encuentro Wendy intenta una jugada más arriesgada, porque la lógica de la niña, al conocer a alguien del sexo opuesto, va a tender a generar otro tipo de relación. Por eso, se acerca a Peter para pedirle un beso, impulsada por el ideal romántico que conoce, que posiblemente aprendió de su madre, “the kiss is a secret shared between mother and daughter, and a special place on the corner of one’s mouth” (Munns, 2008, p. 230). El narrador nos describe cómo es que Wendy asume que el otro va a entender de la misma manera que ella, en particular cuando explica: “She made herself rather cheap by inclining her face towards him” (Barrie, 2004, p. 26)⁵¹, esperando la respuesta rápida del niño. Sin embargo, solo va a encontrar la confusión, “but he merely drop an acorn button into her hand, so she slowly returned her face to where it had been before” (Barrie, 2004, p. 27)⁵². La reacción del niño no es de inocencia, sino de ignorancia, al no tener una identidad social definida, “Peter has successfully escaped adult life and all its obligations” (Hernández Guilló,

⁵¹ “se lo puso fácil al inclinar la cara hacia él” (Barrie, 2006, p. 38) [Traducción de G. Bustelo].

⁵² “Peter se limitó a dejar caer en su mano un botón de bellota, con lo cual ella tuvo que volver lentamente la cara” (Barrie, 2006, p. 38) [Traducción de G. Bustelo].

2018, p. 9)⁵³. Este no logra ubicarse en el contexto de la situación, por eso mismo, para él un “beso” termina siendo algo material y no un contacto físico entre dos personas, no posee el conocimiento necesario para comprender lo que Wendy desea. Podría decirse que aquí se generan las barreras de los mundos, que impiden la participación de ambos de una forma fluida, entendiendo incluso que, si la infancia se concibe como algo totalmente separado de la edad adulta, si la idea de niño describe a alguien ingenuo, sin conocimiento, inocente y sin agencia o deseo, entonces es esta construcción la que hace imposible la relación entre adulto y niño (Owen, 2010, p. 260).

Este hecho resulta en un Peter que transforma el significado de las palabras en algo que sea ameno a sus ideas. Wendy no desespera en su empresa, si bien la situación ya le fue desviada de lo que ella esperaba por el niño, empieza a jugar junto a él. Responde el pedido regalándole a Pan un dedal, sin preocuparse por la reacción que había tenido. Ella aprendió rápido qué debe hacer si quiere entrar en el mundo del otro, tiene que romper la lógica e ir con el *nonsense* de la realidad. En su segunda oportunidad, continúa:

“And I know you meant to be kind,” she said, relenting, “so you may give me a kiss.”

(...)

“I thought you would want it back,” he said a little bitterly, and offered to return her the thimble.

“Oh dear,” said the nice Wendy, “I don’t mean the kiss, I mean a thimble.”

“What’s that?”

“It’s like this.” She kissed him. (Barrie, 2004, p. 29)⁵⁴.

Tras la situación, Wendy es capaz de reconfigurar el sentido de las palabras y de sus acciones para no salir del juego que empezó Peter. Si este no se encuentra dentro de

⁵³ “Peter ha escapado la vida adulta y todas sus obligaciones de manera exitosa” (Hernández Guilló, 2018, p. 9) [La traducción es mía].

⁵⁴ -Ya sé que lo has hecho con buena intención- le dijo, ablandándose- y puedes darme un beso. (...)

-Ya sabía yo que ibas a querer recuperarlo- dijo él con una cierta amargura, ofreciéndole el dedal.

-Ay, por Dios- dijo Wendy la buena-. No me refería a un beso, sino a un dedal.

- ¿Qué es eso?

-Es esto.

Le dio un beso. (Barrie, 2006, p. 43) [Traducción de G. Bustelo].

los paradigmas establecidos, la niña tiene que modificar el suyo para estar en acuerdo sin perder el tiempo. Son cambios que debe hacer en su interior si quiere que el otro distinto a ella lo entienda, interviene esta búsqueda de desracionalizar lo que uno asume que es de una manera determinada, y así desafiarlo. Para agregar, aunque Wendy podría haberlo hecho, es interesante que no insista demasiado en el asunto ni se lo explica a Peter de la manera correcta, como uno esperaría que hiciera, ya que aún no posee el poder necesario como para controlar la situación. Sin embargo, no se puede culpar a Wendy de la incapacidad de Peter para tener sentimientos románticos. A Wendy le gustaría convertirse en la amada de Peter, pero se mantiene pasiva en sus insinuaciones por el momento y se acomoda en sus intereses (Dijk, 2017, p. 11).

La escena denota el conocimiento social de cada uno de los personajes, así como la intención que poseen. En este caso, vuelve a ser doble: la mirada de Wendy contra la mirada de Peter. Por su parte, mencionamos que la niña fue educada bajo los ideales del período victoriano-eduardiano, como sus padres, por lo tanto, aspira a una relación madura en un futuro con otra persona, en un intento, con Peter, por lo que, más allá de que para ellos en alguna instancia se convierta en un simple juego de niños, “Wendy viajará feliz al País de Nunca Jamás para ser la madre de los Niños Perdidos y la mujer de Peter Pan, el padre. Su deseo de tocar a Peter es el deseo de tener una relación adulta con él, que dentro del contexto de la época solo podía darse dentro del matrimonio” (Muñoz Corcuera, 2011, p. 8). Diferente es la actitud que tiene Pan, por su presente ignorancia en algunas cuestiones, no parece comprender la actitud de Wendy hacia él, ya que todo es un constante juego. Hay un total desinterés de parte del niño en este aspecto tan social, no pretende formar una relación con otra persona, porque eso implicaría crecer y adaptarse. Nos deja en claro que Peter no acepta los roles que requieren abandonar el estado de la libertad en contra de las normas de lo social, aunque no podemos negar que no los haya explorado bajo la etiqueta del juego, en algunas interacciones que tiene junto a Wendy y serán analizadas a continuación.

El caso que encontramos en los personajes de esta historia es ambiguo, ya ubicado Peter Pan en un “entre y medio” no definido del todo, como parte de su desafío a las normas que lo rodean. Si bien Wendy respondería de forma más natural al mundo adulto

al que se encamina, asimismo tiene características que hacen torcer su realidad, en especial cuando se anima a dejar Londres para viajar a Nunca Jamás. La niña, por un lado, está atrapada en una figura doble, la cual no sabe de qué forma manejar, ya que va a tener que cumplir el rol de madre a pedido de los Niños Perdidos y de Pan, mientras ella desea enfocarse en el rol de esposa. A esta nebulosa, se le debería sumar una tercera índole, que es el rol del niño, porque no olvidemos que Wendy aun no abandonó la infancia. Y no se encontraría en esta situación, si no fuera porque todos los que la rodean esperan que cumpla lo que se le manda. Peter y los Niños Perdidos no están interesados en lo que ella quiere, aún si no puede cumplir el rol de manera óptima, “but Wendy has been educated and instilled with Victorian values on how motherhood must be performed, and she behaves like the perfect mother and wife when Peter assigns himself the role of the father and the husband” (Hernández Guilló, 2018, p. 25)⁵⁵. Incluso, es Peter quien la tienta a volar con él hasta su isla, apela a su gran curiosidad e intrepidez, usa su astucia para engañarla para que allí sea una especie de madre: ““Wendy,” he said, the sly one, “you could tuck us in at night.” (...) “And you could darn our clothes, and make pockets for us. None of us has any pockets.”” (Barrie, 2004, p. 31)⁵⁶. La niña no rechaza la oferta, quizás más entusiasmada por explorar un mundo nuevo que por la trampa en la que está a punto de caer, pero decide acompañar al otro en su aventura en Nunca Jamás.

Una vez allí, hay una serie de episodios que ponen a prueba todas estas figuras que algunos intentan cumplir y otros intentan rechazar. Arribados recientemente, Campanita, tras un arrebato de celos, obliga a los Niños Perdidos a derribar a Wendy mientras volaba. Su figura podría intentar ser el perfil de la esposa ideal que no expresa sus opiniones y que sirve como la ama de la casa, por el silencio que la caracteriza. No obstante, Campanita no es alguien que se destaque por el control sobre sus emociones, mucho menos dejaría pasar una oportunidad para obtener lo que ella quiere. Hace lo que ella desea y no le importa las consecuencias que puede causar. Si ve amenazada su

⁵⁵ “pero Wendy ha sido educada e inculcada con los valores victorianos sobre cómo debe desempeñarse la maternidad, y se comporta como la madre y esposa perfecta cuando Peter se asigna a sí mismo el papel de padre y esposo” (Hernández Guilló, 2018, p. 25) [La traducción es mía].

⁵⁶ “Wendy- dijo el muy astuto-, tendrías que darnos las buenas noches y arroparnos a todos. (...) -Y podrías remendarnos la ropa, y hacernos bolsillos, nunca hemos tenido bolsillos” (Barrie, 2006, p. 46) [Traducción de G. Bustelo].

relación con la única persona a la que puede expresar su amor en ese momento, será capaz de todo tipo de actos, hasta usar las armas del engaño y la astucia para obtener lo que quiere. Tal vez se ubica más en el espectro de “mujer demonio” que “mujer angelical”, a la que tanto se aspiraba como ideal en la época victoriana en un hogar. Vemos cómo de a poco damos cuenta de cómo es que los habitantes de Nunca Jamás no son lo que parecen.

En el episodio, Wendy es derribada por los Niños Perdidos, quienes la creen muerta hasta que se dan cuenta, luego de que Peter interviene, de que aún vive, pero ha quedado inconsciente. Sin poder llevarla hasta su hogar, deciden construirle una casa a su alrededor. Este hecho tiene sus orígenes en *The Little...*, en un momento que trae a colación el limbo entre la vida y la muerte, la repetición de los dos mundos opuestos. Es una situación que ambos personajes tienen que atravesar obligatoriamente, una experiencia umbral que las ubique en el espacio de lo extraño, para pasar a convertirse en el “entre y medio” durante el tiempo de sus aventuras. Además, los habitantes de ese espacio opuesto del que provienen son los encargados de salvar a las niñas; en el caso de Maimie, son las hadas y las criaturas mágicas; con Wendy, son los niños, como ella, pero diferentes, quienes toman esta tarea. Es necesario que el otro acoja al exterior en su mundo y se lo invite a formar parte de lo desconocido. De esta manera, se logran mezclar dos ideales que parecían no poder conciliarse.

La casita tiene ocultos varios significados que a simple vista no se notan. Es cierto que está construida a la perfección, uno de los pocos momentos en donde los niños le preguntan a Wendy cómo quiere ella que sea la decoración, ya que uno en Nunca Jamás es capaz de hablar y hasta cantar en sueños, se comunican el reino de lo onírico con aquellos que están despiertos. Quizás es sencillo hablar con aquellos que están durmiendo ya que la isla también es el espacio a donde viajan los pequeños cuando se acuestan en sus hogares. Después de un arduo trabajo, logran terminar la casita: el hogar perteneciente solo a Wendy en un mundo rodeado de entes extraños, pasa a ser parte de Nunca Jamás. Chevalier nos dice que “la casa es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno” (1986, p. 259), por lo que no resulta descolocado que sea el único personaje que recibe un hogar construido especialmente para ella como regalo. Y, de hecho, el propio narrador de la historia de Nunca Jamás, nos

otorga una breve descripción de cómo es la casa terminada: “so cosy and safe in the darkness, with a bright light showing through its blinds, and the chimney smoking beautifully, and Peter standing on guard” (Barrie, 2004, pp. 65-66)⁵⁷. Por un lado, es un refugio, un espacio que puede dar calor y contención, separa los peligros que se encuentran en el exterior. Asimismo, un refugio lleva a la protección, resguarda los valores y los ideales de cada uno. Y la protección, en general, se la asocia a las madres, Wendy tendrá que cumplir un rol; o tal vez no lo tenga que hacer, y este recubrimiento que cumple la casita sea en realidad para resguardar a la niña de la sociedad, para que ella pueda meterse dentro y elegir sus propias reglas, sin tener que aceptar lo que por fuera esperan de ella, “la casa significa el ser interior” (Chevalier, 1986, p. 259). De alguna manera, esto nos da el puntapié para pensar que en realidad hay una parte de Wendy que se resiste a ser mujer y madre, deja en claro que creció solo porque “no podía evitarlo” (Prusko, 2012, p. 117).

El narrador también jugará un poco con los roles de Wendy; al terminar la construcción de la casa, Peter, los Niños Perdidos, John y Michael esperan a que esta se despierte. A partir de ese momento, no se referirá a Wendy como lo que es, es decir, no la describirá como “niña”, por el contrario, “the door opened and a lady came out. It was Wendy. They all whipped off their hats. She looked properly surprised, and this was just how they had hoped she would look” (Barrie, 2004, p. 65). Se cambia el nombre con el que se refieren a ella, como si ya estuviese cumpliendo la función que le espera en su futuro adulto, deja de ser, en el inglés, “girl” para pasar a ser “lady”, “it seems that if womanhood automatically partakes of childhood, then girls would differ from women only though their absence of maternal feelings along with their unreadiness to enter sexual relationships that maternity demands” (Billone, 2004, p. 185)⁵⁸. Incluso en su traducción al español, esta intención se sigue manteniendo, para demostrar el peso que conlleva dejar de usar una palabra para reemplazarla por otra: “la puerta se abrió y salió una señora. Era Wendy. Todos se apresuraron a quitarse el sombrero. La señora puso cara de sorpresa,

⁵⁷ “aspecto seguro y acogedor, con luz tras las cortinas, la chimenea soltando humo y Peter encargado de custodiarla.” (Barrie, 2006, p. 93) [Traducción de G. Bustelo].

⁵⁸ “parece que, si la feminidad participa automáticamente de la infancia, entonces las niñas se diferenciarían de las mujeres sólo por su ausencia de sentimientos maternos junto con su falta de disposición para entrar en las relaciones sexuales que exige la maternidad” (Billone, 2004, p. 185) [La traducción es mía].

que era justo lo que esperaban que hiciera.” (Barrie, 2006, p. 91). Wendy no tiene escapatoria, debe cumplir un rol asociado a lo femenino por naturaleza social, sin que nadie lo cuestione. No importa que ella quiera explorar su propia libertad, su interioridad y personalidad, es una niña atrapada en un rol. Por eso los Niños Perdidos le piden que sea su madre, con una niña que no sabe bien cómo reaccionar ante tal situación:

“Wendy lady,” he said rapidly, “for you we built this house.”

(...)

“And we are your children,” cried the twins.

The all went on their knees, and holding out their arms cried, “O Wendy lady, be our mother.”

“Ought I?” Wendy said, all shining. “Of course it’s frightfully fascinating, but you see I am only a little girl. I have no real experience.”

“That doesn’t matter,” (...) “What we need is just a motherly person.” (Barrie, 2004, p. 65)⁵⁹.

Pareciera que lo único que se espera de Wendy, y es cierto que va a imitar el modelo de un pequeño hogar eduardiano, porque comienza inmediatamente a “cumplir con su deber”, “cocinando” y cuidando de los niños. Incluso, en la casa, surge una unidad familiar; los Niños Perdidos actúan como sus hijos -Michael, “el más pequeño”, como “el bebé”- y Peter cumple su papel de marido (Hawkins, 2008, p. 73). No obstante, la actitud que demuestra Wendy ante esta ocurrencia de los niños en aquel fragmento es destacable, ya que, en el interior de sí misma, sabe que no es más que una niña a la que se le imponen responsabilidades que aún no quiere cumplir. Por eso mismo cuando le realizan ese pedido, que más que pedido parece ser una orden, ella duda de si misma, “Wendy narrate [s her] way arround the fixed identities of (...) mother by exploring and troubling [her]

⁵⁹ -Señora Wendy- dijo rápidamente-. Para ti hemos construido esta casa.

-Y nosotros somos tus hijos- exclamaron los gemelos.

Entonces todos se pusieron de rodillas y, abriendo los brazos, gritaron:

-Señora Wendy, sé nuestra madre.

- ¿Creen que podré? - dijo Wendy, radiante-. Me parece verdaderamente fascinante, pero deben tener en cuenta que aun soy pequeña. No tengo ninguna experiencia.

-Eso no importa (...) Lo que nos hace falta es una persona amable y maternal.” (Barrie, 2006, pp. 91-92) [Traducción de G. Bustelo].

own subject position” (Prusko, 2012, p. 112)⁶⁰. Les recuerda que no tiene ningún tipo de experiencia previa, recibe como respuesta que solo quieren alguien que sea “amable y maternal”. Aluden que la naturaleza propia de las niñas es el instinto de maternidad, al ser educadas con ese propósito, se creía que estaban biológicamente programadas para desear la maternidad como máxima aspiración de vida, y cualquier otra cosa fuera de este rol sería considerada “antinatural” e ingrata (Hernández Guilló, 2018, p. 4). Incluso tiene momentos en los que todos los niños juegan menos ella, sus actividades son domésticas, “Wendy’s favourite time for sewing and darning was after they had all gone to bed. Then, as she expressed it, she had a breathing time for herself” (Barrie, 2004, p. 69)⁶¹. Pero queda más que claro que, en realidad, Wendy está interesada en explorar otros aspectos de su identidad, y no solo quedarse encasillada en los roles que su sociedad le quiere imponer.

Entre Wendy y Peter existe además un interesante descubrimiento de intereses y deseos que aplican en Nunca Jamás, mientras imitan el prototipo de marido y mujer a través del juego. Observamos cómo es que experimentan los roles y se identifican, o no, con lo que se esperaba que cada uno debería cumplir, les permite a ambos observar que es posible representar el hecho de ser niña o niño de más de una manera (Blaise & Taylor, 2012, p. 8). Es importante que ambos tengan esta experiencia porque hace que, sea el caso de elegir crecer o no, redefinan cómo son. El episodio del capítulo X, “The happy home”, muestra a Peter y Wendy, que estuvieron actuando como pareja casada, hasta el momento en el que se destapa la realidad y el primero nota algo que no le parece correcto, por lo que pregunta para estar seguro de ello:

“Peter, what is it?”

“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.

⁶⁰ “Wendy narra su camino alrededor de las identidades fijas de la (...) maternidad explorando y cuestionando su propia posición de sujeto” (Prusko, 2012, p. 112) [La traducción es mía].

⁶¹ “prefería ponerse a coser y zurcir (...) Entonces, como decía ella, tenía un momento de respiro para sí misma” (Barrie, 2006, p. 99) [Traducción de G. Bustelo].

“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.” (Barrie, 2004, p. 92)⁶²

La duda es necesaria para Peter, para darse cuenta de que en verdad eso no es lo que quiere ser, no está contento con definirse como manda el juego. Resulta un poco irónico, ya que Peter constantemente dice que no quiere ser un padre, cuando ya es responsable por los Niños Perdidos. Pero esta responsabilidad la vive de una forma diferente, en donde él aún se permite usar la imaginación para salirse de las normas que el otro espera que se cumplan. De todas formas, al niño no se lo nota muy convencido de la respuesta que le da Wendy, por lo que siente la necesidad de seguir indagando para saber en dónde está ubicado:

“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.”

“I thought so,” she said, and went and sat by herself at the extreme end of the room. (Barrie, 2004, p. 92)⁶³.

Ahora se nota bien la diferencia entre uno y otro, no en el sentido de que Wendy sea una niña y cumpla ese rol, o que Peter sea un niño y también se espere de él algo en particular. No, es el momento en el que ambos construyeron una idea de sí mismos, así como del otro a través de la experiencia. Ambos saben que nada de eso es verdad, todo es un juego, porque nada en realidad dice que deberían tener ese futuro obligatoriamente.

⁶² - ¿Qué ocurre, Peter?

-Nada, estaba pensando- dijo, un poco asustado-. Lo de que soy su padre es de mentira, ¿no?

-Claro- dijo Wendy muy digna.

-Es que- continuó Peter como disculpándose- ser su padre me haría sentirme muy viejo.

-Pero son nuestros, Peter, tuyos y míos. (Barrie, 2006, p. 137) [Traducción de G. Bustelo].

⁶³ -Pero no de verdad, Wendy- dijo con cierta ansiedad.

-No, si tú no quieres- contestó, oyéndolo suspirar claramente-. Peter, ¿qué es exactamente lo que sientes por mí? - le preguntó, intentando mantener la voz firme.

-El cariño de un hijo, Wendy.

-Eso creía yo- dijo ella, yendo a sentarse sola al otro extremo de la habitación. (Barrie, 2006, p. 137) [Traducción de G. Bustelo].

Para eso está Nunca Jamás, para permitirse ser lo que en Londres no se puede. Por más que intente, sabe que no va a poder, “Wendy emphatically wanted to marry a boy who wouldn't be married, who wouldn't grow up, who was never played by a boy, and who lived in a never never land with other boys” (Martin, 2016, p. 17)⁶⁴. El deseo que tiene es imposible de cumplir y por eso recibe la negativa de Peter ante su intención. Hacia el final de la conversación, el niño sigue negándola: “You are so queer,” he said, frankly puzzled, “and Tiger Lily is just the same. There is something she wants to be to me, but she says it is not my mother.” (Barrie, 2004, p. 92)⁶⁵. Esto en parte es porque no llega a un nivel de deseo normativo, que sí fue inculcado en Wendy, ya que en la isla uno es capaz identificarse de forma indeterminada y confusa, por lo que las dicotomías nunca se “resuelven” definitivamente y pueden ser niños múltiples, fluidos y transgresores (Blaise & Taylor, 2012, p. 12). Destaquemos, asimismo, el uso del vocablo *queer* en este caso, sin necesidad de complejizar la situación, Peter sin saberlo remarca la idea de que cada personaje no puede definirse ni ser definidos de una manera total.

Si bien Tigrilla no se destaca demasiado como personaje en esta historia, tiene algunas actitudes que se comparan con Wendy, relacionadas en relación con Peter. Ambas, sabemos por el narrador, desean poder llegar a una relación con el niño, quien bajo la ignorancia y el no interés, no comprende las situaciones en las que se encuentra con ellas, “the child who by reigning cultural definitions can't “grow up” grows to the side of cultural ideals” (Stockton, 2009, p. 13)⁶⁶. Tal vez por esa cuestión también, en el capítulo XI, está el gran odio que tiene Peter al cuento de Wendy sobre su familia, que relataba siempre a los Niños Perdidos y a sus hermanos, porque su narración es la representación de la normatividad de Londres, lo que no les permite a los niños expresarse de manera completa en su crecimiento. Pero incluso cuando Peter rechaza una vida de adulto, se convierte en el objeto de deseo de quienes están atrapados en la heteronormatividad. Todos quieren que Peter sea algo en Nunca Jamás: eterno compañero

⁶⁴ “Wendy quería enfáticamente casarse con un chico que no se casara, que no creciera, que nunca fuera tocado por un chico, y que viviera en un país de nunca jamás con otros chicos” (Martin, 2016, p. 17) [La traducción es mía].

⁶⁵ “-Que rara eres- dijo Peter, francamente desconcertado-. Y Tigridia es igualita. Dice que quiere ser una cosa mía, pero no mi madre” (Barrie, 2006, p. 137) [Traducción de G. Bustelo].

⁶⁶ “el niño que, según las definiciones culturales imperantes, no puede “crecer”, crece al lado de los ideales culturales” (Stockton, 2009, p. 13) [La traducción es mía].

de juegos, padre, némesis, héroe. Sin embargo, Peter sólo interpreta cada uno de sus papeles temporalmente, con nostalgia, hasta que algo más capta su atención (Munns, 2008, p. 237). Al fin y al cabo, el resultado de este experimento es que ni Wendy ni Peter pueden ser lo que esperan del otro, está en cada uno descubrir para qué lado desean transitar en sus vidas.

Wendy Darling es una niña compleja, que no deja de adherirse a las rarezas que puede ofrecer la narrativa en torno a ella. Su figura está configurada desde las reglas establecidas en Londres, que intenta cumplir de manera rutinaria, en especial ni bien conoce a Peter, a quien intentará seducir durante todo el relato, sin éxito alguno. En parte, todos los que la rodean quieren que ella cumpla su rol de madre, pero Wendy es más que solo “la madre”. En Nunca Jamás encuentra el espacio que subvierten las ideologías británicas, construido como un espacio de transición, aún si las ideas terminan siendo re-establecidas cuando los Darling retornan a sus hogares (Ferdinand, 2014, p. 54), no deja de ser una niña curiosa que quiere adentrarse en lo desconocido, la imaginación y el mundo nuevo al que se la invita a participar.

3.4. El capitán Garfio

El imaginario de J. M. Barrie no acaba con los niños. En Nunca Jamás viven algunos adultos, en el mundo que es gobernado por todo lo que no los define, encuentran un pequeño espacio. Cabe así introducir al personaje “enemigo” mortal y primordial “antagonista” de Peter Pan, a quien el niño le cortó una mano, el capitán James Garfio. El autor basó el personaje en sí mismo, a tal punto que el garfio que sustituye la mano derecha del pirata está inspirado en la parálisis que tuvo Barrie a causa de una tendinitis, mostrando cómo a veces la realidad puede mezclarse y servir de inspiración para la fantasía (Segran, 2014, p. 6). Enigmático, misterioso, una de las figuras más intrigantes que complejizan la isla de Nunca Jamás, no es un simple pirata que desea vengarse de Pan, sino que oculta una profundidad mayor en su identidad.

El personaje no tiene un claro prototipo en las historias anteriores escritas por Barrie, lo más cercano que han establecido los críticos como fuentes para Garfio fueron

las figuras del capitán Swarthy en *The Boy Castaways of Black Lake Island* (1901) y el capitán W. en *The Little White Bird* (1902), pero únicamente como el adulto que está en contacto con el niño, las características plenas se desarrollaron en *Peter Pan*. Su relato comienza en el capítulo V, “The island come true”, en el que se describen los distintos habitantes que integran Nunca Jamás, entre ellos, el bando de los piratas y su capitán, James Garfio. Se continúa explicando quién es esta figura misteriosa, con su rasgo más comprometedor: “instead of a right hand he had the iron hook” (Barrie, 2004, p. 49)⁶⁷. Por el momento, de la caracterización llama la atención su mano derecha, reemplazada por un garfio, “the metal prosthetic hook attached to the villain’s right hand serves as a menacing symbol (...) as well as providing the source for his nickname as “Hook”” (Loveday, 2016, p. 4)⁶⁸. Este hecho posee una carga inmensa, sirve como elemento aniquilador, que trae la muerte consigo, ya que un garfio puede enganchar, pero también puede lastimar. De alguna forma, obtiene una herramienta que es capaz de llevar a alguien al umbral de dos realidades distintas, y que, en particular, desea usarla contra Peter Pan, niño que ya se encuentra envuelto en un limbo del que no logra salir. Es importante que esta característica sea parte de uno de los adultos de Nunca Jamás, al tener en cuenta que es un símbolo de lo que nos espera a todos en el futuro. Incluso, la falta de la mano derecha nos hace pensar en esa transformación de la identidad, en algo más complejo de ser y de observar, “he has ‘an iron hook instead of a right hand (...) suggesting that rather than weakening him, Hook’s loss has made him more savage, less human” (Rowland, 2015, p. 4)⁶⁹. Como así Peter tampoco parece ser demasiado humano, un “entre y medio” de dos mundos, el capitán repite la fórmula.

No obstante, el garfio tiene una significación oculta, que sea la mano derecha de Garfio no debe perderse de vista: el lado favorecido, es una mano asociada a la habilidad, al dominio, a la fuerza; de ahí que sea la mano derecha del hombre (Rowland, 2015, p. 13). Esto desencadena en la oposición derecha-izquierda, volviendo a Chevalier (1986), nos dice que, en la tradición occidental, en general, “la diestra posee un sentido activo y

⁶⁷ “en lugar de la mano derecha tenía el gancho de hierro” (Barrie, 2006, p. 70) [Traducción de G. Bustelo].

⁶⁸ “la prótesis de un garfio fijado a la mano derecha del villano sirve como símbolo amenazador (...) además de proporcionar el origen de su apodo como “Garfio”” (Loveday, 2016, p. 4) [La traducción es mía].

⁶⁹ “tiene ‘un garfio de hierro en lugar de una mano derecha (...) lo que sugiere que, en lugar de debilitarle, la pérdida de Garfio le ha hecho más salvaje, menos humano” (Rowland, 2015, p. 4) [La traducción es mía].

la siniestra es pasiva. También la derecha significa el porvenir y la izquierda el pasado, sobre el cual el hombre no puede influir. La diestra posee en fin un valor benéfico y la siniestra aparece como maléfica” (p. 410). Notamos que en el capitán hay un evidente desvío, ya que es la mano derecha la que le falta, la mano reemplazada por el arma que puede usar para enviar a alguien a la muerte, la que debería representar a toda una sociedad correcta desde la normatividad. La mano que le ha quedado intacta es la izquierda, asociada a esta idea del torcimiento. Demuestra entonces que algo en este adulto atrapado en *Nunca Jamás* no está del todo bien a lo esperado socialmente dentro de la cotidianidad de la vida. La linealidad también se rompe en cuanto Garfio pierde esa parte de su cuerpo, reemplazada por otra cosa que le permita moverse en otro mundo, de otra manera a la normalmente conocida. Todo eso sumado a la curiosa mezcla que lo describe, como parte de una doble composición que no sabe bien dónde ubicar su persona, “he was cadaverous and blackavized (...) and gave a singularly threatening expression to his handsome countenance” (Barrie, 2004, p. 49)⁷⁰.

Garfio es doble en su ser, desde su garfio, que en parte también define quién es. En capítulos posteriores, se agregan detalles sobre su personalidad, que desconfiguran su individualidad como pirata, ya que se cuenta: “he had been at a famous public school; and its traditions still clung to him like garments (...) he still adhered in his walk to the school’s distinguished slouch. But above all he retained the passion for good form” (Barrie, 2004, p. 117)⁷¹, volviendo varias veces sobre la cuestión. Esto refleja que el capitán proviene, como Wendy, de otro mundo, y se educó, por lo tanto, de una manera diferente. Los críticos establecieron que se hace alusión a una de las instituciones típicas de la época victoriana y temprana eduardiana, el Eton College, escuela a la que podría haber asistido el propio Garfio, por las pistas que dejó el autor en el texto narrativo, en el que se nombran fraternidades, clubes de buena educación e, incluso, en el libreto de la obra de teatro que se representaba, el pirata decía antes de morir “*Floreat Etona!*”, lema de la escuela, haciendo evidente la asociación (luego sería reemplazado por la frase “*Bad*

⁷⁰ “él era cadavérico y negruzco (...) lo que daba a su apuesto rostro una expresión malévola” (Barrie, 2006, p. 70) [Traducción de G. Bustelo].

⁷¹ “había asistido a una buena universidad privada y aún tenía un gran apego a las tradiciones (...) y aún conservaba en su forma de andar el estudiado abandono característico de su colegio. Pero su máxima obsesión eran los buenos modales” (Barrie, 2006, p. 175) [Traducción de G. Bustelo].

form” en la novela). Garfio como parte de esta sociedad, estudió en un colegio de élite, por lo que tendría que llevar consigo los valores de la formación de estudiantes modelo de masculinidad. Incluso hay varias instancias del relato en el que este actúa dentro del modelo heteronormativo de la masculinidad victoriana (que aprendió en Eton), defendiendo los principios de la forma correcta incluso ante la muerte (Ferdinand, 2014, p. 44).

Por esas cuestiones, podría decirse que está atrapado en dos mundos, en el medio como así se encontraba Wendy, porque fue educado de una forma, en la que en el caso eligió crecer, pero que se ve afectada desde su corporalidad, rota desde la derecha, desviando el modelo a seguir y convirtiéndolo en otra cosa. Lo que se esperaba de él, habría fallado en algún momento, además de que terminó convirtiéndose en un pirata, epítome de toda persona que decide ir en contra de las reglas, Garfio es el *nonsense* de la normatividad esperada en Londres. Para agregar, este siempre está hablando de los buenos modales, pero nunca trata con los mismos a los piratas bajo su mando: “as dogs this terrible man treated and addressed them, and as dogs they obeyed him” (Barrie, 2004, p. 49)⁷², por lo que podemos concluir que, en realidad, sumado a todo lo expresado antes, “Hook is a failure both in respectable society and amongst his pirates. His mysterious fall from grace and his volatile leadership of his “dogs” is centered in his lack” (Rowland, 2015, p. 1)⁷³.

La dualidad de Garfio lo rodea desde cualquier ángulo que se lo analice. Asimismo, a veces está condicionada por otros, en particular en asociación con el pequeño Peter Pan, por lo tanto, algunos estudiosos dicen que Garfio es la sombra que Peter perdió en las primeras secciones del libro y que tuvo que volver a coser a su cuerpo. Hay una intrínseca relación entre Garfio y Pan que nunca se deja de ver, porque son ambos las dos caras de una misma moneda, relacionados aun si pareciera que en realidad no tienen nada en común. Alfonso Muñoz Corcuera en “The True Identity of Captain Hook” (2012)

⁷² este horrible hombre los trataba como a perros, y como perros le obedecían” (Barrie, 2006, p.70) [Traducción de G. Bustelo].

⁷³ “Garfio es un fracaso tanto en la sociedad respetable como entre sus piratas. Su misteriosa caída en desgracia y su volátil liderazgo de sus “perros” se centra en su falta” (Rowland, 2015, p. 1) [La traducción es mía].

expone que, el hecho de que Garfio perdiera la mano por culpa de Peter, puede significar que su propia personalidad infantil y su incapacidad para aceptar la madurez hagan que se convierta en un hombre simbólicamente mutilado, como también esta mutilación de Garfio podría relacionarse con la amputación que sufre Peter Pan de su sombra a manos de la señora Darling y Nana al principio de la historia; interpretamos así al capitán Garfio como un ser anclado en la figura de Peter Pan, su (pasado) yo niño (p. 78). Gracias a esta dualidad, se repite el patrón de luz-oscuridad que representa a Peter en sí mismo, ya que es posible evocar melodramáticamente el bien y el mal entre ambos (Locke, 2011, p. 127), con el significado de derecha-izquierda representado en la amputación corporal del pirata, que se refleja de alguna forma también en Pan.

Queda en evidencia que ambos personajes expresan la dualidad, ambos atrapados entre dos mundos. Tenemos así las dos perspectivas: el niño que no llegó a transformarse de forma plena y huyó de lo normativo, reflejado en Pan; mientras que el adulto en el que podría convertirse se encuentra atrapado en el mundo de fantasías de los niños (Rowland, 2015, p. 13), tuerce la realidad en su propio “betwixt-and-between”. Por eso mismo se genera la obsesión incesante de uno por el otro. El capitán quiere capturar al niño, dice que lo hace por venganza tras haberle este quitado su mano, sin embargo, lo persigue porque le molesta la arrogancia y la creencia de Peter, quien posee el dominio en su mundo y en sus decisiones, cuestión que Garfio no fue capaz de controlar y de lo que probablemente esté celoso. Asimismo, el capitán no deja de interrogar a Peter en todos sus encuentros, insiste en saber qué o quién es, ya que no parece nunca estar convencido de las respuestas que recibe, que no llegan a ser completas. Esto quizás se deba a que ninguno de los dos personajes está unificado en una sola identidad. Ambos son uno en sí mismo, se necesitan mutuamente para vivir; uno encarna lo que fue y el otro lo que será. Pan siempre tendrá una parte de su identidad faltante mientras los dos compartan tiempo y espacio, porque está destinado a volverse el reemplazo del capitán Garfio (Muñoz Corcuera, 2012b, p. 74).

Entonces, ¿cómo podrían superar esta situación los personajes? Cada uno debería aceptar la parte del otro que lo representa, que no están dispuestos a adquirir. Para salir, tienen que enfrentarse a la vida y comprender la consciencia de sí mismo, y así

completarse en una identidad. Sin embargo, no son capaces de hacerlo, ya que Garfio niega aceptar su lado siniestro, representado en Peter, y este, por el contrario, no acepta responsabilidades que le permitan formarse como persona, arrojadas las esperanzas al estómago del cocodrilo metafóricamente con la mano de su enemigo. Al final, Garfio se suicida saltando del barco pirata, va a las profundidades, y genera la unificación total a través de la pérdida. Es el instante en que Peter adopta en una sola persona a su doble y lo transfigura en sí mismo.

En suma, el capitán Garfio es otro de los personajes que desconfigura la lógica de los mundos a través de su existencia misma. A diferencia de los demás, la característica principal está en su adultez como irruptora de las propias normas que los adultos establecen. Si bien fue criado y trae consigo las leyes que establece la sociedad, la falta de diestra de su mutilación demuestra que es capaz de desviarse por la izquierda. Asimismo, hace que se intercomunique con el dueño de Nunca Jamás, se convierte en el doble perfecto de Peter Pan, con quien comparte características que hacen que ambos se tuerzan en la realidad a la que se deben enfrentar día a día; hasta llegar a separarse y unirse en una misma persona, a través de la muerte en las grandes profundidades del océano de la isla.

3.5. Los Niños Perdidos y Tigrilla

Peter Pan, el capitán Garfio, Wendy Darling, son todos personajes que fueron analizados a lo largo de estas páginas de manera específica. Sin embargo, cabe destacar, brevemente, algunos detalles de aquellos niños que también tienen un rol en Nunca Jamás, porque interactúan en el entorno. Hablamos, entonces, de los Niños Perdidos y de la princesa Tigrilla, en general, alejados del centro de atención.

¿Qué particularidades presentan estos niños? Para empezar, todos habitan el mundo de Nunca Jamás, abandonaron el “supuesto” Londres alguna vez. De los Niños Perdidos, sabemos por el narrador de la historia algunos datos sobre ellos: “at this time there were six of them, counting the twins as two (...) They are forbidden by Peter to look

in the least like him” (Barrie, 2004, p. 47)⁷⁴. Si bien se menciona de forma directa que no pueden parecerse a Peter, su capitán, no dejan de tener características que los hacen especiales. Peter es único en su propia indefinición, quizás también por eso no puedan asemejarse a él, ya que sería una tarea cuasi imposible, pero, al final, no dejan de ser niños que viven bajo sus propias reglas. Además, el nombre con el que se los ha caracterizado tiene una carga importante en su semántica: son niños, que están perdidos. ¿Perdidos en dónde? Perdidos desde la sociedad, porque en algún momento tuvieron que haberse desviado de la dirección marcada para terminar en Nunca Jamás. Y son todos niños, porque se animaron a alejarse de las normas sin pensárselo demasiadas veces, pudieron escapar aceptando el desafío.

Cada uno de estos niños, al igual que Peter, también llevan un nombre, que parecen más características que nombres en sí mismos. Al igual que el sencillo “Peter Pan”, los Niños Perdidos tampoco poseen una gran carga semántica en su nombramiento, como podría ser el caso de Slightly o Curly (“Ligero” y “Enrulado”), ni siquiera tienen apellido. Porque la preocupación no es aún poseer una identidad firme y fija, sino explorar cómo podrían llegar a definirse en esta etapa de libertad. También podríamos incluir a los hermanos de Wendy, John y Michael dentro de este grupo, al haberse instalado de manera rápida como otros dos integrantes de los perdidos. Aunque, en este caso, los nombres únicamente tienen sencillez en su sonoridad, ya que la inspiración detrás yace más en los hermanos Llewelyn Davies con los que pasaba tiempo James Barrie.

Así como Peter y Garfio son una dualidad, quizás podríamos interpretar que los Niños Perdidos hallan su propia identidad doble por sobre los piratas, que servían al mando del capitán. Recordemos que estos niños consideran al propio Pan como su líder, así como Garfio lo es para sus secuaces, ambos personajes maltratan a sus seguidores como perros. En los capítulos finales, cuando Peter se adueña del Jolly Roger, el barco de su antiguo enemigo, el narrador cuenta que su actitud se vuelve muy similar a la del capitán fallecido. No obstante, algunas cuestiones que llaman la atención sobre los niños es su final, ya que, a diferencia de Peter, eligen crecer e ir a vivir con Wendy y su familia

⁷⁴ “en aquel momento eran seis, contando a los gemelos como dos (...) Peter les tiene prohibido parecerse a él en lo más mínimo.” (Barrie, 2006, p. 68) [Traducción de G. Bustelo].

en Londres. Así como los piratas se alejan también del mandato cruel de Garfio tras su muerte, los niños rompen la relación con Peter al quedarse en Inglaterra. De alguna manera, aceptan tener una responsabilidad en la sociedad, cosa que el que jamás crecerá se niega a hacer rotundamente, para no tener que entrar en un estado de consciencia total. Así, por más que luego en el capítulo final se admita un leve arrepentimiento, los niños crecen, pero tras haber vivido de otra forma diferente a la acostumbrada por muchísimos años, haciéndolos distintos e inigualables a los demás niños del mundo.

El otro caso curioso que hallamos es la única otra niña en Nunca Jamás, la hija del jefe de la tribu de los Piccaninny, la princesa Tigrilla, que, como bien describe el narrador, “she is the most beautiful of dusky Dianas and the belle of the picaninnies, coquettish, cold and amorous by turns; there is not a brave who would not have the wayward thing to wife, but she staves off the altar with a hatchet” (Barrie, 2004, p. 50)⁷⁵. Posiblemente sea la línea más importante que defina a Tigrilla y sus actitudes: defensora de sus propios ideales, parece no querer por el momento seguir las riendas del matrimonio como cualquier otra mujer lo haría, dispuesta a seguir a sus propias emociones en el camino que ella decida desviar. No obstante, quizás sea uno de los pocos momentos en donde se vea la autoridad de elección de la princesa, ya que, como Wendy, está atrapada entre dos mundos de responsabilidades y libertades. Así como a la niña de Londres, de quien los Niños Perdidos esperaban que cumpliera un rol materno, de Tigrilla los demás personajes siempre esperan algo. Las decisiones que desearía tomar se ven restringidas, cuestión que se repite para su palabra, debido a que las mujeres que forman parte del País de Nunca Jamás están todas restringidas en el habla, las damas sólo dialogan para pedirle a Peter que les cuente sus aventuras (ShIPLEY, 2012, p. 157), por lo que es muy raro escuchar los deseos que esta podría llegar a tener. La voz del otro, en la figura de la princesa, queda aún más reducida que cualquier otro personaje. Lo más curioso es la representación de la doble marginalidad que encarna este hecho, al ser integrante de una tribu indígena y ser mujer. Por eso, la peculiaridad de Tigrilla se encuentra también en su ser, las

⁷⁵ “la más popular de las mujeres piccaninny, coqueta, fría y amorosa según se tercié; no hay ni un solo guerrero que no esté dispuesto a tomar por esposa a la brava princesa, pero ella se defiende del altar a hachazos” (Barrie, 2006, p. 72) [Traducción de G. Bustelo].

características que lleva consigo generan ese torcimiento desde otro lado, impone la diferencia radical en contra de la sociedad típica eduardiana.

En conclusión, los Niños Perdidos y Tigrilla son otros de los niños que expresan la lógica desde Nunca Jamás, en contra de Londres, aun si no se demuestra en gran parte como sí ocurre en la figura de Peter o de Wendy. Los Niños Perdidos son todos aquellos que caen de su carrito cuando son bebés, porque no están de acuerdo con el futuro establecido para ellos. Aun si, hacia el final, deciden quedarse en Inglaterra para crecer, vivieron en un mundo completamente diferente en el que fueron libres. Tigrilla, por el otro caso, es una princesa atrapada entre sus deseos y lo que esperan de ella, como Wendy, pero que, aun cuando tiene que jugar entre las leyes de los adultos, posee algunas actitudes que le permiten tener capacidad de decisión sobre lo que prefiere y no sobre lo que esperan de ella.

4. Capítulo III. Hacia una *queerización* visual en Nunca Jamás

El desarrollo de la cultura moderna tiene lugar en parte por los avances tecnológicos que revolucionaron al mundo. En el siglo XIX a raíz de una serie de inventos y nuevas técnicas de reproducción de la realidad a través de una imagen, se creó el cine. Con Louis Lumière y su primera experiencia fílmica, se introduce lo fantástico en el cine, ligado al realismo irresistible de la imagen cinematográfica (Bazin, 2008, pp. 12-13). Virgilio Tortosa en “Cine y literatura: un siglo de interferencias” (2016), describe al cine como una “imagen fotográfica en movimiento”, y agrega que esta “ensancha sus posibilidades discursivas a partir de cuanto le permite el reportaje, el noticiario, el género periodístico, en suma, la inmediatez informativa; pero también, cómo no, la investigación creativa que, al ser mudo en su inicio, tiene que desarrollarse apoyado en el arte de la pantomima” (p. 1098). Asimismo, debemos tener en cuenta que, a medida que el cine avanzó, también “se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas” (Martin, 2008, p. 20).

Una de las particularidades del cine es esa capacidad de poder unificar diferentes artes en una sola. Incluso el crítico Sergio Wolf (2001) habla de un puente que puede generarse, en específico, entre un film y la literatura, ya que poseen ambos un lenguaje que permite la apertura y la codificación de uno con el otro que despliega un nuevo producto. Sánchez Noriega en *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) explica que las adaptaciones de textos literarios al cine es una práctica muy antigua como medio para relatar las historias y que la historia del cine mismo muestra que hay obras maestras cinematográficas que, a su vez, están basadas en textos literarios (p. 45). Esta cuestión es respaldada por otra de las críticas que ha hablado sobre el tema, Linda Hutcheon (2006), quien, además, defiende la idea de la adaptación como algo de carácter positivo. Esto se debe a que, en muchos estudios, se ha tachado a las adaptaciones de una categoría inferior, sin importancia y valor auténtico. No obstante, Hutcheon marca que, al contrario, las adaptaciones no desaparecen, aumentan porque son importantes para la cultura. Un texto puede ser desplazado a otro medio sin necesidad de hablar de una “traducción literal”, lo importante será el nuevo producto, el nuevo valor, ya que, según la crítica, la adaptación no es solo la reproducción de un texto, sino una reinterpretación.

Así, entendemos que estos pasajes de la literatura al cine traen consigo una transformación en todos los sentidos, ya sean culturales, históricos, semióticos, o cualquier otro. Lo importante, en sí mismo, es que, ya sea adaptar, trasladar o transponer, el hecho requiere experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente (Sánchez Noriega, 2000, p. 46), para darle un nuevo sentido.

Hablar de las aventuras de Peter Pan y Wendy es asimismo hablar de la historia del teatro y, luego, de la historia del cine. Por más de cien años, este relato no dejó de ser reproducido. Los personajes imaginarios de J. M. Barrie se transformaron en una leyenda disfrutada tanto por niños como por adultos. Como sostiene Miralles Lázaro, las personas podían experimentar el deleite de la infancia escarbando en sus recuerdos más profundos. Y como toda buena historia literaria, en algún momento del siglo XX, la evolución del cine dio origen a una nueva industria. Estados Unidos era la tierra donde se encontraban los principales estudios cinematográficos. Así que no es de extrañar que, desde el momento en que Peter Pan fue considerado un éxito teatral, Barrie recibiera numerosas ofertas al otro lado del Atlántico para llevar la historia al nuevo medio. A lo largo de los primeros cien años de Peter Pan, han sido muchos los intentos de re-imaginar sus aventuras en el cine, desde el cine mudo hasta el cine moderno (2013, p. 93).

Así, *Peter Pan* adquirió la categoría de fenómeno literario, teatral y fílmico al mismo tiempo; y, seguramente, es más conocido por sus transposiciones a la pantalla que por el propio relato narrado. Gracias al cine, encontramos una forma de descubrir el “poder descriptivo de los colores y los sonidos en tanto que reemplazan, borran y recrean el propio objeto” (Deleuze, 1987, p. 25), porque cada propuesta de contar este relato de manera fílmica, enriquece la visualización que se ofrece al público. Sin importar en qué tiempo, en qué lugar o cómo se haya llegado, siempre existirán las reinterpretaciones del arte concebidas en diferentes formas. Cada una de ellas abre nuevos caminos, así como ocurrió con el relato de J. M. Barrie, “each specific iteration of Peter Pan converges collective memory and imagination. If a sequence of action cannot be performed the same

way twice, then seemingly unchanged stories (...) contain variances that reflect the cultural and historical moment in which they were created” (Ferdinand. 2014, p. 2)⁷⁶.

4.1. El film de P. J. Hogan: recepción y contexto

Existe una variedad amplia de transposiciones sobre *Peter Pan*, lo que permite sostener que es mejor concebirlo como un mito moderno con múltiples originales dispersos en diferentes medios. Y, como los mitos antiguos, este mito moderno está y estará siempre abierto a nuevas versiones y reinterpretaciones (Muñoz Corcuera, 2017, p. 113). Probablemente, la versión de la compañía de Walt Disney, estrenada en 1953, sea la más reconocida en la sociedad. Sin embargo, casi medio siglo después, se filmó una película que incluso “respeto la intención espectacular de J. M. Barrie y también a menudo la literalidad de sus textos” (Cuenca, 2014, p. 184), pero que logra al mismo tiempo innovar y llegar de otra forma a una nueva generación.

Peter Pan fue estrenada en el año 2003 y realizada como una adaptación *live-action*, diferencia que tiene con la versión de Disney, donde la historia y los personajes pueden tener más cuerpo (Dijk, 2017, p. 16). Generó una recepción despareja, si bien no fue excepcional en cuanto a los números, sí fue positivamente recibida por los críticos y el público. Además, es una película que toma los temas ocultos del libro, eludidos en otras versiones. No solo fue dirigida por P. J. Hogan, también ayudó en la escritura del guión para traer a la vida esta fantasía. Asimismo, la cinta realizó un cambio: hacer a Peter y a Wendy niños de doce años en vez de alrededor de los ocho años, como se lo suele considerar de forma canónica. Respectivamente, estos fueron interpretados por Jeremy Sumpter en el papel de Peter y Rachel Hurd-Wood como Wendy, quienes recibieron críticas positivas por su actuación y por la forma en que recrearon los sentimientos de los personajes, para conferir a la historia un nuevo sentimiento, donde el no crecer nunca tiene sus inconvenientes. Para agregar, cuenta con la participación de Jason Isaacs como

⁷⁶ “en cada iteración específica de *Peter Pan* convergen la memoria y la imaginación colectivas. Si una secuencia de acción no puede realizarse de la misma manera dos veces, entonces las historias aparentemente inalteradas (...) contienen variantes que reflejan el momento cultural e histórico en el que fueron creadas” (Ferdinand. 2014, p. 2) [La traducción es mía].

el infame capitán Garfio, quien ha catalogado el film como una de las mejores versiones del relato existentes.

Como se dijo previamente, es una de las transposiciones que mejor ha reflejado las intenciones del autor al momento de recrear las secuencias, “the only film that stuck to the frame of a storyteller, the stars on the sky, that tells the story to the viewer” (Nešporová, 2019, p. 27)⁷⁷. Debemos tener en cuenta que es una transposición que se adapta a la época en la que ha sido realizada, por lo que muchas de las cuestiones tratadas de una manera en la novela o en la misma versión de Disney en los años cincuenta, poseen otra índole. Es por eso que existen algunas diferencias, para empezar, la creación de un personaje que en el original no aparece, como la tía Millicent de los niños Darling, quien

coge el mando y asume el rol dominante en la familia, decidiendo que Wendy no debe dormir más con los niños, alegando, para ello, que ya es toda una mujer. Este hecho supone un cambio, de personaje y de género, ya que en la obra original este tipo de decisiones son responsabilidad del padre, como cabeza de familia. Este cambio está motivado por la evolución de la sociedad a la que va dirigido el film, con unos patrones familiares y de igualdad de género, que han evolucionado y por tanto son diferentes a los de principios del siglo XX (Machancoses Castells, 2015, p. 36).

Hay otros cambios importantes que se realizaron, como por ejemplo explorar algunos sentimientos de Peter, que Barrie no tuvo intención de explayar. Es una de las primeras versiones en donde el niño se siente agobiado y cuestiona las palabras de Wendy sobre el tema de crecer. No obstante, en lo general, la historia se suele mantener fiel al material literario original: Peter llega en una noche a la casa de los Darling, se conserva la confusión entre el beso y el dedal con Wendy, se la lleva a Nunca Jamás junto a sus hermanos, tienen aventuras, luchan en dos ocasiones contra Garfio y, en el final, Wendy, Michael, John y los Niños Perdidos vuelven a Londres, dejando a Peter en la isla donde nunca crecerá.

Hogan fue capaz de traer al siglo XXI un film construido desde la tradición de un tiempo pasado con una mirada moderna, fresca e, incluso, clásica. De esta manera,

⁷⁷ “la única película que se ciñó al marco de un narrador, las estrellas en el cielo, que cuenta la historia al espectador” (Nešporová, 2018, p. 27) [La traducción es mía].

generaciones nuevas lograron acercarse de otra forma a esta gran historia, cuyo recorrido es inmenso en el tiempo. También hizo que tuviéramos una versión que pudiera sentir aprecio por la obra original que, quizás, otras transposiciones no lograron. Hogan trajo a la vida la fantasía que representa *Nunca Jamás*, junto a todas las complejidades que lo conforman, apuntando a una visualización que refleje lo más íntimo de los mundos, de los espacios, de las personas y de las aventuras que Peter nos ofrece desde niños hasta que nos convertimos en adultos. Como dice Hollindale, en cierto sentido, ésta fue la primera representación auténtica de la historia (2005, p. 212).

4.2. El desafío visual de los personajes

Una de las riquezas que nos ofrecen las cintas cinematográficas es la visualización, porque la imagen otorga “una visión más concreta de los objetos que muestra, perceptivamente analógica respecto a lo real, frente a la abstracción convencional con que actúan las palabras en el texto literario” (Tortosa, 2016, p. 1103). Pero estas imágenes no son aisladas, sino que conforman un conjunto que da mayor entidad y cuerpo a lo que se quiere transmitir al espectador, una forma diferente de hacer llegar un mensaje a través de la estética mostrada. La película, explica Adriana Cid en el artículo “Pasajes de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica” (2011), es un nuevo lenguaje, distinto del literario, ya que tiene una gramática y una estética específica (p. 28).

Para *Peter Pan* (2003), P. J. Hogan tomó un conjunto de decisiones que lo ayudaron a configurar las escenas deseadas para transmitir su nueva interpretación, en especial porque “ya no sólo será importante lo que se cuenta sino el modo en que produce la perspectiva que adopta la cámara (aparatos enunciativos) al controlar el modo de mirar y de saber del espectador” (Tortosa, 2016, p. 1107). Llevar a cabo tal empresa no debió de haber sido fácil, pero sí necesario. En un siglo XXI, los cambios en la sociedad y la manera en la que afectan a la cultura dejaron un campo de oportunidades para que el director pudiera aprovechar y comunicar el pensamiento de James Barrie, además

cada obra de expresión artística conserva su peculiaridad y su esencia. Mientras el escritor teje su relato con componentes lingüísticos, el realizador cinematográfico construye el suyo mediante elementos icónicos que, conjugados, logran lo que Michel Chion denominó “síncresis audiovisual” (...) el texto literario exhibe un predominio de la narración, en tanto que en el film prevalece la mostración (Cid, 2011, p. 29).

Cuando se da una transposición de un texto a una película, siempre hay un lenguaje que va a superar al otro y, en este film, la mostración se transforma en lo que denominamos *queerización* visual. Entendemos que existen dos mundos bien marcados, en donde hay una norma y aquellos que desvían esa norma, y que, en este caso, se puede observar en la cinta sin necesidad de que sea dicho de manera explícita, el cine ocupa así su lugar en nuestra vida visual, un lugar de percepción y no de lenguaje (Andrew, 1984, p. 33). Esto se da gracias al espacio, los personajes, las acciones, la elección del vestuario, los colores, los gestos, entre otras cuestiones que pueden mirarse abiertamente, en los que yace detrás un significado importante. Así como el narrador de Barrie juega con la historia a través de las palabras, nos describe las situaciones y explica lo que los personajes sienten, Hogan intenta demostrar que la transgresión de Nunca Jamás puede ir más allá de lo que uno dice, representa todo esto a través de recursos icónicos y, juega así, con la cámara.

4.2.1. Observando a Peter

El Peter Pan de Jeremy Sumpter es el niño que creó Barrie, porque incluso se notan los rasgos familiares que posee, como su picardía y ese egocentrismo marcado. En el campo cinematográfico siempre se origina un nuevo lenguaje a través de la mostración y deja en un segundo plano a las palabras. El Peter transgresor e indefinido tiene una construcción especial en la pantalla, el desafío de Hogan fue saber montar de manera original e innovadora la identidad del “betwixt-and-between” a lo largo de toda la película.

La narración de esta historia fílmica comienza en Londres, define el primer espacio como el mundo cotidiano en contraposición a la isla de Nunca Jamás que visitarán los Darling posteriormente. Esta oposición se marca a través de la elección de una paleta de colores específica para cada lugar, tiene en cuenta que “los colores son funcionales con respecto al relato, ofreciendo códigos suplementarios a los códigos de la narratividad: cada color se asocia (...), proponiéndose como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 91). Para Londres, se utiliza en casi la totalidad de las escenas una paleta sobria, incluso durante el día, se observa la falta de brillo en el ambiente (Figura 1).



Figura 1 (00:08:07)

En general, aun en Inglaterra, las partes del relato más importantes tienen lugar durante la noche, por lo que también hay oposiciones dentro de este espacio. Por un lado, el hogar de los Darling, en sus espacios interiores, siempre está iluminado con tonalidades cálidas y acogedoras, lo que refleja un ambiente contenido (Figura 2).



Figura 2 (00:10:08)

Por el otro lado, afuera, completamente azulada, la noche profunda que va a traer al borde de la ventana a Peter Pan, quien se esconde detrás de ella mientras escucha las historias de Wendy (Figura 3).



Figura 3 (00:01:59)

En este caso, la iluminación otorga información clave: se sirve del hada Campanita como fuente de luz, deja al niño con la mitad de su rostro marcado por el brillo que esta emite, mientras que la otra mitad está a oscuras y tapada por la ventana. Entendemos, así, que este personaje no pertenece a Londres, porque viene de afuera y se detiene en el límite hogareño, pero, además, no está completo. Marcel Martin en *El lenguaje del cine* (2008) explica que la elección de cada plano está condicionada por el relato, para así adecuar el contenido con la significación que se quiere otorgar (p. 43), da a entender que no son aleatorios. A Peter Pan se lo presenta desde el rostro. La cámara lo enfoca en un primer plano, porque allí se ve una agudeza interior en la que los

acontecimientos se verán cruzados emocionalmente (Peña Ardid, 1992, p. 133). La toma demuestra que el chico posee algo en su interior que, por el momento, no nos está diciendo, pero sí está invitando a adentrarnos en su profundidad desconocida para averiguarlo. Acto seguido, la cámara se detiene en un primerísimo primer plano de los ojos de Peter (Figura 4), “se opta por descentrar la imagen, mantener en sombras la identidad individual de los personajes y abordar una situación más en su conjunto que en lo referente a su protagonista” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 237).



Figura 4 (00:02:01)

En ambos planos se resalta una parte iluminada y otra parte oculta en su rostro, su dualidad, seguida de la expresión enfocada en los ojos que observan, “un órgano de la visión interior y por tanto una exteriorización” (Chevalier, 1986, p. 771), acompañados del reflejo verde en ellos que realzan la naturaleza de Peter en todos los sentidos, demuestra su libertad en oposición a la sociedad que se presenta en la ciudad. Es interesante que se realiza en esta escena un intercambio entre la mirada del niño, representativo de toda la no-norma, con la perra Nana, identidad que busca ser la ley en la casa y transmitírsela a los hermanos Darling mientras estén bajo su cuidado (Figura 5), marcando la división de espacios.



Figura 5 (00:02:00)

A continuación, Nana ladra, obliga a Peter a huir y los niños Darling, sorprendidos, se acercan a la ventana. Ejecutan el primer movimiento hacia el umbral desde el espacio de seguridad, tras quedar abierta la ventana gracias a Pan, quien va a traer el torcimiento de los hermanos. La disposición de mundos es establecida visualmente: en la parte inferior están los Darling, atrapados en el espacio de las reglas, pero que no pertenecen de forma total allí tampoco, porque salen de la ventana apenas lo necesario para establecer esta ruptura que también tienen en su interior. En la parte superior, y a modo de sombra, sabemos que está Peter, ahora oscuro, quizás como un simple recuerdo que vuela en las mentes de los niños (Figura 6).

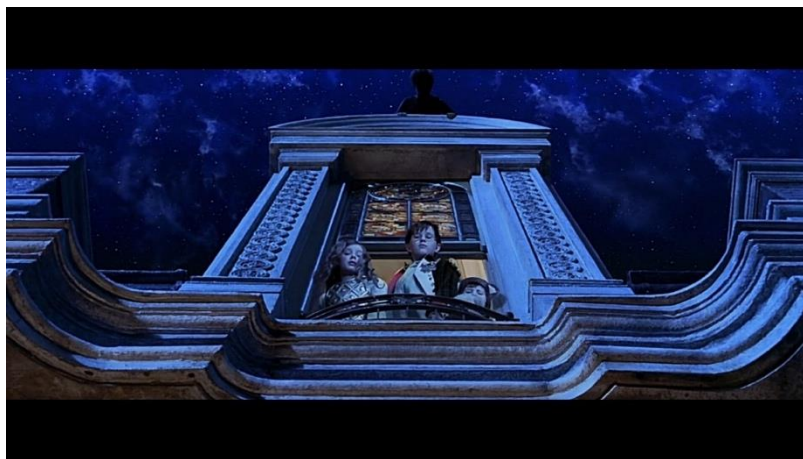


Figura 6 (00:02:13)

Este es el primer acercamiento de la desviación, ya que Peter ingresará en su totalidad al mundo de Wendy para causar el encuentro de la oposición Nunca Jamás-

Londres. Las dos secuencias importantes ocurren alrededor de la ventana, clave para comprender lo que Hogan quiere mostrar en cuanto al juego de los dos mundos que colisionan en la persona de Peter y gracias a Peter, “the line between childhood and adult life has certain crucial crossing-points” (Hollindale, 2002, p. 210)⁷⁸. Sabemos que algo fuera de lo normal va a suceder en cuanto se acerca con un plano detalle, acercamiento concreto a un objeto o un cuerpo según Casetti & Di Chio (1991), a la ventana de la habitación de los Darling, ubicada en el centro del encuadre, que no es un dato menor, ya que nos obliga a enfocarnos plenamente en esta, deja de lado los alrededores, con los que hay un evidente contraste (Figura 7).



Figura 7 (00:12:20)

Por un lado, tenemos una ventana, en el centro, que deja ver un espacio exterior que utiliza una paleta de color azul para indicar una noche que se está asentando, acompañados en la estética de una mezcla de colores rosados y violetas. Por el otro lado, está el resto de la habitación, el adentro de la casa, cálido, pero menos luminoso; la coloración parece más apagada, aun si hay luces prendidas. Para agregar, a modo de contraposición, se muestra otra sala en la que observamos a la tía Millicent leyendo un libro (Figura 8).

⁷⁸ “la línea que separa la infancia de la vida adulta tiene ciertos puntos de cruce cruciales” (Hollindale, 2002, p. 210) [La traducción es mía].



Figura 8 (00:12:06)

Ella no está en el centro del encuadre, sino que se encuentra a un costado. Lo importante, de todas formas, es el reloj, que funciona y marca el paso del tiempo. Sin embargo, si bien en la figura no se aprecia, este se detiene, señal de que algo ocurrirá. A la tranquilidad en la que está envuelta Millicent en su libro, durante la noche, se sumará una intranquilidad: la presencia de Peter hace detener el paso del tiempo en Londres, como si estuviera trayendo desde la isla en donde habita esa capacidad de ser alguien atemporal. El mundo de los adultos, a la derecha, donde el tiempo avanza cotidianamente, donde todos crecen y dejan a un lado lo ilógico; representado en la tía de los Darling, una mujer que sigue al pie de la letra las normas de la sociedad y que desea que Wendy abandone la infancia lo más pronto posible. El mundo del *nonsense* que representa a los niños, por el contrario, mostrado a la izquierda con el reloj detenido. La llegada de Peter al hogar irrumpirá en Inglaterra la continuidad y generará la ruptura de las ideas que corporeiza Millicent, “estas desviaciones son el signo característico de la condición queer de los infantes, o de ciertos infantes, en la medida en que reniegan de un crecimiento lineal y unidireccional” (Punte, 2018, p. 189).

A continuación, tiene lugar el ingreso triunfal de Pan en la residencia Darling, enmarcado en un campo largo, enfoca sobre un plano de figura entera del personaje (Figura 9), que expresa las características típicas de este en la pose en la que se encuentra: denota engreísmo y seguridad de sí mismo.



Figura 9 (00:13:06)

La perspectiva de la ventana, en este caso, ya no está ubicada en el centro, sino que se halla torcida, con la intención de mostrar cómo es que este niño ha venido a romper con todo lo recto del mundo londinense. Asimismo, el niño creció a un costado, de manera distinta, *queeriza* consigo el encuadre y su persona. La iluminación no ha cambiado con respecto a la Figura 7, la ventana es el foco más luminoso, con la diferencia de que ahora el niño se encuentra ubicado en el medio de esta, quien queda a medias iluminado, representa el umbral de los mundos como al principio lo hacía desde su rostro. La vestimenta de Peter, aunque casi no distinguible, está compuesta por tonalidades de verdes, “valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo” (Chevalier, 1986, p. 1057). Sumamos a este valor que el atuendo no está completo, con casi todo el torso al descubierto, como su indefinición “entre y medio”. Otra de las cosas que llaman la atención es que no lleva ningún tipo de calzado, decisión no arbitraria, como forma de mostrar la liberación en contra de las reglas establecidas en el mundo de los adultos. Analicemos un segundo esta cuestión, un pie dentro de un zapato es una parte resguardada, una parte del cuerpo que está limitado a un tipo de estructura. La sociedad se refleja en el calzado, por eso Peter no lleva ninguno, y, de hecho, es lo primero que muestran de él cuando ingresa a la habitación (Figura 10).



Figura 10 (00:13:05)

El interés de Peter por entrar a la residencia Darling sigue siendo el mismo que en la novela, ya que ha perdido su sombra a manos de Nana y no tiene otra opción que recuperarla. Es interesante cómo se representa la relación del niño con la sombra visualmente ya que manifiesta la dualidad del mismo, que no es capaz de conciliar y, en todo momento, están enfrentados. Peter intenta tomarla, expone su poder sobre esta, aunque busca liberarse. Pero lo que más llama la atención es su mutabilidad, la capacidad de tomar prestada la forma del otro para su propio beneficio. Como alguna vez lo hizo con la voz del capitán Garfio, la sombra también puede cambiar, porque no está ligada a Peter todo el tiempo, o porque no concilia una identidad completa y se encuentra siempre en el “entre y medio”. Observamos así cómo es que logra engañar a la tía Millicent, la sombra se transfigura sin ningún tipo de problema en la copia de Millicent (Figura 11), enfoca la cámara en un primer plano, ya que hay tensión en el ambiente; si el engaño no funciona, quedarán descubiertos. Incluso, un poco después, se genera una combinación entre el primer plano en el rostro de Millicent y un plano americano sobre la sombra (Figura 12), porque cada personaje atraviesa una situación diferente. La mujer es la vigía y quien conduce la investigación sobre lo que ocurre en la casa, su enfoque está puesto sobre el cuidado de sus sobrinos; en el caso de la sombra, ya el peligro ha pasado, por eso puede relajarse de la situación, el engaño de Peter ha sido victorioso y puede huir antes de que se dé vuelta la mujer.



Figura 11 (00:14:04)



Figura 12 (00:14:28)

Después, Peter logra capturar a su sombra, pero le queda una cuestión pendiente: volver a unirse con ella. La secuencia en la que se representa esta escena denota la problemática interior del niño y destaca visualmente. La leve oscuridad de la habitación de los hermanos Darling domina el encuadre frontal, acompañados de las figuras enteras tanto de Peter como de su sombra (Figura 13). La única luz que resalta, proviene de la ventana, que pinta dejos de luz azul por detrás. Ambas figuras aparecen enfrentadas, una a la izquierda y la otra a la derecha, como si fueran dos personas diferentes, pero al mismo tiempo, la misma. Están separadas, pero se necesitan para completar parte de lo que son. Peter intenta pegarse a la sombra con un juguete, la ignorancia en el espacio de los niños se apropia de él por un instante.



Figura 13 (00:14:52)

Al ver que su empresa no tiene éxito, la cámara se ubica en un primer plano de su rostro nuevamente, para mostrarlo llorando ante la frustración (Figura 14). El niño que en definitiva no deja de ser eso, un niño. Empatizamos con él, lo comprendemos y nos volvemos hacia su tristeza una vez más, entramos en sus ojos.



Figura 14 (00:14:56)

Pero la conmoción dura poco, al saltar rápidamente a dos encuadres que enfocan perspectivas diferentes. Por un lado, desde abajo aparece Wendy (Figura 15), que da una “impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas” (Martin, 2008, p. 47); por el contrario, un encuadre desde arriba para Peter (Figura 16), toma que “tiende a empequeñecer al individuo (...) bajándolo al nivel del suelo” (Martin, 2008, p. 47). Consideramos que se da la situación de esa manera ya que por el momento estamos en el mundo de la niña, por eso debemos ver su

perspectiva, porque se encuentra con algo raro que no halla en la cotidianidad de su vida. No debemos dejar pasar tampoco que debajo, a la izquierda de todas las posiciones, se observa la sombra de Peter, quien mira a Wendy.



Figura 15 (00:15:03)



Figura 16 (00:15:04)

Luego, el encuadre se da vuelta, queda Wendy por debajo y Peter por encima (Figuras 17 & 18), posiblemente para establecer el punto de conexión entre ambos espacios. Además, se representa el contraste de mundos en la vestimenta, el niño con su ropa confeccionada con hojas y rasgada por donde se la observe, con el cabello despeinado, marcado por la tierra; al contrario de Wendy, pulcra, peinada y reluciente aún en la hora de dormir, lleva puesto un camisón blanco, color de la pureza. El contraste que genera este encuentro revela la oposición entre la naturaleza libre y sin reglas en la que vive Peter en contra de la sociedad normativa en la que creció Wendy, quien todavía

no está *queerizada* del todo. Se retomará en este trabajo el encuentro de ambos más adelante, así como la cuestión de la vestimenta de la niña.



Figura 17 (00:15:16)



Figura 18 (00:15:16)

Ocurre de inmediato el intercambio entre Wendy y Peter: nombres, dónde vive él y la cuestión de la madre. Sin detenernos demasiado en esto, la intencionalidad parece ser similar a la encontrada en la novela, el juego que más se destaca de la situación es el continuo cambio de planos, inicia en un plano americano (Figura 19), para las preguntas más generales, como el nombre; acerca la cámara de a poco a un primer plano (Figura 20), en el instante que se toca la cuestión de la madre y del hogar. Para los dos casos, se intercambia el enfoque de la cámara entre los niños, según quién esté hablando en el momento.



Figura 19 (00:15:26)



Figura 20 (00:15:34)

Acompañado, un acercamiento total a Wendy (Figura 21), quien reina el acontecimiento y logra descolocar a Peter, se acerca cada vez más hacia él, por lo que lo obliga a retroceder al borde de la ventana, ya que todo el hecho lo excede (Figura 22). Refleja en su rostro la no conciliación que tiene, “esa idea en la que el adolescente se asienta mientras va consolidando su personalidad. Sin embargo, Peter es todo esto fuera del mundo de los humanos, en el País de Nunca Jamás” (Isch Navas, 2011, p. 130). En parte, se repite con su falta de memoria, ligada totalmente a esta idea de no tener sentido propio, a través de las expresiones que Peter refleja en torno a la cámara. Es común ver algunas tomas en primer plano en las que se lo ve confundido, por ejemplo, cuando vuela junto a John Darling y no lo reconoce, cuando los abandona en las nubes para ir a luchar con Garfio o cuando Wendy se percató de que están perdidos y Peter no sabe quiénes son.



Figura 21 (00:15:38)



Figura 22 (00:15:43)

El momento del vuelo es otro de los más impactantes, el pasaje de Londres a Nunca Jamás, “dreaming of escaping by flight remains one of the powerful motifs of Peter Pan and certainly is one of the most frequently borrowed by modern popular culture” (Munns, 2008, p. 235)⁷⁹. La tensión, quizás con intento amoroso, entre Peter y Wendy está presente, en especial en torno al uso del primer plano sobre sus rostros. Este sentimiento será explorado en la sección siguiente. El papel protagónico se halla nuevamente en relación con la ventana, porque guía el ritmo de salida hacia Nunca Jamás, actúa como la puerta entre los dos espacios. Peter le da a cada uno de los hermanos un poco de polvo de hadas para volar, y, ubicado en el centro de la ventana, en el centro del plano (Figura 23), comienza su trabajo sobre la tentación de salir. Su expresión denota

⁷⁹ “soñar con escapar volando sigue siendo uno de los poderosos motivos de Peter Pan y, desde luego, es uno de los más frecuentemente tomados prestados por la cultura popular moderna” (Munns, 2008, p. 235).

picardía, el intento de corromper la comodidad de Londres, para pasar al mundo de las aventuras.



Figura 23 (00:22:42)

Aun así, con Wendy resulta una empresa más laboriosa, ya que sabemos que tiene dudas, no sabe si salir o quedarse en la habitación. Esto se ve reflejado a través del recurso del primer plano, que no solo enfoca la mirada de la niña, con ojos iluminados y brillantes, sino también en Peter (Figura 24), quien parece entender que deberá utilizar otra estrategia para seducirla, genera deseo. Aquí se pone en duda si la ignorancia característica de Peter sobre las relaciones amorosas realmente existe, o solo la utiliza como un mecanismo después de haberla presenciado con la situación del beso-dedal instantes atrás en la historia. Para agregar, Wendy está ubicada en el lado izquierdo del encuadre, en el momento decisivo, cuando debe dejar a un lado las reglas y volar.



Figura 24 (00:23:45)

Pero, por el momento, lo importante es la duda de ella, quien incluso tiene que mirar hacia la habitación una vez más para tomar su decisión (Figura 25). El encuadre es exactamente el mismo que cuando ingresó Peter al hogar, la iluminación de la ventana destaca sobre el resto, el propósito, por el contrario, en vez de entrar, es huir. Toda esta secuencia intenta desarmar al mundo adulto, demostrar cómo es que los niños tienen en sí el poder de romper con lo normativo, hacer que los padres de Wendy no puedan llegar a tiempo y evitar que salga con Peter por la ventana.



Figura 25 (00:23:43)

Para complementar, se observan elementos del vestuario que marcan el paso de mundos, como la cuestión de llevar los pies al descubierto. En esta ocasión, no solo notamos en el plano detalle a un Peter sin calzado, sino que también Wendy no lleva nada puesto (Figura 26). Habíamos mencionado ya lo que esta elección del vestuario podría significar, ahora reforzada por la idea de que ninguno de los dos niños lleva zapatos, a punto de salir a una aventura en otro mundo completamente diferente, “Barrie's protagonists escape to fantasy worlds in hopes of abandoning the rigid codes and conventions of reality” (Hawkins, 2008, p. 17)⁸⁰.

⁸⁰ “los protagonistas de Barrie escapan a mundos fantásticos con la esperanza de abandonar los rígidos códigos y convenciones de la realidad” (Hawkins, 2008, p. 17) [La traducción es mía].



Figura 26 (00:23:32)

Lo más impactante es el momento en el que arriban a Nunca Jamás, instante en el que la paleta de colores cambia de manera completa y se vuelve aún más brillante. El trabajo con la iluminación del espacio realza el pasaje del estado más oscuro para introducir lentamente la luz. Nos hace detener y pensar que estamos en otro lugar, nos hemos transportado de un espacio apagado a uno luminoso (Figura 27), no es nuestro mundo, pero al mismo tiempo está y se convierte en nuestro mundo en la experiencia fílmica (Değim, 2011, p. 27).



Figura 27 (00:26:15)

Se retoma el paso de la sombra a la luz cuando se acerca la cámara a la isla en su máximo esplendor (Figura 28), en un encuadre total sobre el paisaje, que parece ser sacado de una pintura. No solo es importante la mostración del ambiente para establecer los espacios, sino también para instaurar la problemática interior que acontece en la

identidad de Peter, quien recordemos, siempre está abrumado por esa falta de consciencia sobre sí mismo. Esto se refleja en el espacio, donde las “emociones de Peter manipulan el clima de su isla, es decir, iban más allá de lo terrenal; el mundo giraba a su alrededor. No crecerá nunca y será dueño de sus decisiones y su juventud para siempre” (Isch Navas, 2011, p. 130).



Figura 28 (00:26:33)

Sabemos que Peter pertenece a la isla de Nunca Jamás, es el espacio que habita desde tiempos inmemorables. Hogan no desperdicia ningún momento en su película y demuestra cómo es que este niño, más allá de no poder fijar su lugar en el mundo, atrapado entre un ir y venir constante, es el dueño de la isla. Peter y los Niños Perdidos le presentan su hogar a Wendy, cuyo interior nos recuerda a la habitación de los hermanos Darling debido a la iluminación seleccionada para representar este espacio, aunque se siente distinto, al estar decorado con la naturaleza, las raíces del árbol, el suelo natural de tierra. En el centro, un trono en donde se sienta Peter (Figura 29). Además de ser un lugar que parece poco cuidado, representando a la perfección el caos infantil, lo que nos descoloca, justamente, es esa silla en la que se posa el niño, tranquilo y relajado, en una posición que deja abierta, pero a la defensiva con la espada en mano, sabe que nadie puede decirle nada, que las reglas que se aplican en Inglaterra allí no existen. A continuación, se levanta y comienza a caminar hacia adelante, nunca deja el centro, con la cámara fija. Es él quien se debe acercar, no de manera contraria, el niño viene hacia el espectador. Y, a medida que Peter avanza, los Niños Perdidos llegan a la escena de manera desordenada, se golpean y se arrastran por el suelo, a los que aquel deberá esquivar saltando; conoce lo

que le rodea y cómo funciona el mundo, lo que convive con él no le es una sorpresa. Allí, la única que va a hacerle cuestionar su mundo será Wendy, quien traerá consigo todo lo que trata de romper de modo constante. Finalmente, Peter se detiene en su caminar, en un primer plano cuyo fondo está difuminado, sin darle importancia a los niños que están detrás (Figura 30), “este muchacho, el Señor de estos dominios, hace y deshace a su antojo, y se opone enérgicamente a la educación formal y a la maduración que implica formar parte del sistema” (Pérez, 2015, p. 7).



Figura 29 (00:38:28)



Figura 30 (00:38:36)

Por esa razón sus emociones alteran el clima de Nunca Jamás, ya que están ligados completamente. Cuando Peter vuelve a la isla, todo se descongela de forma repentina y cambia de humor, la tristeza azul se rompe con la leve iluminación del sol aún en los espacios dominados por los mayores, como los piratas en su barco (Figura 31). Porque

Peter está a gusto, está feliz en ese instante, no hay nada que turbe sus sentimientos, por lo que Nunca Jamás tiene que demostrarlo.



Figura 31 (00:27:32)

Lo contrario ocurre cuando Peter casi pierde a su amiga Campanita. En este caso, y como se manifiesta a lo largo de toda la película con su humor y el espacio intrínsecamente conectados, el juego de luces y la paleta de colores tiene un papel importante, porque refleja el ambiente con respecto al interior del niño. Por eso la paleta puede cambiar de tonos cálidos, semejantes a la realidad (Figura 32), a una tonalidad azulada (Figura 33). Incluso si observamos de manera detenida, notamos que al trabajo con los colores se le agregan elementos de la propia atmósfera en la isla ficticia: ha caído nieve alrededor de Peter en el instante que llora. En la figura anterior se nota cómo es que no había indicios de que estuviera en un espacio frío, sino que daba la impresión de ser templado. Pero como la emoción ha cambiado, Nunca Jamás lo hace con él.



Figura 32 (01:13:28)



Figura 33 (01:15:12)

La secuencia de la batalla final contra Garfio está atravesada por una serie de cambios de color para el ambiente. En cuanto Peter arriba al barco, no solo tiene la misión de salvar a todos sus amigos, sino también está decidido a acabar con el capitán. Este sentimiento hace que la paleta que predomine el encuadre se asiente en una tonalidad roja cada vez más fuerte (Figuras 34, 35 & 36), color “de fuego y de sangre, (...) color recóndito que es la condición de la vida. Cuando se derrama significa la muerte” (Chevalier, 1986, p. 888). Peter está enojado, tiene en su mente la máxima “o Garfio o yo”, casi pierde a Campanita por su culpa y no está dispuesto a que gane la guerra que están peleando hace tanto.

Es un momento en el que visualmente deja en evidencia la dualidad del niño de forma muy clara. Enfocado en un primer plano su rostro, observa con picardía su cuchillo

mientras Garfio está detrás (Figura 34). La paleta roja explora al Peter causante del terror, seguro de que debe matar a su doble para absorberlo y convertirse en él, en oposición al Peter angelical que se nos presentó al inicio del film (Figura 14), que da la sensación de corresponder más a la definición expandida del niño romántico. Este Peter parece inocente, protegido de toda maldad que pueda corromperlo, instruido en la bondad. A diferencia del niño con el cuchillo, capaz de causar pánico y que deja de lado toda actitud alegre y jovial para sacar a relucir su oscuridad.

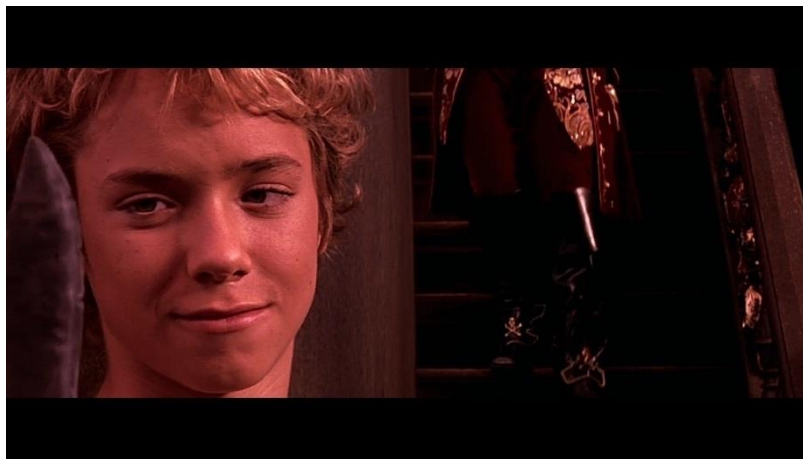


Figura 34 (01:22:29)

El juego de dobles sigue, con el enfrentamiento cara a cara de ambos, en dos encuadres distintos, que reflejan la perspectiva de los personajes. Por un lado, tenemos a Pan en un encuadre de figura total y, del lado opuesto, se observa el traje del capitán, apuntando al brazo que porta el garfio (Figura 35), elemento que ya analizamos previamente. Por el otro lado, está el pirata (Figura 36), también visto con una figura total, enfrentado a su contrincante, del que se observan solo los pies. Se genera la sensación del contrapicado, quizás porque el niño ve una ventaja en ese momento que el otro no posee, a diferencia del encuadre anterior, en el que se entiende que están a un mismo nivel. Este enfrentamiento le permitirá a Peter tener una serie de transfiguraciones que suman a la complejidad de su carácter, pero que serán especificadas de manera detallada en las siguientes secciones.



Figura 35 (01:23:28)



Figura 36 (01:23:29)

Para concluir esta parte del análisis, es interesante cómo se despiden Peter de la pantalla, y del espectador. Hogan retoma el uso de la sombra como vínculo especial con el niño, cuando una vez fue la razón por la que ingresó al hogar de los Darling porque debía recuperarla, ahora indica que es el momento de la partida definitiva. Enfoca el reflejo de la luz de la ventana de la habitación, umbral abierto, y en el centro la sombra de Peter (Figura 37), que trata de huir del espacio de Londres para regresar a su Nunca Jamás.



Figura 37 (01:40:46)

De la sombra, se traslada al rostro, en un primer plano que muestra las emociones del niño. Sabe que no pertenece a ese espacio, no corresponde a ninguno, por más que Wendy le ofrezca vivir con ella y su familia. Pero el niño no se encuentra triste, si bien predomina el color azul, empleado en el desengaño (Figura 38). Por el contrario, está sonriendo, porque esa es su característica, que mantendrá para toda su vida, siendo un “entre y medio” de dos mundos muy distintos.



Figura 38 (01:41:30)

4.2.2. Wendy y Tigrilla: una perspectiva moderna

4.2.2.1. Wendy

Las adaptaciones se acomodan a las sensibilidades y gustos de la sociedad, junto a los valores que representan y la estética conveniente (Machancoses Castells, 2015), por lo que es importante destacar las figuras de las niñas que viven o visitan la isla de Nunca Jamás, el caso de Wendy Darling, representada por Rachel Hurd-Wood, y la princesa Tigrilla, interpretada por Carsen Grey. Muchas de las cuestiones que trajeron a la formación del nuevo modo de ver estos personajes femeninos por parte de Hogan se vinculan en particular con la época en la que se engendró el film, al corresponder al inicio del siglo XXI, aportó a una gran vertiente de cambios que venían siendo arrastrados de tiempos anteriores, “adaptation delimits representation by insisting on the cultural status” (Andrew, 1984, p. 97).

Impacta que en la primera escena en la que aparece Wendy, se nota una vestimenta no típica para una niña de la Inglaterra eduardiana. Así como muchas de sus acciones e intenciones son diferentes, el trato visual dado es distinto al que se conocía. En general, siempre se la ha representado como una niña de finos modales y actitudes elegantes. Es la presentación de la ideología femenina que se tenía en los momentos de composición de la obra de Barrie. Asimismo, su papel es cumplir el rol de madre, todo lo opuesto a lo que intentará mostrar Hogan en su interpretación, corre esta cuestión a un lado y le da otro espacio a la figura de Wendy, “the film stripped Wendy of most of the trappings of precocious mothering that dominate the original” (Hollindale, 2005, p. 212). En un inicio, la cámara encuadra el exterior de la casa de los Darling, centra la ventana, desde donde se observa a Wendy de espalda (Figura 39).



Figura 39 (00:01:13)

Acercándose la cámara de a poco, se adentra en la habitación y el siguiente plano recae directo sobre ella. A la derecha, vemos la ventana y, a la izquierda, se encuentra la niña. La disposición la ubica del lado izquierdo, recuerda la oposición marcada por Chevalier (1986) de la derecha-izquierda, es decir, la idea de lo recto y de lo que está desviado. Del lado contrario del plano, se halla la ventana, que ya establecimos como el umbral de los dos mundos, pero que, por el momento, se encuentra cerrada (Figura 40). Aun así, en el inconsciente sabemos que algo va a suceder alrededor de esta. Sumamos a la cuestión la vestimenta de Wendy, quien, como está jugando con sus hermanos, lleva un disfraz. Este está compuesto de una armadura brillante y dorada, con un cinturón de tela verde debajo (Figura 41), determina la poca convencionalidad de la niña, ya que hay una actitud fuerte y luchadora. Hogan refleja una niña aún más doble que nunca, “Wendy is willing to accept the ascription of being female, and does not contest that she might have the glass slippers that will lead her to her handsome prince. However, she questions the authority of her brother to interpellate her with the feminine diminutive, ‘girlie’” (Duschinsky, 2015, p. 8)⁸¹. De esta manera, establece que irá en contra de todas las normas, Wendy no quiere tener una actitud callada, todo lo contrario, demuestra fiereza y pasión.



Figura 40 (00:01:17)

⁸¹ “Wendy está dispuesta a aceptar la adscripción de ser mujer, y no discute que pueda tener las zapatillas de cristal que la llevarán hasta su apuesto príncipe. Sin embargo, cuestiona la autoridad de su hermano para interpellarla con el diminutivo femenino ‘girlie’” (Duschinsky, 2015, p. 8) [La traducción es mía].



Figura 41 (00:01:45)

Su vestimenta va a tener varias transiciones a lo largo del film. La primera variante ocurre después de usar el disfraz, quitándoselo para estar con su familia. Este, se transforma en un simple camisón de pijama blanco, que va a contrastar con la vestimenta incompleta y tan natural de Peter. Por una parte, el blanco “es el color del candidato, es decir de aquel que va a cambiar de condición” (Chevalier, 1986, p. 190), está claro que Wendy va a transformarse en el viaje que realizará a Nunca Jamás. Ni siquiera sus hermanos, John y Michael, llevan puestos este color, e incluso, van a terminar perdiendo en un momento de la película sus vestiduras londinenses, para pasar a usar atuendos como los demás Niños Perdidos. No sería el caso de Wendy, quien es la única en conservar el mismo camisón a lo largo de toda la aventura, porque es necesario mostrar cómo la isla mancha el blanco, el color que tanto representa a la pureza y a los niños (Chevalier, 1986), como parte de su cambio. De hecho, esta cuestión no solo se ve reflejada en su atuendo, también se encuentra en cómo se la representa ante la cámara. Cuando una noche Peter llega a la cama de Wendy, para observarla, atrapado en la curiosidad, en la última noche marcada como para su infancia (Vilar, 2011, p. 191), la cámara encuadra a la niña en un primer plano, acompañada de una iluminación leve, centrada en su rostro (Figura 42). Esto hace resaltar la blancura de su tez, sumado al camisón blanco.



Figura 42 (00:06:07)

Después de despertarse por el roce de los dedos de Peter en sus labios, una toma rápida “nos muestra el rostro sorprendido de Wendy enmarcado en sus sábanas haciéndola parecer una virgen” (Vilar, 2011, p. 191) (Figura 43).



Figura 43 (00:06:40)

La misma idea vuelve a repetirse en *Nunca Jamás*, tras ser derrumbada por los niños perdidos a pedido de Campanita, pero esta vez rodeada de manos llenas de tierra, para contrastar con Wendy (Figura 44). Notamos así un patrón que encuadra la figura de la niña, que se atreve a explorar sentimientos que van más allá de los asociados a la niñez, refleja la profundidad del personaje y ese intento de superar el encasillamiento de la sociedad, porque Wendy va a querer corromper esa pureza durante su aventura en la isla.



Figura 44 (00:33:51)

Además, con respecto al atuendo, Wendy agregará accesorios a medida que transcurre el tiempo, por ejemplo, luego de festejar con los nativos de la isla, en el cabello adorna un detalle de una pluma y un cinturón hecho con hojas del lugar (Figura 45).



Figura 45 (1:35:11)

Estos dos elementos, sencillos, realzan la posesión que va teniendo Nunca Jamás sobre Wendy, de la que es parte como cualquier niño, aunque atrapada en dos mundos, así como Peter no pertenece a ninguno, ella tampoco, se convierte en su propio “*betwixt-and-between*”. Por eso su vestimenta es una mezcla de ambos espacios, a diferencia de sus hermanos, porque su transformación es de otra índole. Ellos se mimetizan de una manera total con la isla, así como también lo hacen los Niños Perdidos, a quienes se unen para conformar parte del grupo. Estos visten como Peter, de manera incompleta, con pieles de animales para mezclarse con la naturaleza (Figura 46), y para mostrar este desvío

de la normatividad. Y cuando los hermanos Darling también “se pierden”, no se los puede distinguir del resto, son uno más.



Figura 46 (01:04:52)

En la única instancia en que estos vuelven a corresponderse con su hermana es en el final, durante el retorno, cuando ya se ha generado el cambio. John y Michael, en este caso, deberán volver a un estado entre medio, que habían perdido en la isla al desprenderse de sus atuendos; y Wendy, llevará consigo todo aquello que fue sumando a su persona, para aceptar crecer de otra manera (Figura 45).

Por último, el calzado repite la idea que se observó con Peter. Cuando está en su habitación, con sus hermanos, ninguno de ellos lleva zapatos puestos (Figura 41), se acercan a esa libertad, se alejan de la compresión de la sociedad; a diferencia de cuando están reunidos en familia, en la sala de estar y con los adultos presente, donde cada uno de ellos lleva puesto algo en los pies, aun si pasa de manera desapercibida. Incluso, en Nunca Jamás, muestra el cambio progresivo que va a tener Wendy en cuanto a su vestimenta, por lo que hay un momento en donde observamos un plano detalle de sus pies descalzos, impregnados de la suciedad terrenal que la isla ofrece (Figura 47), para que podamos tener en cuenta su transfiguración, ahora más cerca de su naturaleza oculta.



Figura 47 (01:20:27)

Retomamos el inicio de la película, en el que se introduce el personaje de Wendy Darling. Es interesante el manejo de la cámara sobre la niña, con el que se logrará traer la perspectiva moderna y la forma de crecer para un costado. En un principio, Wendy queda encuadrada en contrapicado, que según Marcel Martin (2008), da la sensación de superioridad, con aquella centrada por encima de sus hermanos (Figura 40). La niña está en un nivel más elevado, demuestra su autosuficiencia y su sentido aventurero, así, ilumina esta historia con feminismo, siendo capaz de valerse por sí misma (Nešporová, 2019, p. 27).

Esta idea se vuelve a repetir un poco más avanzados los primeros minutos de la película, en una reunión familiar que se tiene al llegar de visita la tía Millicent a la casa de los Darling, agregado en esta versión, este nuevo personaje representa el desarrollo, y su función es insistir en el entrenamiento necesario para que las normas de género no marcadas de la infancia se transfieran a las normas de género marcadas de la feminidad adulta (Duschinsky, 2015, p. 8). En la escena, se habla del futuro de Wendy, quien solo desea ser una famosa escritora de novelas de aventuras, lo que deja horrorizada a su tía por no ser un trabajo propio y adecuado para una mujer e intenta convencerla de que no es lo correcto. La riqueza visual de la situación juega con la posición de los personajes de manera constante, cambian rápidamente los ejes de la mirada. Al principio, la cámara enfoca a la niña, casi con figura completa, entre sus dos padres (Figura 48).

Wendy se ubica en el centro de los dos adultos, marca el limbo entre los mundos que niegan mezclarse. Pero también se observa una especie de superioridad de la figura femenina, tanto en la señora Darling como en su hija. Esto es por la altura que llevan con respecto a George Darling, ya que, aún sentada, madre e hija están casi en la misma ubicación, a diferencia del padre, quien está más abajo en el encuadre. Y ocurre mientras la niña habla de sus sueños, sobre el deseo de vivir aventuras y no encasillarse en un hogar, realza la intensidad y pasión que cada una de las mujeres tienen.



Figura 48 (00:03:57)

Aquella situación se repite de manera sutil a lo largo de los encuentros que se generan entre Wendy, su madre, la tía Millicent y el señor Darling. Por ejemplo, cuando se habla de la importancia sobre el casamiento y el buen partido que debería encontrar la niña al convertirse en una mujer, se resalta la figura femenina. En el centro, esta vez como la matriarca que domina la situación, está la tía Millicent, establece cómo la feminidad se equipara con la domesticidad, la pasividad y la sumisión (Lackan, 2016, p. 49). Los adultos están encuadrados en contrapicado (Figura 49), ya que deben imponerse ante Wendy, porque esperan de ella que cumpla el rol de la mujer del hogar en un futuro, y, por eso, su figura está encuadrada en picado (Figura 50), la situación la sobrepasa y la domina, como explica Hernández Guilló (2018), en la sociedad de clase media que aspiraba a un estilo de vida admirable, esta separación idealista de roles se hizo más marcada y prominente, durante la época tardo-victoriana y principios de la eduardiana, el rol se había definido claramente según el género y la clase a la que se pertenecía (p. 3).



Figura 49 (00:05:36)



Figura 50 (00:05:21)

Más adelante, ocurre una escena en la que se observa una discusión sobre los cuidados de Nana como perro-niñera, y es despachada al patio por el señor Darling. Este, cansado de las actitudes de Wendy, decide que comenzará su educación con su tía. Millicent de inmediato apoya su mano sobre el hombro de Wendy (Figura 51) para afirmar y demostrar el poder que tiene la sociedad sobre todos sus integrantes, “Wendy’s imagination and, by extension, her rebellion, is blocked” (Lackan, 2016, p. 50)⁸². La niña expresa en su rostro pánico e inseguridad, fija sus ojos en la mano que acaba de sentir; sabe que solo le esperan días de reglas y leyes que deberá cumplir, algo para lo que no está lista. Esta secuencia se da en torno a una combinación entre un plano detalle y un primer plano, cuestión que resulta bastante interesante desde dos perspectivas distintas:

⁸² “la imaginación de Wendy y, por extensión, su rebeldía, están bloqueadas” (Lackan, 2016, p. 50) [La traducción es mía].

en la fortaleza de la mano, está el espacio adulto que aprieta con orgullo el camino de los niños, donde las “acciones de los más jóvenes son percibidas como desordenadas, caóticas y necesitadas de disciplina” (Punte, 2018, p. 128); en el rostro de Wendy, el deseo de no ser encasillado por ninguna sociedad y seguir teniendo esa libertad que rompe con toda la lógica, pero con un terror que se apodera al saber que no tiene escapatoria.



Figura 51 (00:10:03)

Una de las modificaciones que realizó Hogan fue aumentar la edad de los niños al punto de la pre-adolescencia, por lo tanto, el juego de sentimientos entre Wendy y Peter se verá exaltado en lo visual. Se comentó de manera acotada, pero se nota el patrón de pureza resuelto en la niña, con intenciones de romperlo en todos los sentidos. Las acciones de Wendy también desarrollan su parte más amorosa: como ocurre en la novela, ella está interesada en conquistar a Peter. En parte por convención social, en parte por deseo propio. La escena de la confusión del beso con el dedal, y viceversa, es fuertemente emocional, pero también se destaca la ignorancia y la importancia del juego ilógico-lógico. Las tomas se desarrollan a través de un marco en forma de corazón, detalle hueco del borde de la cama de Wendy, pre-visualiza lo que ocurrirá a lo largo de toda la película. La que toma la iniciativa en estas situaciones es Wendy, se deja ver por cómo se la ubica frente a la cámara, por ejemplo, con encuadres levemente en contrapicado y centrada (Figura 52), entendemos que intenta llegar a cumplir su rol como mujer a futuro, pero

también ese dominio matriarcal que se impone como la tía Millicent hace en su familia. Asimismo, nos sorprende ver que Peter también parece estar interesado (Figura 53).



Figura 52 (00:17:47)



Figura 53 (00:17:42)

El film juega con la mirada del espectador para confundirlo. Por momentos, comprendemos que Wendy fue educada bajo un sistema que tiene como base, aun si por momentos se rebela contra este. El problema se halla en la figura del niño, cuya intención es no crecer y adaptarse, pero que, en ocasiones, sus expresiones nos hacen dudar. La interpretación de ambos es sutil y exacta en los primeros planos, Wendy segura de sus deseos, pero con un Pan por momentos confundido (Figura 54), por otros coqueteando (Figura 55), sin entender qué intenta con la niña.



Figura 54 (00:18:15)



Figura 55 (00:22:13)

Hollindale explica que es una posibilidad que esta representación de Peter transmita momentos de sexualidad incauta, no reconocida y desconcertante que controla y aprovecha voluntariamente como juego, sólo para retroceder cuando inciden en una realidad emocional no deseada (2005, p. 213). Su Peter está al borde de la adolescencia, un hecho percibido por los demás, en especial por Wendy, pero reprimido y des-identificado por él mismo. Y, durante la secuencia de la fiesta de los nativos de Nunca Jamás, tiene lugar el desengaño de Wendy a través de un primer plano, quien mira levemente hacia abajo, acompañado por el color azul (Figura 56).



Figura 56 (00:56:08)

En el rostro de Peter (Figura 57), queda claro que “todo era una fantasía escenificada, un juego. Estaba jugando a tener un noviazgo con Wendy (...) Peter actúa como el perfecto novio adolescente... pero sólo para romper la ilusión cuando llega el momento decisivo del contacto erótico” (Cuenca, 2014, p. 184), por lo que van a caer del cielo, asentándose en la tierra (Figura 58), la toma los encuadra en la figura entera, pero alejados, en donde Peter no deja de tener una actitud segura, a diferencia de Wendy. Para Stockton, este *impasse* infantil de un flechazo no correspondido es la primera señal de un amor imposible: imposible avance hacia el futuro (2009, p. 99). El niño rechaza el amor, porque eso implica comprometerse y comprometerse implica crecer,

Peter Pan is stuck (...) In all versions, Peter fails to answer the sexual query which Wendy puts to him even he invites her back to the island (...) and his failure merely underlines the fact that the play cannot assimilate him to the ‘normality’ which it has constructed all around him (Rose, 1994, p. 36)⁸³.

Y el pasaje del cielo a la tierra refleja muy bien ese sentimiento, la gravedad pesa y la libertad es liviana.

⁸³ Peter Pan está atascado (...) En todas las versiones, Peter no consigue responder a la pregunta sexual que Wendy le hace ni siquiera cuando la invita a volver a la isla (...) y su fracaso no hace más que subrayar el hecho de que la obra no puede asimilarlo a la 'normalidad' que ha construido a su alrededor (Rose, 1994, p. 36) [La traducción es mía].



Figura 57 (00:56:02)



Figura 58 (00:56:13)

Es interesante que el color del desengaño sea el azul, ya que no es la única vez que se utiliza para representar esta situación. En la batalla final, ocurre también con el propio Pan, el capitán Garfío cuestiona sus sentimientos y lo provoca, lo ahoga en sí mismo. Allí, cambia el ambiente, y se observa claramente el pasaje del previo rojo, enfocado en la figura del pirata, al triste azul, reflejado en el rostro del niño (Figura 59). Derrotado, Wendy se acerca, ubicada cerca de su rostro, pero más abajo, expresa su cariño y, muy probable, su amor (Figura 60).



Figura 59 (01:53:22)



Figura 60 (01:53:22)

El color se transfigura en una mezcla, con claros tonos rosados y violetas en medio de los azulados. Al final Wendy le otorga un beso oculto, con el que logra devolverle su poder a Peter, así que el beso de Wendy en el duelo, un beso de amante por parte de ella, lo revive con un significado ambivalente, perdido en algún lugar entre la maternidad y la sexualidad, ambas cosas que él rechaza exteriormente (Hollindale, 2005, p. 213). El rechazo de Peter de transformar su inconsciencia en consciencia es ambiguo, niega el querer desarrollarse en el amor con Wendy, pero es la causa que usa Garfio para hacerlo caer del vuelo en la batalla, al decirle que no es capaz de comprender la cuestión. Asimismo, es la niña quien lo salva con su beso, pero que al final vuelve a rechazar, porque sabe que es un ser incompleto, entiende que no la ve de esa manera, sino que la trata como un igual, cuando en otros momentos se los ha ubicado a la misma altura, participando de las mismas luchas.

La última cuestión tiene que ver al final del film, con el retorno de Wendy, sus hermanos y los Niños Perdidos al hogar de Londres. Mientras todos se abrazan, la niña es la única que se da cuenta de que Peter los observa desde la ventana y decide ir a despedirlo. Esta Wendy, al borde del umbral entre los mundos, está transformada porque pudo explorar su identidad de manera diferente a lo normativo, y su atuendo también refleja eso. Observa hacia el mundo exterior desde el mundo interior, encuadrada en la ventana que le permite ser un poco *queer*. Terminada la despedida con Peter, antes de volver con su familia, vuelve su mirada una vez más a ese mundo que sabe que va a tener que abandonar, pero que quedó con ella de otra manera (Figura 61). Ahora la toma centró de nuevo la ventana, la puerta de mundos, que siempre permanece abierta y por eso Wendy puede mirar a través de ella sin dificultades.



Figura 61 (01:41:48)

La cámara, una vez que la niña vuelva a su familia, comienza a alejarse sin resignar la centralidad de la ventana. En el medio se posa Nana, que observa el exterior (Figura 62), porque ambos mundos, muy diferentes entre sí, están conectados, solo hay que torcerse un poco para verlo.



Figura 62 (01:41:57)

4.2.2.2. Tigrilla

Tigrilla, la hija del jefe de los nativos, o pieles rojas, de Nunca Jamás. Uno de los personajes a los que no se le suele dar demasiada importancia en la crítica, pero que cabe traer a colación ya que P. J. Hogan la construyó de manera tal que trajo una versión no antes trabajada en otras interpretaciones.

Destaca la elección de Carsen Grey para darle vida al personaje, con quien comparte raíces indígenas y les da importancia a los grupos minoritarios de una manera diferente. Aun así, lo más interesante es la manera en la que se la alejó del imaginario de Barrie, le otorga una voz. Esta cuestión era inconcebible en otras versiones; ni siquiera la transposición realizada por Disney fue capaz de incluir esta característica, a diferencia de Hogan, quien hace que Tigrilla tenga un pequeño diálogo cuando se enfrenta cara a cara contra Garfio, atrapada por los piratas que están al servicio de este mientras buscaban a Peter Pan por la selva de la isla. Sí es cierto que esta voz agregada no es demasiado extensa, ni siquiera habla en inglés; sin embargo, el hecho de que se haya elegido que las líneas que debía decir Grey estuvieran en una lengua indígena, imposible de comprender por parte del espectador común, es una manera de aludir a los intercambios que ocurren en Nunca Jamás. Es un intercambio que confunde tanto a los piratas, al capitán y al público del film. El poder que genera esta escena demuestra la capacidad de vencer la lógica adulta desde la incomprensión hacia los niños, quienes son los únicos capaces de

entender su propia lengua, su propio mundo. Los adultos con sus reglas no pueden traducir a Tigrilla; únicamente la mano derecha de Garfio, el señor Smee, parece entender lo que ella dice, aunque no estamos muy seguros de la veracidad de sus palabras. Allí nos entra la duda de hasta qué punto el espacio de los adultos se puede mezclar con el de las infancias, sabiendo que alguna vez estuvimos por esos mundos, pero en el momento de convivir, algo entorpece la relación y todo queda en un pasado olvidado transformado en nostalgia.

Dejando a un lado la cuestión dialogada, podemos pasar a la mostración moderna de Tigrilla, construída de una manera más adecuada desde la época en la que se la representa. Resulta interesante el maquillaje en su rostro (Figura 63), la pintura es brillante y llamativa. Además, la elección de haber plasmado el color rojo en la parte superior, que atraviesa sus ojos, “es en efecto la ambivalencia” (Chevalier, 1986, p. 888); y, por debajo, está el color azul, cuando este suele ser considerado “el más frío de los colores, y en su valor absoluto el más puro, aparte del vacío total del blanco neutro.” (Chevalier, 1986, p. 163).



Figura 63 (00:40:54)

El mismo rostro de Tigrilla refleja el mundo de Nunca Jamás, un mundo ambiguo por donde se vea, sin ser capaz de establecerse en un lado o en el otro. Asimismo, ese azul por debajo del rojo, nos recuerda en cuanto a los valores al blanco de la pureza que está presente en el atuendo de Wendy, pero visto desde otro lado, desde lo que vive en su totalidad en la isla sin reglas que llega para torcer lo conocido: la supuesta inocencia que se asocia a los niños, que en realidad saben más de lo que aparentan, intenta convivir con

lo que está en el medio, intenta salir adelante en un mundo de reglas sin fin. De todas formas, el tema del azul no termina aquí, ya que según Chevalier, este también es el “camino de lo indefinido, donde lo real se transforma en imaginario. Entrar en el azul equivale a pasar al otro lado del espejo (...) es el camino del ensueño” (1986, p. 36). Equivale a la vivencia en una isla alejada, en un mundo fantástico y maravilloso al que por momentos creeríamos que únicamente se accede a través de los sueños. Esta marca en la piel de Tigrilla nos dice que ella pertenece a este mundo, un mundo en el que puede caminar por los costados, porque su rostro está tomado por Nunca Jamás.

Hay dos momentos importantes en este encuentro y presentación del personaje que caben destacar, ya que ambos se relacionan con el nivel en el que se va a posicionar a Tigrilla frente a la figura que intenta destruir, que es la del adulto, encarnada en este caso por los piratas, Garfio y Smee. El primero, encuadra el enfrentamiento de una manera perfectamente dividida, pero, al mismo tiempo, integrada casi a la misma altura (Figura 64).



Figura 64 (00:41:17)

Por una parte, del lado izquierdo, algo que parece retomarse de forma constante, el ubicar al niño del lado torcido socialmente, la figura de Tigrilla, mundo infantil dentro del espacio de lo raro, que es la isla en la que vive. Por la otra parte, del lado contrario, el derecho, la representación de la adultez, mundo que en general asociamos a Londres, pero que, en este caso, por más que también estos personajes tengan alguna *queerización* en sí mismos, no dejan de ser lo que son: adultos. Es maravilloso entonces cómo es que, con un plano tan sencillo, Hogan marca la distinción de los dos espacios, que sabemos que se

enfrentan por naturaleza, potencia la enemistad entre los nativos y los piratas. Sin embargo, más allá de estas cuestiones, también se nota que hay un intento de recordarnos que estamos en otro espacio, estamos en el espacio de la no-norma y que, por más que haya adultos en la isla, estos están casi al mismo nivel que los niños, porque también son parte del *nonsense* que trae el lugar.

Aun así, esta igualdad se rompe en algunos casos, ya que, en la toma posterior, Tigrilla es enfocada desde un plano en picada desde arriba (Figura 65), da a entender que el adulto tiene algo de poder social sobre el niño, por más que este tenga sus propias libertades.



Figura 65 (00:41:20)

El siguiente instante, representa cómo es que su actitud, en cuanto a los demás y en torno a lo que sucede, es diferente: Tigrilla es atípica. Recordemos que su historia siempre termina girando en torno al encuentro y captura por parte de Garfío y sus secuaces, en un intento de atraer a Peter Pan para que la rescate. No iba ser menor en el caso de Hogan donde este hecho tiene lugar, en el Castillo Negro, secuestrada junto a los hermanos John y Michael. Pero lo más interesante está en el momento en el que están a punto de encadenarlos a los tres en una roca, a la deriva del agua, y donde previamente ya habían muerto personas ahogadas tras subir la marea. John Darling se convence a sí mismo de que es un caballero inglés y, por tal demanda, sabe que morirá con dignidad y nunca pedirá piedad. Era lo esperable en la actitud de un pequeño niño en la época eduardiana, quienes se convertirían algún día en grandes caballeros cuyos valores en la familia y la sociedad los definían. O al menos eso creía él, ya que, después de haber sido

aclamado por su hermanito Michael, ambos se arrodillan ante el capitán Garfio y piden clemencia para que no los mate. Una vez más, vemos que la figura que no se inmuta ante tal eminente peligro es la de la niña, Tigrilla, de quien uno esperaría que sí se arrodillara a rogar por su vida en tanto valores anticuados y normativos (Figura 66).



Figura 66 (00:43:49)

Pero no es el caso, se la muestra firme, sin moverse un instante; hasta toma la oportunidad para realizar una pequeña burla a continuación, cuando la cámara enfoca en un primer plano su rostro y observamos una mueca de vergüenza generada por el pedido de los Darling ante el enemigo (Figura 67).

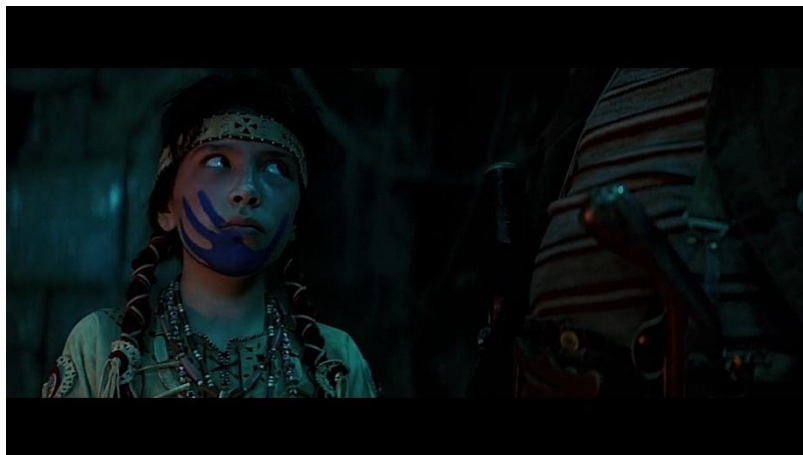


Figura 67 (00:43:54)

Así, podemos observar que se le ha dado una impronta más moderna a dicho personaje, quien antes era construido en base de una simple “damisela en apuros”, pero que, ahora, logra construirse a un costado, como cualquier otro niño que habita la isla, reafirma los valores femeninos desde otra perspectiva, para convertirse en parte de los héroes de la historia.

En resumen, Tigrilla evoluciona, gracias al trabajo en el film, en un personaje que ofrece otro matiz a todos aquellos representantes de la infancia en el mundo de Nunca Jamás; es otra de las niñas que logra hacer de las reglas que intentan imponer los adultos una burla, al intentar romperlas.

4.2.3. Visualización del enemigo: James Garfio

Así como Nunca Jamás está habitada por muchos misterios, maravillas y, en una gran parte, por niños, no deja de tener la oposición incluida en el mundo ya que sabemos que los adultos igualmente viven en los alrededores de la isla. En las aguas que rodean todo el espacio, ubicados en un barco cuyo nombre es el Jolly Roger, están los piratas, seguidores leales del capitán James Garfio. El actor para interpretarlo, en este caso, fue el reconocidísimo Jason Isaacs, quien es recordado además por su papel de Lucius Malfoy en la saga de *Harry Potter*.

Los personajes que construye Hogan están cargados de una *queerización* visual, y no iba a ser menos en la representación de Garfio. Hay un tratamiento de acercamiento y alejamiento de la cámara que enmarca la presentación del capitán y logra deconstruir ampliamente su persona. A diferencia de la primera aproximación a Peter Pan, que se realiza desde la interioridad, a través de sus ojos, la presentación de Garfio es efectuada de manera paulatina, por su exterioridad. Se encuadra la figura del capitán desde la puerta de sus aposentos personales, sentimos como si lo observáramos desde los ojos del señor Smee (Figura 68). Sin embargo, el espacio, se muestra torcido.



Figura 68 (00:27:38)

Aquel se ubica en el centro de la imagen, en una silla con estilo de trono elegante roja y dorada, que proporciona autoridad, como una alfombra roja en unas escaleras, y crea una atmósfera barroca (Wensierski, 2011, p. 6). El rojo engloba a Garfio, en varias gamas y tonalidades hasta llegar a su atuendo final. Con esta primera mirada, entendemos que es el centro y que, de alguna forma, también tiene sus propias reglas. Aun así, su posición no es la misma que la de Pan, quien exponía su cuerpo como representación de su egocentrismo (Figura 29), el capitán está dormido.

A continuación, Smee le deja un reloj sobre la mesa de su escritorio, bien resaltado en un plano detalle (Figura 69), sobre un panel rojo y del lado izquierdo del encuadre. El reloj marca la continuidad del tiempo, no obstante, como Peter también es dueño de un tiempo sin tiempo, Garfio no se queda atrás de ello: detiene la linealidad con su garfio y rompe el reloj. No solo nos aferramos al odio que tiene a los relojes por su pasado trágico, sino también a esta idea de que él tampoco se atiene a la cotidianeidad y que su avanzar es atípico.



Figura 69 (00:27:58)

Rápidamente, abandonamos el plano detalle y, en cuanto detiene su acto, la cámara inicia un acercamiento de a poco a su rostro (Figura 70), para terminar en un primer plano (Figura 71).



Figura 70 (00:28:05)



Figura 71 (00:28:11)

Recién cuando levanta su cabeza, nos conectamos con su interioridad. Hasta el momento, lo único que esta secuencia nos generaba era incertidumbre, temor, esa pesadilla que nos mueve durante la noche. Notamos cómo su rostro no se muestra en su totalidad, como el caso de Peter. Parte de su cabello cubre uno de sus lados y, el que no está obstruido, está enmarcado en la sombra. La misma presentación que su enemigo, la dualidad enmarcada en torno al primer plano que ambos comparten, Hogan transmite la correspondencia de los personajes visualmente: sabemos que están en un “entre y medio”.

Pero la cámara no queda fija y se vuelve hacia atrás, para llegar a un plano de mitad de cuerpo. Finalmente, lo importante va a aparecer en pantalla: la mano de Garfio amputada (Figura 72). Esta mutilación escasas veces aparece en pantalla, pero permite definir al personaje como un ser incompleto, sumando el significado de la oposición derecha-izquierda del que ya se habló en otro apartado.



Figura 72 (00:28:28)

Continuando con el análisis, la vestimenta es el elemento que más resalta en Garfio, porque realiza muchos cambios a lo largo de todo el film, acompañado por una evolución en los colores que va a lucir. En el primer encuentro, lleva la parte de su torso al descubierto, se lo presenta desde su cuerpo, “this presentation relies on provocation. There is violence in the actions of Hook and consequently in the images that are displayed: a pocket watch being smashed, a nude torso and a scarred stump” (Wensierski,

2011, p. 6)⁸⁴. Si hubiera habido un atuendo, la definición del personaje habría estado obstruida. De esta manera, se logra que la carencia nos describa su incompletitud. A modo de detalle, Garfio lleva en el brazo izquierdo un tatuaje (Figura 73).



Figura 73 (00:28:50)

Como podemos ver, es un escudo del prestigioso Eton College, donde Barrie había asistido y también Garfio, según han ubicado los estudiosos tras analizar algunas de las descripciones que narra el personaje en torno a actividades que pueden relacionarse con el colegio. Por un lado, es un homenaje a la institución y el bagaje significativo que este tuvo en la vida del autor escocés, pero, por el otro lado, conlleva un gran peso en el personaje, en especial el lugar que se seleccionó para ubicar el tatuaje. Y es que, si lo pensamos de forma adecuada, tenemos un escudo que representa una escuela, que se relaciona directamente con la sociedad y la formación de ciudadanos como lo esperaban en la época; entonces, marca las leyes en un adulto, ya que conoce esas reglas y aporta el sentido de la razón y la buena educación. Pero también, tenemos que recordar que en Garfio está el intento de coexistir la realidad que refleja Londres en otro plano, que es Nunca Jamás, donde la norma es la no-norma. Y el mismo capitán es una identidad mezclada que se tuerce en sí misma, por eso, es importante que el escudo esté ubicado en el brazo izquierdo. De esta manera, hay un equilibrio en el gran caos que refleja el personaje: su lado derecho, mutilado; su lado izquierdo, con el escudo de una institución

⁸⁴ “esta presentación se basa en la provocación. Hay violencia en las acciones de Garfio y, en consecuencia, en las imágenes que se muestran: un reloj de bolsillo destrozado, un torso desnudo y un muñón lleno de cicatrices” (Wensierski, 2011, p. 6) [La traducción es mía].

tatuado. Por eso, esta elección de vestuario nos permite ver en realidad el reflejo del mundo racional y torcido en una sola persona.

En la tradición teatral establecida por Barrie años atrás, era habitual que el personaje de George Darling, padre de los niños que viajan con Peter Pan, y el mismísimo Garfio, fueran interpretados por la misma persona. En parte es un juego de realidades que se confunden e intentan dejar un mensaje detrás, que con la visualización aumenta y nos abre un sinfín de interpretaciones. El uso de Isaacs para ambos personajes refleja la doble identidad que intenta consolidar el mundo adulto con el mundo de las infancias; el señor Darling refleja la sociedad, los estándares y las reglas, sus deseos no pueden sobrepasar la familia normativa, sin embargo, Garfio es su versión torcida, el adulto en el mundo de los niños, que encarna el resentimiento producido por los sacrificios de Darling (Duschinsky, 2015, p. 9). Gracias a esta característica, logra unificar dos personas en una, se convierte en el *nonsense* del *sense* de los adultos, porque conoce las reglas y las leyes, pero también hay algo en él que hace que las rompa, alude a la dualidad de un mismo personaje adulto, “Mr. Darling and Captain Hook are simultaneously united and destabilized by their mutually fruitless connections” (Padley, 2004, p. 281)⁸⁵. Notamos en gran parte cómo se visten y cómo se arreglan: George Darling es prolijo y reservado, su cabello es corto y peinado, tampoco posee vello facial (Figura 74).

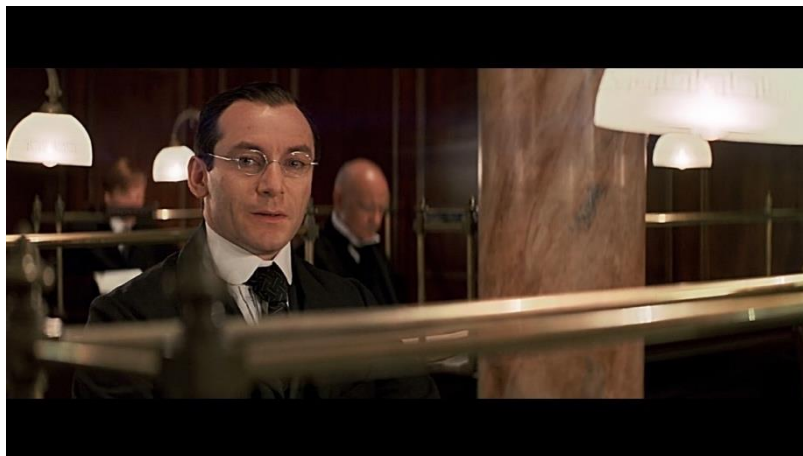


Figura 74 (00:07:56)

⁸⁵ “el Sr. Darling y el capitán Garfio están simultáneamente unidos y desestabilizados por sus conexiones mutuamente infructuosas” (Padley, 2004, p. 281) [La traducción es mía].

En cambio, Garfio, es desmesurado, con cabellos largos y enrulados, su rostro no está limpio y lleva un bigote desprolijo. Su vestimenta, es ostentosa, lleva camisas con pliegues, se anima a usar colores como el rojo o el morado, hasta botas altas y sombreros pomposos (Figuras 72, 73, 75 & 78), algo impensable en la figura de George Darling, quien nos da la impresión de que las corbatas le aprietan como así el peso de la sociedad recae en sus hombros. Esta diferencia muestra cómo es que hay dos realidades distintas en un personaje adulto. Tan solo con observarlos notamos cómo ambos, que podrían haber compartido el mismo futuro, forjaron su vida de forma distinta. El capitán, falla de la sociedad, se desvía y, según el análisis de Friedman, es representado como una especie de híbrido de atributos masculinos y femeninos, con “una masculinidad perversa y degenerada”. Tales lecturas invitan a establecer comparaciones entre Peter Pan y el capitán Garfio en lo que respecta a las cuestiones del comportamiento masculino (2008, p. 202). George Darling, al contrario, intenta permanecer recto en la línea normativa, y así es incluso como se propone educar a sus hijos, sin importarle quizás los deseos que ellos tengan, le prohíbe a Wendy soñar con ser escritora y la obliga a formarse bajo las leyes de la tía Millicent. Estas intenciones se reflejan en cómo llevan su apariencia, y que el mismo actor juegue con ambos personajes le otorga aún más complejidad al mensaje.

Para analizar en profundidad la *queerización* de Garfio, y ver de qué manera se opone radicalmente a George Darling, tenemos que detenernos en más elementos de su vestimenta. Uno de los primeros atuendos que observamos de él en cámara es negro, “entendido en su aspecto frío, negativo (...) evoca la nada y el caos, es decir, la confusión y el desorden,” (Chevalier, 1986, p. 747-749), con su camisa con volados en las mangas y en el cuello, acompañado de un chaleco que tiene terminaciones en dorados (Figura 75). Además, es el primer enfrentamiento con Peter Pan que va a ocurrir en el film. Recién retornado a la isla el niño, los piratas entran en un estado de caos intentando darle lucha a su enemigo bajo las órdenes del capitán. El orden es confuso, no hay una línea que puedan seguir.



Figura 75 (00:32:23)

La cuestión de la intensificación del color de los atuendos de Garfio va a ir en aumento, parte desde la ausencia misma de colores, y se mueve por las variantes de tonalidades azules, rojas y violetas. Estos colores, se modificarán desde su calidad de fríos, que “corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación” (Cirlot, 1992, p. 135), hasta llegar a los cálidos, “colores avanzantes, que corresponden a procesos de asimilación, actividad e intensidad” (Cirlot, 1992, p. 135). Para agregar, los piratas también llevan prendas con algún detalle en rojo, porque acompañan la idea de lo que es Garfio, en menor medida, pero sin olvidar que estos también son adultos en un mundo desviado (Figura 76).



Figura 76 (00:31:02)

Así como los Niños Perdidos tenían que estar vestidos de forma incompleta, con pieles de animales, cuyos colores se asemejan a la naturaleza libre, esta tripulación también debe tener una correspondencia al mundo en donde han elegido vivir. Es curioso

que, en ambos casos, las prendas de cada bando tengan una conexión con el líder que los comanda, ya que, de alguna forma, se asemejan en el sentido de lo que transmiten.

Con respecto al resto de los atuendos del capitán, tras el fallido encuentro contra Pan en el barco, este sale en búsqueda del niño por tierra. Viaja en una caravana verde, elegante y refinada en medio de una jungla natural y descontrolada. Dentro, se encuentra Garfio, fumando un cigarro, con otro vestuario puesto, un chaquetón de cuero ciruela (Figura 77). Asimismo, lleva un sombrero, que no deja de ser negro, con detalles en dorados y plumas ostentosas y verdes.



Figura 77 (00:40:56)

Este no se lo pone Garfio, es colocado en su cabeza por el señor Smee (Figura 78), acompañado de los manierismos que representa el pirata en esta escena, mientras avanza hacia la cámara en un primer plano, en donde la naturaleza queda casi tapada por completo por los piratas que se encuentran a su alrededor. El espacio y el vestuario se configuran alrededor del verde, cuyo matiz refleja una transición y comunicación de los dos grupos antes mencionados (Cirlot, 1992), porque Garfio se halla en un “entre y medio” propio, como parte de su incompletitud, esta idea de querer corresponder al lado recto de la sociedad, pero fallar en la ejecución y en el estilo de vida que eligió para sí y para todos sus seguidores.



Figura 78 (00:41:04)

En la trampa del Castillo Negro (Roca Calavera en la novela), vuelve a cambiar su atuendo, ahora con colores azulados y morados (Figura 79), que marcan de a poco el camino hacia su color natural: el rojo. Cuando captura a Wendy para tener una charla con ella, utiliza un ropaje escarlata oscuro (Figura 80). No es el único momento que va a vestir de rojo, ya que, para la batalla final, se pondrá un atuendo con el que se lo caracteriza habitualmente: el traje de terciopelo elegante rojo escarlata, junto al pomposo sombrero, con plumas enormes (Figura 81).

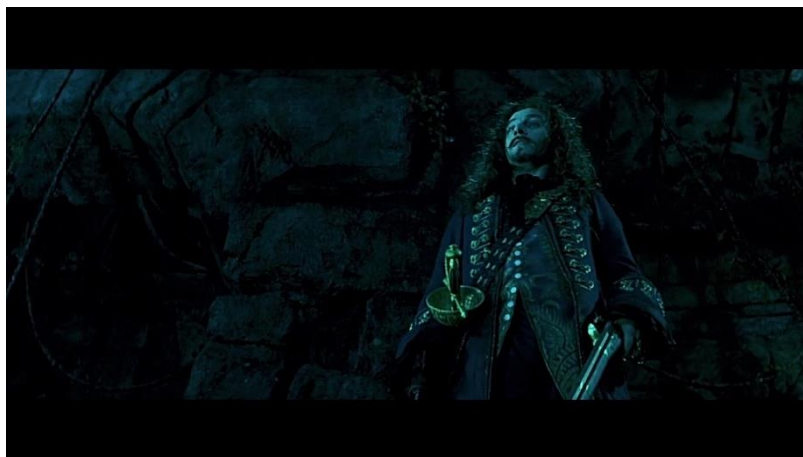


Figura 79 (00:46:42)



Figura 80 (01:00:04)



Figura 81 (01:06:55)

Llama la atención que el personaje elige un garfio especial para el enfrentamiento: uno con doble gancho (Figura 81). Se pueden identificar algunas cuestiones varias con respecto a todo lo mencionado anteriormente. La elección de los colores no es arbitraria, indica parte de la interioridad de Garfio con respecto a la situación. Cuando este utiliza colores fríos, como el azul, refleja la falta de estimulación o la infelicidad de los personajes (Hawkins, 2008, p. 39).

El mismo tropo se observa en la iluminación del desengaño de Wendy (Figura 56), o incluso cuando Peter es derrotado por Garfio en la batalla final (Figura 59), cuestiones ya mencionadas. Incluso, se pone de manifiesto durante la escena del baile entre Wendy y Peter, instante en que la paleta de colores es azul. Y no los interrumpe, Garfio sin creer lo que ve, se corre a un costado y lleva su mano al pecho, indica que está

dolido (Figura 82). El añadido cinematográfico de Hogan establece el deseo de Garfio y su dependencia de la existencia de Peter (Hawkins, 2008, p. 37), deja en claro lo dolido que se siente el capitán al ver que su doble se ha olvidado de él, es una traición a la identidad incompleta que completa a ambos.



Figura 82 (00:55:13)

En cuanto a los colores cálidos, el predominante es el rojo, “el color de los sentidos vivos y ardientes” (Cirlot, 1992, p. 136), que realza en las secuencias finales del film. En general, se lo utiliza para demostrar otro tipo de estimulación, enmarcada por la tensión entre los personajes en los momentos más decisivos (Hawkins, 2008, p. 40). El rojo siempre introduce los encuentros que tiene con Peter y, por extensión, con Wendy. El segundo caso, es como se mencionó, un momento en el que intenta seducirla para atraer a su enemigo a su barco, vestido de rojo, usa el engaño para enfrentarse a su dualidad porque no puede evitarlo. Incluso antes de la batalla final, la paleta de colores se torna roja en un primer plano que enfoca el rostro de Garfio (Figura 83), cuando intenta asesinar a Peter con veneno mientras duerme.



Figura 83 (01:11:12)

Por eso acompaña el color en la batalla final, sumado a la elección de un garfio doble antes de iniciar la lucha, en esa mutilación corporal existe a su vez una identidad doble que lo posee. Recordemos que acompaña una paleta en el ambiente que se tornaría de un intenso escarlata, según relacionamos con las emociones del Peter, momento en el que el capitán juega con ellas y le hace ver al niño que no se conoce internamente,

although Hook remains red at this point in the battle, as soon as Peter drops to the ground in defeat, Hook's colour changes from red to blue to reflect his compassion for Peter. This portion of the battle scene is particularly well directed, as it demonstrates the intimate bond that connects the two male protagonists. (...) Hogan's version of the final battle showcases Peter and Hook's latent longing for interaction with the other, their emotional attachment to each other, their vulnerabilities, and their mutual incompleteness. During this scene, both Peter and Hook realize their incompleteness (Hawkins, 2008, p. 40)⁸⁶.

No es el único momento en el que se representa esta dualidad enfrentada, en la batalla del Castillo Negro, cuando Peter se apropia de la voz de Garfio, ocurre de nuevo el intercambio entre ambos. El encuentro tiene como eje central el cuestionamiento de la identidad del niño por parte del capitán, exactamente como en la novela. La magia está

⁸⁶ Aunque Garfio sigue siendo rojo en este punto de la batalla, en cuanto Peter cae al suelo derrotado, el color de Garfio cambia de rojo a azul para reflejar su compasión por Peter. Esta parte de la escena de la batalla está especialmente bien dirigida, ya que demuestra el íntimo vínculo que une a los dos protagonistas masculinos. (...) La versión de Hogan de la batalla final muestra el anhelo latente de Peter y Garfio de interactuar con el otro, su apego emocional mutuo, sus vulnerabilidades y su mutua incompletitud. Durante esta escena, tanto Peter como Garfio se dan cuenta de su incompletitud (Hawkins, 2008, p. 40) [La traducción es mía].

en el trato visual, que ubica a Garfio en un escalón más alto mientras pregunta, primero con encuadres desde abajo, indica el dominio de la situación y, por el momento, del juego (Figura 79). Acto seguido, con levemente el mismo efecto, se encuadra el rostro en primer plano de Garfio (Figura 84), porque es una cuestión personal y que acaece su ser interior: le robaron la voz, la identidad. Esta es la manera de representar la maleabilidad que tiene de intercambio con Peter, este juego de dobles del que son parte.

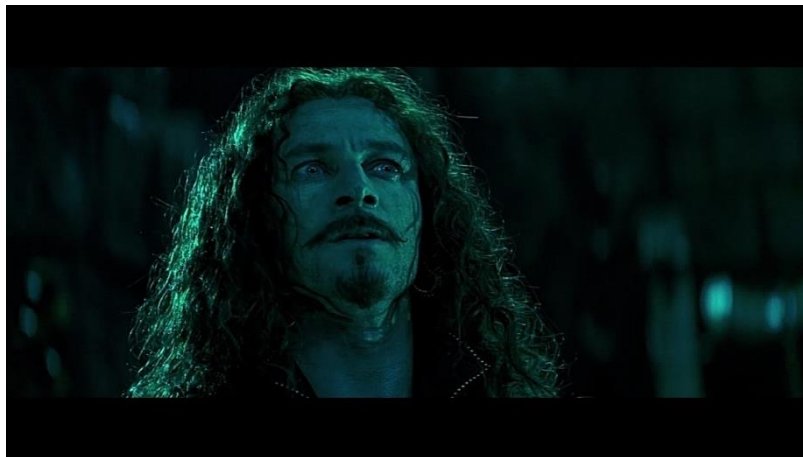


Figura 84 (00:47:05)

Este acto de pérdida de la voz, robada por otro ser, se nota cuando el pirata baja los escalones del castillo lentamente, está perdiendo control sobre la situación, y, mientras esto sucede, otro encuadre nos muestra un Peter relajado sobre la estatua de una mano (Figura 85), acompañado de su vestimenta de hojas, que nos recuerda un poco a una imagen pastoril y los instrumentos musicales (Wensierski, 2011, p. 6). Incluso se asemeja a Puck, personaje de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, Hogan hace dialogar los elementos teatrales con el arte del cine. Asimismo, podemos observar las características que se relacionan con el dios griego Pan, que se reflejan en el propio Peter. Esta toma muestra la vertiente contradictoria que permite causar el terror como el dios a través del grito, de la voz, pero también, cómo es que no deja de ser alegre, con un gran afán por disfrutar la vida y a ser travieso en sus aventuras, por más peligrosas que sean (Muñoz Corcuera, 2008).

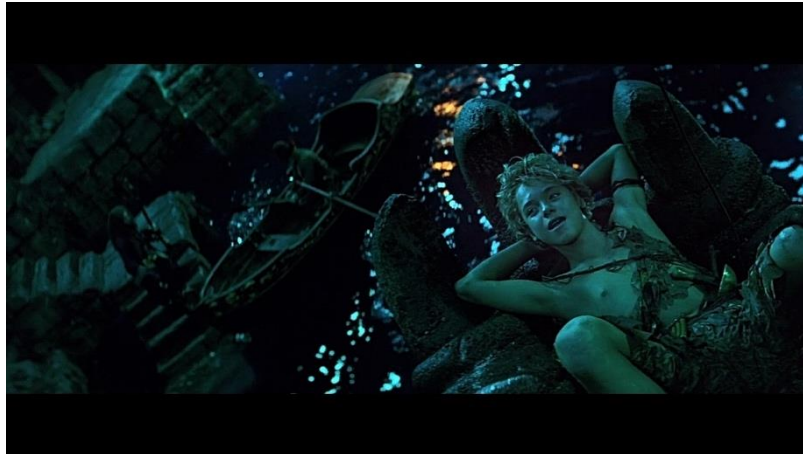


Figura 85 (00:47:21)

Garfio parece recuperar su voz más adelante, cuando vuelve a imponerse en el espacio dominado por el que no tiene definición, emerge desde atrás, se ofrece un encuadre levemente desde abajo mientras apunta con su arma a Pan (Figura 86).

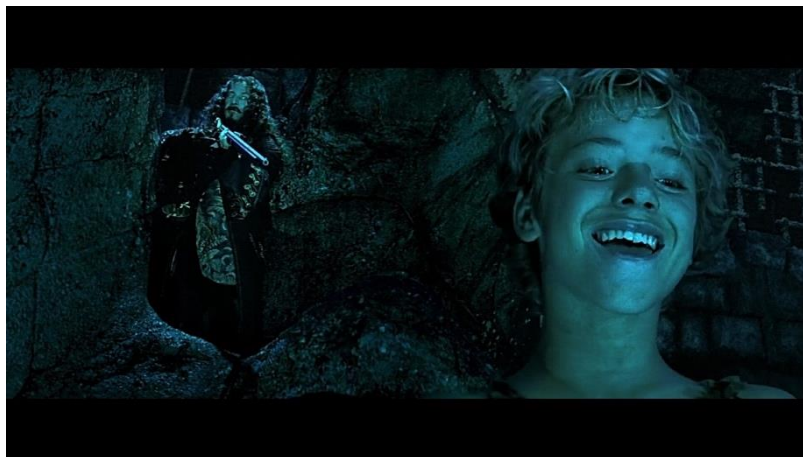


Figura 86 (00:47:45)

Sin embargo, podría representar la forma que tiene el capitán de acabar con su propia dualidad de una manera muy cruel, por la espalda, de forma deshonesta. Ubicado a la izquierda y detrás de la toma, muestra su fallo ante la sociedad, sus estándares desviados. El mismo patrón se repite cuando Garfio tiene en sus garras a Peter, momento en el que parece que todo está acabado para el niño (Figura 87).

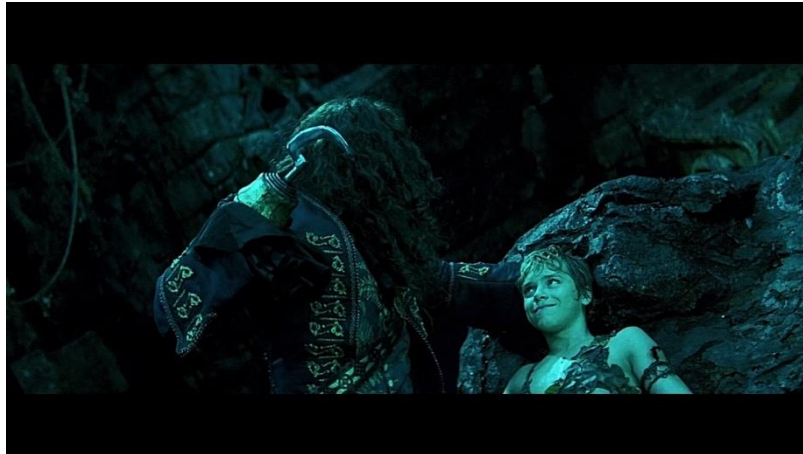


Figura 87 (00:50:58)

El pirata se ubica a la izquierda de la toma, mientras que el otro, a su derecha, con clara superioridad del primero contra el segundo. Garfio está decidido a acabar con su otra parte con su prótesis, herramienta que destaca casi centralmente en el encuadre, deja el rostro de este oculto. Sin embargo, notamos que Peter no está asustado, cuestión que llama la atención, al contrario, está por recibir a la muerte con una sonrisa, gesto que repite la segunda vez que está al borde de la muerte en la batalla final contra Garfio, centrado en un primer plano (Figura 88).



Figura 88 (01:28:54)

Es una ironía, porque un niño feliz es un símbolo de inocencia y pureza, pero para Pan es solo un disfraz, porque este hecho despierta la consciencia que posee (Theodorou, 2015, p. 1). Comprende que la muerte encierra una última aventura desconocida, que puede ser incluso el tener que crecer, algo que realmente le excita, pero le asusta a la vez

(Frazier, 2014, p. 21), mientras que su propio yo, el adulto desviado de la sociedad, está allí para arrebatarse su juventud.

Al final, sucede lo inevitable, si bien ninguno de los dos quiere admitir esa parte que existe y tiene en el otro, se unifican. Porque ambos en vida no pueden convivir, por lo que una de ellas tendrá que sacrificarse en la muerte para seguir. Garfio es tragado por el cocodrilo que tanto temía, cuyo reloj estaba atrapado en el estómago del mismo, deteniendo el tiempo, hace que avance. Peter asimila de esta manera su otro yo, simbólicamente representado en el sombrero que se va a poner, se lo suma a sus ropajes naturales (Figura 89). Asimismo, el encuadre en contrapicado, con una figura entera hacia la izquierda con una posición de superioridad y seguridad. Peter en la noche azul, la luz del desengaño, se transfigura, saca afuera una parte enterrada de su complejidad.



Figura 89 (01:33:36)

5. Capítulo IV. El caso de Disney, Joe Wright y Robbie Kay

P. J. Hogan fue uno de los tantos que trajo a la pantalla grande una interpretación del clásico *Peter Pan*, ya que se actualiza constantemente en el teatro, el cine o la televisión. Sin embargo, existen otras transposiciones del personaje a las que, si bien no nos detendremos de manera detallada en cada caso, cabe mencionarlas al ser líneas interesantes que aportan otra mirada a este estudio. Este es el caso de la película de 1953, *Peter Pan*, traída en animación por Walt Disney Productions; la representación oscura del personaje de Pan en el mundo de fantasía que construye la serie de *Once Upon a Time* (2011-2018); y el relato de origen que contó Joe Wright con *Pan* (2015).

Este apartado se desarrollará en torno al personaje de Peter Pan principalmente, con una breve mención a Wendy, en el caso de aparecer en la transposición. Se considerarán dos cuestiones: la visualización en general, por lo que puede aportar al espectador una primera mirada, y el desarrollo en cuanto a la historia y la personalidad que se construyó para los personajes.

5.1. *Peter Pan* (1953)

Probablemente la versión más famosa hecha hasta el momento, Walt Disney comenzó a negociar los derechos de *Peter Pan* desde 1935, pero no sería hasta cuatro años después que lograría conseguir un acuerdo con Great Ormond Street Hospital for Children, poseedores de aquellos. Jaime Cuenca en su artículo “El desengaño de Wendy: Análisis comparado de tres versiones fílmicas de Peter Pan” (2014), explica que es una de las producciones que más se aleja del sentido original de la obra ya que, en 1953, año de estreno del film, la sociedad de la época estaba atravesando una crisis en cuanto a todo lo que representara la familia victoriana y sus valores, por lo que la versión conjuró la ansiedad que despertaba dicha crisis eliminando cualquier ambigüedad que pudiese generar el relato de Barrie (p. 190). Por lo tanto, el torcimiento de la lógica de la sociedad se vería suprimido para que la historia pudiera satisfacer las necesidades de la producción deseada por Disney (Chambers, 1966, p. 51).

Los cambios no afectaron demasiado el relato en sí, ya que se mantiene bastante fiel al original. No obstante, modificaron las intenciones de los personajes y su participación, ya que representan, visual y auditivamente, mensajes normativos particulares a los que la audiencia es guiada a través de la narración en un proceso de identificación con la ideología (Shipley, 2012, p. 154). Los colores de la película son brillantes y generan una atmósfera de ensueño, que no permite diferenciar dos mundos enfrentados entre sí. Justo la particularidad de Peter y del mundo de Nunca Jamás es el elemento de lo “raro” que destruye lo reglamentario de Londres. Sus personajes responden a los patrones establecidos por la sociedad. La idea de la inocencia es representada en cada uno de los niños y en cómo el orden es re-establecido al final de la historia, con la negación de la libertad y el torcimiento. Los protagonistas, Peter y Wendy, se encuentran en el pasaje de la niñez a la adolescencia, donde un día son parte de la infancia y al otro deben crecer para cumplir con sus deberes, en el caso de la niña en particular. Peter mantiene un aura enigmática al inicio de la película, porque es presentado desde la sombra y la oscuridad, mediante el uso de algunos primeros planos que muestran un rostro que refleja alegría y terror, que lo ubican en un “entre y medio” (Figura D1).

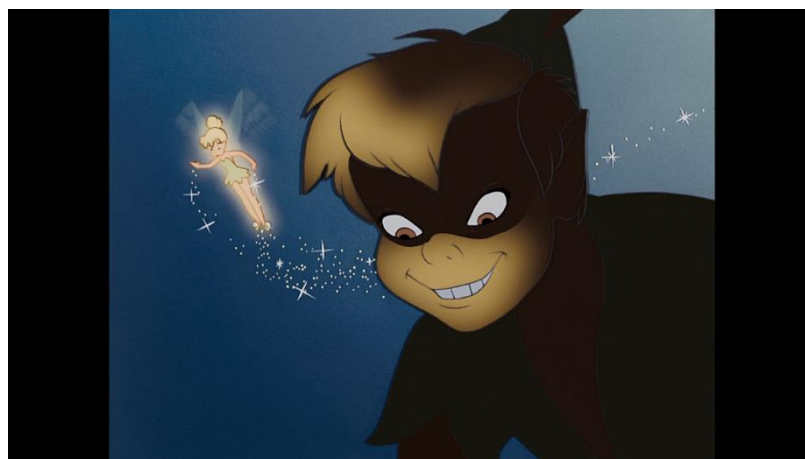


Figura D1 (00:10:39)

Incluso su vestimenta verde, asociada a la naturaleza, nos refuerza ese sentimiento de dualidad que tanto se tomaba del dios griego Pan, sumado a las orejas puntiagudas y el cabello colorado (Figura D2) que refleja la tradición celta cuyas leyendas sobre

entidades feéricas habrían servido de inspiración para Barrie en su obra original (Muñoz Corcuera, 2012^a, p. 312).



Figura D2 (00:11:10)

Más allá de esas cuestiones, deja de lado todo lo *queer*, ya que su identidad parece bien definida y la complejidad compartida con Garfio es solo el simple juego de imitar su voz. Este es representado como un dandy, siempre vestido de forma elegante y extravagante (Figura D3). Incluso su masculinidad se pone en duda varias veces con respecto a sus manierismos y actitudes. Pero su figura queda reducida a la de un bufón, burlado por Pan constantemente de manera irrisoria para el público.



Figura D3 (00:22:14)

Los momentos de ignorancia y la poca cautela ante sus consecuencias desaparecen, así como también sus reflexiones más profundas en torno a los umbrales de la vida y la muerte, la infancia y la adultez. La relación con Wendy también es atravesada

por un interés amoroso, que suele ser frustrada por la aparente asexualidad del propio Peter, por no desear aceptar las responsabilidades y el encasillamiento. Sin embargo, “esta se ve sustituida por un aura de galán seductor (...) desde el comienzo fue intención de Disney eliminar toda posible duda en torno a la masculinidad de Peter” (Cuenca, 2014, p. 182), hace evidente que ya no es posible explorar las maneras de formar la persona desde un costado, todas las características están definidas en cada uno por lo que manda la sociedad. Wendy es representada como un modelo de mujer victoriano, incluso en la manera de vestirse, aceptable y bonita (Figura D4).



Figura D4 (00:06:47)

En una toma en la que la niña está acostada y la sombra de la señora Darling atraviesa su cama (Figura D5), se refleja el propósito que tiene previsto para su futuro, la película mantiene el foco en el crecimiento de Wendy desde la juventud hasta la edad adulta (Miralles Lázaro, 2013, p. 97)⁸⁷. Es cierto que el propósito de la niña es representar al ideal de la mujer de familia, muestra su debilidad porque permite que los demás le falten al respeto, además, nunca presume ni alardea. No obstante, su personaje tuerce algunas veces esa lógica adulta y quiere ir en contra de las reglas: le molesta realizar tareas domésticas, disfruta de su independencia, decide ir a Nunca Jamás sin pensar en lo

⁸⁷ “la película mantiene el foco en el crecimiento de Wendy desde la juventud hasta la edad adulta” (Miralles Lázaro, 2013, p. 97) [La traducción es mía].

que otros piensen de ella ante sus actitudes y prefiere bailar en las fiestas mientras todas las mujeres se encargan del hogar.



Figura D5 (00:09:29)

En suma, el relato contado por Disney representa de manera perfecta la ideología que la compañía quiere para su público, con un ambiente familiar y alegre. Los personajes y sus acciones reflejan un modelo de sociedad victoriana que se veía amenazado en la época en la que se originó el film, por lo que su ideología será para mantener y reconstruir el orden establecido, no torcerlo y mucho menos desafiarlo, quitándole un poco la gracia tan *queer* que caracteriza el mundo y los habitantes de Nunca Jamás, quienes irrumpen en Londres para que los niños puedan crecer mirando desde otro costado.

5.2. *Once Upon a Time* (2011-2018)

En el año 2011 se estrenaba en la ABC el primer episodio de la serie creada por Edward Kitsis y Adam Horowitz con el nombre de *Once Upon a Time*. Ambientada en el pueblo imaginario de Storybrooke en Estados Unidos, los relatos clásicos viven en la modernidad del siglo XXI, expandidos con tramas y giros diferentes en las historias y entre los personajes que las vivencian.

La versión que nos ofrecen en la serie, que no llegaría hasta la tercera temporada, es torcida y drástica, aún más oscuro que el Peter de Barrie: “*Once Upon a Time* overturns the original idea of Peter Pan by turning him into the ultimate villain, hated by all. Even

though he is just a boy, the audience sees how much manipulation and selfishness his character holds” (Frazier, 2014, p. 29)⁸⁸. En las interpretaciones de Hogan y Disney teníamos un personaje al borde de la adolescencia que jugaba a torcer su propia realidad. En este caso, el niño ya no es niño y es caracterizado como un adolescente bastante más maduro, por lo que lo vuelve aún más siniestro en sus propósitos. Lo raro en los otros Peter se configuraba a través de su infancia, el estar “entre y medio” de la inocencia y la consciencia, porque desafiaba así los pensamientos convencionales. Este Pan ha perdido todo indicio de ignorancia; se caracteriza porque no parece darse cuenta de la repercusión de su accionar, sino, como explica Mayo Maneiro, es mostrado como una persona que traiciona porque es responsable y consciente de sus propios actos (2018, p. 21). Y esto se refleja visualmente en dos cuestiones: su caracterización a manos del actor Robbie Kay y el ambiente que lo rodea, el caso de la isla de Nunca Jamás. La vestimenta del adolescente Pan es oscura, no deja ninguna duda de que algún tipo de villanía oculta. Además, las tonalidades que se eligieron para el atuendo corresponden bien al espacio, con el que es capaz de camuflarse a la perfección (Figura O1) y, por eso, se lo encuadra en planos que puedan demostrar esto, oculto desde atrás en sus dominios. Esto es importante ya que Nunca Jamás es una isla que está transformada, que sigue representando un mundo con sus propias reglas, sigue siendo dominada por los no tan niños, y sigue teniendo esa índole donde la no-norma se aplica. La diferencia está en que estas características son llevadas al extremo por las intenciones de sus habitantes, “Neverland no longer holds the same magical and fantasy qualities it once had because Peter no longer has the well-known innocence about him” (Frazier, 2014, p. 30)⁸⁹. La representación del espacio sigue

⁸⁸ “Once Upon a Time da un vuelco a la idea original de Peter Pan convirtiéndolo en el villano definitivo, odiado por todos. Aunque solo sea un niño, el público ve cuánta manipulación y egoísmo encierra su personaje” (Frazier, 2014, p. 29) [La traducción es mía].

⁸⁹ “Nunca Jamás ya no posee las mismas cualidades mágicas y fantásticas de antaño porque Peter ya no tiene la conocida inocencia sobre él” (Frazier, 2014, p. 30) [La traducción es mía].

manteniendo su concordancia con Peter, de alguna manera, esta siempre refleja lo que el niño es.



Figura O1 (Temporada 3, episodio 2, 00:09:31)

Es interesante que la maleabilidad también se observe como parte de sus características, que se manifiesta en la facilidad de tomar la “voz” del otro, engaña a los protagonistas de la serie con el uso de atuendos de otros personajes (Figura O2), quizás aun en esa búsqueda de identidad que tanto se negaba al aceptar al crecer Peter. Esta capacidad deja un personaje con una dualidad, que representa el mayor desvío de todos y nos recordará un poco al Garfio mutilado de la sociedad.



Figura O2 (Temporada 3, episodio 2, 00:27:09)

Once Upon a Time nos presenta un Pan que en algún momento fue un adulto, un adulto que es transformado en un joven y, además, antes de ese hecho, fue padre, Frazier (2014) explica cómo la serie retrata a Peter como un hombre que una vez fue niño para

siempre, en lugar de un niño que sigue siendo niño para siempre. No solo eso, sino que Peter Pan plantea una paradoja, ya que una vez fue padre (p. 31). El gran torcimiento radica en haber sido alguna vez parte de todo lo que este niega querer ser, que permanece de manera oculta: el adulto que alguna vez se reflejó en Garfío como parte de su otro yo, ahora es el propio Pan, que decidió mutilar ese elemento de sí para volver a su juventud. De alguna manera, es un renegado que falla en una comunidad y tampoco puede encasillarse, mediante la negación. Y esta mutilación no solo se ve en su cuerpo adulto, sino también en el gesto de la entrega del hijo, al dejar de lado la infancia de otro para volver a la propia con el conocimiento y correrse en este camino, porque no quiere aceptar la realidad impuesta sobre él, queda de alguna manera, en la mirada más torcida, en un verdadero “betwixt and between” nuevamente.

Esta versión de la historia de *Peter Pan* deja a un costado muchas cosas, como el caso del protagonismo de Wendy Darling que es reducido a casi una nula participación en la serie, ya que solo sirve como víctima de Peter, rescatada por los héroes sin tener un desarrollo en profundidad. Pero también reinterpreta la figura de Pan de una forma antes no tan explorada, atisba a sus particulares y desvíos más excepcionales, con un tinte de oscuridad que aleja por primera vez de la alegría al personaje, hace que su carácter de “entre y medio” subsista desde otra perspectiva.

5.3. *Pan* (2015)

No todas las historias de *Peter Pan* relatan las aventuras que tuvo con los hermanos Darling en Nunca Jamás. Existen algunas que intentan explicar los orígenes del niño a una audiencia que es probable que no conociera este relato. En el año 2015, Joe Wright, conocido por su trabajo en *Anna Karenina* (2012) y *Orgullo y Prejuicio* (2005), dirigió *Pan*, un film muy colorido y visualmente llamativo que cuenta cómo Peter llegó a Nunca Jamás. Si se trata de una precuela, los hechos podrían haber sido tomados de *The Little White Bird*, ya que esta novela puede servir como origen de Peter. Sin embargo, el relato de la película difiere demasiado, pero no nos detendremos en eso. El film narra la historia de un niño que ha quedado huérfano en Londres, y no decide escaparse a los

Jardines Kensington, sino que es raptado por Barba Negra y llevado a Nunca Jamás, donde se amiga con un James Garfio joven y aun sin mutilar. Allí, tienen una serie de aventuras, se rebelan en contra de Barba Negra, culmina con el adueñamiento de la isla por parte de Peter, Garfio y Tigrilla, y el posterior rescate del orfanato de Peter a todos los niños para llevarlos a su nuevo hogar y convertirse de ese modo en los “Niños Perdidos”. Cabe mencionar que, al tratarse de una precuela, Wendy Darling no forma parte del relato.

Como se dijo, en lo visual es muy rica, los colores de Nunca Jamás (Figura P1) son brillantes y fantásticos, opuestos a los usados en Londres (Figura P2), apagados y semejantes a la realidad en la que se lo ubica temporalmente, juega con esa doble perspectiva de mundos y reglas.



Figura P1 (00:19:29)



Figura P2 (00:03:00)

Lo mismo podría decirse del vestuario, todos los niños del orfanato y las monjas usan atuendos con tonalidades grises o negras, reflejan el mundo normativo, además de que corresponden al status de cada uno dentro de la sociedad (Figura P3), en contraposición a los trajes ostentosos y maravillosos de Nunca Jamás (Figura P4), cuyos colores muestran un desvío de la vida que llevaban los niños en Inglaterra.



Figura P3 (00:05:46)



Figura P4 (00:52:38)

La cuestión de los umbrales entre dos espacios está presente en el film, hasta se exhibe de manera muy superficial el limbo entre la vida y la muerte, tropo que existe en *Peter and Wendy*, pero esta vez, se realiza con la mostración de un pájaro llamado Never Bird. Es la primera vez que la creación de Barrie se muestra en la pantalla y, si bien no es descrito con profundidad en el libro, Joe Wright representó un pájaro no muy agradable, con los huesos y el cráneo sin cubrir (Figura P5).



Figura P5 (01:09:58)

Nešporová (2019) explica que, posiblemente, el nombre “Never Bird”, compuesto por las palabras “pájaro” y “nunca” en su traducción, juegan con el estar atrapado en algo concreto y algo abstracto, dos ideas. Por eso, este pájaro puede ser el representante del no estar ni vivo ni muerto, sino “entre y medio”. El mismo problema tiene Peter, ya que es un niño con un doble origen, por un lado, una madre proveniente de Londres, pero, por el otro, un padre nativo de Nunca Jamás. Esta es una de las pocas características que se mantuvieron del Peter original, ya que su persona se aleja bastante del niño engreído que concibió Barrie alguna vez, “unlike in the books, he is a humble young man, trying to save everyone. Even though he is quite insecure about his abilities at the beginning, he finds a way to save the whole Neverland” (Nešporová, 2019, p 43)⁹⁰. No es travieso por ser simplemente travieso, sino que siempre tiene un propósito, incluso en los motivos para desafiar a la ley.

En suma, *Pan* intenta otorgar una historia fresca y nueva a un público que no conoce el origen del niño “que no quiere crecer”. Utiliza muy bien el aspecto visual para representar los dos mundos, pero falla en retratar la personalidad de Peter, que queda disminuido al personaje de un niño al que se le dan las respuestas que lo definen, cuando en realidad debería ser indefinición.

⁹⁰ “a diferencia de los libros, es un joven humilde que intenta salvar a todo el mundo. Aunque al principio es bastante inseguro sobre sus habilidades, encuentra la manera de salvar a todo Nunca Jamás” (Nešporová, 2019, p 43) [La traducción es mía].

Para concluir este capítulo, podemos decir que la historia de Peter Pan se vuelve a narrar infinidad de veces, cada una desde una perspectiva diferente. Tenemos versiones clásicas como la de Disney que refleja los valores ideológicos de una época; una serie que villaniza totalmente a Peter, que trastoca el juego de niño-adulto; y una maravillosa entrega visual que nos aleja del niño Pan tan típico que conocemos. Pero, aun así, uno de los trabajos que más efectivos fueron al recrear fue la obra fue P. J. Hogan, quien cuenta una historia moderna aportando nuevas interpretaciones a los personajes, sin abandonar el sentido original de la obra, a través de una *queerización* visual muy evidente que se repite a lo largo de todo el film.

6. Conclusiones

Este trabajo de tesis se inició con el objetivo de observar y analizar los elementos que *queerizan* a los personajes de J. M. Barrie en la narración y de qué manera se podía llevar al arte del cine en torno a la mostración, lo visual en la versión del director P. J. Hogan. Para ello, recorrimos los orígenes más remotos de Peter Pan, personaje en parte inspirado en la muerte del hermano de Barrie, David, pero también en la familia Llewelyn Davies, con quien el autor pasaba el tiempo. Gracias a estas interacciones, nació la fotonovela *The Boy Castaways of Black Lake Island* (1901), que después se transformó en *The Little White Bird* (1902) y, finalmente, la obra *Peter Pan or, The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904), cuyo éxito sería recordado siempre.

Comprendimos que la figura del niño es una cuestión compleja y que no ha dejado de evolucionar. La definición varió en torno a lo que se entendía sobre ella y no se desarrollaría como es conocida hoy en día hasta pasado el siglo XVII, cuando comenzó a gestarse la idea de una subjetividad propia separada de las responsabilidades adultas, a la que se terminó vinculando con nociones como inocencia y pureza. De la misma forma, ocurrió con el concepto de literatura infantil, que tuvo formas, y no apareció estrictamente hasta que se comenzó a considerar al niño como niño, distinto de lo adulto. La problemática también recaía en definir qué era este tipo de literatura, considerando que, en realidad, son historias escritas por adultos para niños. No obstante, concluimos que, los libros infantiles no son limitados ni poco complejos, tienen sus propias ambigüedades y su lenguaje los convierte en algo especial que atraen tanto a los niños como a los adultos, desde la escritura hasta la lectura, como ocurre con *Peter Pan*, donde nos encontramos con dos realidades en un mismo libro que recrean la imagen de la infancia y la adultez.

James Barrie creó una obra que no se basa en la simpleza, en cambio, es compleja. Esto lo logra torciendo a sus personajes, en los que hayamos dicotomías y oposiciones. El caso de Peter Pan abarca desde el espacio, los demás y a sí mismo en el encuentro del ser *queer*, porque vuelve las cosas en contra del sentido y del orden establecido, para crear un mundo de irracionalidad dentro de la racionalidad. Peter es un niño extraño que no se ajusta a las normas establecidas; su persona describe todo lo oblicuo, hasta a veces lo perverso, porque las infancias son más raras de lo que parecen en la superficie y este niño

lo demuestra de manera evidente. La infancia quedó erróneamente asociada a la pureza o la inocencia que se deben nutrir de a poco con las leyes de la sociedad para convertir a los niños en adultos. Pero debería entenderse que los infantes crean sus propias reglas; es el momento de experimentar y alejarse de la norma. Los niños crecen de forma lateral ya que son *queer*, como sostiene la teórica Kathryn Stockton. Se abren hacia los costados para no seguir las convenciones de los adultos, se tuercen a un lado de la norma para adentrarse en los mundos desconocidos de su propia fluidez e imaginación (Stockton, 2009).

Peña Ardid (1992, p. 129) explica que el cine y la literatura son dos formas narrativas que, si bien se construyen cada una en sí misma desde su propio lenguaje, garantizan muchos de los elementos que las componen porque los comparten. De esta manera, ambas formas confluyen, generando una amplia y rica gama de significados. Gracias al estudio de la narración de Barrie, se pudo complementar el análisis de la interpretación de P. J. Hogan, cuestión que nos parece óptima para entender mejor las conclusiones.

El narrador de la historia tanto en *Peter and Wendy* como en *The Little White Bird*, comienza explicando que existen dos espacios, con sus dos tiempos y con sus propias reglas, diferenciando cada uno de ellos. De este modo, entabla la dicotomía espacial Londres-Nunca Jamás, que trae a colación la oposición adulto-niño, realidades en donde cada una propone sus propias leyes. La narración está construida de modo tal de confundir al lector; juega con lo que es ilógico dentro de lo lógico y destruye la normalidad. Por eso, los Jardines Kensington aparecen incompletos a la vista común; las casas de las hadas están pintadas con “colores de la noche” porque durante el día no se diferencian de lo cotidiano; las madres ordenan la cabeza de sus hijos como una práctica habitual, no obstante, no la podemos observar porque no somos capaces de quedarnos despiertos para darnos cuenta. De esta manera, el narrador confunde las realidades con ayuda del *nonsense*, para descolocar lo cotidiano y transformarlo en algo desviado de lo común. La transposición utiliza el recurso de los colores para establecer esta diferencia: para cada lugar, hay una paleta específica. Por eso mismo, cuando la acción transcurre en Londres observamos colores más sobrios, incluso durante el día, a diferencia de los colores alegres

y llamativos que representan Nunca Jamás. La película *Pan* (2015), logra de forma excelente esta división visual, remarca los dos espacios. Pero Hogan va más allá, porque a los espacios, que logra diferenciar muy bien, le suma la relación con los personajes. Utiliza los colores como parte de las emociones, la iluminación acompaña cada sentimiento o situación particular de una manera que no se podría observar en una narración. Si el relator de la historia de Barrie dice que la isla refleja lo que Peter es y lo que siente, Hogan lo muestra con su paleta.

La idea de que Peter es un niño que está en un “entremedio” se refuerza a través de la ventana, que funciona como un umbral, porque la atraviesa de forma seguida cuando va y viene de Londres a Nunca Jamás y viceversa. Permite el ingreso de Peter al hogar Darling, obligado a recuperar su sombra. Asimismo, es la salida hacia Nunca Jamás, puerta que utilizan los niños para viajar a su propio mundo y alejarse de todo lo normativo. En *Peter and Wendy*, la ventana abierta y cerrada se configura en torno al niño. Sabemos que es parte de ambos espacios y de ninguno a la vez. En la transposición, Hogan juega visualmente a través de la ventana con ayuda de los planos que elige para resaltar su figura. Si no se la muestra como parte del centro de la secuencia, acompaña a los personajes en los momentos más cruciales de la historia. El juego de la ventana abierta y cerrada se repite de forma tal que pueda transmitirse de una manera u otra, relatada o por la mostración, este sentimiento de división entre un espacio y otro, atravesado por algo que los conecta para quedar en el medio.

La identidad es algo que se retoma varias veces en ambas obras, de hecho, en ambos casos existe el cuestionamiento en el primer encuentro entre Wendy y Peter. Barrie logra que sus palabras alteren a Peter, desconcertándolo cuando escucha cuán largo es el nombre de la niña o el cuestionamiento que ella le hace en el momento que le dice la dirección a Nunca Jamás. Porque Peter es un niño *queer* desde el primer momento, tiene experiencias fuera de la sociedad normativa, entonces, “la vida vivida en la diagonal del fuera-de-su-centro (...) expresa, a su vez, un desarreglo de la identidad, que se revela en el texto como una imposibilidad de mantener las formas establecidas” (Punte, 2018, p. 28). Hogan *queeriza* esta falta de completitud por parte de Peter con el intercambio de planos entre los personajes, en especial, los encuentros entre Peter y Garfío como parte

de esta problemática. El momento en el que mejor se observa esta cuestión es en el intercambio de palabras que tienen los personajes en la Roca Calavera, donde el pirata le pregunta al niño quién es. La narración que construye Barrie muestra la confusión de Peter constantemente y la insistencia en encontrar ese otro yo de Garfio. Hay un niño que no quiere encasillarse en una categoría predefinida, sino que prefiere explorarse a sí mismo. El diálogo forma parte principal del intercambio que se genera entre los dos personajes; el juego de robarse la voz del otro permite imaginar las reacciones de ambos personajes, pero de igual manera deja entender que entre los dos hay una dualidad. Hogan suma a la cuestión la mostración, el intercambio de planos entre el niño y el pirata, enmarcados asimismo en una paleta de colores que acompaña la situación. De esta manera, se explora en ambos casos la fluidez de la identidad de Peter con respecto a sí mismo y a los demás, porque es parte necesaria de su persona no tener un ser definido. Además de esta dualidad, se deja en escena la parte más oscura del niño, por su intención de venganza mediante los primeros planos directos en su rostro, en los que se demuestra ese deseo de acabar con su enemigo. Para agregar a la reflexión, este detalle también estaba en el nombre elegido por su creador, con referencia al dios griego Pan, que tenía su faceta más alegre y su lado más oscuro, causante del pánico. Esta perspectiva es llevada al punto máximo en la serie *Once Upon a Time* (2011-2018), con un Peter mucho más adolescente y consciente, cuyo lado terrorífico deja al descubierto, y que no teme usar para conseguir lo que se propone, con lo que el texto abandona toda inocencia asociada directamente con él.

La figura de Wendy está enmarcada por la época, atravesada por el cumplimiento del rol que se espera como mujer de la sociedad, para satisfacer lo que los adultos quieren en su realidad. Por eso ella tiene esa constante problemática de si es una niña, una madre o una esposa. El autor logra atraparla en el medio de tres roles que no parece rechazar en ningún momento. Wendy acepta lo impuesto por la sociedad, pero asimismo rompe con ello porque tiene curiosidad, toma la decisión de dejar su habitación cuando Peter se lo propone. La versión cinematográfica más fiel a estos ideales es la representación de Disney, ya que Hogan construye otro tipo de Wendy, conflictuada pero no por tener que seguir el rol de madre en *Nunca Jamás*, sino por su propio autodescubrimiento. Esta visión es mucho más liberal, más activa, con deseos de no encasillarla. El film presentaba una

Wendy completamente más desviada de la norma con solo observar su vestimenta, cuestión que a lo largo de la película transfigura a medida que más tuerce su figura, crea su propio “entre y medio” de los espacios que la caracterizan, a diferencia de sus hermanos que pertenecían a uno o a otro según el momento en relación a lo que utilizan.

Los valores de la sociedad, en cambio, se incluyen con Millicent, al menos en Londres, cuyos planos reflejan su autoridad como matrona de la familia, quien sigue al pie de la letra las normas preestablecidas y desea que Wendy se convierta en una mujer de sociedad lo más rápido posible. La posición de aquella con respecto a la señora y el señor Darling encuadra superioridad. El detalle de la mano que intenta absorber a Wendy en su mundo resultan claves para comprender qué tipo de ideales lleva en su mente, prohíbe todo tipo de exploración interior en una niña que solo desea ir más allá de lo conocido. Por eso, por más que Wendy desee conquistar a Peter, en realidad no viaja a Nunca Jamás por el niño, sino por sí misma. El objetivo es encontrar ese desvío que claramente posee desde el inicio del film, así como también podría considerarse en el libro, debe intentar conocer quién es, experimentar su rol, su posición, para salir del encasillamiento y crecer, cuando deba hacerlo, de una manera diferente. Al volver a Londres, seguirá estando cerca de un umbral, porque después de las aventuras, reafirma su “betwixt-and-between”.

Lo torcido también se observó en el personaje del capitán Garfío, el pirata con un garfío en la mano derecha, idea que da a entender que su desviación es en torno a su mutilación, porque la mano que queda sana es la izquierda. Según Chevalier (1986), la derecha se asocia a lo benéfico, a lo recto, a diferencia de lo izquierdo que es lo maléfico y lo desviado. Y eso es lo que ocurre con Garfío, quien intenta seguir al pie de la letra las normas que le enseñaron en el Eton College en su juventud, pero que falla al ejecutarlas. Este detalle aparece en la película de Hogan a través de una paleta de colores que refleja este torcimiento y en la que el mismo actor representa tanto al señor Darling como al propio pirata, enalteciendo las dos oposiciones. La utilización del mismo actor, si bien proviene de la tradición de la obra teatral, hace que la *queerización* visual tome otro sentido. De esta manera, se muestra la oposición derecha-izquierda que tanto engloba a

Garfio, sin necesidad de explicarla explícitamente, enriqueciendo la intención de Barrie gracias a la mostración.

Por último, Tigrilla es minimizada en el relato de J. M. Barrie. Su rol es parecido al de Wendy, ya que está atrapada en una norma que debe seguir por ser mujer, cuya finalidad en la vida debía ser casarse. Sin embargo, se la describe como una luchadora, que no está interesada en cumplir ese mandato, al menos no por el momento. Aun cuando no se le da voz en la obra, deja una marca: no está decidida a seguir la ley, prefiere vivir a un costado. Lo mismo ocurre con la mirada de P. J. Hogan, quien sí le da el espacio para que hable, incluso si es en otra lengua.

James Barrie le otorgó a su historia un significado diferente a lo normalmente asociado a los niños, los transforma en personajes cuyas aventuras desvían las normas, porque deciden crecer (o no) de una manera *queer*. P. J. Hogan tomó como inspiración esa narración y la transformó en un film, sin dejar de lado ese significado profundo que transmitió el autor escocés, *queeriza* la visualización. En ambos casos, reina lo raro y el *nonsense* en el mundo de los niños, se cumple la idea establecida por Lewis Carroll pero desde la visión de los autores trabajados. Peter existe para romper la lógica, desde su definición como un ser indefinido, el “betwixt-and-between”, que no puede encontrarse ni de un lado ni de otro, porque no está establecido ni desea estarlo dentro de su jovial juventud y su terrorífica oscuridad. Garfio es un capitán igual de confuso que Peter, la doble cara uno del otro, en la que conviven como personas unidas y que se encarnan en dos etapas diferentes de la vida. Wendy Darling es una niña que parece seguir las normas hasta que descubrimos que en realidad está atrapada y no se le permite explorar su ser.

En suma, la historia de *Peter Pan* posee muchas intrigas que afectan a sus personajes en relación con sus acciones, sus pensamientos y los espacios que los rodean. Desde el inicio, el relato siempre intentó demostrar que en realidad el crecer no debería ser un encasillamiento en la sociedad. Al contrario, cada niño debería poder experimentar a su manera lo que quiere ser, desviándose de la normativa para explorar la ilógica que representa su mundo. En definitiva, cada uno de los personajes logra construirse, siendo un poco *queer* en Nunca Jamás; viajan de un lugar a otro, ya sea en la narración de Barrie o en la visualización que logra P. J. Hogan. Para ello está Peter, para que su incompletitud,

su forma de ser “entre y medio”, ayude a los demás a ser un poco más como él, para vivir en un mundo en el que puedan decidir sobre sus propias aventuras y desviarse de la realidad establecida, torcerse dentro y seguir avanzando en las particularidades de la vida, pero desde otra perspectiva.

7. Bibliografía

Filmografía

- Geronimi, C.; Jackson, W. & Luske, H. (Directores). (1953). *Peter Pan* [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Hogan, P. J. (Director). (2003). *Peter Pan* [Película]. Estados Unidos & Reino Unido: Universal Pictures.
- Horowitz, A. & Kitsis, E. (Productores). (2011-2018). *Once Upon a Time*. [Serie de Televisión]. Estados Unidos: ABC.
- Wright, J. (Director). (2015). *Pan* [Película]. Estados Unidos & Reino Unido: Warner Bros Pictures.

Bibliografía primaria

- Barrie, J. M. (1921). *The Little White Bird, Or, Adventures in Kensington Gardens*. Gloucester: Dodo Press.
- Barrie, J. M. (2004). *Peter and Wendy and Peter Pan in the Kensington Gardens*. Nueva York: Penguin Random House. ISBN 978-0-14243793-3
- Barrie, J. M. (2006). *Peter Pan*. (G. Bustelo, Trad.) Buenos Aires: Alfaguara. ISBN 987-04-0532-0

Bibliografía teórica y crítica

- Andrew, D. (1984). *From concepts in film theory*. Nueva York: Oxford University Press. ISBN 0-19-503394-9
- Ariès, P. (1962). *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. (R. Baldick, Trad.) Nueva York: Alfred A. Knopf.

https://monoskop.org/images/d/d0/Ari%C3%A8s_Philippe_Centuries_of_Childhood_A_Social_History_of_Family_Life_1962.pdf

- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp S.A. ISBN 84-321-1147-3
- Billone, A. C. (2004). The Boy Who Lived: From Carroll's Alice and Barrie's Peter Pan to Rowling's Harry Potter. *Children's Literature*, 32(1), 178-202. https://www.researchgate.net/publication/236727247_The_Boy_Who_Lived_From_Carroll's_Alice_and_Barrie's_Peter_Pan_to_Rowling's_Harry_Potter
- Bruhm, S., & Hurley, N. (Ed.) (2004). *Curiouser: On the queerness of children*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 0-8166-4202-8
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 84-7509-668-9
- Chambers, D. W. (1966). The “Disney Touch” and the Wonderful World of Children’s Literature. *Elementary English*, 43(1), 50-52. <http://www.jstor.org/stable/41385938>
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder. ISBN 84-254-1514-4
- Cid, A. C. (2011). “Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición filmica”. *Letras*, (63), 63-64. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf>
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor. ISBN: 84-335-3504-8
- Crawford, L. (2013). “A child is being beaten”: Peter Pan, Peter Grimes, and a Queer Case of Modernism. *ESC: English Studies in Canada*, 39(4), 33-54. <https://doi.org/10.1353/esc.2013.0054>

- Cuenca, J. (2014). El desengaño de Wendy: análisis comparado de tres versiones fílmicas de "Peter Pan". *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, (4), 170-193. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4675720>
- Değim, İ. A. (2011). *Fantasy films as a postmodern phenomenon* [Tesis de doctorado, Bilkent University]. Bilkent University Institutional Repository. <http://repository.bilkent.edu.tr/handle/11693/15092>
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós. ISBN: 84-7509414-7
- Dijk, G. (2017). "A mother's last words to her children": Wendy's Roles in Peter Pan and film adaptations [Tesis de licenciatura, Utrecht University]. Archivo digital. <https://www.semanticscholar.org/paper/%E2%80%9CA-mother%E2%80%99s-last-words-to-her-children%E2%80%9D%3A-Wendy%E2%80%99s-in-Dijk/7f405f8e05369f918cfbd3d5e16b6676e7ddccca>
- Duschinsky, R. (2015). Schizoid Femininities and Interstitial Spaces: Childhood and Gender in Celine Sciamma's Tomboy and PJ Hogan's Peter Pan. *Diogenes*, 62(1), 128-140. DOI: 10.1177/0392192116666994
- Egoff, S. (1982). "Which One's the Mockingbird?" Children's Literature from the 1920s to the Present. *Theory Into Practice*, 21(4), 239-246. <http://www.jstor.org/stable/1476345>
- Epps, B. (2007). Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. *Debate Feminista*, 36, 219-272. <http://www.jstor.org/stable/42625014>
- Ferdinand, L. J. (2014). *Imagining childhood: Constructions of youth, gender, and identity as participants in the cultural transmission of J. M. Barrie's Peter Pan* [Tesis de doctorado, Miami University]. Archivo digital. https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=miami1407511599&disposition=inline

- Frazier, K. E. (2014). The Peter Pan Paradox: A Discussion of the Light and Dark in JM Barrie's Shadow Child. *Chancellor's Honors Program Projects*. https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1706
- Friedman, L. D. (2008). Hooked on Pan: Barrie's Immortal Pirate in Fiction and Film. En Friedman, L. D., & Kavey, A. B. (Eds.). *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. Nueva Brunswick: Rutgers University Press. ISBN 978-0-8135-4436-6
- Gilead, S. (1991). Magic Abjured: Closure in Children's Fantasy Fiction. *PMLA*, 106(2), 277–293. <https://doi.org/10.2307/462663>
- Gubar, M. (2011). On not defining children's literature. *Pmla*, 126(1), 209-216. <https://doi.org/10.1632/pmla.2011.126.1.209>
- Hernández Guilló, A. (2018). The Relationship Between Language and Gender Roles in *Peter Pan* [Trabajo de Grado, Universidad de Alicante]. Archivo digital. https://www.academia.edu/43469513/THE_RELATIONSHIP_BETWEEN_LANGUAGE_AND_GENDER_ROLES_IN
- Hollindale, P. (1993). Peter Pan: The Text and the Myth. *Children's Literature in Education*, 24(1), 19-30. <https://doi.org/10.1007/BF01130477>
- Hollindale, P. (2005). A hundred years of Peter Pan. *Children's Literature in Education*, 36(3), 197-215. DOI: 10.1007/s10583-005-5970-3
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge. Nueva York: Taylor and Francis Group. ISBN 978-0-415-96795-2
- Isch Navas, D. (2011). *El proceso de duelo en la madre y sus efectos en el hijo vivo: el caso de James Matthew Barrie, escritor de Peter Pan* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. Repositorio de Tesis de Grado y Posgrado. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/4754>
- Josiowicz, A., Francica, C., & Punte, M. J. (2021). Infancias queer/cuir: Nuevas miradas sobre la infancia desde el sur. *Mistral Journal of Latin American Women's*

Intellectual & Cultural History, 1(2), 1-9.
<https://doi.org/10.21827/mistral.2.38025>

- Kavey, A. B. (2008). Introduction: From Peanut Butter Jars to the Silver Screen. En Friedman, L. D., & Kavey, A. B. (Eds.). *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. Nueva Brunswick: Rutgers University Press. ISBN 978-0-8135-4436-6
- Kidd, K. (2011). Queer Theory's Child and Children's Literature Studies. *pmla*, 126(1), 182-188.
https://www.researchgate.net/publication/298239564_Queer_Theory's_Child_and_Children's_Literature_Studies
- King, M. L. (2007). Concepts of Childhood: What We Know and Where We Might Go. *Renaissance Quarterly*, 60(2), 371-407.
<http://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.2007.0147>
- Kimball, M. A. (2002). Aestheticism, Pan, and Edwardian Children's Literature. *CEA Critic*, 65(1), 50-62. <http://www.jstor.org/stable/44377555>
- Lerer, S. (2009). *Children's literature: A reader's history, from Aesop to Harry Potter*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-47300-0
- Lerer, S. (2015). For Grown-Ups Too: The Surprising Depth and Complexity of Children's Literature. *American Educator*, 38(4), 37-41.
<http://www.aft.org/ae/winter2014-2015/lerer>
- Lesnik-Oberstein, K. (2000). The Psychopathology of Everyday Children's Literature Criticism. *Cultural Critique*, 45, 222-242. <https://doi.org/10.2307/1354372>
- Locke, R. (2011). J. M. Barrie's eternal narcissist. Peter Pan. En *Critical children: the use of childhood in ten great novels* (pp. 103-138). Nueva York: Columbia University Press. ISBN 978-0-231-52799-6
- Loveday, L. (2016). The making of a sarcastic villain: The pragmatics of Captain Hook's impoliteness. *Ways of Being in Literary and Cultural Spaces*. Cambridge

Scholars Publishing, 168-189.
https://www.researchgate.net/publication/314284453_The_making_of_a_sarcastic_villain_The_Pragmatics_of_Captain's_Hook's_Impoliteness

Machancoses Castells, L. (2015). *Del papel a la pantalla: el caso de Peter Pan* [Tesis de doctorado, Universitat Politècnica de València]. Archivo digital. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/53814/MACHANCOSES%20-%20Del%20papel%20a%20la%20pantalla:%20el%20caso%20de%20Peter%20Pan..pdf?sequence=1>

Martin, M. (2008). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa. ISBN 84-7432-381-9

Mayo Maneiro, S. M. (2018). *Convergence culture: an approach to Peter Pan, by JM Barrie through "the fandom"* [Trabajo de Grado, Universidad de Santiago de Compostela]. Minerva Repositorio Institucional Da USC. <https://dspace.usc.es/xmlui/handle/10347/18239>

Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. (2020). Convención sobre los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/convencion-sobre-los-derechos-de-ninos-ninas-y-adolescentes#:~:text=La%20Convenci%C3%B3n%20sobre%20los%20Derechos,como%20sujetos%20de%20pleno%20derecho.>

Mirralles Lázaro, J. (2013). The stolen fairy dust: an analysis of the american film adaptations of Peter Pan. *Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, 9, 91-101. ISSN: 1989-6778

Munns, D. P. D. (2008). "Gay, Innocent, and Heartless": Peter Pan and the Queering of Popular Culture. En Friedman, L. D., & Kavey, A. B. (Eds.). *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. Nueva Brunswick: Rutgers University Press. ISBN 978-0-8135-4436-6

- Muñoz Corcuera, A. (2008). Peter y Pan. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 28(2), 145-166. ISSN: 1131-9062
- Muñoz Corcuera, A. (2011). La doble dimensión trágica de Barrie y Peter Pan. *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, (10-3). DOI 10.4000/belphegor.391
- Muñoz Corcuera, A., & Di Biase, E. T. (2012). Introduction. Over the Moon for Peter Pan. En Muñoz Corcuera, A. M., & Di Biase, E. T. (Eds.) *Barrie, Hook, and Peter Pan: Studies in Contemporary Myth; Estudios Sobre Un Mito Contemporáneo*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. ISBN 978-1-4438-4002-6
- Muñoz Corcuera, A. (2012a). Reescribiendo Peter Pan: La indefinición de un mito con múltiples originales. *AILIJ. Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, (10). ISSN 1578-6072
- Muñoz Corcuera, A. (2012b). The True Identity of Captain Hook. En Corcuera, A. M., & Di Biase, E. T. (Eds.) *Barrie, Hook, and Peter Pan: Studies in Contemporary Myth; Estudios Sobre Un Mito Contemporáneo*. (pp. 66-90). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. ISBN 978-1-4438-4002-6
- Muñoz Corcuera, A. (2017). Emerging adulthood and the Peter Pan Generation in Damion Dietz's Neverland (2003). *International Journal of Scottish Theatre and Screen*, (10), 111-125. https://www.academia.edu/47117133/Emerging_adulthood_and_the_Peter_Pan_Generation_in_Damion_Dietzs_Neverland_2003?auto=citations&from=cover_page
- Nešporová, E. (2019). *The Influence of Time and Historical Events on the Story of Peter Pan in Films* [Tesis de doctorado, Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta]. Archivo digital. https://is.muni.cz/th/u2esf/The_Influence_of_Time_and_History_on_the_Story_of_Peter_Pan_in_Films.pdf

- Owen, G. (2010). Queer Theory Wrestles the " Real" Child: Impossibility, Identity, and Language in Jacqueline Rose's *The Case of Peter Pan*. *Children's Literature Association Quarterly*, 35(3), 255-273. <https://doi.org/10.1353/chq.2010.0007>
- Padley, J. (2012). Peter Pan: Indefinition Defined. *The Lion and the Unicorn*, 36(3), 274-287. ISSN 1080-6563
- Peña Ardid, C. (1992). Cine y novela: Parámetros para una confrontación. En *Literatura y Cine. Una aproximación comparatista*. (p. 128-154). Madrid: Cátedra. ISBN 84-376-1111-3
- Pérez, S. (2015). *La "manía cultural" por el dios griego Pan en el período eduardiano: El caso de Peter Pan* [Tesis de Grado, Universidad Nacional de La Plata]. Archivo digital. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1108/te.1108.pdf>
- Phillips Chapman, A. (2012). The Riddle of Peter Pan's Existence: An Unselfconscious Stage Child. *The Lion and the Unicorn*, 36(2), 136-153. DOI 10.1353/uni.2012.0017
- Prusko, R. (2012). Queering the reader in Peter and Wendy. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 4(2), 107-126. ISSN 1920-261X
- Pugh, T. (2011). Introduction. Innocence, Heterosexuality, and the Queerness of Children's Literature. En *Innocence, Heterosexuality, and the Queerness of Children's Literature* (pp. 1-21). Nueva York: Routledge. ISBN 978-0-415-88633-8
- Punte, M. (2018). *Topografías del estallido: figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor. ISBN 978-950-05-3163-4
- Punte, M. (2021). "A través de la pantalla: Infancias queer en la literatura argentina del nuevo milenio." *Mistral: Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History* 1 (2): 35-48, <https://doi.org/10.21827/mistral.2.38027>

- Rose, J. (1994). *The case of Peter Pan, or the impossibility of children's fiction*. Londres: The MacMillan Press LTD. DOI 10.1007/978-1-349-23208-6
- Rowland, M. (2015). Captain Hook's Hook: JM Barrie's Mutilated Male Body. *Academia*.
https://www.academia.edu/1616095/Captain_Hooks_hook_J_M_Barries_Mutilated_Male_Body
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 84-493-0896-8
- Schérer, R. & Hocquenghem, G. (1979). *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*. (A. Cardín, Trad.; 2.ªed.). Barcelona: Editorial Anagrama. (Trabajo original publicado en 1976). ISBN 84-339-1311-5
- Segran, M. G. (2014). A Critical Study of James Barrie's Peter Pan. *Academia*.
https://www.academia.edu/26895084/A_Critical_Study_of_J_M_Barries_Peter_Pan
- Shipley, H. E. (2012). Fairies, Mermaids, Mothers, and Princesses: Sexual Difference and Gender Roles in Peter Pan. *Studies in Gender and Sexuality*, 13(2), 145-159.
<http://dx.doi.org/10.1080/15240657.2012.682946>
- Stoddard Holmes, M. (2008). Peter Pan and the Possibilities of Child Literature. En Friedman, L. D., & Kavey, A. B. (Eds.). *Second star to the right: Peter Pan in the popular imagination*. Nueva Brunswick: Rutgers University Press. ISBN 978-0-8135-4436-6
- Stockton, K. B. (2009). *The queer child or growing sideways in the twentieth century*. Durham: Duke University Press. ISBN: 978-0-8223-4386-8
- Theodorou, A. (2015). Peter Pan: a symbol of child loss and morality. *Academia*.
https://www.academia.edu/17855436/Peter_Pan_A_symbol_of_Child_Loss_and_d_Mortality

- Tortosa, V. (2016). Cine y literatura: un siglo de interferencias. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura-un-siglo-de-interferencias/>
- Vilar, N. T. (2011). El miedo a crecer: El síndrome de Peter Pan a través del cine. *Persona*, (14), 187-199. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=147122650008>
- Wensierski, C. (2011). Theatrical aspects in the cinematographic adaptations of Peter Pan: reminders of the initial form of the story. *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, 10(3). DOI: 10.4000/belphegor.397
- Wolf, S. (2001). *Cine y Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 950-12-2716-2
- Zypes, J. (2012). *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Nueva Jersey: Princeton University Press. ISBN 978-0-691-15338-4