

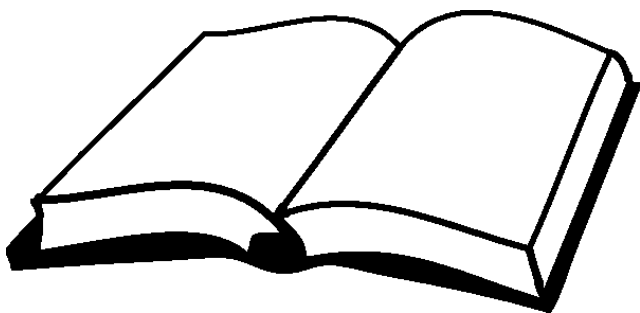
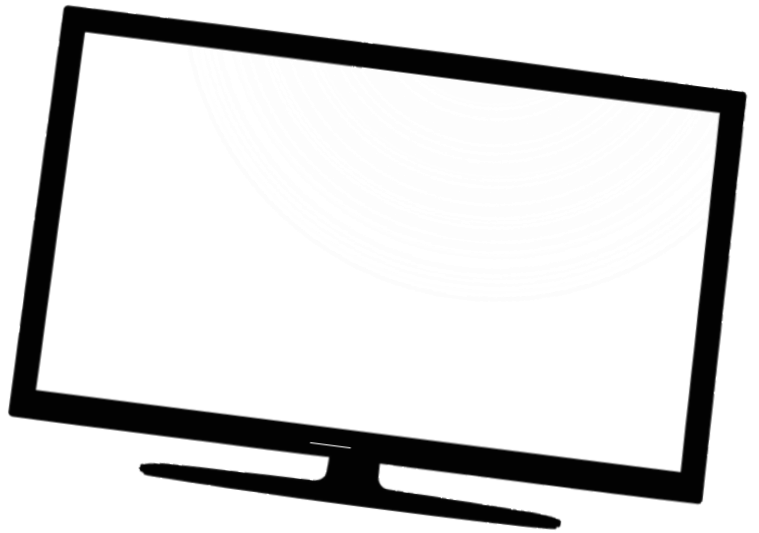
Peter

Pan,

del llibre

a

la pantalla



Treball de Final de Grau
Comunicació Cultural
Universitat de Girona

Nom: Romina Martí Cost

DNI: 53312267-S

Tutor: Ramon Girona Duran

Data d'entrega: 02/09/2015

Índex

1. INTRODUCCIÓ	4
2. METODOLOGIA	5
3. MARC TEÒRIC	6
3.1 Antecedents.....	6
3.1.1 Del llibre al cinema: adaptacions literàries de gènere fantàstic al cinema.....	7
3.1.2 Elements necessaris per a adaptar un llibre de gènere fantàstic al cinema.....	9
4 DESENVOLUPAMENT TREBALL	22
4.1 Els orígens de Peter Pan.....	22
4.2 Del llibre al cinema: les adaptacions al cinema de <i>Peter Pan</i>	23
4.2.1 <i>Peter Pan</i> (1924).....	24
4.2.2 <i>Peter Pan</i> (1953).....	25
4.2.3 <i>Hook</i> (1991).....	26
4.2.4 <i>Peter Pan: la gran aventura</i> (2003).....	26
4.2.5 <i>Descubriendo Nunca Jamás</i> (2004).....	27
4.3 Altres versions.....	28
4.3.1 <i>El río de oro</i> (1986).....	28
4.3.2 <i>Jóvenes ocultos</i> (1987).....	29
4.3.3 <i>Neverland</i> (2003).....	29
4.4 Comparació entre el llibre i les pel·lícules.....	30
4.4.1 Personalitat/actitud personatges	30
4.4.1.1 Peter Pan.....	30
4.4.1.2 Wendy.....	32
4.4.1.3 Garfio.....	34
4.4.2 Diferència entre la part adulta del llibre i totes les parts infantils de les pel·lícules.....	36
4.4.3 Com han tractat diferents elements a cada una de les pel·lícules?..	38
4.4.4 Importància del narrador en el llibre, diferents narradors a les pel·lícules.....	42

5	CONCLUSIONS	43
6	FITXA TÈCNICA DE LES PEL·LÍCULES	46
	6.1 Fitxa 1: <i>Peter Pan</i>	46
	6.2 Fitxa 2: <i>Peter Pan</i>	46
	6.3 Fitxa 3: <i>Hook</i>	47
	6.4 Fitxa 4: <i>Peter Pan: la gran aventura</i>	47
	6.5 Fitxa 5: <i>Descubriendo Nunca Jamás</i>	48
	6.6 Fitxa 6: <i>El río de oro</i>	48
	6.7 Fitxa 7: <i>Jóvenes ocultos</i>	49
	6.8 Fitxa 8: <i>Neverland</i>	49
7	IL·LUSTRACIONS	50
8	BIBLIOGRAFIA	51

1. Introducció

El cinema i la literatura de gènere fantàstic han anat adquirint popularitat amb els anys, cada vegada més, fins al punt que, avui en dia, per exemple, se celebren centenars de convencions i d'esdeveniments dedicats de manera exclusiva a ells (com el Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges o el Festival de Fantasía de Fuenlabrada, per exemple). El gènere fantàstic mou masses de gent i s'ha popularitzat molt en els últims cinquanta anys, encara que va aparèixer pràcticament des dels inicis del cel·luloide i molt abans en el cas de la literatura.

La relació entre literatura i cinema ha estat sempre molt estreta, tant que des dels propis inicis del cine ja es feien pel·lícules basades en novel·les. Aquests dos tipus d'art han estat sempre units i és molt difícil separar-los perquè la literatura ha resultat sempre una gran font d'inspiració pel cinema, molt més que a l'inrevés, encara que també s'han donat casos de pel·lícules novel·lades. Ara bé, actualment s'ha popularitzat molt el fet de buscar semblances i diferències entre una novel·la i la seva adaptació cinematogràfica, i de compartir amb altres aficionats entre les xarxes socials o la *blogosfera* (que està plena d'articles sobre les similituds i les divergències entre un llibre i la seva pel·lícula) la opinió sorgida d'aquests canvis.

A partir d'aquí el meu objectiu en aquest treball és, en primer lloc, aprofundir una mica més en la història del gènere fantàstic tant en el cinema com en la literatura. En segon lloc, discernir quins són els elements necessaris per a portar al cinema una novel·la de gènere fantàstic i, en tercer lloc, fer-ho també de manera més concreta a través de la novel·la *Peter Pan* de James Matthew Barrie, analitzant les adaptacions cinematogràfiques que s'han derivat d'ella per tal de comprovar quins són les modificacions que han patit les pel·lícules respecte del llibre. Aquest no és un treball per a criticar si és correcte o no que afegixin canvis en una adaptació cinematogràfica d'una novel·la, sinó que és un estudi per a analitzar-los en les pel·lícules basades en el llibre de *Peter Pan*.

El motiu pel qual he decidit escollir *Peter Pan* i no una altra novel·la de gènere fantàstic és perquè conec la història des de sempre i perquè és un llibre que ha tingut molta importància, no només en la literatura universal sinó també en el cinema, i del qual

s'han fet diverses adaptacions cinematogràfiques en anys diferents, amb mètodes diferents i en moments en els quals el cinema era molt diferent de l'actual.

2. Metodologia

Aquest treball es fonamenta en la recerca qualitativa. L'objectiu principal d'aquest estudi és l'anàlisi de les diferents adaptacions cinematogràfiques de *Peter Pan* respecte de la novel·la *Peter Pan* de J. M. Barrie.

Els elements bàsics necessaris per a portar a terme aquest treball són principalment fonts primàries, com és el cas del llibre de *Peter Pan* i les cinc pel·lícules que analitzaré per tal de poder portar a terme l'objectiu d'aquest estudi. Apart d'això també dispo de fonts secundàries, com és el cas d'alguns estudis que s'han fet sobre *Peter Pan* a causa de la gran repercussió que va tenir tant la novel·la com les pel·lícules, o llibres sobre adaptacions literàries en el cinema, que és un tema molt tractat al llarg dels anys.

El meu treball es dividirà en dues parts ben diferenciades: la primera se centrarà en la història de les adaptacions literàries fantàstiques en el cinema per tal d'entendre els canvis que han patit al llarg del temps, des dels inicis del cel·luloide fins a l'actualitat, i també en l'aprofundiment per a comprovar quins són els elements necessaris per portar al cinema una novel·la de gènere fantàstic. Per a portar a terme aquesta investigació he consultat sobretot el llibre del 2009 *Fantasia de aventuras* de Antonio Sánchez-Escalonilla, que aprofundeix en aquest tema de manera molt clara i directa.

La segona part se centrarà únicament i exclusiva en *Peter Pan*, en l'anàlisi de les pel·lícules i en la comparació d'aquestes amb el llibre original de Barrie, per a comprovar quins canvis han sofert, de quina manera han estat alterades respecte de la novel·la i perquè. Per a poder analitzar aquesta part he consultat sobretot l'estudi portat a terme per Alfonso Muñoz Corcuera l'any 2010 anomenat *Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo el celuloide*.

Apart d'això, en aquest treball també hi haurà un espai dedicat a les fitxes de les pel·lícules que he tractat i un altre dedicat a algunes de les il·lustracions originals que el dibuixant F. D. Bedford va dibuixar pel llibre original de *Peter Pan* l'any 1911.

Com ja he dit, l'anàlisi d'una adaptació cinematogràfica basada en una novel·la no és un tema innovador, i considero que aquest és un dels inconvenients que puc trobar a mesura que avanci la meua recerca. Com que no és un tema pioner, hi ha molta bibliografia i molta informació, tant sobre adaptacions literàries en el cinema com sobre *Peter Pan*; per aquest motiu s'ha de jerarquitzar i decidir quina informació és realment necessària i de quina informació es pot prescindir.

Tot i això, aquest treball també té una part positiva, que és poder entrar dins el món del cinema, buscar en tots els seus racons el seu motiu d'ésser i poder trobar les semblances i diferències que l'acosten i a la vegada l'allunyen del món literari.

3. Marc teòric

3.1 Antecedents

Les relacions entre cinema i literatura es remunten als primers anys de l'existència del cinema, quan aquest solia recórrer a la literatura buscant inspiració argumental. No obstant això, en tots els anys de contacte entre la literatura i el cinema, encara actualment no s'ha aconseguit abordar l'estudi d'aquesta relació totalment, i això ha succeït a causa de dos motius:

El primer són els prejudicis que consideren la literatura com un art superior al cinema, i el segon a una aproximació que s'ha centrat la majoria de les vegades en la suposada fidelitat d'una pel·lícula respecte de l'argument de l'obra literària en la qual es basa.

El primer motiu esmentat té el seu origen en el fet que vivim en una cultura majoritàriament logocèntrica que li atorga a la imatge una mera funció imitativa. A més a més, existeix una tendència a considerar el cinema com un espectacle vinculat a una activitat industrial, mentre que la literatura és vista com una activitat intel·lectual destinada a àmbits molt superiors (Mínguez Arranz, 1998).

És cert que existeixen diferències clares entre els processos de creació i el consum de les obres literàries i cinematogràfiques, però també és veritat que la literatura implica actualment un aparell industrial que pot ser comparat amb el del cinema, ja que tots dos estan sotmesos a les lleis del mercat que imposen la captació del major número

possible de lectors i d'espectadors (Mínguez Arranz, 1998). La fidelitat d'una pel·lícula basada en una obra literària, el segon motiu que he comentat, no és suficient per a explicar les relacions tan complexes que existeixen entre el cinema i la literatura (Mínguez Arranz, 1998).

En aquest treball em vull centrar de manera exclusiva en el gènere fantàstic, tant en cinema com en literatura, per a comprovar l'evolució d'algunes adaptacions cinematogràfiques fantàstiques al llarg de la història i per a conèixer els elements que són imprescindibles a l'hora de crear una adaptació al cinema d'una novel·la de gènere fantàstic.

3.1.1 Del llibre al cinema: adaptacions literàries de gènere fantàstic al cinema

Des dels inicis del cinema i fins a principis de la dècada dels trenta moltes produccions cinematogràfiques es van veure molt influenciades per la literatura fantàstica. Per exemple *Dràcula* (1931) de Tod Browning o *Frankenstein* (1931) de James Whale van marcar de manera clara el seu desenvolupament, potenciant no només la seva difusió, sinó també la incorporació de noves tècniques i efectes especials cada vegada més avançats (Sánchez-Escalonilla, 2009).

No obstant això, aquest afany inicial va ser arraconat de mica en mica. Les pel·lícules basades o inspirades en històries de ciència ficció van continuar presents en les produccions d'anys posteriors, però la fantasia es va veure relegada a un segon pla. És important recalcar que el gènere de fantasia porta implícit en ell mateix el gènere d'aventura, així que d'alguna manera, i des dels inicis del cinema, el gènere fantàstic ha estat considerat un gènere híbrid.

A la dècada dels cinquanta van començar a proliferar els relats de fantasia entre un gran públic encara que durant els inicis del segle XX ja havien aparegut dos creadors d'un gènere incipient que, llavors, només era una tendència: els britànics J. M. Barrie i Edith Nesbit, autors interessats en incorporar la fantasia en els seus relats de viatgers infantils. En aquells anys l'invent dels germans Lumière començava a aplicar-se en l'art d'explicar històries i els gèneres literaris s'adaptaven de manera força rudimentària a

les pantalles del cinematògraf, de manera que l'invent i la difusió del cinema va obrir a la fantasia tot un món de possibilitats narratives (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Ara bé, la primera iniciativa important en l'exploració d'universos fantàstics va tenir lloc en un teatre, amb l'estrena de l'obra *Peter Pan or the boy who would not grow up* l'any 1904. Aquesta obra és el primer relat d'envergadura en el qual es manifesta una fusió clara de fantasia i aventura a través dels seus nuclis essencials: meravella i exploració.

No va ser fins l'any 1911 que Barrie va novel·lar la seva obra de teatre convertint-la en *Peter Pan and Wendy*, però en aquest any el cinema ja havia començat a traslladar a la pantalla relats de fantasia i misteri (Muñoz Corcuera, 2010). Alguns dels exemples es troben en breus produccions nord americanes com *Dorothy and the Scarecrow in Oz*, que va ser una de les primeres adaptacions de *El Mago de Oz* de 1910 o la pionera *Rip leaving Sleepy Hollow* produïda per Biograph l'any 1896 a partir de l'obra de Washington Irving (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Durant la Primera Guerra Mundial el motor de la creació fílmica popular es va desplaçar a Hollywood i va optar per l'adaptació dels clàssics més divulgats de fantasia i d'aventures. Per exemple, entre 1903 i 1939 es van realitzar només als Estats Units un total de set versions de *Alicia en el País de las Maravillas*, set més de *La isla del tesoro* i cinc de *Tom Sawyer*.

Parlant només en el terreny literari, el gènere fantàstic va experimentar una mena d'estancament durant el llarg període entre les dues guerres mundials després de l'apogeu experimentat per Barrie i Nesbit. No obstant això, durant els anys quaranta i cinquanta altres autors britànics van revitalitzar la fantasia amb obres de referència com *Las Crónicas de Narnia* de C. S. Lewis o *El señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Després de la Segona Guerra Mundial, i centrant-nos només en el cinema, Hollywood va decidir portar a terme una explotació de clàssics literaris de gènere fantàstic que es centrarien bàsicament en autors com Barrie, Lewis Carroll o Lyman Frank Baum. Durant els anys setanta i vuitanta el gènere fantàstic es va revitalitzar i afermar en el

cinema gràcies a dos directors que van aconseguir crear escola: George Lucas i Steven Spielberg. L'aportació d'aquests directors va consistir en una renovació del gènere inspirada en diversos referents literaris i carregada d'una empremta personal creativa que fusionava la realitat social de l'audiència amb els mites de la cultura popular, les llegendes i els contes de fades.

No va ser fins la dècada dels noranta que directors com Tim Burton o M. Night Shyamalan es van unir a aquest corrent renovador del gènere de manera que, a principis del segle XXI, la fantasia va aparèixer estabilitzada sobre el guió cinematogràfic com a font original de relats (Sánchez-Escalonilla, 2009).

3.1.2 Elements necessaris per a adaptar un llibre de gènere fantàstic al cinema

Abans d'explicar els factors que són imprescindibles a l'hora d'adaptar un llibre de gènere fantàstic al cinema, considero que és important aclarir a què ens referim quan parlem de gènere fantàstic. Des de fa molts anys existeix una confusió generalitzada a l'hora de fer servir els termes "fantasia" i "fantàstic". Això es deu a l'abús del qual han estat objecte durant la història de les classificacions genèriques en cinema i en literatura, però també a causa dels diferents sentits que han rebut per part de filòsofs, crítics, investigadors o artistes.

En moltes ocasions es troba el gènere de fantasia relegat a la categoria de subgènere marginal i associat a l'horror, al misteri i a la ciència ficció. Fins i tot, algunes vegades, la fantasia pot arribar a desaparèixer de les classificacions genèriques, com sol passar en les distribucions de títols cinematogràfics realitzades segons criteris de producció on allò fantàstic es divideix entre gèneres híbrids. Inclús, en el pitjor dels casos, els criteris comercials equiparen allò fantàstic amb allò infantil o fins i tot el rebaixen a una tendència *freak* (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Un dels aspectes que han contribuït a aquesta controvèrsia es deu al caràcter abstracte del terme "fantasia", que no remet a llocs o trames narratives tan perfilats com sí succeeix amb gèneres tals com policíac, aventura o *western*. La fantasia

al·ludeix a un univers diegètic particular (la *Faërie*¹ de la cultura nòrdica) on es transgredeixen les lleis naturals, on a vegades es produeixen trobades entre éssers humans i criatures de ficció i on els personatges tenen ocasió de contemplar els misteris relacionats amb la seva pròpia existència.

No obstant això, es tracta d'una categoria que, per a existir, requereix de les trames canòniques i del contingut formal que li proporcionen altres gèneres, condicions que fan de la fantasia un gènere també anomenat híbrid. Així és possible parlar d'un mateix element genèric fantàstic en melodrames com *Big Fish* o en comèdies com *Regreso al futuro* (Sánchez-Escalonilla, 2009).

La major part d'investigadors de fantasia consideren imprescindible "l'element impossible" o "meravellós" a l'hora de proposar les seves definicions del gènere, com és el cas de Richard Mathews, que en el seu llibre *Fantasy. The Liberation of Imagination* afirma que la fantasia és "un tipo de ficción que evoca lo maravilloso, el misterio o la magia: una intuición de la posibilidad que existe más allá del mundo ordinario, material y racionalmente predecible en el que vivimos." (Mathews, 2000: 1).

El propi autor de *El señor de los anillos*, J. R. R. Tolkien, afirma que resulta impossible i fins i tot presumptuós portar a terme una definició satisfactòria de fantasia, ja que no es pot atrapar en una xarxa de paraules allò que, per a ell, és molt més que un concepte (Tolkien, 1994). Segons Tolkien, és un univers que discorre per camins molt diferents al dels humans, i en el seu assaig "Sobre los cuentos de hadas" recopilat en el llibre *Ábol y hoja* afirma el següent: "La mayor parte de los buenos «cuentos de hadas» tratan de las aventuras de los Hombres en el País Peligroso o en sus oscuras fronteras." (Tolkien, 1994: 19).

Centrant-nos en els elements indispensables per a adaptar un llibre de gènere fantàstic al cinema, és necessari que els relats i guions de fantasia presentin personatges humanament creïbles i sotmesos a conflictes versemblants encara que les seves experiències resultin impossibles en el nostre món. Aquests personatges han de ser autènticament humans, o sigui, esquinçats pel dolor; preocupats pels problemes i les

¹ El regne de les fades. Font: <http://www.thefreedictionary.com/Fa%C3%ABrie>

tensions o plens d'entusiasme i alegria per la vida; estables emocionalment o inclinats a la demència; mancats de valentia o plens de fortalesa; prudents; lliures; encadenats a les passions... etc. Com en qualsevol gènere de ficció, la fantasia suporta tot tipus de personatges mentre aquests demostrin una personalitat real a través de les seves accions. És així com han de ser els personatges "mortals" de les narracions de gènere fantàstic (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Segons Sable Jak, l'estudiosa nord americana del guió cinematogràfic de fantasia, és important construir personatges dotats d'humanitat: "Las historias de fantasía –como dirán los más devotos– no tratan sobre efectos especiales, gente exótica y bestias voladoras. Las historias tratan sobre personajes completamente desarrollados, con trazos humanos (e incluso cuando ni siquiera sean humanos), y envueltos en dilemas humanos." (Jak, 2004: 2). Ella considera dos trets essencials en la definició de fantasia: primer, l'existència d'allò impossible dins de la història i, segon, l'experiència de la màgia relacionada amb successos extraordinaris científicament indemostrables (Jak, 2004).

Per a que existeixi un veritable relat de fantasia, l'estupefacció davant d'allò meravellós i d'allò màgic és indispensable. A través de la intrusió d'un "element impossible", el creador de fantasies literàries i cinematogràfiques troba la clau per a establir un encreuament entre el món ordinari i el món extraordinari i, al mateix temps, provocar una col·lisió d'experiències (allò habitual amb allò insòlit) que, apart d'introduir allò fantàstic en la història, dota al gènere del seu atractiu misteriós peculiar. No obstant això, aquesta clau s'ha de considerar des de l'univers diegètic del propi relat, així que no es tracta de l'estupefacció que el relat provoca en el lector o l'espectador, sinó de l'estupefacció del personatge que viu l'experiència fantàstica (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Posem com a exemple dues pel·lícules considerades de gènere fantàstic: *El sexto sentido* de M. Night Shyamalan i *La historia interminable* basada en la novel·la de Michael Ende. En totes dues, els protagonistes pertanyen al món real i entren en contacte amb personatges d'un món de fantasia, o fins i tot ells mateixos arriben a

introduir-se dins de l'univers fantàstic. No obstant això, cap d'ells adverteix com a normals les seves experiències amb allò màgic i meravellós, ja que aquestes suposen un trencament de les lleis de la naturalesa.

Ara bé, segons aquest criteri, no podrien considerar-se essencialment fantàstiques pel·lícules o novel·les com *Dràcula* de Bram Stoker o *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare perquè en aquests exemples trobem personatges que habiten en universos tancats on allò màgic i meravellós no resulta sorprenent, així que no es provoca col·lisió alguna entre el món ordinari i món extraordinari. Transilvània i Orient es presenten davant el lector o espectador com universos hermètics habitats per personatges irreals tals com vampirs, genis, monstres mitològics... i en ells la màgia no suposa cap transgressió de les lleis naturals. Simplement, allò màgic és l'ordinari en aquests relats (Sánchez-Escalonilla, 2009).

La trama de fantasia, normalment barrejada amb aventura, inclou sempre un viatge d'exploració en un territori desconegut motivat per un objectiu ardu. Generalment, aquest objectiu pot consistir en un rescat, la recerca d'un tresor, trobar el camí de retorn a casa, o tots tres a la vegada. Les trames físiques dels relats d'acció estan associades a un tipus d'objectiu extern, tangible, que amb independència de les motivacions personals que les fonamenten, determinen les estructures dramàtiques dels propis relats. Apart dels rescats de personatges i recerques del tresor (a vegades es presenta la pròpia casa com l'autèntic tresor), el viatge cap a l'exòtic també pot ser una persecució, un pla de fugida, d'una venjança o de l'interès per la resolució d'un enigma. Sigui quina sigui l'opció escollida pel novel·lista o el director/guionista, l'aventura sempre suposa un viatge en el qual les previsions quasi mai s'acompleixen: les provisions s'esgoten, les feres o els indígenes del territori desconegut amenacen la vida dels protagonistes o el pla de fugida potser fracassa en l'últim moment (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Un altre element essencial en els relats o pel·lícules de gènere fantàstic que està estretament lligat a l'espai desconegut i que suposa un dels aspectes més atractius del gènere és el perill físic. El territori misteriós ja de per sí resulta perillós pel sol fet d'ésser desconegut, i les fonts del perill apareixen d'una triple procedència: els

obstacles accidentals, conseqüència del l'hostilitat del medi natural on succeeix l'aventura; contra intencions procedents dels antagonistes del relat que s'oposen a l'objectiu de l'aventura (el rescat, l'obtenció del tresor, el retorn a casa...); o bé aquelles complicacions resultants de les decisions preses pels propis protagonistes (errors de càlcul, pèrdues, precipitacions...). Aquest entorn extraordinari en el qual es produeixen les peripècies dramàtiques és una de les notes característiques del gènere, tant en literatura com en cinema (Sánchez-Escalonilla, 2009).

L'autor Thomas Sobchack estableix una relació entre perill i llunyania del món ordinari en el capítol "The Adventure Film" del llibre *Handbook of American Film Genres*: "El factor clave que identifica el cine de aventuras consiste en que tanto sus personajes como sus conflictos se encuentran localizados en el pasado romántico o bien en un lugar inhóspito del presente, o en medio de una guerra a gran escala, o en otra suerte de aislamiento lejos de la vida ordinaria. El cine de aventuras necesita esa distancia del mundo cotidiano con objeto de maximizar los peligros y así acrecentar la magnitud del esfuerzo de los personajes." (Sobchack, 1988: 10).

L'exploració interior del protagonista d'una novel·la o pel·lícula de gènere fantàstic sol proporcionar la clau dramàtica sobre la qual un escriptor o guionista construirà el seu protagonista. Aquesta recerca es produeix al mateix temps que transcorre l'exploració física d'un món determinat i permet a l'escriptor el traçat d'un viatge paral·lel que succeeix dins de l'ànima: l'exploració del món interior. En la majoria d'històries de gènere fantàstic trobem viatges interiors de personatges adults (o no) que desitgen explorar territoris diferents i desconeguts, però que a la vegada ens permeten entrar en el seu santuari interior, i mentre salven vides, troben tresors i elaboren el seu pla de fuga, porten a terme un viatge intern infinitament més llarg que els seus propis periples per l'espai físic.

Normalment, quan els protagonistes són adolescents, aquests conflictes interns que s'originen posen de relleu el contrast entre el jove que s'obre al món i la realitat dels adults. L'exploració d'aquest món sol succeir en el context extraordinari d'una aventura on es perd l'estabilitat de la llar i és substituïda pel territori inexplorat de la

maduresa. En aquests tipus d'històries s'aborda la mort de la innocència i la introducció als misteris de la vida, a la vegada que l'aventura es transforma en un viatge iniciàtic. Perquè és la inseguretats que experimenta el protagonista després de deixar enrere el seu món ordinari la que l'impulsa a explorar el seu propi món interior. Una vegada finalitza l'aventura es recobra el món ordinari i casolà que es trobava abans d'ella, però ja no és el mateix. El protagonista el reinventa després del seu retorn segon les vivències que ha experimentat al llarg de l'exploració, ja que ell tampoc és el mateix personatge que vam conèixer a l'inici de la història (Sánchez-Escalonilla, 2009).

En el capítol "Fantasy" del llibre *Handbook of American Film Genres*, Wade Jennings afirma que: "La mayoría de las películas de fantasía incluyen una prueba, literal o metafórica, un viaje que necesariamente se dirige al descubrimiento de sí mismo, al rechazo de valores convencionales o del conocimiento previo, y a un clímax donde el protagonista realiza una elección entre los dos mundos en que podría vivir." (Jennings, 1988: 250).

La creació d'una història de gènere fantàstic es pot abordar des de diversos aspectes: l'heroi aventurer, la missió que causa la seva exploració fantàstica, la naturalesa de la màgia experimentada o els misteris contemplats. No obstant això, entre totes elles existeix un element que condiciona la construcció del relat: l'univers fantàstic objecte d'exploració.

Abans de concebre i narrar la seva història, els guionistes i novel·listes han de conèixer l'univers diegètic en el qual es mouran els seus personatges. D'alguna manera, l'autor *ja ha estat* en el món extraordinari abans que el seu protagonista l'explori, i aquesta experiència prèvia facilita la construcció del relat a la vegada que la sotmet a dos factors: el primer respon a les "lleis màgiques" de l'univers peculiar, el que significa que cap autor podrà transgredir-les si no vol arruïnar la versemblança del guió o de la novel·la. El segon factor està relacionat amb les "etapes d'exploració" d'aquest món fantàstic, que coincidiran amb les peripècies estructurals del relat en qüestió (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Aquests universos fantàstics tenen “llindars” que permeten accedir al món extraordinari en el qual succeirà l’aventura. La gran majoria d’ells es troba en localitzacions impossibles: són els punts de tall entre les paral·leles de la realitat i de la fantasia. El gènere fantàstic suposa un viatge o exploració on el món ordinari d’allò quotidià s’abandona a través d’un portal obert a la dimensió d’allò extraordinari. Les lleis d’aquest nou univers màgic no són arbitràries ni molt menys absurdes, ja que d’elles depenen la coherència del relat i la pròpia credibilitat de l’escriptor davant el lector o l’espectador de la pel·lícula. Les normes que regulen el món fantàstic no només regeixen en el món extraordinari de la fantasia, sinó en la pròpia narració.

L’essència d’allò fantàstic està relacionada amb la contemplació d’allò meravellós, i aquesta és la clau que ha de guiar a escriptors i guionistes a l’hora de considerar l’element màgic de la seva història. Allò meravellós, més enllà d’un trencament de lleis físiques, atrapa el domini sobre misteris com la mort, la identitat, el naixement i l’esdevenir, el sentit dels esdeveniments o l’origen del mal. I en la mesura que el creador abundi en ells, es pot dir que tant els universos com els personatges fantàstics que aconsegueixi crear resultaran més coherents i fins i tot familiars al lector i a l’espectador (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Les històries de gènere fantàstic solen estar protagonitzades per nens i adolescents, o per adults que mantenen viva la seva mirada infantil. Nesbit i Barrie, pioners del gènere a principis del segle XX, van iniciar aquesta constant que més endavant es va confirmar en els relats de C. S Lewis, Roal Dahl, Lloyd Alexander..., i en els films de gènere fantàstic més emblemàtics de Steven Spielberg, George Lucas i M. Night Shyamalan. A diferència de l’adult, el nen posseeix una mentalitat molt més oberta davant el món real i la seva capacitat d’estupefacció es manté intacta al llarg de l’etapa infantil.

No obstant això, un nen deixa de ser-ho quan el seu sentit de la contemplació cedeix davant el desig pragmàtic de posseir el món real. En aquesta primera etapa resulta més senzill trobar aquests llindars; en la segona, la màgia corre perill de desaparèixer i, amb ella, la possibilitat d’obrir-los. Per exemple, en la novel·la de Barrie *Peter Pan and Wendy*, l’autor adverteix que cada vegada que un nen deixa de creure en les fades una

d'elles cau morta en algun lloc: és la fe infantil la que permet l'existència dels éssers fantàstics per excel·lència. Són els nens, o en el seu defecte, els adults que no hagin perdut la seva capacitat d'estupefacció, la qualitat essencial del viatger de mons extraordinaris, ja que un excessiu acostumament al món real inhabilita la visió d'allò meravellós (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Apart de la fe en l'existència dels mons fantàstics, els protagonistes d'aquestes històries poden accedir a llindars màgics moguts per un desig incontrolable d'abandonar l'avorriments del món real. Per exemple, en el cas d'Elliott, el protagonista d'*E.T, el extraterrestre*, trobem una barreja entre fe en la fantasia i desig de fugida. El verb "creure" apareix repetidament en els diàlegs del guió, ja que Steven Spielberg va seguir a Barrie en la seva consideració de la fe infantil com a requisit per a l'existència de la pròpia fantasia. Tant la fe infantil com la fugida són imprescindibles en les pel·lícules de gènere fantàstic rodades per Spielberg, ja que apart d' *E.T, el extraterrestre* trobem aquests dos elements en altres dels seus films com *Encuentros en la tercera fase* o *Hook*, de la qual parlaré més endavant.

En alguns casos, la predisposició cap allò màgic és una qualitat oculta que distingeix el protagonista dels personatges que l'envolten. Per exemple, Harry Potter, de J. K. Rowling, descobreix als onze anys l'origen de les seves facultats extraordinàries i s'obre tot un nou món davant dels seus ulls. En aquesta saga, els *muggles* fan referència als adults de *Peter Pan and Wendy*, ja que són una estirp incapacitada per a allò meravellós i màgic. No obstant això, a diferència de Rowling, Barrie no utilitza explicacions sofisticades per a introduir l'element màgic en els seus protagonistes infantils, simplement es tracta de nens, i aquesta condició els predisposa per sí mateixa a l'experimentació d'una aventura màgica. Només l'edat podria destruir la capacitat per a viatjar: com és el cas de Susan Pevensie en el llibre que tanca *Las Crónicas de Narnia* o de la pròpia Wendy adulta en l'epíleg de *Peter Pan* (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Apart de l'actitud somiadora, la sensibilitat cap allò màgic i el desig de fugir sol acompanyar també l'afany d'explorar nous mons. En moltes ocasions, l'esperit

aventurer contrasta amb la carència de les qualitats que s'esperen d'un heroi, tal com passa amb el protagonista de *La historia interminable* i, de nou, *E.T, el extraterrestre*. En aquests casos concrets, la trobada del llindar i la pròpia crida a l'aventura resulten encara més misterioses, ja que intervenen motius relacionats amb el destí i l'elecció. Entre els exemples mencionats, Bastian, el protagonista de *La historia interminable*, i Elliott, es presenten dos herois desvalguts, mancats de qualitats que els converteixen en candidats idonis per a una aventura. Ara bé, tant Michael Ende com Spielberg van emfatitzar la imaginació creativa i la creença fantàstica sense fissures dels seus protagonistes com a requisits per a rebre la invitació a traspasar el llindar màgic.

Per una part Spielberg recull la idea de Barrie i adverteix que la fe infantil en allò fantàstic no només ha de ser protegida, sinó imitada pels adults, ja que es tracta d'una actitud que els garanteix la contemplació d'allò misteriós en mig d'allò quotidià (Sánchez-Escalonilla, 2009). Michael Ende, per una altra part, recull aquesta mateixa idea en un relat diferent, justament en el diàleg que Bastian manté amb l'Emperadriu Infantil una vegada arriba a Fantasia: "Cuando las criaturas humanas vienen a nuestro mundo, toman el verdadero camino. Todos los que estuvieron con nosotros aprendieron algo que solo aquí podrían aprender y que los hizo volver cambiados a su mundo. Se les abrieron los ojos. Donde antes sólo habían encontrado lo trivial, descubrieron de pronto secretos y maravillas." (Ende, 1989: 164).

L'afany explorador troba la seva recompensa més enllà del llindar. En el cas dels protagonistes infantils, les seves aptituds i la seva sensibilitat cap allò màgic aconsegueixen un nivell de plenitud. En el cas dels protagonistes adults, la revelació d'allò meravellós en mig d'allò trivial els permetrà viure les seves vides amb ulls nous (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Abans he parlat de l'existència dels llindars que permeten accedir al món extraordinari en el qual succeirà l'aventura. Però, on es troben els llindars que connecten el món extraordinari amb el real? La resposta obliga a investigar els tipus de mons meravellosos i llindars als quals pot accedir el protagonista de la història.

Una de les primeres qualificacions d'universos fantàstics sorgeix directament de la divisió genèrica entre *high fantasy* i *low fantasy*, molt estesa durant els anys seixanta entre els estudiosos nord americans de relats fantàstics com Robert H. Boyer i Kenneth J. Zahorski, que van ser els primers en establir una classificació entre tots dos termes (Sánchez-Escalonilla, 2009). S'entén per *high fantasy* el tipus de narracions que es desenvolupen en mons paral·lels al nostre i que contenen un elevat grau de d'elements èpics i sobrenaturals. En canvi, *low fantasy* es va aplicar en un principi a l'àmbit dels còmics, encara que actualment fa referència a relats fantàstics en els quals o bé les referències a allò màgic o sobrenatural són escasses, o bé l'acció succeeix en el nostre propi món (Boyer i Zahorski, 1969). Encara que actualment continuen utilitzant-se aquests termes, solen portar a confusió per les seves connotacions de qualitat literària.

Els mons fantàstics poden estar diferenciats en tres tipus segons la professora i estudiosa de fantasia Maria Nikolajeva: mons oberts, mons tancats i mons implicats (Nikolajeva, 1998). En el primer cas, els llindars que donen accés a mons extraordinaris poden adoptar formes diverses: des de portals fins a finestres, pantalles de cinema, quadres, llorigueres, miralls, llibres, sortilegis, coves o fins i tot ports espacials o connexions de software. El món fantàstic existeix per referència al món real, com un àmbit de localització absolutament desconnectat del nostre àmbit de possibilitat. No existeix cap camí que pugui arribar al món fantàstic des del nostre, i tampoc és possible situar les seves coordenades en l'espai (utopia) ni en el temps (ucronia). Per aquest motiu, el propi fet de viatjar fins a ell ja suposa una introducció de l'element meravellós en el relat.

Esquema de mons oberts

Món real obert (àmbit real)	Protagonista adequat a allò real Autor Audiència
LLINDAR	Portal màgic
Món extraordinari obert (àmbit fantàstic)	Protagonista que arriba a experimentar allò fantàstic

Els mons oberts són els que apareixen en pel·lícules com *La historia interminable*, *Las Crónicas de Narnia: el león, la bruja y el armario* o *Matrix*. El contacte entre els dos

universos permet el retorn de l'aventurer al seu món de partida una vegada ha finalitzat la missió que l'ha portat fins a l'espai fantàstic (Sánchez-Escalonilla, 2009).

En el cas dels mons tancats, presenten una coexistència dels mons real i extraordinari com universos hermètics. L'autor i el lector/espectador es troben aïllats en l'àmbit d'allò quotidià mentre que el protagonista se'n va a l'aventura dins d'un món ordinari que no té res a veure amb la quotidianitat dels mons abans esmentats. Els protagonistes d'aquests tipus de relats viuen en universos ucrònics que tenen similituds amb temps històrics o que combinen elements d'èpoques antigues i futuristes. Existeix una tendència a idealitzar els mons característics del gènere tradicional d'aventures, en especial els que reviu l'Edat del Mite, l'Edat Antiga i sobretot els temps de l'Edat Mitjana. Es tracta d'ambients en els quals trobem personatges com Ivanhoe, Merlín o Robin Hood, implicats en aventures relacionades amb les ordes de cavalleria, alquímia, màgia, romanços, llegendes, profecies que sempre s'acompleixen... etc. Tot això repartit entre les forces del bé i del mal, en mig de les quals sol aparèixer un protagonista plebeu per a portar a terme la seva missió.

L'aventura del segle XIX va suposar una recuperació de la novel·la de cavalleries a través dels seus temes, escenaris i arquetips propis. Un d'aquests temes consistia precisament en la presència de l'element fantàstic a través de mags i bruixots, i aquest aspecte resultaria vital en el desenvolupament de la fantasia en literatura (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Esquema de mons tancats

MON TANCAT DE L'AUDIÈNCIA	
Món real obert (àmbit real)	Autor i audiència (Lector/espectador)
MÓN TANCAT DEL RELAT	
Món real virtual (àmbit real del relat)	Protagonista habituat a l'experiència ordinària
LLINDAR	Portal màgic o físic
Món extraordinari obert (àmbit fantàstic)	Protagonista que arriba a experimentar allò fantàstic

Aquests mons apareixen en relats com *El Señor de los Anillos* o *La guerra de las galaxias*. Els mons tancats prenen com a referència universos diegètics que pertanyen

al mite ucrònic o a edats del passat històric, ja que el món real del lector/espectador no té cabuda en ells de manera directa. No obstant això, l'evocació d'un passat remot o el costumisme dels personatges són recursos freqüentment utilitzats pels autors per a establir un vincle entre dos mons tancats. En aquests relats, el món es troba en un moment crític (per exemple, en el cas de *El Señor de los Anillos*, la Terra Mitjana pot quedar sota el domini del Senyor Fosc), i és el protagonista l'escollit per a portar a terme una missió que restablirà l'ordre en un món que encara no coneix, i les circumstàncies l'empenyeran a sortir dels seu entorn ordinari per a portar a terme unes gestes que ni tan sols sospita. Ara bé, en l'esquema de mons tancats, l'àmbit extraordinari no és ni utòpic ni ucrònic des del punt de vista del protagonista, ja que, per exemple, Frodo no ha de viatjar més enllà de les fronteres del temps ni de l'espai per a trobar allò meravellós: no necessita abandonar el seu planeta.

En el cas dels mons implicats, el món extraordinari no apareix en el relat però entra en ell a través d'objectes o de personatges màgics. En aquest tipus d'històries, els protagonistes del món ordinari estableixen contacte amb mons extraordinaris implicats en l'acció, encara que no arriben a visitar-lo en cap moment. L'element màgic trenca la monotonia del món real a través de la intrusió de personatges, objectes o successos meravellosos. Els visitants de mons extraordinaris introdueixen amb la seva arribada l'element meravellós dins del món real, o bé perquè ells mateixos són criatures fantàstiques o al menys perquè el seu propi viatge suposa un fet meravellós de per sí (Sánchez-Escalonilla, 2009).

Esquema de mons implicats

Món real (àmbit real)	Lloc en el qual viu el protagonista no fantàstic
AGENT FANTÀSTIC	Personatge o objecte fantàstic
LLINDAR	Lloc d'on apareix el personatge o l'objecte fantàstic
Món extraordinari implicat (àmbit fantàstic)	Lloc de procedència del personatge o de l'objecte fantàstic

En aquest cas s'hi troben pel·lícules com *E.T, el extraterrestre* o *La joven del agua*. La trama generada per mons implicats només es desenvolupa en el món real, així que l'escriptor o director s'ha d'esforçar en subratllar l'impacte que provoca la intrusió de

l'agent fantàstic en l'entorn del personatge ordinari. Un bon recurs per a generar aquest conflicte, clau per la força dramàtica del relat, consisteix en dissenyar el món extraordinari implicat encara que l'acció mai es traslladi allà. D'aquesta manera l'autor aconseguirà la versemblança requerida en tota fantasia i obtindrà referències fantàstiques contínues dins de situacions ordinàries (Sánchez-Escalonilla, 2009).

En diverses ocasions, no és un personatge el que introdueix l'element fantàstic en la història, sinó un objecte. Mites, contes de fades i llegendes populars de totes les èpoques i cultures han aportat una gran varietat d'objectes màgics als relats de fantasia. Alguns dels més freqüents solen ser: amulets, talismans, armes ofensives o defensives, mitjans de transport, llibres màgics, pocions o filtres màgics, instruments d'endevinament...

Finalment, i per acabar de construir un univers diegètic de fantasia, s'ha de tenir en compte la tipologia de viatges empresos. Existeixen tres tipus de viatges fantàstics: lineal, circular i espiral.

En primer lloc, en el viatge lineal, els protagonistes no retornen al seu món d'origen com és el cas de Luke Skywalker a *La guerra de las galaxias*. És un viatge lineal cap a una dimensió màgica sense possibilitat de retorn al món real, el que suposa l'abandonament definitiu d'aquest món. Normalment, en aquests tipus de viatges, ens trobem davant de protagonistes que descobreixen la seva veritable llar en el món extraordinari i l'aventura queda oberta.

En segon lloc es troba el viatge circular, en el qual els protagonistes retornen des de la dimensió visitada fins el món d'origen. En aquest cas es troba Wendy i els seus germans a *Peter Pan*. L'aventura segueix un esquema de periple, en el qual Wendy, John i Michael viatgen fins Nunca Jamás guiats per Peter Pan, però al final de la història tornen a Londres, deixant l'aventura tancada.

En tercer i últim lloc existeix el viatge espiral, que són viatges circulars que es repeteixen de manera recurrent, a vegades generant sagues. En aquest cas es troba Harry Potter, que sempre torna amb els seus tiets al final de cada aventura encara que

la casa on viuen no suposi per a ell la seva veritable llar. Ara bé, sap que quan comenci un nou curs tornarà a Hogwarts i el seu viatge es repetirà.

Quan aquests factors han quedat concretats, es pot parlar d'un univers dotat d'un mínim de versemblança i estabilitat. A mesura que un escriptor o director abundi en aquests aspectes, s'afavorirà la reflexió sobre l'aventura en construcció, sobre el personatge explorador i sobre l'experiència fantàstica que es disposa a viure (Sánchez-Escalonilla, 2009).

4. Desenvolupament del treball

4.1 Els orígens de Peter Pan

És interessant conèixer que la història de Peter Pan no va néixer directament en una novel·la. James Matthew Barrie (1860 – 1937) era un novel·lista fascinat pel teatre, i encara que havia escrit diferents llibres destinats al públic adult com per exemple *Better Dead*, també havia presentat diverses obres de teatral en els teatres del West End londinenc com *Ibsen's Ghost* o *Walker, London* rebent cert renom en el món de la dramaturgia (Ramos, 2011).

No va ser fins l'any 1902 que Barrie va escriure *The little white bird*, novel·la en la que un nen i un adult s'inventen una història on apareix un noi que viu en els Jardins de Kensington entre els ocells i les fades, i que no té un altre nom que Peter Pan. En el nom d'aquest nou personatge romandrien unides les referències a un nen real amb Peter i a Pan, el déu dels boscos, que li donaria al nou personatge l'esperit d'una criatura mitològica, vinculada a la vida salvatge, a la vitalitat i a l'energia incessant (Sánchez-Escalonilla, 2009). *The little white bird* va sorgir de la profunda amistat que hi havia entre Barrie i els nens de la família Llewelyn Davies, que el van inspirar a l'hora d'escriure-la, igual que va passar amb la primera posada en escena oficial de l'obra de teatre *Peter Pan or the boy who would not grow up* la nit del 27 de desembre de 1904 en el teatre Duke of York de Londres (Ramos, 2011).

L'obra va ser un èxit rotund i va rebre molt bones crítiques, el contrari del que Barrie s'esperava, i finalment va decidir, l'any 1911 convertir-la en una novel·la: *Peter Pan and Wendy*. El llibre era quasi igual a l'obra teatral, encara que l'autor va introduir

nous capítols que, per raons òbvies no podien ser introduïts en l'obra teatral, com és el cas del capítol quart anomenat "El vol", en el qual s'expliquen les aventures dels germans Darling i de Peter Pan des que surten per la finestra de la casa dels nens fins que arriben a l'illa de Nunca Jamás.

A més, la novel·la introdueix un capítol al final que pot ser considerat un final alternatiu anomenat "Quan Wendy va créixer", en el qual apareix Wendy convertida en una persona adulta jugant amb la seva filla Jane, mentre li explica les seves aventures infantils amb Peter Pan i els Nens Perduts. Aquest final alternatiu va ser representat teatralment només en una ocasió com un acte suplementari, justament el 22 de febrer de 1908, i quan Barrie va decidir convertir l'obra en una novel·la, va considerar que seria un bon final pel llibre (Ramos, 2011).

En resum, existeixen diverses versions de la història de Peter Pan. Primer va aparèixer a la novel·la *The little white bird* (1902) que posteriorment seria editada com *Peter Pan in the Kensington Gardens* (1906). Després, el personatge va ser el protagonista de l'obra de teatre *Peter Pan or the boy who would not grow up* (1904), del final alternatiu "Quan Wendy va créixer" (1908) i de la novel·la *Peter Pan and Wendy* (1911). És important destacar que les adaptacions cinematogràfiques no estan basades en un únic text de Barrie, així que d'ara en endavant faré servir *Peter Pan* per a referir-me conjuntament a totes les obres de l'autor escocès en les quals apareix el personatge.

4.2 Del llibre al cinema: les adaptacions cinematogràfiques de Peter Pan

Des de 1924 fins a l'actualitat, i centrant-nos només en el cinema, s'han estrenat un total de cinc adaptacions cinematogràfiques de la novel·la *Peter Pan*, les cinc que analitzaré més endavant, i tres altres pel·lícules que poden ser considerades versions de la novel·la. D'aquestes cinc adaptacions només tres intenten adaptar de manera literal l'obra de Barrie al cinema, i són *Peter Pan*² (1924) de Herbert Brenon, *Peter Pan*³ (1953) la versió de Disney i *Peter Pan: la gran aventura*⁴ (2003) de P. J. Hogan. En el cas de les altres dues pel·lícules que analitzaré, *Hook*⁵ (1991) de Steven Spielberg és una

² Veure fitxa 1.

³ Veure fitxa 2.

⁴ Veure fitxa 4.

⁵ Veure fitxa 3.

mena d'alteració de la història real, mentre que *Descubriendo Nunca Jamás*⁶ és un relat biogràfic més o menys fidel sobre la vida de Barrie i de la seva relació amb la família Llewelyn Davies entre 1903 i 1904.

Són cinc adaptacions sense comptar l'anomenada *Pan*, dirigida per Joe Wright, que arribarà als cinemes l'octubre d'aquest mateix any i que en realitat no té gaire relació amb el llibre de Barrie, sinó que és una mena d'especulació sobre com va arribar Peter Pan a Nunca Jamás, molt abans de conèixer els Darling i de convertir-se en l'etern enemic de Garfio.

4.2.1 *Peter Pan* (1924)

Aquesta és la primera adaptació cinematogràfica de la novel·la de Barrie i l'única versió muda. Tal com L. R. Green afirma, Barrie estava molt interessat en les possibilitats que Peter Pan podria tenir a la gran pantalla; per això, l'any 1920 va escriure un guió per a la pel·lícula anomenat *Scenario for a proposed film of Peter Pan* que mai es va fer servir (Green, 1954). Amb aquest guió el que l'autor pretenia era aprofitar al màxim les possibilitats que oferia el cinema, i com que, per a ell, la pel·lícula es dirigiria a un públic fonamentalment adult, va recuperar alguns elements de caràcter sexual que es trobaven en la primera versió manuscrita de la història, però que finalment Barrie havia eliminat en versions posteriors per a adaptar l'obra a un públic més infantil (Muñoz Corcuera, 2010).

No obstant això, la productora de la pel·lícula, la Paramount Pictures, va refusar el guió original de Barrie, el qual es distanciava de l'obra teatral perquè volia aprofitar al màxim els recursos propis del cinema mut i que buscava atreure al gran públic, per a finalment acabar rodant una pel·lícula que es pot considerar una representació teatral filmada (Manzano Espinosa, 2006).

D'aquesta manera, l'única contribució de l'autor al film va ser l'elecció de l'actriu que representaria el paper de Peter Pan, la jove Betty Bronson (Manzano Espinosa, 2006). Pot semblar estrany que fos una dona qui representés un paper que normalment hauria d'haver estat representat per un home, simplement perquè Peter Pan és un

⁶ Veure fitxa 5.

personatge masculí, però el cas és que des de la primera representació de l'obra de teatre, el paper de Peter Pan havia estat representat sempre per dones.

4.2.2 *Peter Pan* (1953)

Es pot considerar aquesta com la versió més coneguda de Peter Pan, així com la pel·lícula que més influència ha tingut sobre les adaptacions posteriors. Walt Disney Studios va comprar els drets per a realitzar l'adaptació l'any 1939, però a causa de la Segona Guerra Mundial i les dificultats econòmiques per les quals passava la productora, no es va poder portar a terme fins el 1953 (Muñoz Corcuera, 2010).

El propi Walt Disney sentia debilitat pel personatge de Peter Pan, i era un obra que havia volgut adaptar al cinema des de feia molts anys, així que va decidir no arriscar-se, i no va ser fins que la companyia va superar tots els problemes econòmics que tenia que no va començar a produir el film (Manzano Espinosa, 2006). Així que una vegada van tenir els recursos necessaris per a portar a terme la pel·lícula, es van necessitar tres anys de treball i quasi quatre milions de dòlars per a acabar-la (Fonte i Mataix, 2000).

Ernesto Pérez Morán, crític de cinema, afirma en el seu article "Peter Pan en el cine: Un dulce porvenir" el següent: "La película de Disney, convertida ya en un clásico, ha tenido sin embargo un efecto perverso. Porque ha acabado funcionando como punto de referencia obligado –ya fuera para seguirla o para desafiarla– de todas las adaptaciones posteriores, a pesar de las numerosas e importantes modificaciones que introduce con respecto a la obra original de Barrie." (Perez Morán, 2004: 47).

La pel·lícula va esdevenir un gran èxit de taquilla i un dels grans èxits de Disney, que va ser reestrenada en cinc ocasions, recaptant només a Estats Units al voltant de vuitanta set milions de dòlars. No obstant això, la crítica anglesa no va secundar la gran acollida que havia tingut el film per part del públic i va arribar a afirmar que Disney havia assassinat a Peter Pan després d'haver mutilat a l'Àlicia d'*Alicia en el País de las Maravillas* (Manzano Espinosa, 2006).

4.2.3 *Hook (1991)*

Steven Spielberg sempre s'havia sentit atret per la història de *Peter Pan*, i des dels anys vuitanta havia volgut gravar una nova adaptació amb personatges de carn i ossos buscant una gran fidelitat amb l'obra de Barrie. L'any 1985 la Paramount Pictures li va oferir rodar el projecte que tant havia desitjat, però a causa d'assumptes familiars Spielberg es va veure obligat a rebutjar-ho (Sánchez-Escalonilla, 2009). De totes maneres, el guionista James V. Hart havia escrit un guió sobre la figura creada per Barrie en el cas que Peter Pan hagués crescut, que finalment va acabar en poder de la productora TriStar Pictures, i que semblava que convertiria la pel·lícula en una superproducció. Perquè això fos una realitat es necessitava un dels directors més importants del moment, que no era cap altre que Steven Spielberg, qui es va sentir molt interessat en el guió de Hart (Muñoz Corcuera, 2010).

En aquesta pel·lícula, el tema més desenvolupat és la importància de no oblidar la nostra joventut, i per això aconseguir que Peter Banning (el Peter Pan que va oblidar qui era després de créixer) torni a recordar totes les aventures que va viure mentre es trobava a Nunca Jamás. És cert que en alguns elements aquest film sembla més una adaptació de la pel·lícula de Disney que de la història de Barrie, però la veritat és que aquests elements es redueixen al pla visual: el dormitori dels nens i el contorn de l'illa de Nunca Jamás són quasi idèntics als de la pel·lícula dels cinquanta, al igual que la caracterització dels personatges principals, a excepció de Campanilla, està inspirada en els dibuixos animats.

Inicialment el film no va funcionar tan bé com els directius de TriStar havien esperat, ja que va recaptar només catorze milions de dòlars en la seva primera setmana. No obstant això, al final la pel·lícula va recaptar més de tres-cents milions a les taquilles de tot el món, convertint-se en un èxit rotund (Muñoz Corcuera, 2010).

4.2.4 *Peter Pan: la gran aventura (2003)*

D'aquest film dirigit per P. J. Hogan s'ha dit que "es probablemente el más fiel de los realizados hasta la fecha." (Pérez Moran, 2004: 48). Es va estrenar aprofitant

l'apropament de la celebració del centenari de l'estrena de l'obra teatral, encara que es deslliga del text original en diverses ocasions.

Aquesta pel·lícula intenta eliminar els aspectes més anacrònics de l'obra de Barrie en allò referit al tractament que rebien els personatges femenins, donant-li a Wendy una llibertat d'acció molt més gran.

Encara que va ser considerat un film interessant, posseeix una gran fidelitat a l'esperit de l'obra original i va voler fer una picada d'ullet coincidint amb el centenari de l'estrena de l'obra de teatre, no va aconseguir grans beneficis en taquilla. Encara que va recaptar quasi cent-vint-i-dos milions de dòlars en tot el món, les seves despeses de producció s'estimen en uns cent milions de dòlars, el que significa que els seus beneficis es trobarien al voltant d'uns vint-i-dos milions de dòlars, fet que suposa una escassa rendibilitat per a la inversió realitzada (Muñoz Corcuera, 2010).

4.2.5 *Descubriendo Nunca Jamás (2004)*

Un any després de l'estrena de *Peter Pan: la gran aventura* va ser estrenada *Descubriendo Nunca Jamás* dirigida per Marc Forster. Com ja he mencionat abans, aquest film no és una adaptació del llibre de Barrie, sinó que és un relat biogràfic sobre l'escriptor de *Peter Pan* i la seva relació amb la família Llewelyn-Davies entre 1903-1904. En realitat és una adaptació de l'obra teatral *The man who was Peter Pan* d'Allan Knee, que també va ser el guionista de la pel·lícula.

Peter Hollindalle, autor del capítol "*A hundred years of Peter Pan*" introduït en el llibre *Children's Literature in Education*, afirma que no és una pel·lícula realista, ja que altera molts elements que van ser reals per a adaptar-los al film i els modifica per a potenciar el missatge que es volia transmetre amb ell. Per exemple, omet els aspectes més controvertits de la personalitat de Barrie, que va ser titllat d'homosexual en diverses ocasions i fins i tot va rebre acusacions sobre el tipus de relació que mantenia amb els nens de la família Llewelyn-Davies (Hollindale, 2005).

Poc després de ser estrenada, aquesta pel·lícula va ser considerada un èxit rotund. Va ser filmada amb un pressupost de vint-i-cinc milions de dòlars i va recaptar a taquilla

més de cent-setze milions de dòlars a tot el món, el que significa que va quintuplicar els seus ingressos (Muñoz Corcuera, 2010).

4.3 Altres versions

En aquest apartat vull parlar breument sobre tres pel·lícules que no tracten de plasmar de manera fidel la història escrita per Barrie, sinó que recullen els personatges i la temàtica de l'obra de l'autor per a crear una història nova, convertint-se així en adaptacions lliures. En aquest tipus d'adaptacions sembla que el director de la pel·lícula fa seva la història original per a transformar-la i construir una nova obra que representi les seves pròpies inquietuds artístiques, mentre que en el cas de les adaptacions literals el director es limita a transmetre en el seu film les inquietuds artístiques de l'autor original (Muñoz Corcuera, 2010).

4.3.1 *El río de oro*⁷ (1986)

La primera pel·lícula de la que vull parlar és *El río de oro*, una coproducció hispana suïssa dirigida per Jaime Chavarri l'any 1986. L'única relació que té amb la novel·la de Barrie és la sinopsi, que s'assembla, encara que de manera distant, a la història de *Peter Pan*.

Aquest film explica l'estiu d'una família que va a passar les vacances estivals al camp amb els seus tres fills, que representarien els nens de la família Darling. Allà es troben amb "l'oncle Peter", qui arriba amb la seva dona a la finca situada al costat d'un riu. Aquesta casa és un lloc molt especial per a Peter, ja que va passar en ella un dels seus millors estius quan era un nen, i el seu objectiu és recuperar aquell període de la seva vida implicant també els nens als que proposa jocs que evocuen la seva malenconia.

Mentrestant la seva relació amb els adults de la casa canvia a causa que el seu enigmàtic comportament oculta la veritable naturalesa de la seva voluntat. En aquest cas, el Peter de *El río de oro* sembla odiar les persones adultes tal com li passava al Peter Pan de Barrie (Muñoz Corcuera, 2010).

⁷ Veure fitxa 6.

4.3.2 *Jóvenes ocultos*⁸ (1987)

El segon film del que vull parlar és la comèdia adolescent *Jóvenes ocultos* dirigida per Joel Schumacher l'any 1987. El títol original, *The Lost Boys* (els Nens Perduts), ja reflecteix la influència de *Peter Pan*.

L'argument tracta sobre un grup de vampirs adolescents, que sens dubte representen els Nens Perduts, liderats per un home de mitjana edat, en aquest cas Peter Pan, l'objectiu del qual és trobar una dona que es converteixi en la mare dels seus Nens Perduts, que seria Wendy (Muñoz Corcuera, 2010).

El més interessant de la pel·lícula és que posa en relació la figura del nen etern amb la del vampir, però apart d'això i dels elements que ja he comentat, les relacions amb l'obra de Barrie són anecdòtiques.

4.3.3 *Neverland*⁹ (2003)

L'última versió que vull comentar és, sens dubte, la més original que es pot trobar. Dirigida per Damion Dietz l'any 2003, es tracta d'una producció nord americana de baix pressupost que no va tenir quasi repercussió comercial. *Neverland* trasllada l'acció als nostres dies rebutjant els elements fantàstics de la novel·la original de Barrie, convertint així Neverland en un parc d'atraccions decadent en el qual Peter Pan és un adolescent conflictiu que viu acompanyat dels Nens Perduts amagant-se de Garfio, que en aquest cas és el conserge del parc.

La pols de les fades és en aquesta pel·lícula la cocaïna a la qual són addictes Campanilla i la resta de les seves amigues que, juntament amb un home disfressat de cocodril i un grup de "drag Queens" que es vesteixen d'indis, completen la població de Neverland. En aquest cas els germans Darling són nois que ronden els vint anys que se senten abandonats pels seus pares. El detonant de la història és també la pèrdua de l'ombra de Peter, que en aquest cas és el seu cotxe, ja que porta un adhesiu amb les paraules "*My Shadow*".

⁸ Veure fitxa 7.

⁹ Veure fitxa 8.

Aquest film va ser estrenat al New York Lesbian and Gay Film Festival, i explora com no s'havia fet mai l'ambigüitat sexual de Peter Pan i Garfio. Aquesta pel·lícula, tal i com es va fer a *Hook*, agafa frases literals de l'obra de Barrie i les col·loca en un nou context. Això es pot veure a l'inici del film, ja que les primeres paraules (que s'acabaran convertint en el *leit-motiv* del mateix) són en realitat una reescriptura de l'inici del vuitè capítol de la novel·la *Peter and Wendy*, en el qual es descriu la manera de veure Nunca Jamás des del món real (Muñoz Corcuera, 2010).

4.4 Comparació entre el llibre i les pel·lícules

A partir d'aquí el meu objectiu serà analitzar diferents elements de cada una de les pel·lícules per tal de poder comparar-les amb la novel·la original de Barrie, i així comprovar quins canvis i alteracions han patit respecte del llibre.

4.4.1 Personalitat/Actitud dels personatges

En la novel·la de Barrie, els personatges del llibre tenen una actitud i una personalitat molt marcades que els fan únics, però a les pel·lícules aquests personatges pateixen petits (i no tan petits) canvis que són importants per a la història. Em centraré bàsicament en tres d'ells: Peter Pan, Wendy i Garfio, que són els que més canvis han sofert en totes les pel·lícules. En aquest apartat no parlaré de la pel·lícula *Descubriendo Nunca Jamás* ja que no es centra en els personatges creats per Barrie, sinó en ell mateix.

4.4.1.1 Peter Pan

En el cas del llibre, Peter és un nen cruel i arrogant que creu que ho sap tot encara que en el fons és un analfabet. El propi autor ho diu així en la novel·la: "Quizá pensaba [Peter], si es que pensaba algo, porque no creo que él haya pensado nunca nada..." (Barrie, 2011: 102). Apart d'això, es diu que Peter pot ser un nen molt ben educat si vol, que no té mare i que tampoc vol tenir-la. Es considera el millor i sempre es dóna els mèrits de tot: "No hubo nunca un niño más creído." (Barrie, 2011: 105). No sap quin dia va néixer, així que no sap quina edat té, però segons l'autor no té més de deu anys. És un nen persuasiu, volàtil i egoista que no sap conjugar verbs: "El País de Nunca Jamás había *volvido* de nuevo a la vida" (Barrie, 2011: 129). En un moment del llibre, Barrie explica que Peter es desfeia dels Nens Perduts una vegada aquests començaven

a créixer, i també que, mentre Peter portava els germans Darling volant a Nunca Jamás, s'oblidava de qui eren, el que mostra que Peter no s'esforça per a crear vincles amb ningú. A més, per a ell tot és un joc, fins i tot matar pirates, i no sap diferenciar la realitat de la fantasia.

En el cas del film de Herbert Brenon de 1924, Peter no és un nen, sinó un adolescent, i no és tan distret ni tan arrogant; potser tampoc es nota tant a l'ésser una pel·lícula muda. No obstant això, el personatge conserva una part fosca que l'apropa molt al de la novel·la, sobretot quan Wendy li demana que torni a Londres amb ella i Peter es dedica a tocar la flauta somrient cada vegada més al veure la cara de patiment de la nena.

En la versió de Disney de 1953 tampoc està caracteritzat com un nen, sinó com un adolescent. Al principi, Peter li té por a Wendy a causa de l'entusiasme de la nena, cosa que al llibre no passa mai. En aquest cas ell no odia el concepte d'una mare, és que simplement no sap què és, i sí que sap llegir, no com passa en el llibre. El canvi més important respecte de la novel·la és que desapareixen quasi totes les característiques de Peter Pan que el connectaven en l'obra original amb el déu grec Pan. Una altra alteració és que aquesta pel·lícula s'oblida del costat sinistre del protagonista, convertint-lo en un personatge bondadós que no té res a veure amb el que va ser creat per Barrie. En aquest film, Peter es transforma en el "símbol de la infància" tal i com assegura el narrador a l'inici, i la seva relació amb Wendy mai es pot confondre, ja que no es troba cap signe d'atracció d'ell cap a ella.

El Peter Pan de *Hook*, dirigida per Steven Spielberg l'any 1991, és el que més s'allunya del personatge de Barrie, sobretot al principi del film i en el que a actitud es refereix. El canvi més notable és que el Peter Pan d'aquesta pel·lícula (que es diu Peter Banning) és un adult que ha oblidat qui va ser durant la seva infància i que s'ha convertit en tot allò que odiava quan era un nen. Li fa por volar, s'ha tornat un home d'oficina i li dona molta importància al fet de créixer. No recorda res del que va succeir abans que tingués dotze anys perquè ha passat massa temps fora de Nunca Jamás i s'ha transformat en un home molt ocupat que s'ha oblidat de divertir-se. Ell mateix es nega a acceptar que és Peter Pan, i en aquest film és un home intel·ligent, fet que es nota

sobretot quan parla, tal i com es veu quan Campanilla el va a buscar per a portar-lo de nou a Nunca Jamás:

“Campanilla: Ahora, dime, ¿quién soy yo?

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

Degut a que aquesta pel·lícula no és una representació fidel de l'obra de Barrie, sinó més aviat una alteració de la mateixa, es podria dir que és més lícita aquesta modificació en l'actitud del protagonista.

En la versió de 2003, *Peter Pan: la gran aventura* dirigida per P. J. Hogan, el protagonista és el que més s'assembla al Peter Pan de Barrie encara que tampoc és un nen, sinó un adolescent. Recupera l'esperit de l'obra original: és arrogant, considera que és el millor en tot i no vol saber res sobre sentiments, encara que en aquest film se li dóna molta importància a la seva història d'amor amb Wendy (inexistent en la novel·la). També conserva aquest costat fosc de la seva personalitat que el mou a tractar de matar els Nens Perduts per haver agredit a la nena, o a pretendre tancar la finestra dels germans Darling per a evitar que Wendy torni amb els seus pares. El que més difereix del personatge respecte del Peter Pan de Barrie és que el protagonista d'aquesta pel·lícula se sent incomplet, té la sensació que li falta alguna cosa, mentre que el nen de la novel·la és despreocupat i no li dóna cap importància als sentiments de ningú.

4.4.1.2 Wendy

En el llibre de Barrie, Wendy és una nena molt ben educada pels seus pares, que esperen que es converteixi en una senyoreta quan creixi. Ella coneix en Peter abans que ell es presenti a casa d'ella buscant la seva ombra. Wendy està emocionada pel fet de convertir-se en la mare d'uns quants nens que només volen que els expliqui contes, i per això accepta viatjar a Nunca Jamás amb en Peter, apart de l'atracció que sent per ell. Al final, ella decideix tornar a Londres perquè entén que ha de créixer, però de totes maneres accepta passar una setmana cada any a Nunca Jamás per a fer-li la neteja de primavera a Peter; aquest fet mostra el caràcter submís de Wendy, que

considera que només serveix per a cosir, cuidar els nens i netejar la casa, i ningú la desdiu en cap moment.

En el film de 1924, Wendy és quasi idèntica al personatge creat per Barrie: dòcil i amb un gran sentiment de maternitat que necessita explotar; per això accepta viatjar amb Peter a Nunca Jamás.

La Wendy de Disney marxa amb Peter perquè, en un primer moment, no vol créixer i està enfadada amb el seu pare, qui li prohibeix explicar contes als seus germans i vol que dormi sola ja que, segons ell, ja ha crescut. A l'inici del film, Wendy li demana a la seva mare que no tanqui la finestra perquè té l'ombra de Peter Pan guardada en un calaix i potser torna a buscar-la, fet que demostra que la nena ja el coneix encara que mai no l'ha vist. Per aquest motiu, quan Peter es troba dins de l'habitació, ella no li pregunta qui és ni què li passa perquè ja ho sap, eludint una de les frases més cèlebres del llibre: “—Niño —dijo cortésmente—, ¿por qué lloras?” (Barrie, 2011:102).

En el cas de *Hook*, passa el mateix amb el personatge de Wendy que amb el de Peter: ella ha crescut i en aquesta pel·lícula és una anciana, convertida en “l'àvia Wendy”. Ella sí que recorda de tot el que van viure junts a Nunca Jamás quan ella era un nena, i és un personatge clau perquè Peter recordi qui continua sent. Guarda molts elements que fan recordar a la Wendy descrita per Barrie, com per exemple que va adoptar els Nens Perduts després de l'aventura contra Garfio, o el fet que li expliqui contes a la seva besneta Maggie, la filla de Peter, sota un llençol com feia amb la seva filla Jane (aquest episodi apareix en l'epíleg alternatiu de Barrie “Quan Wendy va créixer”).

A *Peter Pan: la gran aventura* es mostra una Wendy més valenta i més “moderna” que les anteriors, fet que la fa més interessant encara que també diferent. En aquest film ella vol convertir-se en novel·lista quan creixi per a poder recopilar les seves aventures en un llibre, fet que escandalitza els seus pares. Ella també veu a Peter abans de conèixer-lo, però no sap qui és. La pel·lícula tracta d'eliminar els aspectes més antiquats de l'obra de Barrie respecte del tractament que rebien els personatges femenins, donant-li a Wendy més llibertat d'acció, així que en cap moment dubta en agafar l'espasa per a ajudar els seus companys a lluitar contra Garfio. És cert que en aquest film Wendy se sent atreta per Peter, però el que no succeïa en el llibre i sí que

succeeix a la pel·lícula és que també se sent atreta per Garfio, ja que en comparació amb el nen, el pirata és un home amb sentiments. Per aquest motiu està a punt de convertir-se ella també en una pirata (anomenada Flora In Fraganti) i traïr a Peter, fet que no passa mai a l'obra de Barrie. Un altre element important i innovador de la pel·lícula és la història d'amor o l'atracció que hi ha entre Peter i Wendy; al principi es mostra quan ella és castigada a l'escola per dibuixar-se a sí mateixa en el llit amb un noi volant sobre ella; i al final, quan Wendy li fa un petó per a reanimar en Peter després que Garfio estigui a punt de matar-lo. El que finalment la fa prendre la decisió de tornar a Londres és adonar-se que Peter no sap com estimar i que no podrà fer-ho mai perquè només és un adolescent, fet que no té res a veure amb la novel·la de Barrie.

4.4.1.3 Garfio

En la novel·la de Barrie, Garfio, el capità del Jolly Roger, és descrit com un home cruel, elegant i refinat perquè de jove, abans de convertir-se en pirata, havia estudiat en l'Eton College, el prestigiós col·legi anglès i independent per a nois. Es diu també que quan clava el garfi en una de les seves víctimes, els seus ulls es tornen vermells com la sang, una mostra de la seva maldat. No obstant això, segons Barrie: "Garfio no era malo del todo; amaba las flores (me han dicho) y la dulce música (no tocaba mal el clavicordio)." (Barrie, 2011: 204). El que Garfio més odia de Peter Pan és la seva arrogància i també la seva joventut que ell ja ha perdut, apart del fet que per culpa de Peter va perdre la seva mà. En el llibre, Garfio té un passat que el turmenta, i encara que Barrie va deixant pistes, mai explica què li va succeir.

En la primera adaptació cinematogràfica de la novel·la, Garfio és un home vell que perd l'atractiu que posseïa en la versió de Barrie, convertint-se en un bufó presumptuós que necessita llegir un manual sobre bons modals per a saber el que és tenir bona educació. No té res a veure amb l'home desprietat però distingit descrit per Barrie a la novel·la, sinó que és covard i trampós.

El pirata creat per Disney dista encara més del personatge de Barrie, ja que és encara més poruc que el de la versió de 1924, sobretot quan veu o escolta el cocodril que se'l vol menjar. En aquest cas, el pirata és més motiu de burla que de temor, però de totes

maneres va ser aquest personatge en el que es van inspirar les altres pel·lícules a l'hora de crear el seu Garfio: vestit de vermell, les celles poblades i el bigoti són els elements indispensables per a reconèixer el pirata, sobretot a *Hook* i a *Peter Pan: la gran aventura*. Al final de la pel·lícula, Garfio no mor com succeeix en el llibre, sinó que simplement marxa de Nunca Jamás.

La pel·lícula *Hook* mostra un Garfio molt semblant al de Barrie, simplement pel fet que ell no ha canviat com sí els ha passat a Peter i a Wendy. En aquest film Garfio és un home instruït i elegant, encara que força dramàtic, que li té por al so dels rellotges perquè el fan recordar al cocodril (que ja està mort) i el fan recordar que el temps passa per a tothom. En aquesta pel·lícula el desencadenant de la trama és el segrest dels fills de Peter per part de Garfio, que vol obligar el seu etern enemic a tornar a Nunca Jamás per a poder venjar-se d'ell. Hi ha diversos elements que canvien respecte del Garfio del llibre, com per exemple que en aquest film és ell qui pronuncia, encara que alterada, la mítica frase de Peter Pan: "La muerte es la única gran aventura que me queda", quan sumit en una profunda depressió amenaça amb suïcidar-se. També el fet que l'excusa que es dóna per a explicar la seva maldat és que li falta una mare que el cuidi i, finalment, que el pirata de *Hook* és un trampós que no vol acceptar la seva mort al final, com sí ho fa el de la novel·la.

En el cas del film del 2003, Garfio és interpretat pel mateix actor que interpreta el paper de pare de Wendy, com era tradició en les representacions teatrals de la novel·la. En aquesta adaptació el personatge recupera la grandesa que posseïa en el llibre de Barrie, reduint les escenes còmiques en les que es veia envoltat a la pel·lícula de Disney i rescatant la vinculació del pirata amb l'Eton College després de veure que porta un tatuatge de l'escut de l'escola en el braç. La seva relació amb Wendy és també diferent, perquè en el film es dóna a entendre que Garfio és un Peter Pan que ha crescut, ja que l'adult té el que li falta al nen, i per això ella se sent atreta per ell. Un element important que es va respectar en relació amb la novel·la són els ulls vermells de Garfio quan està a punt de matar a algú i que no es veu a cap altre adaptació.

4.4.2 Diferència entre la part adulta del llibre i totes les parts infantils de les pel·lícules

Avui en dia encara hi ha molta gent que se sorprèn al conèixer que *Peter Pan* no és una idea original de Disney, sinó que és una adaptació d'una obra literària que en un principi va ser una obra de teatre. Aquest fet ha causat molta confusió i també força rebuig de cara al personatge principal, Peter Pan, per culpa de l'infantilisme al que han estat sotmeses les adaptacions cinematogràfiques de la novel·la. No es pot negar que la versió més famosa de *Peter Pan* és la de Disney, i per aquest motiu la gent que no ha llegit la novel·la se sorprèn quan escolta quina és la veritable versió.

El llibre de Barrie té molts elements que poden ser identificats com infantils (un gos com a mainadera, fades, nens que volen...) i que s'ajustarien a la perfecció en un conte per a infants, però aquest no és el cas. James Matthew Barrie va escriure una novel·la destinada a un públic adult que amb el pas del temps ha anat perdent la seva essència adulta a causa de les adaptacions cinematogràfiques que s'han fet d'ella. El llibre de *Peter Pan* està ple d'assassinats, de referències sexuals i de comportaments que no són en absolut adequats per a nens, apart de la línia d'interpretació psicoanalítica que exposa un arquetípic conflicte d'Èdip en el personatge de Peter Pan, obsessionat amb l'abandonament que va patir per part de la seva mare.

Per exemple, un fet que sorprèn molt a la gent és saber que, un cop els Nens Perduts començaven a créixer, Peter els matava, tal com Barrie deixa clar en aquesta cita: "La cantidad de niños que hay en la isla varía, depende de cuántos mueran y eso; y cuando parece que están creciendo, lo cual va contra las reglas, Peter reduce su número." (Barrie, 2011: 130). O la manera tan directa que té Barrie d'explicar la mort d'un pirata: "Matemos ahora a un pirata para mostrar el método de Garfio: Claraboyas servirá. Mientras pasan frente a nosotros, Claraboyas da un bandazo y choca contra él, arrugándole su cuello de encaje, el garfio sale disparado, hay un sonido desgarrador y un chillido; luego, de una patada, el cuerpo se echa a un lado y los piratas siguen su marcha." (Barrie, 2011: 133). O els curiosos divertiments de les fades: " (...) y algunas hadas de paso vacilante que volvían de una orgía tuvieron que pasar por encima de él cuando se dirigían a casa." (Barrie, 2011: 149).

Tots aquests són detalls petits i que semblen no tenir importància, però no són els únics que deixen clar el caràcter adult de la novel·la. En la majoria de les pel·lícules, Peter és un adolescent entremaliat al que li encanta enfrontar-se amb els pirates i passar el dia jugant. El Peter Pan del llibre és un nen sinistre amb una part fosca que amaga molta maldat i al que no l'importa matar a qui sigui mentre es respecti la seva llei. No té cura dels seus amics perquè només sap pensar en ell mateix (i perquè no es pot considerar que els Nens Perduts siguin els seus amics, sinó els seus súbdits).

Fins i tot se sap que en una de les primeres versions que Barrie va escriure de la novel·la va incloure elements de caràcter sexual relativament explícits referits a la relació entre Tigrilla (la princesa índia americana) i Peter Pan, però que finalment va acabar descartant (Muñoz Corcuera, 2010).

Ara bé, totes les adaptacions cinematogràfiques de *Peter Pan* estan destinades a un públic infantil amb elements que reforcen aquesta idea i que deixen enrere totalment la intenció de Barrie d'explicar una història per a adults. En cap pel·lícula es fa referència a la mort dels Nens Perduts per part de Peter quan creixen, per exemple. I això perquè és així? Potser perquè, com he dit abans, la versió més coneguda de la història és l'adaptació de Disney, i ha estat aquesta pel·lícula la que ha influenciat totes les altres adaptacions posteriors, oblidant completament la versió escrita per Barrie.

La primera versió que es va rodar, la de 1924, es pot considerar una obra de teatre filmada que en realitat, artísticament parlant, no aportava res de nou al text de Barrie i que no es va arriscar a explicar la història tal com l'autor ho va fer en la novel·la. Simplement es van escollir les escenes més cèlebres i van ser rodades amb la intenció d'aconseguir un gran èxit comercial que finalment no va ser possible, encara que va ser molt ben acollida pel públic infantil.

La pel·lícula de Disney és la més infantil de totes només pel fet que és de dibuixos animats i que està totalment dirigida a nens. Es tracta la mort dels pirates amb humor, per exemple; com ja he explicat abans l'actitud de Garfio canvia a pitjor, tornant-se un covard, i elimina tots els elements que fan que la novel·la estigui dirigida a un públic adult. També desplaça el focus d'interès des de la relació de Peter amb les dones al pas de Wendy de la infància a l'adolescència. Disney dulcifica la història original traient-li

profunditat, oblidant-se d'escenes interessants i corrompent el missatge original de la mateixa.

En el cas de *Hook* es tracten amb més maduresa aquests elements tenint en compte que la pel·lícula es desenvolupa d'una manera independent a la història original de *Peter Pan*, però fent constants referències a la mateixa. El fet que el personatge de Garfio sigui més fidel al de la novel·la aconsegueix que la seva presència sigui més imponent i, per tant, que hi hagi més tensió quan mata a algú, però de totes maneres aquest film continua estant dirigit a un públic infantil i potser més juvenil que adult. En aquest cas, el film se centra en la relació que manté Peter Banning amb la seva família, sobretot amb el seu fill Jack, i com que Peter no recorda a la seva mare, es deixa en suspens el problema del nen amb les dones.

El film *Peter Pan: la gran aventura* té de per sí un aire de conte de fades que el fa diferent de tots els altres, però la relació amorosa que hi ha entre Peter i Wendy aporta a la pel·lícula el toc adult que necessita, encara que sigui en un element inventat. En diverses escenes es nota la influència de la versió de Disney, com en l'escena en la qual els germans Darling arriben a Nunca Jamás amb Peter i Campanilla i es col·loquen sobre un núvol que evoca els dibuixos per a la seva artificialitat, just abans de rebre un tret del canó dels pirates.

4.4.3 Com han tractat diferents elements a cada una de les pel·lícules?

Com que totes les pel·lícules de Peter Pan són diferents, ja no només del llibre, sinó també entre elles, m'agradaria comentar alguns dels aspectes innovadors que tenen en comú o que simplement van estar introduïts pels seus respectius directors a l'hora de portar la història de *Peter Pan* a la pantalla. En aquest cas també parlaré de *Descubriendo Nunca Jamás*, ja que planteja diversos elements que poden ser analitzats de cara a la veritable història de Peter Pan.

És interessant destacar que en la versió de 1924, el personatge de Nana, la gossa mainadera, és interpretat per un home disfressat de gos en comptes d'un gos real, i el personatge de Peter Pan és interpretat per una nena (respectant en tot moment la tradició de l'obra teatral). En aquesta pel·lícula es veu com Garfio li dona el rellotge al

cocodril perquè se'l mengi, mentre que en el llibre ja el té a la panxa; el més probable és que ho fessin d'aquesta manera perquè, a l'ésser una pel·lícula muda, no podien explicar-ho sense mostrar-ho. S'eludeixen moltes escenes importants, com és el cas de l'escena del vol dels germans Darling fins a Nunca Jamás o la de la Laguna de las Sirenas, molt important en el llibre i desencadenant d'accions futures. L'elusió d'aquesta escena en concret fa semblar que els nens volen marxar a casa poc després d'arribar a l'illa, quan en realitat han passat alguns dies. Finalment, en una de les escenes finals, just quan Peter Pan venç a Garfio i decideix treure del vaixell la bandera pirata, apareix hissant la bandera americana; això va ser així perquè l'escena va ser rodada vint vegades, canviant en cada ocasió la nacionalitat de la bandera segons el país on s'estrenaria la pel·lícula.

En la versió de Disney apareixen nous llocs dins de l'illa de Nunca Jamás, com és el cas de la Roca Calavera (que en el llibre s'anomena Roca de los Abandonados) o l'anomenat Árbol del Ahorcado (que en el llibre és l'amagatall de Peter i els Nens Perduts que no té nom). En el llibre, Campanilla beu el verí destinat a Peter Pan i està a punt de morir, però són els aplaudiments del nen els que la reviu; en el cas de la pel·lícula de Disney, l'escena dels aplaudiments va ser eliminada, així que causa confusió perquè no es mostra de quina manera aconsegueix el nen salvar la fada. El desencadenant de l'aventura en aquesta pel·lícula és l'amenaça del senyor Darling al principi del film, ja que considera que és el moment que la nena es converteixi en una dona i abandoni l'habitació que comparteix amb els seus germans, mentre que en el llibre aquest desencadenant no existeix.

Ara bé, el canvi més destacat que va introduir aquesta pel·lícula es troba al final de la mateixa, quan l'espectador descobreix que tota l'aventura viscuda a Nunca Jamás ha estat només un somni de Wendy, fet que obliga a modificar una gran quantitat d'elements. Per exemple, el fet que sigui un somni explica perquè els Nens Perduts no poden quedar-se a viure amb Wendy i els seus germans a Londres i ésser adoptats pels Darling, tal com passa en el llibre. En aquest cas tampoc és possible l'escena introduïda en l'epíleg "Quan Wendy va créixer", ja que se suposa que Peter Pan i tot el que l'envolta no existeix. I, com que és un somni, la pel·lícula de Disney tampoc mostra

l'escena dels pares dels nens desolats per la desaparició dels seus fills perquè en cap moment desapareixen, tot passa dins del cap de Wendy.

En el cas de *Hook* existeixen una gran quantitat d'elements que poden ser considerats nous pel sol fet que la pel·lícula no és cent per cent fidel al llibre, ja que, com he dit anteriorment, és una alteració. No obstant això, conté uns quants factors que podrien haver romàs igual que en la novel·la, però que de totes maneres van ser transformats. Per exemple, que el País de Nunca Jamás s'hagi modernitzat: els Nens Perduts (que en aquesta pel·lícula són centenars mentre que en el llibre són sis) juguen a bàsquet, porten monopatins i el seu crit de guerra és *bangarang*, que en jamaicà significa "desordre". En aquest film, el nou capità dels Nens Perduts és Rufio, un personatge creat per Barrie en un altre dels seus llibres però que no apareix en la novel·la *Peter Pan*. Un altre canvi innovador és que, al final de la mateixa, es veu que Garfio és un trampós que no vol acceptar la seva mort, mentre que en el llibre ho fa sense problemes. Aquesta pel·lícula eludeix en algunes ocasions a l'autor del llibre, com quan per exemple Wendy li explica a la seva besnéta que ella i els seus germans van inventar la història de Peter Pan, i que al seu veí Sir James Barrie li van agradar tant que les va escriure en un llibre, identificant així a la família Darling de la ficció amb els Llewelyn-Davies que van inspirar l'escriptor a la vida real.

En el film de 2003 apareixen nous personatges que no es troben en el llibre i que enriqueixen la història, com és el cas de la tieta Millicent, una dona estricta que sempre fa patent la importància de la posició social de la família Darling. Un personatge que sí apareix en la novel·la però que sempre havia estat passat per alt en totes les altres versions cinematogràfiques és la senyoreta Fulsom, la professora de Wendy, que en aquesta pel·lícula té un paper bastant important, ja que és ella la que, en un principi, desencadena que el senyor Darling acabi lligant la Nana al jardí i deixi els seus fills desprotegits contra Peter Pan. En aquest cas el desencadenant de l'aventura és també l'amenaça del senyor Darling cap a la seva filla perquè vol que creixi, com en la versió de Disney.

Un cop arriben els nens a Nunca Jamás, s'acaben separant tots a causa del tret del canó dels pirates (mentre que en el llibre només se separa Wendy), una manera

d'aconseguir que els germans de la nena coneguin a la princesa Tigrilla, que és capturada pels pirates, i es desencadeni tot l'episodi en el Castillo Negro (que en el llibre és l'episodi de la Roca de los Abandonados, però modificat). A partir d'aquest episodi sorgirà una relació amorosa entre John i Tigrilla, desplaçant els desitjos sexuals que la princesa índia sentia per Peter en el llibre cap el germà de Wendy. Una altra innovació és el fet que el personatge d'Smee, el contramestre de Garfio, es dirigeix en ocasions directament a l'espectador, potser en una mena de reminiscència a l'obra de teatre original. En aquesta pel·lícula Wendy està disposada a traïr en Peter Pan posant-se del costat de Garfio, mentre que en el llibre això no passa mai. En la novel·la de Barrie, els pirates troben l'amagatall de Peter i els Nens Perduts gràcies als indis, mentre que en aquesta pel·lícula el troben introduint en la història un lloco pirata que segueix Wendy fins l'amagatall. També s'elimina l'escena dels aplaudiments per a reviuir Campanilla; en aquest cas tots els nens del món que estan somiant han de dir que creuen en les fades. Al final, és un petó de la nena el que reviu les ganes de lluitar de Peter, fet que en el llibre no succeeix.

La pel·lícula dirigida l'any 2004 per Marc Forster, *Descubriendo Nunca Jamás*, presenta la història de J. M. Barrie, l'autor de *Peter Pan*, entre 1903-1904, just quan ell va conèixer la família Llewelyn-Davies, la que el va inspirar a l'hora de crear la història. Ara bé, tampoc és un relat fidel respecte del que va succeir en la realitat, ja que quan Barrie va conèixer els Llewelyn-Davies, aquests eren cinc germans, mentre que en la pel·lícula només són quatre. El pare dels nens encara estava viu quan Barrie va conèixer la família, però en el film el pare ja està mort, el que permet insinuar una relació amorosa entre Barrie i Sylvia que no va existir realment. Quelcom semblant va passar amb Sylvia, que va morir sis anys després que s'estrenés l'obra de teatre de *Peter Pan or the boy who would not grow up*, no poc després com es mostra en la pel·lícula. Perquè la història anés més acord amb el propi relat de *Peter Pan* es va fer que Barrie sentís devoció per Peter Llewelyn-Davies, quan en la vida real la sentia per Michael. Aquests elements històrics van ser modificats per a potenciar l'estructura del film per una banda, i per l'altra per a potenciar el missatge que es pretenia transmetre. Apart d'això, la pel·lícula omet els aspectes més controvertits de la personalitat de l'escriptor, sobre el que sempre va existir una sospita sobre la seva sexualitat i sobre el

tipus de relació que mantenia amb els nens Llewelyn-Davies, i també simplifica les seves fonts d'inspiració, ja que no només es va basar en els jocs que compartia amb els fills de Sylvia per escriure la seva obra, sinó també en el seu ampli bagatge literari i cultural.

4.4.4 Importància del narrador en el llibre, diferents narradors a les pel·lícules

El narrador de la novel·la és el propi Barrie, que fa de narrador omniscient perquè sempre sap més que els propis protagonistes i fins i tot coneix què succeirà al final abans que succeeixi. És totalment subjectiu, sempre dóna la seva opinió sobre els esdeveniments, el que aconsegueix que el lector se senti part de la història, i fins i tot dóna la sensació que el propi narrador compta amb el lector per a explicar la narració fent servir la segona persona del plural: "(...) y en el tiempo que nos ha llevado a decir esto..." (Barrie, 2011: 101). En ocasions també diu el que pensa dels personatges, com en el cas de la senyora Darling: "Yo tenía la intención de relatar cosas extraordinariamente agradables sobre ella, pero la detesto, y ahora no diré ni una sola." (Barrie, 2011: 233). O dels nens Darling: "[Referint-se a la senyora Darling] Si les tenía demasiado cariño a sus niños de pacotilla..." (Barrie, 2011: 235).

És interessant destacar que en la majoria de casos avança esdeveniments que passaran més endavant, i que fa servir llenguatge molt col·loquial perquè considera que els nens ho farien així. També parla directament amb el lector: "Mientras hablaban oyeron un sonido lejano. Ni tú ni yo, que no somos criaturas salvajes de los bosques, habríamos podido oír nada." (Barrie, 2011: 135). A més, escriu els seus propis pensaments, decidint quina aventura explicar després de fer un cara o creu amb una moneda: "¿Cuál de estas aventuras deberíamos elegir? Lo mejor será echar una moneda al aire. Ya la he lanzado y ha ganado la laguna (...) Claro que podría probar de nuevo al mejor de tres, aunque quizá lo más justo sea seguir con la laguna." (Barrie, 2011: 157).

Al final del llibre, el propi narrador interfereix perquè Peter Pan acabi amb el pirata: "[Garfio] No sabía que el cocodrilo estaba esperándolo; pues a propósito paramos el reloj para evitarle la preocupación: nuestra pequeña muestra de respeto al final." (Barrie, 2011: 228). És un narrador molt original que fa més amena la lectura amb els

seus comentaris i que en tot moment intenta introduir el lector en la història, ja que sap que sense ell la narració no tindria cap importància.

En la pel·lícula de 1924 no hi ha cap narrador, tal com passa a *Hook*, mentre que el de la versió de Disney és una veu en off que només apareix al principi de la mateixa i que mai s'acaba identificant, així que no és cap dels personatges qui explica la història. A *Peter Pan: la gran aventura* s'inclou també una veu en off que, a diferència de la pel·lícula de Disney, es manté fins al final, quan descobrim que pertany a la Wendy adulta que està narrant les seves aventures amb Peter Pan.

És precís destacar que és diferent la importància del narrador en un llibre i en una pel·lícula. En el cas de la novel·la, és el narrador qui porta la història, i si no és dinàmic o original, el llibre pot resultar un fracàs. En el cas d'una pel·lícula, no depèn del narrador si aquesta serà bona o dolenta, en tot cas pot millorar-la o empitjorar-la, i això passa amb les pel·lícules de *Peter Pan*; en alguns casos no es troba a faltar un narrador perquè la història ja funciona sense ell. No obstant això, és curiós que en quasi cap film es tingui en compte la importància que el narrador sí té en la novel·la, ja que és ell qui bàsicament porta la història i la fa interessant perquè és ell qui té el poder de manejar-la a la seva voluntat.

5. Conclusions

Al llarg d'aquest treball he pogut observar la gran quantitat d'elements a tenir en compte a l'hora d'adaptar una novel·la al cinema, i sobretot si és una novel·la de gènere fantàstic. Tenint en compte que el gènere fantàstic sempre implica introduir algun factor que no resulti "normal" per a nosaltres, a l'hora de rodar una pel·lícula d'aquest gènere s'ha de tenir molt clar com fer-ho perquè el resultat sigui el més creïble possible.

Apart d'això, i analitzant de prop la novel·la de *Peter Pan* i les adaptacions cinematogràfiques derivades d'ella, he comprovat que totes les pel·lícules han representat de manera errònia el personatge de Peter Pan. L'error bàsic és que Peter Pan no és un adolescent, com es mostra a totes les pel·lícules, sinó que és un nen d'entre vuit i nou anys. És un error intencionat? Pot ser que sí. Pot ser que un

adolescent s'adeqüi més a la personalitat que desitjaven els directors que Peter Pan tingués perquè, potser, en el cas de *Peter Pan: la gran aventura* hagués estat estrany que un nen tan petit s' enamorés. O perquè simplement no és fàcil de pair que un nen tingui la maldat del Peter Pan de la novel·la.

Ara bé, també he pogut comprovar que la novel·la de Peter Pan (i la gran majoria de les seves adaptacions cinematogràfiques) disposen de quasi tots els elements que resulten indispensables per a una novel·la de gènere fantàstic: els personatges principals (Wendy i els seus germans) són humanament creïbles i estan sotmesos a problemes real i quotidians. En un principi senten estupefacció al veure que Peter sí que pot volar i que trenca totalment les lleis de la naturalesa, però de totes maneres els germans Darling conserven la seva fe infantil en l'existència de mons fantàstics i la mantenen fins que es converteixen en adults, tal i com s'explica en el llibre. Els germans Darling accepten la proposta de Peter de marxar amb ell pel seu afany d'explorar nous mons i per la promesa de conèixer indis, pirates i sirenes, personatges que en el món real no podran conèixer mai. El viatge que fan a l'illa de Nunca Jamás és un viatge d'exploració en un territori desconegut ple de perills físics, sobretot quan s'han d'enfrontar contra l'antagonista que resulta ser Garfio. En aquest viatge, Wendy porta a terme una exploració interior d'ella mateixa que la fa madurar, així que al final, la Wendy que torna a Londres no és la mateixa que va marxar amb Peter i els seus germans a Nunca Jamás. Apareix també un univers fantàstic, que és el País de Nunca Jamás, i el llinard que porta els nens cap aquest univers fantàstic és la finestra de l'habitació dels Darling. Tenint en compte els estudis fets per Robert H. Boyer i Kenneth J. Zahorski durant els anys seixanta, he comprovat que la història de *Peter Pan* pot ser considerada *high fantasy*, ja que és una narració que majoritàriament es desenvolupa en un món paral·lel al nostre i que conté una gran quantitat d'elements èpics i sobrenaturals.

El viatge dels germans Darling a l'illa de Nunca Jamás és circular, ja que al final retornen des del món fantàstic fins el seu món d'origen. La seva aventura es pot considerar un periple en el qual finalment tornen a Londres, a la seva llar, deixant l'aventura tancada i sense opció de tornar a viure-la.

El món que apareix en la novel·la de *Peter Pan* és un món obert, tal i com es mostra en el següent quadre:

Món real obert (àmbit real)	Barri de Bloomsbury, Londres, 1904
LLINDAR	La finestra de l'habitació dels germans Darling
AGENT FANTÀSTIC	Peter Pan i Campanilla
Món extraordinari obert (àmbit fantàstic)	Món paral·lel: Nunca Jamás

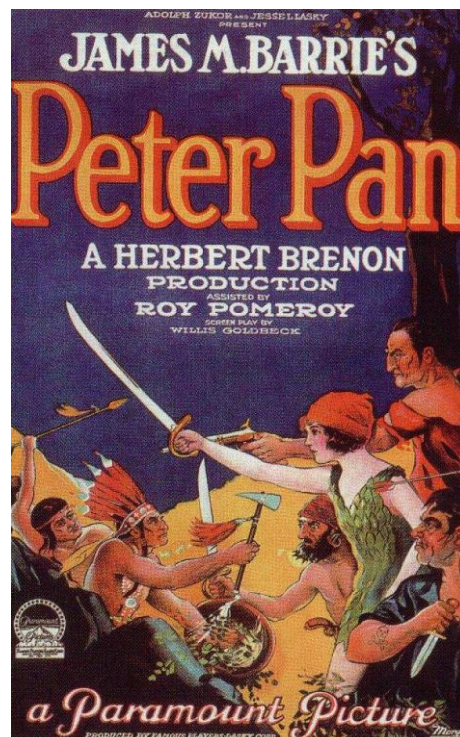
Finalment, considero que cap de les adaptacions cinematogràfiques de *Peter Pan* és cent per cent fidel a la novel·la (com ja he comentat abans és molt difícil, per no dir impossible, que una adaptació cinematogràfica sigui del tot fidel al seu llibre), i que cap va saber captar del tot l'essència que va aconseguir Barrie. Coincideixo totalment amb l'opinió del crític de cinema Ernesto Pérez Morán quan afirma que: "(...) queda la persistente impresión de que la figura y las posibilidades significativas de *Peter Pan* no han sido todavía suficientemente aprovechadas. De que está aún por hacer la película capaz de utilizar la historia urdida por Barrie para desarrollar la enorme cantidad de temas que laten bajo su superficie argumental." (Pérez Morán, 2004: 50).

No obstant això, considero que la versió de 2003, *Peter Pan: la gran aventura* és una de les que més s'apropa a l'original pel sol fet que extreu frases i diàlegs literals del llibre, i encara que introdueix innovacions respecte de la novel·la, penso que aquests canvis van ser positius perquè la pel·lícula fos més dinàmica i s'acoblés millor al cinema del nou segle.

6. Fitxa tècnica de les pel·lícules¹⁰

6.1 Fitxa 1: *Peter Pan*

Any	1924
Títol original	<i>Peter Pan</i>
Director	Herbert Brenon
País	Estats Units
Duració	105 minuts
Pressupost	40.030 \$
Estudis	Paramount Pictures
Repartiment	Betty Bronson Mary Bryan



6.2 Fitxa 2: *Peter Pan*

Any	1953
Títol original	<i>Peter Pan</i>
Director	Clyde Geronimi Wilfred Jackson Hamilton Luske
País	Estats Units
Duració	76 minuts
Pressupost	4.000.000 \$
Estudis	Walt Disney Studios



¹⁰ Font: Imdb: <http://www.imdb.com/> Imdb són les sigles de *Internet Movie Database*, una base de dades en línia que dona informació sobre pel·lícules i sèries d'arreu del món.

6.3 Fitxa 3: *Hook*

Any	1991
Títol original	<i>Hook</i>
Director	Steven Spielberg
País	Estats Units
Duració	144 minuts
Pressupost	70.000.000 \$
Estudis	TriStar Pictures
Repartiment:	Robin Williams Dustin Hoffman Julia Roberts



6.4 Fitxa 4: *Peter Pan: la gran aventura*

Any	2003
Títol original	<i>Peter Pan</i>
Director	P. J. Hogan
País	Austràlia Estats Units Regne Unit
Duració	115 minuts
Pressupost	100.000.000 \$
Estudis	Universal Pictures (Nord Amèrica i Australàsia) Columbia Pictures (Internacional)
Repartiment:	Jeremy Sumpter Jason Isaacs Rachel Hurd-Wood

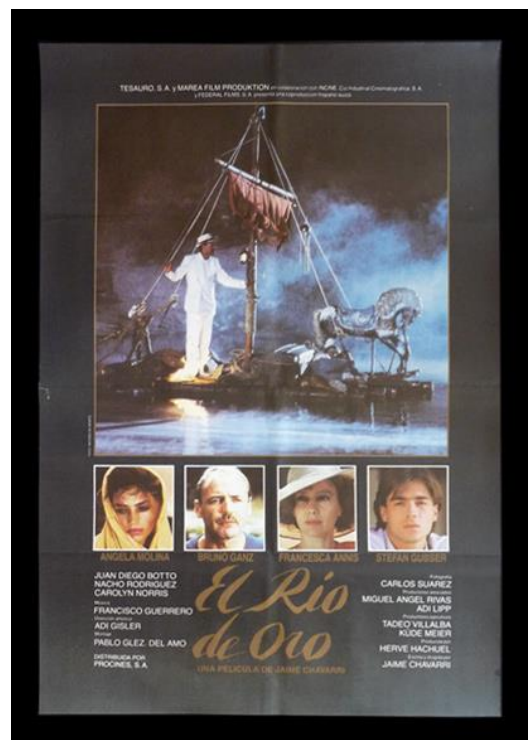


6.5 Fitxa 5: *Descubriendo Nunca Jamás*

Any	2004
Títol original	<i>Finding Neverland</i>
Director	Marc Forster
País	Estats Units
Duració	106 minuts
Pressupost	25.000.000 \$
Estudis	Miramax Films
Repartiment:	Johnny Deep Kate Winslet Dustin Hoffman

6.6 Fitxa 6: *El río de oro*

Any	1986
Títol original	<i>El río de oro</i>
Director	Jaime Chavarri
País	Espanya Suïssa
Duració	102 minuts
Pressupost	Desconegut
Estudis	Federal Films International
Repartiment:	Ángela Molina Bruno Ganz



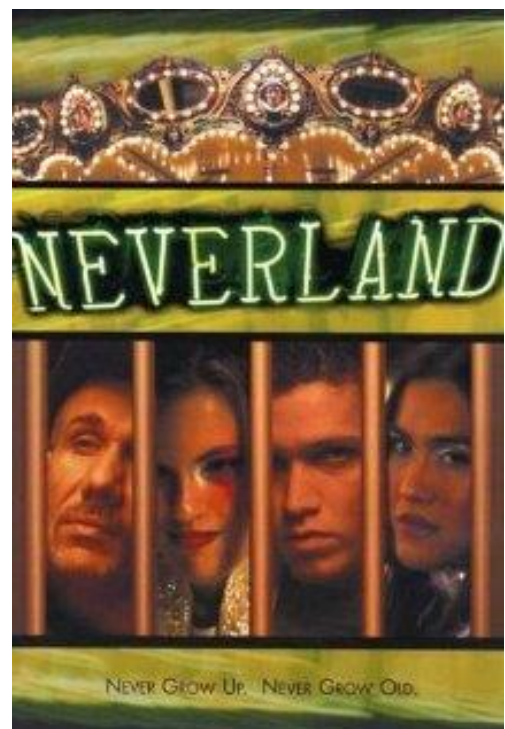
6.7 Fitxa 7: *Jóvenes Ocultos*

Any	1987
Títol original	<i>Lost Boys</i>
Director	Joel Schumacher
País	Estats Units
Duració	93 minuts
Pressupost	8.500.000 \$
Estudis	Warner Bros
Repartiment:	Jason Patric Kiefer Sutherland



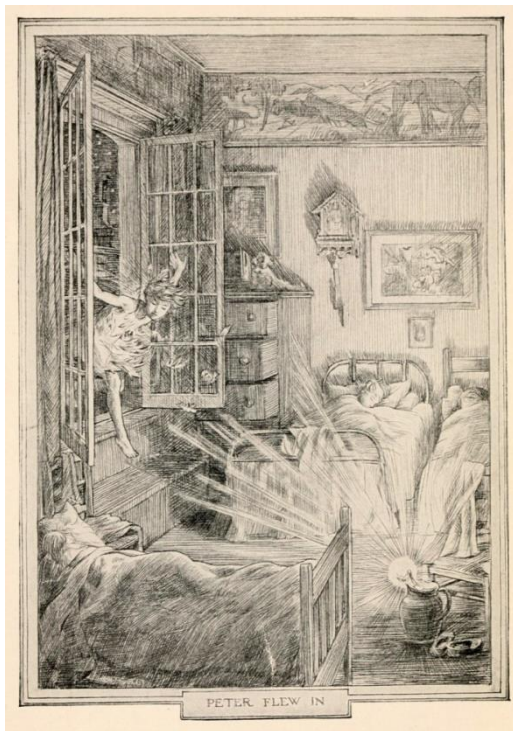
6.8 Fitxa 8: *Neverland*

Any	2003
Títol original	<i>Neverland</i>
Director	Damion Dietz
País	Estats Units
Duració	83 minuts
Pressupost	Desconegut
Estudis	Water Bearer Films Inc.
Repartiment:	Rick Sparks Melany Bell Kari Wahlgren



7. Il·lustracions¹¹

Aquestes són algunes de les il·lustracions que l'il·lustrador F. D. Bedford va dibuixar l'any 1911 expressament per a incloure-les a la primera novel·la de *Peter Pan and Wendy*:



¹¹ Totes les il·lustracions daten del 1911 i són obra de F. D. Bedford. Font: <http://artofnarrative.blogspot.com.es/2012/01/francis-donkin-bedford-peter-and-wendy.html>

8. Bibliografia

Llibres

- ❖ Barrie, J. M. (2011). *Peter Pan*. Madrid: Catedra, Letras Universales.
- ❖ Boyer, R., Zahorski, K. (1969). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon.
- ❖ Ende, M. (1989). *La historia interminable*. Madrid: Alfaguara.
- ❖ Fonte, J i Mataix, O. (2000). *Walt Disney: El universo animado de los largometrajes (1937-1967)*. Madrid: T&B.
- ❖ Green, R. L. (1954). *Fifty years of Peter Pan*. Londres: Peter Davies.
- ❖ Jak, S. (2004). *Writing the Fantasy Film. Heroes and Journeys in Alternate Realities*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- ❖ Jennings, W. (1988). Fantasy. Dins Gehring. Wes D. (ed.) *Handbook of American Film Genres* (1ª ed., p. 250). Connecticut: Greenwood Press.
- ❖ Manzano Espinosa, C. (2006). *El espejo, el aviador y el barco pirata (Lewis Carroll, Antoine de Saint-Exupéry y James M. Barrie)*. Madrid: Fragua.
- ❖ Mathews, R. (2000). *Fantasy, The Liberation of Imagination*. Londres: Routledge.
- ❖ Mínguez Arranz, A. (1998). *La novela y el cine: Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- ❖ Nikolajeva, M. (1998). *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Estocolm: Almqvist & Wiksell International.
- ❖ Sánchez Escalonilla, A. (2009). *Fantasia de aventuras: Claves creativas en novela y cine*. Barcelona: Ariel Humanidades.
- ❖ Sobchack, T. (1988). The Adventure Film. Dins Gehring. Wes D. (ed.) *Handbook of American Film Genres* (1ª ed., p. 10). Connecticut: Greenwood Press.
- ❖ Ramos, A. (2011). *Peter Pan*. Madrid: Catedra, Letras Universales.
- ❖ Tolkien, J. R. R., (1994). Sobre los cuentos de hadas. Dins J. R. R. Tolkien (ed.), *Árbol y hoja* (1ª ed., p. 19). Barcelona: Minotauro.

Pel·lícules

- ❖ Disney, W. (Productor) & Geronimi, C., Jackson, W., Luske, H. (Director) (1953) *Peter Pan* (Pel·lícula). Estats Units: Walt Disney.

- ❖ Fisher, L., Wick, D., McCormick, P. (Producers) & Hogan, P. H. (Director) (2003) *Peter Pan: La gran aventura* (Pel·lícula). Estats Units, Regne Unit, Austràlia: Universal Pictures, Columbia Tristar.
- ❖ Gladstein, R., Bellflower, N. (Producers) & Forster, M. (Directors) (2004) *Descubriendo Nunca Jamás* (Pel·lícula). Estats Units: Miramax Films.
- ❖ Marshall, F., Molen, G. (Producers) & Spielberg, S. (Director) (1991) *Hook* (Pel·lícula). Estats Units, Regne Unit: TriStar Pictures.
- ❖ Niblo, F. (Productor) & Brenon, H. (Director) (1924) *Peter Pan* (Pel·lícula). Estats Units: Paramount Pictures.

Documents en línia

- ❖ Art of Narrative. (2012). *Art of Narrative*. [Consultat 14 agost 2015]. Recuperat de <http://artofnarrative.blogspot.com.es/2012/01/francis-donkin-bedford-peter-and-wendy.html>
- ❖ Hollindale, P. (2005). A Hundred Years of Peter Pan. *Children's Literature in Education*, 36 (3), 197-215. [Consultat 29 juliol 2015]. Recuperat de <https://www.deepdyve.com/lp/springer-journal/a-hundred-years-of-peter-pan-Ece8nyTWQu?key=springer>
- ❖ Imdb. (2015). *Internet Movie Database*. [Consultat entre juliol 2015 – agost 2015]. Recuperat de http://www.imdb.com/?ref_=nv_home
- ❖ Muñoz Corcuera, A. (2010). *Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (I)*. Universidad Complutense de Madrid. (Document en PDF) [Consultat entre febrer 2015 – agost 2015]. Recuperat de <https://alfonsomunozcorcuera.files.wordpress.com/2014/07/munoz-corcuera-las-curiosas-aventuras-de-peter-pan-en-el-mundo-del-celuloide-i.pdf>
- ❖ Muñoz Corcuera, A. (2010). *Las curiosas aventuras de Peter Pan en el mundo del celuloide (II)*. Universidad Complutense de Madrid. (Document en PDF) [Consultat entre febrer 2015 – agost 2015]. Recuperat de <https://alfonsomunozcorcuera.files.wordpress.com/2014/07/munoz-corcuera-las-curiosas-aventuras-de-peter-pan-en-el-mundo-de-celuloide-ii.pdf>
- ❖ Pérez Morán, E. (2004). Peter Pan en el cine: Un dulce porvenir. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 176, 46-51. [Consultat 25 juliol 2015]. Recuperat de

http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000125668

- ❖ The free dictionary. (2015). *The free dictionary*. [Consultat entre juliol 2015 – agost 2015]. Recuperat de <http://www.thefreedictionary.com/Fa%C3%ABrie>