

***PETER PAN: UN ACONTECIMIENTO ENTRE LO DADO Y LO POSIBLE***

**TANIA GANITSKY BAPTISTE**

Trabajo de Grado para optar por el título de Profesional en Estudios Literarios

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
BOGOTÁ D.C.  
Julio 18 de 2008**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**RECTOR DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**  
JOAQUÍN SANCHEZ GARCIA S.J

**DECANA ACADÉMICA**  
CONSUELO URIBE MALLARINO

**DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO**  
LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
CRISTO RAFAEL FIGUEROA

**DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA**  
JAIME ALEJANDRO RODRIGUEZ RUIZ

**DIRECTORA DE TRABAJO DE GRADO**  
ROSARIO CASAS

## Artículo 23 del Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus Tesis de Grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las Tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

*A Paul Celan y a René Char por el aprendizaje de la muerte.*

## TABLA DE CONTENIDO

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUCCIÓN</b>                                 | 5   |
| <b>CAPÍTULO 1. LA OBRA DE NUNCA JAMÁS</b>           | 11  |
| 1.1. De lo real a lo imaginario                     | 11  |
| 1.2. El despertar de la isla                        | 18  |
| 1.3. Juego y transformación                         | 29  |
| <b>CAPÍTULO 2. VIDA, MUERTE E INTIMIDAD</b>         | 36  |
| 2.1. Peter Pan                                      | 36  |
| 2.2. El Capitán Garfio                              | 42  |
| 2.3. La íntima batalla                              | 50  |
| <b>CAPÍTULO 3. MI MUERTE, TU MUERTE, LA NUESTRA</b> | 64  |
| 3.1. Recorriendo el secreto                         | 65  |
| 3.2. Bloomsbury ante la muerte                      | 76  |
| 3.3. La sinceridad de nunca jamás                   | 85  |
| <b>CONCLUSIÓN</b>                                   | 94  |
| <b>VERSIÓN ORIGINAL DE LAS TRADUCCIONES</b>         | 97  |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b>                                 | 102 |

## INTRODUCCIÓN

“Nacer, -escribió James Barrie en su Prefacio a *The Coral Island* de R.M. Ballantyne- es naufragar en una isla” (Hollindale, p.xxi). Con esta afirmación, el autor de *Peter Pan*, nuestro objeto de estudio, expresa una relación común entre todo hombre y todo mundo: todo existente naufraga. Sin embargo, aunque todo existente sea un náufrago, la isla donde nace, desprotegido e indigente, puede variar. Gracias a la variedad de las islas todo existente puede distinguirse del otro y no obstante, seguir siendo su semejante en cuanto que existente, en tanto que náufrago. Un judío que nace en Ucrania en el siglo XX difiere del católico que nace en Colombia durante el mismo siglo porque sus islas, y la experiencia de su naufragio en ellas, son distintas. Cuando el poeta o el artista crea una obra, no puede negar su condición de náufrago y mucho menos la realidad de su isla. De hecho, imagina su obra a partir de su isla y en ella afirma su condición de náufrago. Esto hace posible que un lector acceda a su lenguaje, pues comparten una misma experiencia manifestada a través de la palabra: existir en el mundo.

Al acercarnos a un texto como el de *Peter Pan*, que generalmente se ha considerado una obra fantástica para niños, es fundamental tener una idea acerca de la isla en la que surgió, es decir, recorrer la isla de James M. Barrie. De este modo se podrán recortar las distancias entre la obra y el lector que espera hallar en un estudio crítico de este texto, al menos a un semejante, al menos una realidad palpable, al menos un ojo compartido o una voz.

La isla en la que nace James Barrie en 1860 es Gran Bretaña. Nace en Kirriemuir, Escocia, pero a partir de 1885 se traslada a Londres donde pasará el resto de su vida y morirá en 1937. La isla de su naufragio está marcada por el periodo victoriano (1837-1901). Si bien la primera versión de *Peter Pan* se escribió en 1904, apenas tres años después de que se cerró ese período, ese es el contexto histórico en que se enmarca la obra ya que dialoga con los conflictos y las consecuencias que afectaron la existencia del hombre y del mundo moderno a lo largo de dicho período.

Durante el periodo victoriano el Impero Británico poseía innumerables colonias y había colonizado al menos la cuarta parte del mundo entero (Great Britain, p.357). Esta hambre de poseer y dominar otros países no se podía hacer sin violencia, pues colonizar implica someter e imponer; recordemos algunos episodios que marcaron la historia: la guerra de Crimea (1854) y lo que se ha llamado *The Indian Mutiny* (1857). Ambas sucedieron en menos de 10 años y alrededor del nacimiento de Barrie. En la primera, Gran Bretaña se alió con Francia en contra de la expansión rusa y hubo miles de muertos. En la segunda, *The Indian Mutiny*, los indios se rebelaron contra el dominio inglés y, vencidos tras una violenta lucha, fueron sometidos y perdieron el dominio sobre su patria. En 1878, “los británicos de todas las clases observaban, orgullosos, mientras su patria expandía su influencia sobre la China, el Medio Oriente y África”.<sup>1\*</sup> (Great Britain, p.358) Durante el periodo victoriano había, como se podrá notar, una ambición que colocaba a la nación por encima del ser humano, de sus derechos y de su vida. De hecho, justo antes del

---

\* Traducciones del inglés al español por Rosario Casas y Tania Ganitsky.

lanzamiento de *Peter Pan* en 1904, desde 1899-1902, los británicos participaron en la guerra de Boer con el fin de colonizar dos repúblicas surafricanas.

Esta capacidad de someter a otras naciones, a otras repúblicas, enriquecía descomunadamente a la isla. Por este motivo, el país tuvo la oportunidad de desarrollar medios de comunicación como el canal, el ferrocarril, el teléfono y el telégrafo. El dominio sobre múltiples colonias hizo que el progreso y la tecnología se integraran velozmente a la nación. En esta isla creciente y dominante que se alimentaba de irrespetar al otro, James Barrie tomó la decisión de escribir *Peter Pan*, una obra que “...no transfigura, no “poetiza”, nombra y denota, intenta medir el campo entre lo dado y lo posible...” (Celan, p.481), entre la realidad y el arte, entre la isla de los naufragios y la isla de nunca jamás. *Peter Pan*, como el resto de sus obras, es una “forma sofisticada de codificar u ordenar la realidad.”<sup>ii</sup>(Jack, p.12)

La obra de James Barrie, contrario a lo que se piensa comunmente, está cargada de realidad, de una realidad que parte del imperialismo, del putiranismo y de la doble moral característica del período victoriano. El autor es crítico de ese estilo de vida y es en el arte donde arroja gritos, herramientas y recursos con qué expresar los conflictos y las necesidades de la sociedad. A lo largo de esta tesis veremos cómo en *Peter Pan* hay una crítica de esa sociedad: cómo, por ejemplo, la doble moral afecta al Capitán Garfio y cómo la característica predominante del imperialismo, el irrespeto del otro, es puesta en cuestión mediante los enfrentamientos entre Peter Pan y el Capitán Garfio, o mediante las diferencias entre Bloomsbury y La Isla De Nunca Jamás.

Barrie se preocupa por el arte en relación con la vida y propone un proceso de creación que se ocupe de esta misma relación, siempre y cuando el creador sea fiel a su visión de mundo, a pesar de que el mundo no esté de acuerdo con él. Gracias a esta fidelidad íntima, el autor logra crear obras que se sitúan entre lo dado y lo posible, es decir, que presentan críticamente una realidad humana, y que responden ante ésta creando nuevas posibilidades para combatirla. Así, el arte de James Barrie dirige las múltiples posibilidades del hombre hacia el hombre mismo, para que el receptor de sus textos pueda entrar en el espacio de lo imaginario con la esperanza y la resolución de hallar allí nuevos comienzos. Estos nuevos comienzos no están limitados al período victoriano a pesar de que hayan surgido en ese contexto. Pues lo *dado* en ese período, es decir, la realidad histórica y sus consecuencias, se han mantenido vigentes y han cobrado más fuerza hasta el día de hoy.

Para Barrie, la recepción de sus obras siempre fue de gran importancia, ya que tenía una inmensa preocupación por la humanidad y sentía la necesidad de señalarle sus fallas. Es significativo el hecho de que la mayor parte de su obra se componga de obras teatrales, pues en el teatro hay un contacto directo con el público y el artista puede ver cómo reacciona la gente ante la obra, cómo se sitúa en ella, o cómo, por el contrario, se ensimisma y deja de escucharla. Además, la necesidad de un receptor activo de sus obras es clave para Barrie, pues éstas requieren de un otro que se arroje dentro de ellas y las ayude a construirse, así sea sólo a través del acto de lectura; “Barrie espera que el público continúe el proceso de la creación”<sup>iii</sup>(Jack, p.15).

En este trabajo me propongo captar la realidad de lo dado y lo posible en *Peter Pan*<sup>1</sup> a través de un análisis de la forma en que el texto nos presenta al hombre moderno, con su singularidad y su falta de singularidad, girando en torno a la muerte como un factor esencial en el acontecer de la vida y del arte. La estructura dual que marca la obra de principio a fin será tomada como la base para la ordenación de los tres capítulos que componen esta tesis.

En este orden de ideas, empezaré por analizar, en el capítulo titulado *La obra de nunca jamás*, la reflexión que hace James Barrie sobre el arte en *Peter Pan*. Se diferenciarán los escenarios de la obra, Bloomsbury y La Isla De Nunca Jamás, con el fin de demostrar que en la configuración de la Isla el autor expone una noción particular del arte como acontecimiento, cuyo origen y funcionamiento se comprenderá a la luz del ensayo de Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, y de *El canto de las sirenas y El espacio literario* de Maurice Blanchot. Tal como veremos en el siguiente capítulo, la forma en que Barrie presenta el acontecer del arte coincide con la forma en que acontece el hombre: a través de la tensión entre muerte y vida, entre el Capitán Garfio y Peter Pan.

En el segundo capítulo, *Vida, muerte e intimidad*, analizaré la relación conflictiva que presenta el texto entre Peter Pan y el Capitán Garfio, para demostrar cómo Pan representa la vida llevada al extremo mientras que Garfio representa al hombre que no puede evitar la

---

<sup>1</sup> Las dos versiones que James Barrie escribió de *Peter Pan*; la obra de teatro en 1904, y la novela en 1911, serán utilizadas a lo largo de este trabajo ya que se complementan entre sí. Puesto que pertenecen a géneros distintos, difieren en la forma de decir y en lo que dicen. Estas variaciones le brindan múltiples posibilidades a la obra y al lector. Además, el final del Capitán Garfio varía en cada versión, y como esta tesis girará en torno a la muerte, esta variación no se puede dejar pasar por alto.

muerte. Así, estos personajes encarnan dos fragmentos del ser, vida y muerte, que el texto presenta por separado. Luego examinaré sus enfrentamientos, esos espacios en que los dos fragmentos del ser, completamente opuestos y diferenciados, se definen y se transforman entre sí, ahondando en esa relación con base en *La oda trágica* de Hölderlin y *El Espacio Literario* de Blanchot.

Habiendo demostrado en los dos capítulos anteriores cómo en el texto de *Peter Pan* la muerte es un aspecto esencial en el acontecer del arte y del hombre, ya que nos abre a la vida, en el tercer capítulo, *Mi muerte, tu muerte, la nuestra*, expondré la forma en que la modernidad se ha caracterizado por la ausencia de la muerte, así como las consecuencias de este hecho para el hombre moderno, con base en los textos de Phillippe Aries, *El hombre ante la muerte*, y de Louis Evely, *El hombre moderno ante la muerte*, así como en el ensayo de Derrida, *Dar la muerte*. Tras este análisis de la situación de la muerte en la modernidad y sus consecuencias sobre el individuo, volveré a remitirme a *Peter Pan* para señalar la forma crítica en que estos aspectos se presentan en el texto, y la manera en que el arte media entre lo dado y lo posible, entre el rechazo de la muerte que llevan a cabo los individuos de Bloomsbury y el personaje de Peter Pan y, en su inclusión, a través de La Isla De Nunca Jamás y del Capitán Garfio.

## CAPÍTULO 1. LA OBRA DE NUNCA JAMÁS

En este capítulo nos acercaremos al acontecimiento del arte en la totalidad de *Peter Pan*. Para ello es urgente explorar la Isla De Nunca Jamás, pues es ahí donde hallamos una reflexión directa sobre lo que es el arte y los modos en que se manifiesta. Primero nos ubicaremos temporal y espacialmente en el lugar, o no lugar, de lo imaginario, contrastándolo con lo real: Londres. Una vez hecha esa distinción, nos adentraremos en el espacio de lo imaginario para estudiar la obra desde allí. A medida en que sea examinada la importancia que tienen el lenguaje y las oposiciones en el proceso artístico presentado a lo largo de la obra, la relación entre el creador y lo creado será puesta en cuestión. Partiré de las circunstancias duales inscritas en los textos (obra de teatro y novela) de James Barrie, apoyándome en el ensayo *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger, en *El Espacio Literario* de Maurice Blanchot y en *The Road To The Never Land* de R.D.S. Jack. Veremos cómo en el texto de *Peter Pan* el arte se transforma en juego y el juego en íntima transformación. Así, los papeles del niño y del pirata que juegan a atacarse durante la mayor parte de la obra, empezarán a hablar el idioma indescifrable de lo humano.

### 1.1. De lo real a lo imaginario

La obra de James Barrie, *Peter Pan*, empieza situándonos en una casa en Bloomsbury, una zona de Londres. Allá viven el señor y la señora Darling con sus tres hijos: Wendy, John y Michael. Es un escenario real, sin nada fuera de lo común, exceptuando que la nana es un

perro ovejero. Este escenario ocupa un espacio mínimo dentro de la totalidad de la obra; apenas hemos empezado a leerla cuando Peter Pan se ha llevado a los niños hacia la Isla De Nunca Jamás. Esto no sólo implica un cambio de escenario, sino una ruptura entre lo real y lo imaginario, formando una estructura dual que marcará la obra de principio a fin, y que su totalidad se encargará de unificar.

Para esclarecer la ruptura entre lo real y lo imaginario debo empezar por especificar las diferencias entre Bloomsbury y la Isla De Nunca Jamás. La primera (y ésta nos la sugiere Barrie en el primer párrafo de la obra de teatro) es la ubicación real de la casa de los Darling, pues aparte de que corresponde a una realidad topográfica: Inglaterra, Londres, Bloomsbury, el autor admira a un hombre que había vivido ahí; la calle había sido habitada realmente, en el mundo por fuera del texto:

...nuestro primer Acto se ubica al final de una calle bastante deprimida en Bloomsbury. Tenemos el derecho de situarlo donde queramos, y la razón por la cual se ha elegido a Bloomsbury es que el señor Roget vivió allí alguna vez. También nosotros vivimos allí en la época en que su *Thesaurus* era nuestra única compañía en Londres; y nosotros, a quienes él ayudó a abrirse camino por la vida, siempre hemos querido rendirle un pequeño homenaje. (Barrie, 1999, p. 87).<sup>iv</sup>

Mr. Roget no es cualquier habitante, es quien escribió el *Thesaurus*<sup>2</sup>. Su mención tiene dos efectos, primero: el hecho de que Barrie quiera homenajear a este señor representa la importancia que tiene para él el lenguaje, y que éste por tanto, tendrá en esta obra. Segundo, Bloomsbury se empieza a caracterizar más por el habla que por la música. La Isla De Nunca Jamás se caracteriza más por la música que por el lenguaje y, de hecho, el mal uso del lenguaje es una de las especialidades de Peter Pan (y de los niños perdidos); el buen

---

<sup>2</sup> Diccionario de sinónimos y antónimos.

uso de la flauta es su cualidad. Si la dualidad juega un papel fundamental en esta obra, dentro de la isla esta dualidad también se presenta, pues el Capitán Garfio posee un *Thesaurus*; él se opone a Peter como Bloomsbury al espacio de lo imaginario.

Ahora bien, volvamos a la ubicación de los lugares, pues aún falta referir la de la isla. Ésta no tiene una realidad topográfica, todo lo contrario, lo que tiene es una irrealidad topográfica, no tiene coordenadas fijas ni un lugar preciso en los planos de la imaginación:

“Segunda estrella a la derecha, y directo hacia la mañana.” Ese, le había dicho Peter a Wendy, era el camino hacia La Isla De Nunca Jamás; pero aun los pájaros que llevan mapas y los consultan en cada rincón del viento no hubieran dado con la isla siguiendo esas señas. Pues Peter, verán ustedes, decía cualquier cosa que se le ocurriera.<sup>v</sup> (Barrie, 2003, p. 33)

Con estas pocas palabras La Isla De Nunca Jamás empieza a cobrar un matiz irreal e imaginario. No importa dónde esté ubicada, lo importante es que el lector crea (con una fe cándida) que la Isla existe. Existe en el lugar de lo inexistente, de lo imaginario, su mismo nombre: Nunca Jamás, exilia cualquier realidad palpable que se le hubiera querido atribuir. Este nombre nos dice que un lugar, la Isla, no existe y nunca existió, que es de nunca y nunca es el tiempo cero (y no el cero del que todo comienza sino del que nada nace, nada jamás). Así, cuando la lectura nos lleva al punto de entrar en la Isla, entendemos que esto no puede ser real, que en la realidad de Londres, o de Bogotá, nadie puede entrar en un lugar de nunca. La escritura nos está transportando a través del vuelo que asumen Pan, Wendy, John y Michael, hacia lo fantástico, hacia un mundo posible lleno de vida al que podemos entrar por vía de la imaginación.

La fe cándida da resultados, al llegar notamos que hay algo en ese nunca. Sin embargo, no es parecido en lo más mínimo a Bloomsbury, ni siquiera en lo más general: el tiempo.

Mientras que Bloomsbury está limitado a nuestro tiempo sucesivo, la isla accede al tiempo de lo imaginario. ¿Cuál es cuál?

El tiempo sucesivo de Bloomsbury es aquel en que los minutos pasan uno tras otro desde que nacemos, acercándonos a esa hora fatal, sea esa la hora de dormir, o la hora de darnos un baño: “Michael (escandaloso): No me iré a dormir, no y no y no. Nana, aún no son las seis. Dos minuticos más, por favor, ¿un minutico más? Nana, no me dejaré bañar. Te digo que no me dejaré bañar.” (Barrie, 1999, p. 89)<sup>vi</sup>. También es el tiempo que marca la hora precisa en que Peter Pan se lleva a los niños hacia el nunca jamás:

La puerta por donde entrarán los padres está situada a la izquierda del escenario. Al fondo está la puerta del baño, con un reloj de cuco sobre ella; y en el centro está la ventana, que en este momento se ve seria y respetable, pero que dentro de media hora (es decir, a las 6.30 pm.) podrá relatarle una historia bastante extraña a la policía (Barrie, 1999, p. 88).<sup>vii</sup>

En Bloomsbury la presencia del reloj regula el modo de vida: a las 5 es la hora del bañarse, a las 6 toca acostarse y a las 7 despertarse. En el fragmento anterior se hace evidente que Barrie es crítico de esta forma de vida. Ante todo, el reloj se ve por donde entran los padres (los envejecidos, los educados, los de la imaginación deteriorada, los que están de afán porque deben asistir a un compromiso social). Y, ¿por dónde entran el señor y la señora Darling, por qué lado del escenario se ve el reloj? Por la izquierda. Esta orientación no es banal; en el prefacio de la obra teatral Barrie establece que al volverse adulto se volvió zurdo, mientras que cuando joven era diestro. Esto se lo atribuye a que se piensa de

una forma más oscura por el brazo izquierdo. Para el autor la izquierda representa lo siniestro.<sup>3</sup>

En la Isla De Nunca Jamás este tiempo sucesivo no existe. Hay apenas un reloj encerrado en la boca del cocodrilo, y éste sólo molesta al Capitán. Los niños perdidos no tienen un horario al cual deben atenerse para dormir o bañarse, sólo lo tendrán cuando Wendy llega a ser su madre y a imponer el otro mundo.

¿Qué hay entonces si no un tiempo sucesivo? ¿Qué tiempo puede existir en el nunca?

...el tiempo como espacio y lugar vacío. Es decir, libre de acontecimientos, vacante inestable, distancia agitada, espacio interior en transformación donde los éxtasis del tiempo se sitúan con una simultaneidad fascinante. ¿Qué es pues todo esto? Es el tiempo mismo del relato, el tiempo no está fuera del tiempo, sino que se experimenta como afuera, en la forma de un espacio, ese espacio imaginario donde el arte encuentra y sitúa sus recursos. (Blanchot, p. 33)

El tiempo de Nunca Jamás es aquel que sólo puede darse en lo que no es. Es el otro tiempo del tiempo sucesivo, pues no es el que pasa minuto tras minuto, sino aquél en el que todos los minutos se sitúan a la vez. Todos los minutos, todos los meses, o todas las estaciones; en la Isla De Nunca Jamás ““Es verano sobre los árboles y la laguna, pero invierno sobre el río, lo cual no es sorprendente en la isla de Peter, donde pueden pasar todas las estaciones mientras se llena un balde en el pozo...”<sup>viii</sup> (Barrie, 1999, p. 106)

---

<sup>3</sup> En el prefacio a la obra, Barrie piensa en su función de escritor y utiliza la imagen de islas para representar sus escritos: “I note that with the years the islands grow more sinister, but it is only because he has now to write with the left hand, the right having given out; evidently one thinks more darkly down the left arm.” (Barrie, 1999, p. 79). (Noto que con los años las islas se vuelven más siniestras, pero es sólo porque ahora él debe escribir con la mano izquierda, habiéndose desgastado la derecha; evidentemente se piensa de manera más oscura por el brazo derecho.) La idea de atribuirle a la izquierda lo siniestro no es originaria de Barrie. Helena Iriarte nos recuerda que “en el mundo mítico, en las leyendas y en la tradición religiosa y literaria de Occidente, el camino siniestro es el negativo, a diferencia del diestro. Por ejemplo, los justos están “en la diestra de Dios Padre”, en la Eneida y en la Divina Comedia el lado siniestro es el negativo o incorrecto; en la España medieval, cuando las aves vuelan del lado siniestro es mal agüero o mal presagio y la palabra pasa a significar lo turbio, lo malo, lo perverso”.

Si el tiempo de la isla se experimenta como un espacio vacío, ¿cómo es que en ese espacio “vacío” se pueden situar una simultaneidad de estaciones, una simultaneidad que de alguna manera está forjando un presente en lo inexistente? Es posible por medio de la palabra creadora, por la palabra puesta al servicio del arte y de la creación. Ella es la que consiente a la simultaneidad en las estaciones, a una laguna de sirenas, a los piratas, a los indios, a las hadas y a los niños perdidos. Es también la que permite que surja un presente sin antecedentes o futuro en ese espacio vacío.

Los antecedentes y el futuro pertenecen al tiempo de Bloomsbury; allí hay un antes y un después que espera, determinados por el reloj. Por esta razón ahí la memoria es una urgencia y un destino mientras que en la Isla de Nunca Jamás el único destino es el olvido<sup>4</sup>. No obstante, este olvido no es un olvido trágico, es sólo la consecuencia de estar en un espacio sin futuro donde todo lo que sucede nunca se sucede, sino que todo siempre es actual. Sólo hay espacio para los actos, no para voltear la mirada y contemplarlos. El siguiente diálogo entre Wendy y Pan nos afirma este olvido:

“¿No recuerdas,” preguntó ella asombrada, “cómo lo mataste y nos salvaste la vida a todos?”  
“Los olvido después de matarlos,” respondió despreocupadamente.<sup>ix</sup> (Barrie, 2003, p. 149)

Sin embargo, la palabra olvido es demasiado “real”, en cuanto que corresponde al tiempo sucesivo, para expresar lo que está pasando acá. Peter la utiliza por decir cualquier cosa, él

---

<sup>4</sup> R.D.S. Jack señala que esta es la razón por la cual Peter necesita a Wendy, pues mientras que ella tiene la capacidad de recordar y él no, sólo ella puede aprenderse los cuentos: “Peter sólo existe para sí y en el presente. Las historias, como repositorios de conocimiento del pasado relatadas para el beneficio de los otros están fuera de su alcance”. (“Peter only exists for himself and in the present. Stories as repositories of past knowledge provided for the benefit of others are outwith his range”) (p. 210)

siempre dice cualquier cosa ya que al no tener conciencia prácticamente de nada<sup>5</sup>, acostumbra a pensar poco en sus palabras y mucho menos en sus respuestas. Pero no se trata tanto de olvido como de sustitución. Un acto sustituye al otro y es por eso que se olvida, pero no se sigue de un vacío, de algo que se quiera recordar, sino de otro acto que se está ejerciendo. Por esto no hay lugar para lo ausente cuando todo está presente en Nunca Jamás. Recordar la Isla y la totalidad de sus actos es tarea del lector.

Habiendo mencionado lo anterior, es hora de destacar la diferencia más importante entre Bloomsbury y La Isla De Nunca Jamás: Bloomsbury existe como algo real, mientras que a la Isla De Nunca Jamás la palabra le da su ser. Es decir, la palabra es capaz de hacerla aparecer, de nombrarla en el espacio vacío de lo imaginario, y de alguna manera u otra, de llenarla, por medio del lenguaje, de habitantes, de escenarios y de acciones. Es decir, Bloomsbury podría existir así nadie supiera su nombre, porque está ahí, en Londres, habitada y no depende del lenguaje. En cambio la Isla no sería Isla sin la palabra, sin la narración.

La vasta diferencia entre ambos sitios no es gratuita. *Peter Pan* reflexiona sobre el arte: qué es, cómo se produce, qué papel tiene el autor, la palabra y el tiempo. En esta obra “la brecha entre el mundo “real” y aquel del artificio también se nos impone a nosotros” (Jack, p.186).<sup>x</sup> Bloomsbury se nos presenta como lo no artístico, como lo real, mientras que la Isla es todo lo contrario: es el espacio de lo imaginario, ese espacio donde según Blanchot, *el arte encuentra y sitúa sus recursos*. A través de la isla, el autor nos presenta los recursos

---

<sup>5</sup> En el siguiente capítulo analizaré en detalle las causas y consecuencias de esta característica de Peter Pan.

del arte, al menos los que él considera esenciales. Sin embargo, no debemos olvidar que Bloomsbury existe, que la Isla no es la totalidad de la obra. Es importante no dejar de lado a Londres porque el arte no sólo se compone de lo imaginario, también necesita de lo real. Por esta razón cuando se trata de la Isla no podemos pensar sólo en el vuelo de Peter Pan, sino también en los pies pesados del pirata.

La Isla es un retrato de la totalidad de la obra; ella nos muestra qué hace que *Peter Pan* sea una obra de arte, y, de tal modo, si *Peter Pan* tiene una estructura dual: Bloomsbury/Isla De Nunca Jamás, la Isla también la tiene: Peter Pan/Capitán Garfio. La importancia de esa dualidad será aclarada cuando nos situemos en la Isla, tomándola como una obra dentro de la obra, y descifremos los recursos del arte que configuran *Peter Pan*.

## **1.2. El despertar de la isla**

Para encontrar el arte en la Isla De Nunca Jamás, debemos sentarnos íntimamente sobre sus rocas y palpar su fondo elemental: la palabra. Porque en ella está el movimiento que hace de un espacio vacío el espacio de lo imaginario, y ella es la que permite que algo sea creado en donde no hay nada, en donde la ausencia espera, en la espera más profunda, ser nombrada. Al ser nombrada cobra forma, como si las palabras que van siendo pronunciadas y leídas por un receptor esculpieran un mundo.

Los escenarios que Barrie decide narrar, los espacios donde acontece la obra, están generalmente determinados por Peter Pan. Si Peter está en Kensington Gardens, ese es el mundo que se esculpe; si está en Bloomsbury entonces es éste. La isla sólo aparece en el texto cuando Peter está presente; cuando él no está, se sumerge en el silencio de lo ausente. Pero no debemos atribuir a Pan la presencia de tal o cual lugar, sino a la narración que lo sitúa en dichos lugares. Pues es la palabra creadora la que hace emerger tanto a Peter como a los sitios: “Al sentir que Peter regresaba, la Isla despertó nuevamente a la vida. Deberíamos utilizar el pluscuamperfecto y decir que “había despertado”, pero “despertó” suena mejor y Peter siempre lo empleaba. En su ausencia, las cosas en la isla suelen estar tranquilas”. (Barrie, 2003, p.43)<sup>xi</sup> Como se podrá ver, esta cita confirma que cuando Peter está en otro lado, cuando las palabras no configuran la isla ésta se sumerge en el silencio. Además de eso, notamos cómo estas palabras se centran más en el lenguaje que en Peter mismo; el énfasis que hace Barrie sobre las palabras *woke* (despertó) y *had wakened* (había despertado) demuestra la conciencia que el autor tiene del lenguaje como algo que está fijando una obra. La palabra no está nombrando una cosa, la está creando, la Isla, como bien lo sugiere el título del quinto capítulo de la obra, *se convierte en realidad*. Por esta razón la diferencia entre *había despertado* y *despertó* se hace fundamental. La fuerza de la palabra *despertó* (*woke*) es más apta y tiene mayor capacidad para crear algo, pues su sonoridad y su sentido de inmediatez *generan*, en contraposición a la primera, *había despertado* (*had wakened*), cuya sonoridad delicada y pasiva es más inmóvil y descriptiva. Además, el pasado simple (*woke*) en contraposición al pretérito pluscuamperfecto (*had wakened*) refiere una acción más independiente, puntual y única que la de *had wakened*, pues el pretérito pluscuamperfecto normalmente se asocia a otros hechos o acciones

pasadas. Así, el uso del pasado simple ayuda a determinar y hace parte del surgir de la isla, de esa emergencia que tiende hacia su mismo estar. Por medio de estas especificaciones gramaticales que presenta el texto de *Peter Pan*, vamos viendo cómo en esta obra “...el único acontecimiento es el acontecer lingüístico” (Jack, p.162)<sup>xii</sup>,

Este acontecer lingüístico corresponde a la Isla De Nunca Jamás, es allí donde lo que se nombra cobra forma y realidad, donde la palabra se hace carne y además de eso, donde el nombre no tiene que corresponder a su significado habitual. Los personajes de la Isla están creados por este lenguaje y es el que ellos mismos hablan. En Bloomsbury las palabras siempre aluden a los objetos, no los crean. Por esta razón Wendy y Peter Pan tienen un “tropiezo lingüístico” cuando él va a buscarla:

**Wendy:** Pienso que es muy dulce de tu parte y me levantaré de nuevo. (*Se sientan juntos a un lado de la cama*). Si quieres te daré un beso.

**Peter:** Gracias. (*Estira su mano*)

**Wendy** (*sorprendida*): ¿No sabes lo que es un beso?

**Peter:** Lo sabré cuando me lo entregues (*para no herir sus sentimientos ella le brinda su dedal*). ¿Ahora debo darte uno a ti?

**Wendy** (*con decoro*): Sí, por favor. (*Saca una bellota y se la entrega. Ella está asombrada, pero es considerada*). Me lo pondré alrededor del cuello en esta cadena. (Barrie, 1999, p. 99)<sup>xiii</sup>

Es evidente cómo el lenguaje de la isla, el lenguaje de la creación, es impuesto en esta conversación. Es importante reconocer cómo el beso se inventa a sí mismo, cómo un beso termina siendo un intercambio de objetos en vez de un encuentro de bocas que en ningún momento se corrige. Aunque Wendy reconoce la falla opta por callar. ¿Por qué no corregir la situación de una vez por todas? Pues bien, debemos recordar que la Isla De Nunca Jamás es una obra dentro de la obra que da cuenta de su totalidad. Aunque Barrie opone Bloomsbury a la Isla, Bloomsbury también hace parte de un espacio imaginario que a pesar

de que nos engaña a primera vista (al ser tan opuesto a la isla) debe corresponder al mismo acontecer lingüístico. Si bien la isla da cuenta del arte en la obra, el arte no se puede pasar por alto en el resto del texto; al fin y al cabo, la totalidad de *Peter Pan* es una obra de arte. Por esta razón Wendy le da a Peter un dedal en vez de un beso, en vez de explicarle qué es un beso. Que el beso termine siendo un intercambio entre un dedal y una bellota es lo de menos, bien podría ser entre un dedal y el gorro de Pan. Lo que es fundamental es que el nombre no se limita a su significado y que el objeto no insinúa su nombre, que hay un intento de centrar la atención del lector sobre la palabra, que hay una meditación dirigida por la palabra a su propio movimiento. Esta obra “está orientada hacia el fondo elemental, hacia ese elemento que sería la profundidad y la sombra del elemento y al que sabemos los objetos no aluden” (Blanchot, 1969, p. 212). *Peter Pan* es una obra que reflexiona sobre su ser obra, sobre los *recursos del arte*: sobre la palabra. El lenguaje se hace sentir y se impone, la narración nos lleva a pensar el lenguaje.

La palabra tiene una fuerza creadora que se sobrepone al autor mismo. Lo narrado lo deja a un lado y el sujeto creador es sustituido por la creación lingüística. Aunque el sujeto sea quien ejecuta el acto de la escritura, la escritura misma lo opaca, se repliega sobre sí hasta tal punto que su potencia puede llegar a situarlo por fuera del texto: “Peter (quien puede imitar la voz del capitán de modo tan perfecto que hasta el autor tiene la sensación confusa de que a veces realmente era Garfio)...” (Barrie, 1999, p. 123)<sup>xiv</sup>. Esta cita demuestra la independencia del texto con respecto al autor. Éste ya no interviene en lo que está sucediendo en la obra, su papel se asocia más al de un lector que al de un creador: por esa razón es susceptible de ser confundido. El autor tiene la misma idea de lo que está pasando

que el lector; está afuera del texto a pesar de que lo está escribiendo. Genera una distancia, una relación ajena entre él y *su* obra, entre él y lo que él ha escrito. Se deshace del dominio sobre la creación; no hay una jerarquía en la que el autor sabe más que el lector sino que se sitúa en su mismo nivel: “Resulta necesario hacer algunas confesiones inquietantes al imprimir finalmente, la obra teatral de *Peter Pan*; entre ellas, que no tengo recuerdo alguno de haberla escrito...” (Jack, p. 160)<sup>xv</sup>.

¿Es derrotado por el lenguaje o se aleja de la obra a conciencia? Si Barrie no homenajeara a Roget en la obra, si no hiciera tanto énfasis en la potencia de cada palabra, si la Isla De Nunca Jamás fuera el resultado *de* lo que se expresa (de la palabra como medio que comunica) y no de *con* lo que se expresa (de la palabra que construye), y si además no estuviera reflexionando sobre el arte, podríamos admitir que James Barrie fue una víctima del lenguaje, que éste lo superó, lo humilló y le hurtó esta obra maestra de sus manos. Pero esto no es así. Barrie se hace a un lado de la obra a conciencia, hace gritar al lenguaje con todas sus fuerzas para que en la mente del lector atento resuene que son las palabras y no el hombre las que hacen que el arte sea un acontecimiento. Con *Peter Pan* James Barrie establece que el origen de la obra no debe ser atribuido al autor. El filósofo alemán Martin Heidegger comparte esta opinión:

...la obra debe abandonarse a su pura autosubsistencia. Precisamente en el gran arte, que es del único que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación. (Heidegger, p. 28)

Esta noción de artista coincide exactamente con la que se nos presenta en *Peter Pan*. Primero, el artista *reducido casi a un simple puente* describe la función de Barrie en la obra: la de ser quien ejerce el acto de la escritura, el que instala en el espacio de lo

imaginario, las herramientas con las que ha de obrar el arte. Segundo, el autor se destruye a sí mismo en la creación, se va haciendo cada vez más invisible hasta que la obra se abandona al lenguaje, *su pura autosubsistencia*. Barrie no se demora en este proceso de desaparición, desde el primer párrafo de la obra, aquél en que se menciona a Roget, el autor del *Thesaurus*, el lenguaje empieza a ocupar el papel principal del texto.

Las palabras sustituyen al autor y a medida que transcurre la narración van haciendo surgir La Isla De Nunca Jamás. Pero esto no es tan sencillo como parece, pues no es suficiente arrojar una palabra sobre una hoja en blanco para que haya arte. La materialidad de la palabra no basta, en su pura presencia podría parecer una entidad muerta y no sería autosubsistente. Para que la palabra sea capaz de hacer acontecer el arte, en el sentido en que Barrie lo intenta expresar, es necesario que de ella se desprenda un movimiento dual entre opuestos, pues las palabras no crean nada cuando son estáticas. Ya que *Peter Pan* es una obra que expone una visión del arte y que le enseña al lector cuáles son los recursos de la creación, su estructura está basada en dicho movimiento. Tenemos opuestos como Bloomsbury y la Isla, y dentro de la isla tenemos opuestos como Peter Pan y el Capitán Garfio. El movimiento que se da entre estos espacios y estos actores es el mismo que parte del lenguaje en la configuración de una obra de arte.

Este movimiento dual consiste en lo que Heidegger llama, en *El origen de la obra de arte*, “mundo” y “tierra”. Mundo pertenece a lo que es visible y tierra al dominio de lo que retiene y oculta. Para el filósofo, lo visible sólo se hace visible en cuanto lo oculto esté también presente. Pues bien, lo oculto es lo que determina y accede a que se vean ciertas

cosas, pero al ser vistas, nuevas cosas se ocultan. Aunque en *Peter Pan* se presenten varios conjuntos de contrarios como realidad/imaginación, infancia/adulthood o memoria/olvido, hemos de centrarnos en la dualidad predominante a lo largo de la obra: muerte y vida. Relacionaremos la *tierra* con la muerte, y al *mundo* con la vida; la muerte le brinda un significado a nuestra vida, ella nos hace conscientes de que debemos tomar decisiones antes de morir. Es también la que limita esas decisiones al imponer la barrera de nuestra finitud. La muerte permite que veamos las posibilidades sobre las cuales tendremos que decidir; este espacio en que decidimos, en que contemplamos, es el espacio de la vida, el mundo que abre la tierra.

Para el filósofo hay arte cuando esta vida se nos devela, y cuando al develársenos también tomamos conciencia de que hay algo oculto limitando nuestras posibilidades de vida. Lo oculto nunca puede ser completamente revelado ni lo visible completamente oculto, esto causa que los contrarios no se vayan a reconciliar y que en cambio, siempre se encuentren con violencia, pues mientras el mundo tira hacia arriba para mostrar algo, la tierra se alía con la gravedad para seguirse ocultando. Este movimiento violento es el que hace que surja el arte, y es lo que Heidegger llama el acontecer de la verdad, o el acontecer del arte. Esto es lo que deben instalar las palabras cuando crean. La creación debe tender a ese acontecimiento que es la irrupción de un mundo determinado por lo oculto, es decir, en el caso que nos concierne, la irrupción de la vida determinada por la muerte, y ambas significándose en su intimidad:

Este enfrentamiento entre el mundo y la tierra es un combate. Confundimos con demasiada ligereza la esencia del combate asimilándolo a la discordia y la riña y por lo tanto entendiéndolo únicamente como trastorno y destrucción. Sin embargo, en el combate esencial, los elementos en lucha se elevan mutuamente en la

autoafirmación de su esencia. La autoafirmación de su esencia no consiste nunca en el afirmarse en un estado casual, sino en abandonarse en el oculto estado originario de la procedencia del propio ser. En el combate, cada uno lleva al otro por encima de sí mismo. De este modo, el combate se torna cada vez más combativo, más propiamente eso que verdaderamente es. Cuanto más duramente se supera a sí mismo y por sí, tanto más implacablemente se abandonan los contendientes a la intimidad de un simple pertenecerse a sí mismo. (Heidegger, p.35)

La dualidad en *Peter Pan* maneja este movimiento violento e irreconciliable que crea la autoafirmación de los contrarios. Las palabras llegan al texto para hacer surgir el arte: La Isla De Nunca Jamás, por esto la isla tiene que abandonarse al combate. Cuando Heidegger afirma que *la obra debe abandonarse a su pura autosubsistencia*, se refiere a este movimiento en que se manifiesta el ser. Una vez que las palabras logran poner en marcha dicho movimiento no hay nada que las haga parar excepto la reconciliación de los contrarios. Esto se debe a que una reconciliación haría cesar la tensión entre el ser que proyecta y el ser que retiene, la palabra volvería a ser sólo materia inerte y la obra no sería autosubsistente.

Desde el momento en que la obra levanta un mundo y trae aquí la tierra, se convierte en la instigadora de ese combate. Pero esto no sucede para que la obra reduzca y apague de inmediato la lucha por medio de un insípido acuerdo, sino para que la lucha siga siendo lucha. (Heidegger, p.35)

En el momento en el que la lucha se entregue a la calma el arte desvanece. Uno de los opuestos irreconciliables que forman la Isla son Peter y Garfio; recordemos el suicidio de Garfio en la obra de teatro:

Peter permanece sentado en el aire tocando su flauta. Ante este espectáculo, el gran corazón de Garfio se parte. Aquella figura no del todo anti-heroica se sube a la borda de su nave murmurando 'Floreat Etona', y se lanza al agua, donde el cocodrilo lo espera con la boca abierta. (Barrie, 1999, p. 146)<sup>xvi</sup>

Con la muerte de Garfio la isla no desaparece, pues la muerte misma se sigue oponiendo a Peter Pan ya que Peter representa la eterna juventud.

Bloomsbury y la isla tampoco se reconcilian. Al final de la obra los niños perdidos, como representantes de la isla, se van a vivir a Londres, ¿qué mejor oportunidad de reconciliación que esa? Sin embargo, los niños se adaptan a Londres y dejan de representar el otro mundo, hasta olvidan la isla y, con ella, la capacidad de volar. No se reconcilian sino que se asimilan, es como si se pasarán de un equipo al otro:

Es triste tener que decir que el poder de volar los abandonó gradualmente. Al principio Nana les amarraba los pies a los barrotes de la cama para que no se escaparan por la noche; y una de sus diversiones durante el día era fingir caerse de los buses, pero poco a poco dejaron de intentar soltarse de la cama y se dieron cuenta de que se lastimaban al caerse de los buses. Con el tiempo ni siquiera podían volar tras sus sombreros. Falta de práctica, decían ellos, pero lo que esto significaba realmente era que ya no creían. (Barrie, 2003, p. 148)<sup>xvii</sup>

Con estos ejemplos podemos verificar que la palabra no se vuelve nunca, en la totalidad de la obra, una cosa muerta e inmóvil. Esto es posible porque hay algo muy fuerte que la retiene, que mantiene la obra en tensión.

Teniendo en cuenta que Barrie no sólo quiere hacer acontecer el arte, sino que quiere exponer sus recursos, nos recuerda varias veces que la Isla De Nunca Jamás sólo puede surgir si la tierra está presente, si la gravedad está reteniendo y pescando migajas de vida en el aire. Pues, como se ha explicado anteriormente, para instalar un mundo, para que acontezca el arte, la tierra debe estar desde un principio, significando aquello que se muestra. Así, al principio de la obra, cuando Peter llega con sus nuevos compañeros a la isla, son llamados con violencia hacia el suelo:

“Hola Campanita,” gritaron los niños perdidos. La respuesta de Campanita resonó: “Peter quiere que le disparen a Wendy.” No estaba en su naturaleza cuestionar las órdenes de Peter, y por ello los niños simples exclamaron: “Hagamos lo que Peter quiere.” “Rápido, arcos y flechas.” Todos menos Tootles bajaron de sus árboles. Éste ya tenía un arco y una flecha, y Campanita, al darse cuenta, se frotó sus pequeñas manos. “Rápido, Tootles, rápido,” gritó. “A Peter le agrada mucho.”

Emocionado, Tootles acomodó la flecha en el arco. “Hazte a un lado Campanita”, gritó, y luego disparó. Wendy cayó a tierra con una flecha clavada en el pecho. (Barrie, 2003, p. 53)<sup>xviii</sup>

Este es uno de los primeros encuentros que tenemos con la isla, con esa obra dentro de la obra que reflexiona sobre sí misma. Por medio de los niños perdidos, Barrie presenta ese recurso del arte que retiene, que absorbe y que oculta. Esto es necesario en ese momento, ya que es ahí que empieza a surgir la isla, que la empezamos a recorrer y que se empieza a construir. Wendy cae del aire a la tierra, atraída por la tierra misma, para dar comienzo a una aventura, a un acontecer lingüístico, al arte.

John y Michael tienen una experiencia similar al llegar a la isla mientras están aún suspendidos en el aire. Sin embargo, ellos no caen inmediatamente, pero sí son atacados desde la tierra.

Hasta los sonidos cesaron. Para Michael la soledad era espantosa. “Si sólo algo hiciera un sonido”, exclamó. Como en respuesta a su deseo, irrumpió en el aire el más tremendo estallido que jamás hubiera escuchado. Los piratas habían disparado una bomba contra ellos. (Barrie, 2003, p. 40)<sup>xix</sup>

Esta es la primera interacción entre los niños y la isla. Evidentemente es una interacción violenta, los piratas los están atacando con bombas. Además, no es violenta sólo en cuanto a la acción sino al sonido mismo, algo interrumpe de modo abrupto el silencio que estaba perturbando a Michael; pero esto era, en efecto, necesario. Si el silencio hubiera permanecido no habría isla, “El paraíso es silencio; el sonido introduce la confusión y el combate” (Jack, p. 220)<sup>xx</sup>, y para la visión del arte que Barrie introduce en esta obra, el combate es fundamental ya que es el comienzo de la isla.

Esta noción de creación trastoca el concepto tradicional de un ser creador y omnipotente. No se trata de que alguien construya algo y después lo dé por terminado; se trata de que la palabra ponga en marcha el arte y de que haga comenzar la isla a lo largo de la obra. Acá no se construye algo sino que se está construyendo constantemente. Un artista que aún se considere el origen de su obra hace una escultura para después mostrarla, en cambio, la creación que surge de la materia, de la palabra creadora e irreconciliable, no se esculpe para después mostrarla, sino que se muestra en el mismo esculpir, nunca deja de ser la piedra instalando un mundo. De este modo, la obra que no se crea a sí misma continuamente por medio de las herramientas que le ha brindado un agente externo, tiene un principio y un final determinado. En cambio, la obra en que el arte sí acontece continuamente, no tiene un final o un principio determinado, pues siempre está comenzando y no sabemos desde cuándo, pues desde que abrimos el texto las palabras están haciendo surgir la Isla De Nunca Jamás o la obra de *Peter Pan* y, como no hay reconciliación, ese estado se mantiene. Quizás Barrie haya contemplado en esta forma irreconciliable de obrar del arte, la solución a aquel conflicto que él se planteaba, el de "...cómo aprehender un 'mundo sin fin' – o, desde la posición agnóstica de Barrie, un mundo sin comienzo conocido." (Jack, p. 160)<sup>6xxi</sup>.

Ahora bien, anunciado este movimiento, este combate que es el surgir del arte, podemos adentrarnos aún más en la isla para ver de qué modo se manifiesta en ella.

---

<sup>6</sup> R D S Jack relata que cuando Barrie dirigía la obra de teatro en Londres, los guiones de los personajes apenas contenían las líneas correspondientes a cada cual, no tenían toda la historia, ni todos los diálogos, pues bien, él quería que la isla fuera surgiendo, poco a poco, tal como la había escrito. Cada actor hacía parte de un acontecer y en sus diálogos no había principio ni final.

### 1.3. Juego y transformación

Cuando leemos *Peter Pan* y entramos al espacio de la Isla De Nunca Jamás, entramos a un espacio en el que cada acto y cada movimiento hace parte de un gran juego. En esta obra el acontecer del arte, el movimiento dual entre la vida y la muerte, entre mundo y tierra, se presenta a través del juego. Pues éste otorga posibilidades que la realidad no ofrece, ya que jugar a algo, a ser alguien, es oponerse al menos mínimamente, a la realidad misma. Para Barrie, el juego es un recurso fundamental con que obra el arte; es como el traje que viste el movimiento dual a lo largo del texto, asegurando la vigencia del combate y las tensiones.

Por ejemplo, se ha afirmado que al tiempo de la isla no le corresponde la memoria sino una sustitución de actos que imposibilitan el recuerdo. Estos actos que se sustituyen a lo largo de la isla son juegos (juegos clásicos que se dan en la imaginación de los niños), y cuando el juego se acaba, o cuando está en peligro de acabarse, inmediatamente lo sustituye otro. La película que hace Walt Disney de la obra presenta esta función del juego de una manera precisa: Cuando John y Michael juegan con los niños perdidos a atrapar indios, los indios los atrapan a ellos y los amarran contra un tótem; en seguida se desarrolla la siguiente conversación:

“Bueno, jefe, usted gana esta vez, pero ya desátenos”, dice un niño perdido.  
“¿Desátenos, quieres decir que es sólo un juego?”, pregunta John.  
“Claro, cuando ganamos los desatamos, cuando ellos ganan nos desatan” responden varios niños. (Disney, 1953)

No obstante esta vez no es un juego, aclara el Jefe, pues los piratas han capturado a su hija y él piensa que los niños son los culpables. ¿Qué tan cierta es esa aclaración del Jefe? Los niños estaban jugando hasta que él les dice lo de su hija. Pero no hay tiempo para

lamentarse, la escena cambia rápidamente y aparecen Pan y Wendy en la laguna de las sirenas y pronto los piratas con su prisionera, una escena típica de un juego de niños. Cuando un juego cesa, la narración se desplaza hacia otro movimiento, hacia otro lugar donde sí haya una riña o un nuevo juego donde se puedan presentar nuevas tensiones, pues la obra no se mantendría si no las hubiera.

Es imprescindible que en la obra se mantenga el juego ya que el movimiento dual creador del arte se presenta a través de éste; si no hay juego la isla no acontece, pues éste es el que genera los opuestos y se encarga de diferenciarlos a lo largo del texto. En él se está jugando la *autosubsistencia* del lenguaje. En la Isla De Nunca Jamás todos los juegos implican oposiciones: los indios están en contra de los piratas, y los piratas en contra de los indios y los niños, los niños están en contra de los indios y las sirenas y Campanita en contra de Wendy. Cuando todos estos se enfrentan hay un movimiento violento en el que incluso hay armas: flechas, bombas y trampas.

Sería presuntuoso afirmar que en cada uno de estos juegos acontece un combate irreconciliable, que presentan dualidades independientes unas de otras y que cada una retiene y abre un mundo distinto. No, estos juegos hacen parte de un juego motor, al igual que la sustitución de actos hace parte de un mismo presente. El juego motor es el que se da entre Peter Pan y el Capitán Garfio. Estos dos personajes son más opuestos entre sí que cualquier otro par de la isla, y son, por lo tanto, los que concentran la mayor capacidad para hacer acontecer el arte. El Capitán Garfio está directamente relacionado con la muerte y Peter con todo lo que no es la muerte, con la vida eterna, ya que no envejecerá jamás. Mientras que para el pirata la muerte es una realidad segura que lo espera y acosa, para

Peter la muerte es algo distante; por este motivo tiene la capacidad de decir, osadamente, que “Morir será una gran aventura.” (Barrie, 1999, p. 125)<sup>xxii</sup>. De este modo, los encuentros entre estos dos personajes son los que tienen mayor fuerza para hacer acontecer el arte; al ser los más opuestos generan más tensión y más violencia. Es por su juego que la Isla De Nunca Jamás se vuelve autosubsistente y que logra aparecer en un espacio vacío.

La fuerza del juego entre Peter y Garfio es la que causa la presencia de los otros juegos, pues las luchas que se dan entre los demás habitantes de la isla giran en torno a la de estos dos, y más que girar en torno, hacen parte de su enfrentamiento y tienden hacia el mismo acontecer de la obra de arte. Tomemos tres de las acciones que han sido descritas a lo largo de este texto para visualizar esta predominancia y confirmar la existencia de un juego motor:

1- Cuando los piratas atacan a los niños en el aire lo hacen porque Garfio está intentando asesinar a Pan.

2- Los niños perdidos le disparan a Wendy porque piensan estar siguiendo órdenes de Pan. Aunque acá no media Garfio, lo hará después. Pan invita a Wendy a la Isla para ser su madre y Garfio la utilizará de carnada para atraer a Peter en la batalla final.

3- El Capitán Garfio secuestra a Tiger Lilly para que Pan vaya a rescatarla. Esto hace que los Indios capturen a los niños perdidos en lo que ellos pensaban era un juego.

Así podemos ver cómo las acciones de la isla, una tras otra, mantienen el mismo combate, y cómo este combate se va dando a medida que aparece la isla. Podemos pensar, siguiendo

estas afirmaciones, que si lo que se da entre Peter y Garfio es una batalla temporal (vida-muerte), lo que hace La Isla De Nunca Jamás es convertir

...el tiempo humano en un juego y el juego en una ocupación libre, carente de todo interés inmediato y de toda utilidad, esencialmente superficial y capaz, con ese movimiento de superficie, de absorber no obstante todo el ser. (Blanchot, 2005, p.26)

Efectivamente en la isla ningún juego es interesado puesto que lo único que importa es seguir jugando para que la obra sea autosubsistente. El único fin que tiene el juego es mantenerse en movimiento, y ese no es ni siquiera un fin ya que el movimiento es su esencia, lo que lo compone. Es, además, superficial ya que es un mero movimiento y no podemos buscar este tiempo humano convertido en juego más que en eso que desata, siembra y cultiva el lenguaje. Este juego yace sobre una vasta extensión de tierra que lo garantiza y lo pone en marcha, y lo superficial es tanto el terreno como lo que se pone en marcha, es un movimiento sin fondo y sin techo, no es apariencia banal sino un lugar que aparece en un espacio vacío. Es el terreno donde se juega el ser (siendo a su vez el ser), es donde acontece el arte. Es por esto que Barrie nos impulsa constantemente a reflexionar sobre el lenguaje, a sentir su fuerte influjo sobre esta obra, pues si ignoráramos eso, jamás podríamos tantear esa superficie o comprender cómo surge la isla, *Peter Pan*, y el arte.

En la novela, Barrie describe este carácter superficial de la obra:

Si cierras los ojos y tienes suerte, podrás ver por momentos, suspendido en la oscuridad, un estanque sin forma de bellos colores pálidos; y luego, si aprietas más los párpados, el estanque empieza a cobrar forma y los colores se vuelven tan vívidos que con otro apretón de párpados estallarán en llamas. Pero justo antes del incendio, verás la laguna. Nunca estarás más cerca a ella desde tierra firme, sólo un instante celestial...<sup>xxiii</sup> (Barrie, 2003, p. 73)

Es a través de esa limitación que tenemos para apretar los párpados que el autor nos aconseja detenernos en la superficie. Pues es sólo desde ahí que podemos, como lectores en

“tierra firme”, por fuera del texto, percibir el juego en el que se nos devela la isla, (el arte no se manifiesta por fuera del movimiento). Esta percepción se nos da en lo que el autor define como un *instante celestial*, ese instante que, según Blanchot, es capaz de absorber todo el ser.

¿En qué consiste este *instante celestial* al que parece tender el arte según Barrie? Si bien hasta el momento he determinado dos opuestos irreconciliables que gobiernan el acontecer del arte; Vida y Muerte (Pan y Garfio), ahora tenemos que pensar que estos dos factores son, juntos aunque diferenciados, la totalidad del ser. Del ser en cuanto que persona existente en el mundo, cuya vida y sus posibilidades están determinadas por la realidad innegable de su muerte. Cuando acontece el arte, éste es el ser que se descubre, por esta razón el movimiento de superficie es capaz de absorber todo el ser.

En la Isla De Nunca Jamás el tiempo humano convertido en un juego violento, en un combate, logra el acontecer del arte, que es el mismo que el del ser. Hay momentos en que vida y muerte se enfrentan y padecen lo que Blanchot llama una *transformación íntima*. Ésta se basa en que, habiéndose autoafirmado hasta la médula los opuestos, habiéndose significado tanto el uno al otro con violencia y tensión, alcanzan su “otro lado”. Esto es, cuando la muerte se reconoce doblemente muerta, la vida le impone su aire, su sol, y el infinito que rebosa. Cuando la vida se vive doblemente, algo la retiene, la muerte. Cuando a la muerte se le impone la vida, es capaz así mismo, de hacerla surgir, de significarla, y cuando a la vida se le impone la muerte, se limita a la existencia finita del ser. Esta

transformación que se da durante el combate es el acontecer del arte. Quizás los siguientes versos de Vicente Huidobro, permitan esclarecer esta noción:

Pasión de juego en el espacio  
Sin alas de luna y pretensión  
Combate singular entre el pecho y el cielo  
Total desprendimiento al fin de voz de carne  
Eco de luz que sangra aire sobre aire... (Huidobro, p. 98)

Con estos versos del poeta chileno podemos ver cómo se interrelacionan tierra y mundo, cómo juegan vida y muerte en la isla. Los dos primeros versos aluden al carácter superficial y desinteresado del juego, del movimiento que se dirige hacia su propia autosubsistencia. El tercero presenta y reúne a los actores del juego: pecho (carne, muerte, finitud: Garfio) y cielo (aire, vida, juventud, infinitud: Peter) y los reúne en combate. Los dos últimos versos añaden violencia al combate, pues el aire desprende la voz de la carne y la carne hace sangrar a la luz aire sobre aire. Y hay algo más: en medio de la violencia y la desgarradura se da una transformación a través del uso del hipérbaton: la carne queda sin voz, se silencia mientras el aire sangra. Esto está invertido, en realidad la carne es la que sangra y el cielo el que calla. Es en el momento en que se hace uso de esta figura retórica, que se puede hablar de un *instante celestial*, del acontecer del arte que absorbe todo el ser, pues la vida se encuentra con la muerte, y la muerte con la vida. En ese encuentro ambos opuestos se abren a una nueva posibilidad y a un nuevo significado. Si a lo largo del combate los opuestos se definen entre sí y tienden hacia su propia intimidad, es allí donde surge la transformación.

Este tipo de enfrentamientos son los que llevan a cabo Peter Pan y el Capitán Garfio en La Isla De Nunca Jamás. Se enfrentan, se definen, se limitan y se transforman. El juego es puesto en función del arte y el arte en función del hombre. Pues bien, cuando hay un

acontecimiento, una transformación íntima, lo que acontece es la totalidad del ser. James Barrie no pretende exponer lo que es el arte para hacer un tratado estético, lo expone porque el arte, al menos éste que él construye, está íntimamente ligado a la existencia del hombre, significando su ser a partir del lenguaje.

## CAPÍTULO 2. VIDA, MUERTE E INTIMIDAD

“Sólo si soy desertor soy fiel.  
Soy tú cuando soy yo.”  
Paul Celán, *Alabanza de la lejanía*

Un combate como el que se expondrá en este capítulo concierne a toda existencia humana. Es aquel entre Peter Pan y el Capitán Garfio, entre la vida y la muerte definiéndose y diferenciándose entre sí hasta alcanzar ese instante celestial, descrito por James Barrie, en el que se descubre el ser por medio del movimiento de los contrarios. Para aprehender ese instante será necesario comprender a fondo y por separado las personalidades y características de ambos personajes; sólo así podremos captar la importancia de sus enfrentamientos: cómo éstos arrastran hasta la máxima diferenciación a ambos personajes, y cómo, a través de esta radical oposición, logran, sin reconciliarse, acceder el uno al otro. La importancia de que esto ocurra sobre la isla, de que esta íntima transformación se dé y sólo pueda darse en el arte, será señalada al final del capítulo.

### 2.1. Peter Pan

Describir a un niño como Peter, que a primera vista tiene más de aire que de gravedad, más de flauta que de palabra y más de presente que de memoria, sólo puede hacerse a partir del texto que lo crea. Pues sería imposible deducir de una existencia como la nuestra este fragmento del ser que aunque común a todos, se ha hecho imperceptible. Este fragmento que en nosotros es vida, es la totalidad de Pan. Peter es la Vida aislada y radicalizada,

aquella que convive en cada uno de nosotros y que parece, en una primera instancia, oponerse a la muerte.

Para retratar a Peter, a esta parte del hombre llevada a un extremo, sola e independiente, debemos esclarecer ante todo, su carácter utópico e imposible: “El único niño que puede ser Peter es aquel quien nunca estuvo ahí o en parte alguna”.<sup>xxiv</sup> (Barrie, 1999, p. 135). Estas palabras señalan la irrealidad de Peter. Ningún existente podrá serlo jamás. Pues no sólo es un ser creado a partir del lenguaje, limitado al texto y por el texto (por la palabra humana), sino que sus atributos corresponden a los de un ser etéreo que “no tenía peso alguno”<sup>xxv</sup> (Barrie, 1999, p. 124), vacilando entre ave y divinidad.

*Peter Pan in Kensington Gardens* es la primera obra de James Barrie en que aparece este personaje. En ella el autor señala que cuando nace un bebé, nace con la memoria de las plumas y la capacidad de volar de un ave, pero a medida que crece empieza a olvidar esto y se desarrolla como lo hace un humano. Peter, no obstante, huye de su casa a los siete días de haber nacido, antes de tener conciencia de su cuerpo. Así, aunque parezca humano físicamente, retiene la capacidad de volar.

La distancia (inconsciencia) entre Peter y su cuerpo es un factor que determinará su posibilidad de volverse ajeno a la muerte y un representante extremo de la vida. Pues es el cuerpo, a través del dolor, la enfermedad y el desgaste, aquello que enfrenta al hombre constantemente ante su mortalidad. Esta inconsciencia del cuerpo se debe a que Peter no puede tener conciencia de nada: en la novela el narrador hace la siguiente observación: “...Yo creo que él nunca pensaba...”<sup>xxvi</sup> (Barrie, 2003, p. 19). Jack afirma que “La victoria

de Pan sobre el tiempo, ha sido ganada al precio de retirarse de la humanidad y de la muerte.”<sup>xxvii</sup> (p.221). Esta ruptura con lo que es propio del hombre tiene varios efectos sobre el personaje, pues debe mantenerse a la altura de lo que él no es.

En primer lugar, Peter “... era el único niño en la isla que no sabía escribir ni deletrear; ni la palabra más corta. Estaba por encima de ese tipo de cosas.”<sup>xxviii</sup> (Barrie, 2003, p. 68). Para demostrarlo, queriendo asemejarse a las aves, aprende a tocar la flauta en Kensington Gardens:

...sintió que debía cantar todo el día así como los pájaros cantan de alegría, pero, dado que era en parte humano, necesitaba de un instrumento y por eso hizo una flauta de cañas, y solía sentarse en las playas de la isla por las tardes, ensayando el rumor del viento y el oleaje del agua y atrapando manotadas del brillo de la luna, y las echaba todas en la flauta y las tocaba de una forma tan bella que hasta los pájaros quedaban engañados y se decían entre sí, “¿Fue eso un pez brincando en el agua, o Peter tocando el brinco de los peces en su flauta?”<sup>xxix</sup> (Barrie, 2008, p.5)

Peter no sólo sobrepasa a los niños perdidos con su habilidad, sino que logra confundir a las aves mismas. Y es así que se vuelve más que las aves y menos que un dios. Es así que su segundo nombre: Pan, nos dirige inmediatamente a pensar en el sátiro griego que igual que Peter, construyó una flauta de varias cañas. Esta no es una relación arbitraria. El primer párrafo de *Peter Pan in Kensington Gardens* presenta una relación directa entre el niño y este personaje mítico:

Si le preguntas a tu madre si sabía algo acerca de Peter cuando era niña, ella dirá: “Pues claro que sí, hija.” Y si le preguntas si él montaba sobre una cabra en esos días, ella dirá, “Qué pregunta tan tonta, claro que lo hacía.”<sup>xxx</sup>(Barrie, 2008, p.1)

Aunque el Pan de la mitología griega no montara una cabra, sino que tuviese pies de cabra, montarla es la forma más cercana en que un humano (de pies a cabeza) pueda asimilarse a dicho ser. Curiosamente este hecho es omitido en la obra de teatro y en la novela de *Peter*

*Pan*, pero hay otras semejanzas que se destacan entre ambos personajes. La maestría que Peter tiene sobre la música, el dominio que demuestra de su flauta, es también un don compartido entre estos dos homónimos. Recordemos que Pan compite contra Apolo en este arte y lo derrota, y que no hay algo que pueda herir más al Capitán Garfio que la osadía con que Peter toca este instrumento. De hecho, este es el factor intolerable que lo lleva al suicidio en la obra de teatro.

Quizás esta semejanza, este perfil en el que Barrie decide circunscribir a Peter logra salvarlo de la muerte una vez a lo largo de la obra. Pues si bien Pan (el sátiro) no perdonaba a quien se atreviera a despertarlo mientras dormía, Garfio tampoco es capaz de despertar y asesinar a Peter al hallarlo sólo y dormido en su casa debajo del árbol:

Lo que lo detuvo fue la apariencia arrogante de Peter mientras dormía. La boca abierta, el brazo caído, la rodilla arqueada: eran una personificación tal del engreimiento que ha de esperarse que nunca se presenten de nuevo a unos ojos tan sensibles a su carácter ofensivo. Todo eso endureció el corazón de Garfio. Si su furia lo hubiese roto en mil pedazos, cada uno de ellos habría ignorado el incidente y se hubiera abalanzado sobre el niño dormido.<sup>xxxii</sup> (Barrie, 2003, p.114)

Ni al sátiro ni al niño se les despierta a causa del temor. El primero no es despertado por temor a la venganza de ese mismo acto, y Peter no es despertado por el temor que causa en Garfio la capacidad de este niño de poseer tanta vida. Cuando Garfio entra a la casa con la plena intención de asesinarlo, lo ve acostado, perezoso y osado, dándose ese tipo de lujos que el pirata no comparte con él. Peter duerme tranquilamente mientras él padece de insomnio y de una conciencia que lo tortura.

Ahora bien, debemos preguntarnos por qué ha elegido Barrie al sátiro Pan para construir su personaje. Pues contrario a Peter que posee la belleza de la juventud, Pan es físicamente horroroso, al nacer, su madre "...dio un salto y huyó; la nodriza abandonó al niño porque

fue sobrecogida de temor al ver su rostro rudo y barbado” (Richepin, p.434) Además es un ser con un apetito sexual desmesurado mientras que Peter no sabe de sexo, no tiene conciencia del cuerpo. A lo largo de la obra vemos cómo Campanita, Tiger Lily y Wendy intentan seducirlo y cómo él nunca entiende sus pretensiones; la sexualidad en *Peter Pan* parece presentarse para resaltar la ingenuidad de Peter.

Si Peter Pan representa esa vida radicalizada, ¿cómo alcanza ésta a fundirse con aquella bestia divina que es Pan? A través del miedo, del pánico. Pan representa míticamente la naturaleza salvaje y es la causa del terror o *pánico* que de ella se desprende. Peter también representa la naturaleza en la isla. En primera instancia, su traje está hecho de hojas de otoño, ha convivido con los animales, no sabe del habla o de las normas del lenguaje, la música que toca reproduce los sonidos de la naturaleza y vuela como las aves. Esto le brinda cierta superioridad sobre los otros, de hecho, los niños perdidos no actúan sino bajo sus órdenes y los animales lo ayudan cuando es menester. Todas las muchachas gustan de él. No necesita alimentarse. De algún modo, como consecuencia de representar esa vida radicalizada, se vuelve el monarca de la isla y tiene el poder de infundir miedo a sus habitantes, igual que Pan. “Peter, en *Peter Pan*, también está motivado por la Voluntad-de-poder. Lo más evidente es que le encanta que lo llamen capitán...”<sup>xxxii</sup> (Jack, p. 191). La siguiente conversación entre John y Peter retrata esta actitud dominante:

“Hay una cosa”, prosiguió Peter, “que todos los niños que me sirven han de prometer, y tu también.”

John palideció.

“Es lo siguiente: si nos encontramos en batalla con Garfio, debes dejármelo a mí”.

“Lo prometo,” dijo John lealmente.<sup>xxxiii</sup> (Barrie, 2003, p.39)

Si bien se ha planteado anteriormente que Peter no tiene conciencia de nada, debemos hacer una excepción para admitir que tiene una gran conciencia de su poder. Es consciente de que los demás niños están bajo su servicio, y que lo están porque ha ganado su admiración. A Peter le gusta que lo adulen y le gusta auto-adularse. “El egocentrismo irresponsable también tiene su lado infame y cualquiera que quiera ver la manera oscura en que surgió Peter de la imaginación de Barrie, deberá consular las *Fairy Notes*”<sup>xxxiv</sup> (Jack, p.167).

Infortunadamente dichas “Fairy Notes” están bajo llave en la Universidad de Yale. Pero el egocentrismo irresponsable de Peter no pasa desapercibido a lo largo de la obra. La siguiente conversación entre Garfio y Pan sucede cuando Peter ha imitado la voz del pirata para liberar a Tiger Lily. El pirata, sabiendo que alguien lo ha imitado empieza a indagar quién fue:

“Garfio”, gritó, “¿tienes otra voz?”

Como Peter nunca podía resistirse a un juego, respondió alegremente con su propia voz, “ Sí, la tengo”.

“¿Y otro nombre?”.

“Sí, sí”.

“¿Vegetal?”, preguntó Garfio.

“No.”

“Mineral?”

“No.”

“Animal?”

“Sí”

“¿Hombre?”

“¡No!”. Esta respuesta salió con desdén.

“¿Niño?”

“Sí”

“¿Niño común y corriente?”

“¡No!”

“¿Niño maravilloso?”

Para gran dolor de Wendy, la respuesta de esta vez fue la siguiente:

“Sí”.<sup>xxxv</sup> (Barrie, 2003, p.79)

A partir de este ejemplo notamos claramente de qué manera el egocentrismo de Peter es irresponsable. No es capaz de negar que es un niño maravilloso; Wendy padece su osada sinceridad.

Así, empezamos a ver que esta vida radicalizada tiene su lado oscuro y que Peter Pan también tiene sus sombras (como la que se queda entre los cajones de Bloomsbury al principio de la obra). La vida radicalizada tiene consecuencias como el orgullo, la osadía y la imposición del miedo. Por esta razón debe haber algo que la retenga y delimite; en el capítulo anterior hemos designado a este lado que retiene como tierra. Peter la necesita, necesita a alguien que lo aleje del extremo, que lo vuelva menos radical. Que vuelva ese fragmento del ser que es vida, otra vez parte del ser, no como fragmento aislado sino como parte diferenciada de una unidad. Este otro que lo hala hacia la tierra, que no le permite huir en su derrota al tiempo hacia los cielos, es el Capitán Garfio. Lo paradójico del asunto es que aquél que lo hala hacia la tierra, es también aquel a quien más le afecta la potencia de Pan, es quien más le teme y envidia.

## **2.2. El Capitán Garfio**

El Capitán Garfio es el otro combatiente en esta obra de arte. Es la gravedad, la tierra, aquello que oculta, es aquel que le da la posibilidad a Pan de ser tan vital y a la vez quien lo limita. Es también quien, a través de Peter, reconoce la realidad de su muerte y desea intensamente la vida. Es el pirata, el adulto, el villano de La Isla De Nunca Jamás. Es también el cobarde, el solitario, el filósofo y el culto. Es el hombre consciente de sí mismo

en el tiempo, preocupado por la fama y por la amenaza de no adquirirla. Si bien se ha afirmado que Peter apenas tiene consciencia de su poder, Garfio la tiene sobre la totalidad de su yo y de sus carencias. Es por esto que envidia la ignorancia de Peter respecto de sí mismo, tal como se demuestra claramente en el siguiente fragmento:

“Pan, quién y qué eres?”, preguntó roncamente.  
“Soy la juventud, soy la alegría”, respondió Peter azorosamente, “soy un pajarito recién nacido.”  
Esto, por supuesto, era una tontería; pero le probaba al infeliz de Garfio, que Peter no tenía la menor idea de quién o qué era...<sup>xxxvi</sup>(Barrie, 2003, p.132)

La ignorancia que tiene Peter sobre su existencia choca contra la extrema consciencia que Garfio tiene de sí mismo y que tiende hacia la muerte a lo largo de la obra. El pensamiento de Garfio es oscuro, tiene sus raíces ancladas en el miedo a la ausencia del yo, en la muerte, y en hacer todo lo posible por acceder a la vida. Si la inconsciencia que Peter tiene de sí mismo parte de la relación con su cuerpo, la consciencia extrema de Garfio ante la muerte parte de la misma relación. Pues bien, a él lo empieza a perseguir el cocodrilo “con sólo un pensamiento en mente”<sup>xxxvii</sup>(Barrie, 1999, p.110), desde que Pan le corta la mano derecha y debe enfrentarse diariamente al garfio, a la carencia de carne, a esa advertencia de que el cuerpo no es eterno.

“Con frecuencia”, dijo Smee, “he notado su extraño temor a los cocodrilos”.  
“No a los cocodrilos”, le corrigió Garfio, “sino a ese cocodrilo en particular”. Bajó entonces la voz. “Le gustó tanto mi brazo, Smee, que desde entonces me ha seguido de mar en mar y de tierra en tierra, relamiéndose las fauces por lo que queda de mí”.  
“De cierto modo es una especie de cumplido”, dijo Smee.  
“No quiero ese tipo de cumplidos” gruñó Garfio petulantemente. “Quiero a Peter Pan, que fue quien hizo que esa bestia me tomara el gusto.”  
Se sentó sobre un gran hongo, y ahora había un temblor en su voz. “Smee”, dijo roncamente, “el cocodrilo me habría cogido antes, pero por un golpe de suerte, se tragó un reloj que hace tic-tac dentro de él, y así, antes de que pueda alcanzarme, yo lo escucho y huyo”. Se rió, pero con una risa vacía.  
“Algún día,” dijo Smee, “al reloj se le acabará la cuerda y entonces te atrapará”.  
Garfio humedeció sus labios resecos. “Sí”, dijo, “eso es lo que me atormenta”.<sup>xxxviii</sup>  
(Barrie, 2003, pp.48,49)

La relación entre el cuerpo y el tiempo está claramente expresada a través del miedo de Garfio, miedo que ha sido causado por Pan. El cocodrilo lo acecha desde que probó su carne. Desde que le falta la mano, el pirata empieza a temerle al tiempo porque se da cuenta de que, en cuanto persona, es vulnerable ante éste; la muerte está latente y él está destinado a morir como cada uno de nosotros. Descubre que la muerte no es ajena, que hay un cocodrilo que hace tic-tac, persiguiéndolo a él y sólo a él; Garfio se apropia de su muerte y eso lo angustia profundamente. En la reacción de Smee al principio de la confesión notamos una vasta diferencia. Mientras que Garfio le expresa su miedo, Smee le dice que debería tomarlo como un cumplido. ¿Un cumplido? La insensibilidad de Smee ante la muerte pone de inmediato a Garfio en un plano superior. Se destaca la incapacidad de aquel pirata torpe y bajito de comprender los tormentos del alma, aquella privación del yo con que se ve amenazado el hombre ante la muerte. En la novela se menciona que Garfio “se apartaba de sus seguidores en espíritu y sustancia”<sup>xxxix</sup>(Barrie, 2003, p.107); su relación con la muerte, y más que relación experiencia, es una de las causas de esa distancia.

No obstante, debemos admitir que las palabras de Smee no son tan banales como podrían parecer. Aunque a Garfio el miedo no le permite reconocerlo, ser vulnerable ante la muerte, sentirla como algo propio que acosa, no sólo es un cumplido sino una ventaja para acceder a la vida. Pues cuando la muerte es indiferente, cuando se ve distante y ajena, cuando no es un hecho importante sino más bien algo a lo que nos hemos acostumbrado, la totalidad de la existencia del hombre se vuelve incompleta, falta una parte fundamental que le brindará valor a la vida misma y al hecho de existir como individuo. Sentirse acosado por la muerte es un cumplido y una ventaja porque nos abre la posibilidad de reconocer esa otra parte

nuestra, común a todos, que la sociedad ha vuelto una realidad negada. Garfio tiene la posibilidad de hacer de la muerte su muerte y

no es entonces mantenerme yo hasta en la muerte, es ampliar ese yo hasta la muerte, exponerme a ella, no excluirla sino incluirla, mirarla como mía, leerla como mi verdad secreta, lo espantoso donde reconozco lo que soy cuando soy más grande que yo, absolutamente yo mismo o lo absolutamente grande (Blanchot, 1969, p.119)

Así, al pirata se le impone la tarea de darle forma a su muerte. La tiene enfrente y debe aprender a acceder a ella, debe aprender a morir. Sin embargo, está el conflicto del miedo y la angustia; esto engecece y hace que no sea un cumplimiento sino una desgracia. Pues sólo puede ver la “parte mala”, la parte que hace que se oculte, la parte que lo va a privar de su existencia y no la otra parte que la va a justificar.

Si bien se ha afirmado que Peter representa la vida llevada a un extremo, sería tentador afirmar que Garfio representa la muerte llevada al otro. Pero sería más exacto afirmar que representa al hombre llevado, a través de su conciencia de la muerte y de su presencia en ella, a la mortalidad extrema, al ego amenazado radicalmente, al pensamiento que gira y gira en torno al sujeto y que lo hace cuestionarse y buscar refugios ante la fugacidad de la vida en la fama y en la acción.

¡El buen tono! No importa cuánto se [Garfio] hubiera degenerado, aún sabía que esto era lo único que importaba.

Muy dentro de sí escuchó un crujir como de portones oxidados, y a través de ellos, un severo tap-tap-tap, como un martilleo en una noche de insomnio. “¿Has actuado hoy según las reglas del buen tono?” era su eterna pregunta. ¡El buen tono!

“¡Oh, fama, fama, ese brillante oropel, es mío!”, exclamaba.

“¿Está de acuerdo con el buen tono distinguirse en algo?” replicaba el martilleo de su formación escolar.

“Soy el único hombre a quien temió Barbecue”, insistió él, “y el mismo Flint le temía a Barbecue”.

“¿Barbecue, Flint, a qué casa pertenecían?” era la respuesta cortante.

La más inquietante de todas las reflexiones era: ¿no sería acaso de mal tono preocuparse por el buen tono? El problema lo torturaba en lo más hondo de sus entrañas. Era como si llevara dentro una garra más afilada que la de hierro; y mientras lo desgarraba por dentro, el sudor le escurría por su rostro grasiento y le

manchaba el jubón. A veces se pasaba la manga por la cara, pero no había forma de detener el goteo.

Ah, no hay que envidiar a Garfio. (Barrie, 2003, p.121)<sup>xl</sup>

El buen tono<sup>7</sup> y la fama, éstas son las obsesiones en que el pirata busca algún consuelo. Ambas justifican su dolor a lo largo de la vida, su conciencia de muerte, de ser derrotado por el tiempo. Él quiere su instante de gloria, de ser adulado (en esto se asemeja a Peter). Y aunque la fama sí la adquiera<sup>8</sup>, nunca logra acceder al buen tono. Garfio es tramposo (en un encuentro con Peter, le ofrece la mano y lo deja caer) e hipócrita: “Nunca aparecía más siniestro que cuando quería ser cortés, y ésa es, probablemente, la prueba más efectiva de una buena educación...”<sup>xli</sup>. (Barrie, 2003, p.46). Él mismo reconoce su falsedad. Sabe que su buen tono lo traiciona en la intimidad. Recordemos aquella reflexión inquietante de la cita anterior: *¿no sería acaso de mal tono preocuparse por el buen tono?* El pirata no desconoce su fracaso y esto se debe a las profundas reflexiones que lleva a cabo en su interior. Este pirata es meditabundo y melancólico, se sumerge en su yo hasta extraviarlo o decepcionarse de sí mismo, cosa que pasa con frecuencia, pues Garfio quiere ser quien no puede ser. Estudió en un colegio distinguido, Eton, en el cual le enseñaban a cumplir las exigencias de los buenos modales y del buen actuar, y añora la virtud y la excelencia en el comportamiento. Lo que le remuerde la consciencia, y aquello que lo desgarró, es reconocer la imposibilidad de acceder a dichas apariencias, y de saberlas meras apariencias, pues ese tipo de bondad y elegancia no yace en su interior.

---

<sup>7</sup> He traducido *Good Form* por *buen tono*. *Good form* es una expresión inglesa utilizada para referirse a cierto comportamiento humano que responde a las convenciones sociales de una época. Los buenos modales, la etiqueta y lo apropiado hacen parte de lo que expresan estas palabras. El *Good form* es característico de la aristocracia, espacio en que no importa la persona sino su nombre, en que no importa el fondo sino la superficie. El *Good form* es un comportamiento que se adopta para quedar bien, no para ser bueno.

<sup>8</sup> Un ejemplo de la fama del pirata: “Él [Garfio] es el peor de todos. Es el único al que le temía Barbecue”. (“He [Hook] is the worst of them all. He is the only man of whom Barbecue was afraid.”) (Barrie, 2003, p.39)

Por supuesto sabe que esta imposibilidad se debe a su propia impotencia, sin embargo, es cobarde y debe distanciarse de sí cuando la falta sobresale. De tal modo, cada vez que se auto-decepciona se habla a sí mismo en tercera persona, “Era solamente en sus horas más oscuras, cuando se refería a sí mismo en tercera persona”<sup>xlii</sup> (Barrie, 2003, p.121):

Frente a tan espantosa evidencia, no era la fe de sus hombres lo que necesitaba, sino la fe en sí mismo. Sintió que su ego se le escapaba. “No me abandonen matón”, le susurró roncamente.<sup>xliii</sup> (Barrie, 2003, p.79)

La melancolía de Garfio se disipa cuando está junto a los demás piratas. Ante ellos, que son “perros” como dice él, es fácil actuar de acuerdo con el buen tono, pues no distinguen la realidad de la apariencia, la moral de la etiqueta ni el vicio de la virtud, sólo él que ha recibido una educación aristocrática puede hacerlo: “...su distinguido comportamiento lo retrata como miembro de una clase distinta a la de su tripulación, como un solitario entre compañeros incultos...”<sup>xliv</sup> (Barrie, 1999, p.108). Garfio, al igual que Peter, está más allá de sus compañeros. De alguna manera son rivales de la misma talla, ninguno tiene ventaja sobre el otro. No obstante, Garfio considera que Peter tiene una gran ventaja sobre él: la juventud eterna. Y es una gran ventaja, no sólo porque logra vivir más, sino porque, como hemos mencionado previamente, al ser Pan esa vida radicalizada, no tiene consciencia de sí mismo, y por tanto, no tiene por qué preocuparse por sí mismo en vida si la muerte no está presente para que la valore. De ese modo, Pan está libre de angustias sobre el yo y el buen tono, sobre aquello que ya hemos visto tortura al Capitán Garfio.

Peter era un niño tan pequeño que uno tiende a preguntarse por el odio que sentía este hombre contra él. Es cierto que había arrojado el brazo de Garfio al cocodrilo, pero ni esto ni la mayor inseguridad de la vida a la cual lo había llevado la obstinada persecución del cocodrilo justificaban un ansia de venganza tan despiadada y malvada. La verdad es que había algo en Peter que enloquecía al capitán. No era su coraje, ni tampoco su afable apariencia, no era eso. Pero hay que dejarse de rodeos, pues sabemos bien lo que era y hay que contarle. Era el descaro de Peter.

Esta arrogancia lo desesperaba, hacía que su garfio de hierro temblara y por la noche lo molestaba como un insecto. Mientras Peter viviera, el hombre atormentado se sentiría como un león dentro de una jaula a la que ha entrado un gorrión.<sup>xlv</sup> (Barrie, 2003, p.107).

Lo que Garfio más desprecia de Peter es esa osadía que le es inmanente. Esta osadía parte del hecho de ser la vida radicalizada, la vida que le fue privada a Garfio desde que se encontró con el tiempo que se agota. La existencia del hombre es lo que se interpone entre estos dos personajes y es lo que hace que Garfio se sienta mucho menos que Peter. Mientras que la existencia del pirata es limitada, la del niño es ilimitada. Las consecuencias del límite hacen que Garfio recurra al pensamiento y al lenguaje. Es un ser discursivo mientras que Peter es instrumental. Garfio pronuncia un discurso acerca de su muerte: “Un espíritu oscuro me impulsa ahora a escribir mi discurso fúnebre, no sea que al morir no haya tiempo para ello...”<sup>xlvi</sup> (Barrie, 1999, p.139). Peter, en cambio, jamás necesitaría el lenguaje para significar su existencia. Él no piensa en el sentido de la misma, no necesita la palabra para nombrarse, sólo para comunicarse con el otro. Garfio sí necesita al lenguaje para poder explicarse y justificarse a lo largo de la existencia, Jack afirma que “Garfio es, como hemos notado, el más sutil de los oradores. Su problema es que no tiene audiencia. En cuanto criatura de palabras (...), acaba perorando solo en la prisión de su propio texto.”<sup>xlvii</sup> (p.233) Garfio está condenado a hacer discursos que nadie escucha. Pero es que, ¿quién podría entenderlo en la Isla si sólo a él lo acosa el cocodrilo, si sólo él sabe de gramática y retórica, si sólo él sabe de modales y etiqueta? Si bien a Peter la falta de lenguaje lo acerca a los otros (en tanto que ave, en tanto que niño, en tanto que naturaleza), a Garfio el lenguaje lo aísla. El pensamiento mismo le prohíbe participar de la comunidad que habita en la Isla.

Aunque a lo largo de la obra notemos que esta soledad entristece a Garfio, “El desdichado Garfio estaba tan impotente como húmedo, y cayó hacia delante como una flor cortada...”<sup>xlvi</sup> (Barrie, 2003, p.122), debemos admitir que es necesaria para que surja su particular experiencia ante la muerte. Cuando hay familia y seres amados, morir es dejarlos, es una separación en vez de un dejar de ser. Es una ruptura en la que se espera un reencuentro, en la que “El dolor de la muerte se relaciona, no con los sufrimientos reales de la agonía, sino con la tristeza de una amistad rota” (Aries, p.251). Para el pirata la muerte se relaciona con los *sufrimientos reales de una agonía*. Su soledad es necesaria para ver la muerte nítidamente, para sentir ese temor que lo hace brincar o huir cobardemente cada vez que se acerca el cocodrilo. La experiencia del Capitán Garfio ante la muerte es sincera, no hay nada que se interponga entre los dos. Y Garfio no pospone esta realidad, no la deja a un lado, no excluye a la muerte sino que la incluye, convive con ella anticipando su tragedia a lo largo del texto. Hace de la muerte algo cada vez más suyo, cada vez más propio.

Ahora bien, debemos preguntarnos qué hace este hombre que teme tanto su muerte, que es tan cobarde ante el tiempo, enfrentándose con Peter Pan cada vez que puede. ¿Qué busca el Capitán en esos enfrentamientos ante la vida radicalizada que lo hacen sentir doblemente muerto? Si bien hemos visto en el capítulo anterior cómo el combate enfrenta a los contrarios y los impulsa a autodefinirse, a como dice Heidegger, *abandonarse a la intimidad de un simple pertenecerse a sí mismo*, ¿de qué le sirve a Garfio recordar su mortalidad en cada enfrentamiento? Para Pan esto puede ser un juego, pero para Garfio es un juego del cual depende su vida, o al menos la posibilidad de padecerla. Es a partir de

estos enfrentamientos que Garfio puede empezar a tomar su muerte como un cumplido, es a través de ellos que empieza a hacer de la muerte su muerte, a sentirse lo absolutamente grande. Esto se hace posible por medio de aquello que ha sido designado como “transformación íntima”: aquel momento en que la tensión entre opuestos causa su inversión y absorbe todo el ser.

### **2.3. La íntima batalla**

Cuando Peter Pan y el Capitán Garfio se enfrentan el combate alcanza a tener la mayor fuerza y capacidad de diferenciación de opuestos en comparación al resto de la obra. Pues es sólo en los enfrentamientos donde los contendientes tienen la posibilidad de intercambiar miradas y palabras, donde se imponen sus límites y su destino, y donde se hunden, cada uno por separado (aunque dependiente del otro) entre lo más íntimo de sí, entre esa intimidad que resulta tan íntima que despierta el ser por fuera.

Este tipo de enfrentamientos ya se han visto en la literatura. En su obra *Empédocles*, Hölderlin no sólo retrata el combate entre opuestos sino que le da al poeta (al personaje Empédocles) la tarea de unificarlos: unificarlos sin que dejen a un lado su diferenciación, su singularidad. A esto, como ha sido establecido anteriormente, es a lo que tiende *Peter Pan*. Por este motivo, por esta comunión entre ambas obras, será útil esclarecer el proceso de la lucha, de la transformación y de la unión de los contrarios en *Peter Pan* a partir de un ensayo que Hölderlin incluye en *Empédocles: La oda trágica*. Los contrarios que atiende el texto son lo *orgánico* y lo *aórgico*. A lo orgánico corresponde el ser humano con su cultura,

con sus estructuras y su orden. A lo aórgico, que es un término inventado por el mismo poeta, corresponde “*lo inconcebible, lo no-sensible, lo ilimitado*” (Hölderlin, p.287). Cuando el ser humano se enfrenta a la naturaleza ésta se vuelve, en un principio, más aórgica mientras que el ser humano se vuelve más orgánico. Esto es lo mismo que sucede cuando Peter Pan y el Pirata se enfrentan. Peter se vuelve más aórgico mientras que Garfio más orgánico. Una simple conversación entre los personajes justo antes de empezar a luchar nos demuestra esta marcada diferenciación: “Garfio: Orgullosa e insolente juventud, prepárate para afrontar tu perdición. /Peter: Hombre oscuro y siniestro, ¡en guardia!”<sup>xlix</sup> (Barrie, 1999, p. 145).

Cada uno destaca lo propio del otro. Garfio destaca en Pan lo que más desprecia: la osadía que adquiere por ser ilimitado e inconcebible, y Peter le recuerda a Garfio su realidad: ser un hombre oscuro y siniestro, con un pensamiento que lo traiciona al intentar huir de su muerte. Ambos escuchan lo que se dicen y se adentran en una sincera intimidad, por eso Garfio se siente más mortal y más muerto mientras que Peter se siente más libre y poderoso.

El primer enfrentamiento entre los personajes se lleva a cabo en la laguna de las sirenas. Allí, tras escalar una roca simétricamente (Peter por un lado y Garfio por el otro), sus miradas se encuentran inesperadamente y el narrador, febril testigo del encuentro, señala que:

Algunos de los grandes héroes, han confesado que justo antes de lanzarse a la lucha han sentido un desfallecimiento. Si éste hubiese sido el caso de Peter en ese momento, lo admitiría. Después de todo, se enfrentaba al único hombre a quien el

Sea-Cook le había temido. Pero Peter no sintió desfallecimiento, solo le embargaba un sentimiento, la alegría; y, feliz, apretaba sus lindos dientes.<sup>1</sup> (Barrie, 2003, p.80)

El rostro de Garfio no hace sino volver a Peter más osado, más eterno y más seguro de sí. Peter no siente, como algunos de los grandes héroes, cierta melancolía ante su contendiente. Quizá sea porque no es un gran héroe, o porque es otro tipo de héroe que no lucha por su vida, porque no concibe ni siquiera el peligro de su pérdida, sólo está jugando. Un héroe jugando a ser héroe. Esta heroicidad saca de quicio al pirata y causa que en su reacción se resalten sus más oscuras características. Pues mientras Pan le sonríe, le hurta un cuchillo al pirata y escala la piedra un poco más. Al darse cuenta de que está a más altura que el pirata le ofrece la mano para que queden de nuevo en las mismas condiciones ya que eso sería lo justo. Pero

Fue entonces que Garfio lo mordió.  
No fue el dolor de esto, sino la injusticia, lo que anonadó a Peter. Lo dejó totalmente indefenso. Sólo podía mirar fijamente, horrorizado. Todos los niños se quedan así como Peter la primera vez que se les trata injustamente..<sup>ii</sup> (Barrie, 2003, p.81)

El mal tono de Garfio se manifiesta mientras que se opone al buen tono que éste le atribuye a Peter Pan. Podemos notar de qué manera este enfrentamiento define íntimamente a cada personaje. Acá Garfio no puede ser hipócrita, no puede ocultarse tras las máscaras de una educación aristocrática, mientras que Peter, inconsciencia e ingenuidad, yace atolondrado ante una realidad humana que, al ser humana, no le corresponde: la injusticia. Vemos de nuevo que acá están en juego dos intimidades diferenciándose que han “de sentir necesariamente el combate de esta más esforzada sensatez –es decir, sentir su propio tono inicial y su propio carácter- como oposición” (Hölderlin, p.279).

Es sólo durante los enfrentamientos que se narran en la obra, en que el tiempo le hace explícita su presencia al pirata. Esto es, el tic-tac del cocodrilo sólo aparece cuando el pirata está siendo atacado por la jovialidad y a la osadía de Peter Pan, pues es sólo tras contemplar la vida radicalizada que Garfio accede a la vida, y por tanto, no puede evitar reconocer la muerte. Ante Pan, Garfio se siente doblemente muerto, pero es sólo así que siente la vida. Unos minutos después de que Garfio muerde a Pan “...los otros niños vieron a Garfio en el agua, luchando salvajemente por llegar al barco; ahora no había nada de euforia en su rostro pestilente. Sólo un miedo que lo hacía palidecer, pues el cocodrilo lo perseguía obstinadamente.”<sup>lii</sup> (Barrie, 2003, p.81).

Vemos que Garfio quiere salvarse, llegar al lugar que lo acoge como existente, el barco, su hogar. Es una morada pasajera, navegante. Apropia para un ser que se mueve en el tiempo. La narración lo retrata como un cobarde, no obstante, debemos considerar que huye del tiempo porque reconoció la vida. Aquella que también es propia de él, no sólo de Pan, aquella que le es común a todos los habitantes de la isla y de Bloomsbury, aquella que es urgente rescatar. Esta es la vida que Pan nunca reconocerá porque él es la vida misma, y él no tiene conciencia de sí. Aunque Garfio lo defina en los combates y lo haga autodefinirse, Pan lo olvida todo cuando otro juego lo alcanza. Sin embargo, y quizás por esta misma razón, después de este enfrentamiento en que Garfio lo hiere dos veces, Peter no siente la presencia de la vida, sino la de la muerte. El niño contempla sus heridas. Este es su primer encuentro con el cuerpo, si ha habido anteriores los habrá olvidado (como olvida él, sustituyendo un acto por otro):

Peter no era como los otros niños; pero finalmente estaba asustado. Lo sacudió un temblor como un estremecimiento que pasa sobre el mar; pero en el mar los estremecimientos se suceden unos a otros hasta sumar cientos de ellos, y Peter sintió sólo uno. Un momento después se hallaba erguido sobre la roca con una sonrisa iluminándole el rostro y un repiqueteo de tambores en sus entrañas, que le decían: “Morir será una gran aventura”.<sup>liiii</sup> (Barrie, 2003, p.83)

La vida radicalizada reconoce en este instante celestial, en esta transformación íntima, la posibilidad de morir, la fragilidad del ser humano. Lo mismo que el pirata, el niño reconoce eso otro que es común a todos y que no obstante, es una posibilidad propia, que cada uno tiene su muerte, y afirma entonces que morir será una gran aventura. Sólo así acontece el arte: cuando en Pan despierta la muerte, cuando Garfio accede a la vida, en la unión de los contrarios diferenciados puede manifestarse el ser. Esto no hubiese sido posible sin la diferenciación radical entre ambos personajes, y aunque la diferenciación aún se mantenga, se mantiene transformada, pues Garfio está inmerso en el ámbito de la vida mientras que Peter en el de la muerte. En este momento,

...por la progresión de los efectos recíprocos contrapuestos, ambos, originariamente unidos, se encuentran como al principio; salvo que la naturaleza se ha hecho más orgánica gracias al ser humano, que le confiere cultura y forma, y a los impulsos y fuerzas de formación en general, mientras que el ser humano, por el contrario, se ha vuelto más aórgico, más universal y más infinito... (Hölderlin, p.287)

Garfio le *confiere cultura y forma* a lo aórgico, a Pan, a través de la conciencia de sí mismo que le exige a lo largo del enfrentamiento (y que luego será olvidada). Peter vuelve a Garfio más aórgico al desgarrar su intimidad y hacerlo acceder a la vida.

...esta desmesura real de la intimidad deriva de la hostilidad y de la más alta discordia (...) ambos en los extremos más extremos se compenetrán y se tocan de la manera más profunda, y por eso tienen que adoptar en su forma externa la figura, la apariencia de lo contrapuesto (Hölderlin, p.293)

La palabra “apariencia” utilizada aquí por Hölderlin no se refiere a algo irreal o apenas superficial sino a “aquella integridad y absoluta resolución de la consciencia con que el

poeta mira a un todo...” (Hölderlin, p.293), y que sin embargo debe “disolverse para acrecentarse” (ibíd.). Por esto mismo, la transformación no implica reconciliación, pues el arte, ese movimiento de tierra y mundo, de muerte y vida halándose de un lado para el otro, sólo puede acontecer en medio de una violencia insaciable; el ser sólo puede manifestarse en medio de la lucha, en medio de estos dos personajes diferenciados.

A Garfio se le posibilita la transformación de lo orgánico a lo aórgico por medio de la muerte que Pan le señala constantemente a través del enfrentamiento. Y quizás, aunque no lo admita, éste sea el motivo por el cual siempre busca enfrentarse con Pan. Éste lo hace sentir doblemente muerto y doblemente mortal, pero es sólo a partir de esta sensación íntima que él pirata puede acceder a la vida. Si la muerte es una ausencia del yo y Pan hace que en Garfio resuene su muerte, “en el medio está la muerte del ser singular, es decir, de aquel momento en que lo orgánico depone su yoidad, su particular ser-ahí, que se había convertido en extremo...” (Hölderlin, p.289). Cuando esto sucede aparece el cocodrilo imponiendo el tiempo y destacando la vida: un factor que tenemos en común todos los seres humanos. En este momento no hay diferencia entre Garfio y cualquier otro; Garfio se convierte en el otro.

En el último combate, Garfio cita a *Macbeth* diciéndole a Peter “Retrocede, niño llorón. Te mostraré el camino a la muerte polvorienta”<sup>liv</sup> (Barrie, 1999, p. 146). Esta alusión, aparte de ser otra demostración de la instrucción y de la cultura del pirata, expresa, y esto es lo que nos concierne acá, la capacidad de Garfio de trascender, de ser el otro a través de su conciencia de la muerte y por tanto de la vida, pues, como afirma Jack, “...el contexto de

*Macbeth* nos lleva más allá de la muerte individual hacia la admisión de muertes singulares y múltiples”<sup>lv</sup> (p.235). Aunque esto lo examinaremos en mayor profundidad en el siguiente capítulo, podemos afirmar que cuando el pirata pronuncia estas palabras, lo orgánico se ha vuelto aórgico, lo particular se ha vuelto universal y habla desde otra voz, la de Macbeth. La muerte que acosaba al capitán lo ha abierto, ha arrojado su ser hacia afuera, hacia la vida y el otro. Por esta razón, cuando el capitán muere en esta misma lucha, Peter, volviendo a experimentar la muerte íntimamente como en la batalla anterior, utiliza la ropa del pirata para disfrazarse de Napoleón. Sin embargo, para ser consecuente con la obra, debería disfrazarse de Capitán Garfio ya que ha sido contra él con quien ha estado combatiendo y es en él en quien su intimidad ha de transformarlo, pues ha sido el pirata quien le ha impuesto la muerte, o, en palabras de Hölderlin, *cultura* y *forma*. Pero entre Napoleón y Garfio ya no hay diferencia, pues no se trata de la muerte de un ser particular, sino de la muerte como una realidad que le pertenece a cualquier hombre. Por esta razón Peter podría representar a Napoleón, otro hombre mortal, con el atuendo del pirata: “La cortina se abre para mostrar a Peter como Napoleón en su barco. No debe abrirse otra vez, no sea que lo veamos en la popa con el sombrero y los cigarros del Capitán Garfio, con una garra de hierro.”<sup>lvi</sup> (Barrie, 1999, p.146).

Ya que este es el enfrentamiento en que muere Garfio el combate se acentúa aún más que el anterior. Cada personaje se define con mayor profundidad y sus transformaciones son más radicales (como la de Peter representando a Napoleón). Si en el combate anterior Peter hacía que Garfio se sintiera más mortal a partir de las palabras pronunciadas y los gestos osados, en éste se sobrepasa esa clase de mediación. Justo antes de que se encuentren los

personajes, Peter cae en la cuenta de que el cocodrilo ya no suena, de que el tiempo se ha agotado (este índice premonitorio anuncia el fin del pirata). Decide entonces utilizar esta novedad para su propio fin: engañar a Garfio. Así, como “...vencedor del tiempo...”<sup>lvii</sup> (Jack, p.220), empieza a representar él mismo el sonido del reloj. Cuando se acerca al *Jolly Roger* (el barco de los piratas), Garfio escucha el sonido y de nuevo se asusta ante la posibilidad de su desaparición. El sonido no dura mucho, sin embargo es importante destacar este suceso, pues cuando Pan asume el rol del tiempo se presenta sin máscara alguna, como lo que es y ha sido siempre para Garfio: aquel que le recuerda que es una víctima del tiempo.

Otro suceso que agrava la condición de Garfio es aquel en que Peter hunde su espada en las costillas de su contendiente. Aquí,

A la vista de su propia sangre, cuyo color peculiar, ustedes recordarán, le era ofensivo, Garfio dejó caer su espada y quedó a merced de Peter. “¡Ahora!”, gritaron todos los niños, pero con un gesto magnífico, Peter invitó a su oponente a recoger la espada. Garfio lo hizo instantáneamente, pero con una sensación trágica de que Peter estaba demostrando *buen tono*.<sup>lviii</sup> (Barrie, 2003, p.132)

En este momento, la realidad del pirata es destacada de dos maneras distintas. En primer lugar se enfrenta a su sangre, a la pérdida de su sangre y a la conciencia de su finitud. En segundo lugar, el buen tono de Peter le recuerda de nuevo la razón por la cual éste puede actuar de dicha manera y la razón por la cual él no. Esa razón, como ya hemos visto, es la ausencia de muerte en Peter Pan. Después de este infortunado suceso el pirata se desanima y lucha “...sin esperanza. Su pecho apasionado ya no buscaba la vida; sólo deseaba un favor: ver a Peter actuar en mal tono antes de que se enfriará [el pecho apasionado] para

siempre.”<sup>lix</sup> (Barrie, 2003, p.132) En este fragmento se afirma que lo que Garfio buscaba en los enfrentamientos contra Pan era la vida. Lo que se enfrentaba era un “pecho apasionado”.

Ahora, cuando el pirata está a una página y media de su muerte, es consciente de que le ha llegado su hora, de que ya ha de morir como el resto de los hombres. No es necesario seguir dándole forma a su muerte, no es necesario hacerla cada vez más suya, pues esto ya no depende de sus acciones, de ese hundirse en sí mismo para salir de sí. Por esto, porque ya está tan muerto, lo único que desea es que Peter demuestre mal tono; antes de morir quiere ver a Peter como a un mortal. No quiere abandonarse sin imponerle *cultura y forma* por última vez a Peter Pan.<sup>9</sup> Por su parte no hay afán, ya ha de morir, por ser tan orgánico ha de volverse aórgico<sup>10</sup>, ha alcanzado “el centro puro donde nos encontraríamos en lo que nos excede” (Blanchot, 1969, p.112).

Los finales de *Peter Pan* son distintos en la obra de teatro y en la novela. En la primera, Peter nunca alcanza a demostrar mal tono, Garfio no le impone desde sus propias categorías, cultura y forma. El combate no da paso a la transformación íntima sino hasta

---

<sup>9</sup> Debemos considerar que Peter no es consciente del buen tono o del mal tono. Estas son categorías que sólo reconoce Garfio. Cuando ve a Pan demostrando mal tono, no es que Pan lo haga conscientemente. Es sólo mal tono en la mirada del pirata. Imponerle cultura y forma a Peter es en este sentido como ponerle un nombre a un contenido que nunca va a ser consciente de su significante.

<sup>10</sup> R.D.S. Jack anota que “Interesantemente, en la exégesis e iconografía Medieval, la imagen del Garfio se utiliza para recrear ante la imaginación visual el truco esencial de una divinidad escondida”. (“Interestingly, in Medieval exegesis and iconography, the image of the ‘hook’ is used to recreate for the visual imagination the essential trick of hidden divinity.”)(p.196) Es curioso que el garfio, aquel que también representa la seguridad de su muerte (la falta de carne) represente también lo ilimitado. Y, si bien es en la muerte del ser singular donde podemos acceder a lo aórgico (esto según Hölderlin), esta interpretación del garfio coincide con dicha observación.

que se muere Garfio. Mientras tanto, los personajes se mantienen aprisionados, en la más alta hostilidad, en sus propios atributos. Hay un momento durante esta lucha en que Peter “...aparentemente ha olvidado las acciones recientes, y está sentado sobre un barril tocando su flauta”<sup>lx</sup> (Barrie, 1999, p. 146). Cuando Garfio lo mira “...se rompe el gran corazón del Capitán...”<sup>lxi</sup> y entonces, en vez de asesinarlo, brinca del barco a la boca del cocodrilo, “...entra en ella como quien saluda a un amigo”<sup>lxii</sup> (Barrie, 1999, p.146). El Capitán Garfio se ha suicidado.

En la novela el final del pirata es distinto. Aquí Pan no se olvida de la lucha ni deja de pelear para dedicarle tiempo a su instrumento. Lo que pasa es que Garfio se siente impotente, siente que ha perdido la batalla; Peter puede volar y él no, le tiene cierta ventaja. Por este motivo el pirata decide huir del barco y salvar su vida, quizás irse nadando a otra isla, o al menos a un lugar dónde refugiarse:

Viendo que Peter avanzaba en el aire lentamente hacia él con la daga en alto, saltó sobre la borda para arrojarse al mar. No sabía que lo esperaba el cocodrilo, pues detuvimos el reloj adrede para que Garfio no se enterara: una pequeña muestra de respeto de parte nuestra al final.

Tuvo un último triunfo que no nos debe causar rencor alguno. Cuando estaba parado en la borda mirando cómo Peter se deslizaba por el aire, lo invitó, con un gesto, a usar su pie. Esto hizo que Peter lo pateara en vez de apuñalarlo.

Por fin Garfio obtuvo el tan anhelado favor.

“¡Qué mal tono!”, exclamó burlonamente y, satisfecho, cayó en las fauces del cocodrilo.

Así pereció James Hook.<sup>lxiii</sup> (Barrie, 2003, pp.134,135)

Es importante destacar la diferencia fundamental entre los finales de estos dos textos: el suicidio. En la versión teatral Garfio se arroja contento a la boca del cocodrilo porque quiere morir de una vez por todas, porque lo acosan la impaciencia y el deseo. En la novela ni siquiera sospecha que el cocodrilo esté ahí. Sin embargo, también sonrío al ver la boca

abierta del animal que lo espera en el agua, y no es porque quiera entrar en ella rápidamente ni porque sienta que ese final lo estará salvando, sino porque Peter Pan le pegó una patada y demostró mal tono finalmente. Esa sonrisa no es la de un hombre que satisface el deseo de dejar de existir, sino la que celebra la transformación de Peter.

Blanchot afirma que “Uno de los errores de la muerte voluntaria es el deseo de ser dueño de su fin y de imponer todavía su forma y su límite a este último movimiento...” (1969, p.111); si esto es así, en la obra teatral este acto de Garfio se niega a lo aórgico, a eso que tendrían los enfrentamientos durante la totalidad de la obra. Es como si el pirata se arrepintiera en ese último combate de desprenderse de sí mismo durante una transformación íntima. Es como si se arrepintiera de añorar la vida y se hubiera resignado súbitamente a la negación de la misma.

Vemos entonces que la muerte demasiado rápida es un capricho infantil, una falta contra la espera, un gesto de inatención que nos hace extraños a nuestro fin, que pese al carácter resuelto del acontecimiento nos deja morir en un estado impropio y de distracción. Quien muere voluntariamente, eso apasionadamente mortal que es el hombre que con todas sus fuerzas quiere dejar de vivir, se sustrae a la muerte por violencia del impulso que lo arranca de la vida. No hay que desear demasiado la muerte, no hay que ofuscar la muerte proyectando sobre ella la sombra de un deseo excesivo. Hay tal vez dos muertes distraídas: aquella en la que no hemos madurado, que no nos pertenece, y aquella que no maduró en nosotros y que adquirimos por violencia. En los dos casos, porque no es muerte de nosotros mismos, porque es más nuestro deseo que nuestra muerte, corremos el peligro de perecer por falta de muerte sucumbiendo en la inatención final. (Blanchot, 1969, p.112)

Así vemos cómo en la obra de teatro Garfio no muere fiel a sí mismo, ni fiel a la muerte a la que le venía dando forma durante el texto. Podríamos ver esto como un fracaso, no en el combate, porque los contrarios no se reconcilian, las diferencias se mantienen y al fin y al cabo hay una transformación íntima: Peter se disfraza de Napoleón. El fracaso acá se limita

a la muerte del capitán, a esa muerte impropia, caprichosa y distraída. En este primer texto, escrito en 1904, Garfio muere de una muerte ajena.

En la novela, Garfio “se quiere morir, pero a su hora y a su manera. No se quiere morir como cualquiera, de una muerte cualquiera” (Blanchot, 1969, p.133), se quiere morir viendo a Peter en mal tono y lo logra. Por su parte, ya no manifiesta su obsesión por demostrar buen tono, pues, como ha de morir pronto, deja de sentir la necesidad de ceñirse a su forma y a su cultura; sólo siente la necesidad de imponérsela a Pan, de volver orgánico lo aórgico. Este es su “último triunfo”. En este texto Garfio logra apropiarse de su muerte, no hay un fracaso sino una victoria.

Podríamos afirmar con Jack que “El nivel de significación más alto y esencial de *Peter Pan* sería lo que en la terminología medieval se llama anagogía; la exploración de los misterios finales como la muerte y la salvación”<sup>lxiv</sup> (p.220). No obstante, debemos tener en cuenta que no se trata de una salvación mística o religiosa. En este caso estamos en un plano absolutamente terrestre entre la vida, la muerte y el otro, al que es posible acceder por medio de una “intimidad desmesurada” como dijo Hölderlin, por un “instante celestial”, como dijo Barrie, o por medio de una “transformación íntima”, como dijo Blanchot.

...si el poeta va hacia lo más interior no es para surgir en Dios sino para surgir al afuera y ser fiel a la tierra, a la plenitud y a la superabundancia de la existencia terrestre, cuando ella irrumpe fuera de los límites en su fuerza que excede y sobrepasa todo cálculo. (Blanchot, 1969, p. 128)

Estas palabras de Blanchot, aparte de confirmar que la salvación en el arte no tiende hacia el cielo sino hacia la existencia terrestre, nos despiertan a algo fundamental: el poeta. Si

bien en el primer capítulo demostré la forma en que se desaparece el artista a lo largo de la obra, no podemos desdeñar o pretender ignorar la necesidad que el hombre tiene de crear. Una necesidad que parte del mundo y que vuelve a él. Una posibilidad a la que sólo el hombre puede acceder. Pan, por ejemplo, quien como ya sabemos es aquel que nunca existió, jamás podría ser un creador, pues él sólo es capaz de representar la naturaleza, de representar a Napoleón pero no de crear algo. Vemos que en la flauta reproduce los sonidos de la naturaleza, mas no inventa su propia música, vemos que tampoco necesita el lenguaje y que no tiene nada que nombrar. Esto se debe a su ruptura con lo humano. Por su parte, Garfio tampoco podría crear, pues a pesar de ser un hombre mortal que necesita del lenguaje y del discurso, está restringido a la retórica y esto hace que su relación con el lenguaje sea estrictamente utilitaria, no creadora. Utiliza la palabra para buscar y encontrar, para decir y convencer, pero en este ámbito fracasa, pues no tiene audiencia. Está condenado a la soledad y al silencio (acá también se diferencia del artista ya que éste crea para alguien y para afuera). Estos dos opuestos juntos, Pan y Garfio en el instante de transformación, podrían crear (Garfio tiene las herramientas y Pan el aliento) pero no debemos olvidar que son apenas seres restringidos al texto. El único sujeto que puede crear y que se transforma íntimamente a partir de su creación, haciendo con el arte su muerte, es el artista que desaparece, que desaparece tanto que deja de ser el origen de su obra para darle primacía a las palabras, al combate, a aquello que es autosubsistente y que permite que la obra sea de este modo más universal.

La lucha de Garfio por acceder a la vida se asemeja a la de Barrie por salirse de la obra. El artista orgánico y particular, ceñido a su forma y cultura, se aleja de su obra y ésta misma lo

destruye a partir de un movimiento libre y tensionado. El acontecimiento del arte no sólo se da en el juego de transformación entre Pan y Garfio, sino también en la desaparición del artista. La Isla De Nunca Jamás es ese acontecer. Es el espacio donde muere el individuo apropiándose de su muerte, para acceder a lo otro y al otro en su propia alteridad. Bloomsbury, por el contrario, es el espacio en el que nadie ve ni siquiera su muerte, en que todos temen la muerte del “yo”; es el espacio en donde, como consecuencia de esto, se ignora la vida, y tanto la muerte como la vida se vuelven realidades negadas y ajenas.

*Peter Pan* es una obra que lanza una crítica y un lamento ante la muerte moderna, ante la muerte como se concibe en Bloomsbury (y por tanto la forma de vivir). La Isla De Nunca Jamás, el arte, combate dicha muerte cuando Garfio se apropia de ella, cuando hace que Peter la padezca y la tema. En el siguiente capítulo definiré la muerte moderna, y por tanto, la condición del hombre que ataca y retrata esta obra. Comprenderemos que esta obra es un despertar al hombre ante la vida, es el grito y la urgencia del recién nacido.

### CAPÍTULO 3. MI MUERTE, TU MUERTE, LA NUESTRA

“El recién llegado era suizo. ¿Importa saber esto? Importará, seguramente, pero será sólo en el momento en que esta persona, de una manera repentina, deje de importar algo para sí misma y para el mundo verdadero”  
Salvador Garmendia

Por medio de la manera en que el Capitán Garfio se apropia de la muerte, en este capítulo analizaré una necesidad moderna del ser humano: la inclusión de la muerte. Con el fin de facilitar la comprensión de dicha necesidad será menester hacer uso de las historias de la muerte de Phillippe Aries y de Louis Evelyn (*El hombre ante la muerte* y *El hombre moderno ante la muerte*). A través de éstas nos haremos una idea del papel (prácticamente invisible) de la muerte en la modernidad y de las causas y los efectos de dicha invisibilidad, así podremos comprender la relación vigente entre el hombre y la muerte planteada por James Barrie en *Peter Pan*. La visión de la muerte como realidad negada que introducen estos autores será complementada con las ideas planteadas por Maurice Blanchot en *El Espacio Literario*, donde se anuncia la necesidad de recuperar la muerte: recuperarla para recuperarnos a nosotros mismos (la tarea del pirata). Por otra parte, Derrida, en su ensayo *Dar la muerte*, también destaca esta necesidad para, una vez entrados en nuestra propia singularidad, acceder a la del otro (aunque ésta siga siendo un misterio). Así, visto a la luz de lo planteado por estos pensadores, los acontecimientos de La Isla De Nunca Jamás cobrarán un matiz esencial en la historia del hombre. Además, volveremos a pensar en Bloomsbury, no sólo como un espacio de lo real, sino, por esto mismo, como un espacio en

el que la muerte se oculta. La Isla De Nunca Jamás, es decir, el arte, intenta vencer esa realidad.

### 3.1. Recorriendo el secreto

Para poder conocer los motivos y la necesidad que tiene el Capitán Garfio de apropiarse de su muerte, de enfrentarse con Peter Pan y sentirse doblemente muerto, habrá que comprender primero la situación del hombre ante la muerte en el siglo XX, pues este fue el momento en que se escribió la obra (la primera versión en 1904 y la segunda en 1911). Esta situación está descrita puntualmente en la novela de Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurdis Brigge*:

Ahora se muere en quinientas cincuenta y nueve camas. En serie, naturalmente. Es evidente que, a causa de una producción tan intensa, cada muerte individual no queda tan bien acabada, pero esto importa poco. El número es lo que cuenta. ¿Quién concede todavía importancia a una muerte bien acabada? Nadie. Hasta los ricos, que podrían sin embargo permitirse ese lujo, comienzan a hacerse descuidados e indiferentes; el deseo de tener una muerte propia es cada vez más raro. Dentro de poco será tan raro como una vida personal. Dios mío, es que está todo hecho. Se llega, se encuentra una existencia ya preparada; no hay más que revestirse con ella. Si se quiere partir, o si se está obligado a marcharse: sobre todo ¡nada de esfuerzos! “Voilà votre mort, monsieur!” Se muere según viene la cosa, se muere de muerte que forma parte de la enfermedad que se sufre. (Pues desde que se conocen todas las enfermedades se sabe perfectamente que las diferentes salidas mortales dependen de las enfermedades, y no de los hombres: y el enfermo, por decirlo así, no tiene nada que hacer.) (pp.24,25)

Tal como está descrito aquí, hay cierto descuido del hombre ante lo que le pertenece: la muerte. Es como si ésta hubiera dejado de pertenecerle. Como si morir fuera entonces asumir, en un momento dado, en el momento de la enfermedad, el papel que nos corresponde en la sociedad: el papel de estar en una de esas quinientas cincuenta y nueve

camas y de ser uno de esos quinientos cincuenta y nueve pacientes cuya vida personal parece, según la observación de Rilke, estar desapareciendo. En esto profundizaremos luego, lo importante en esta primera instancia es notar que la muerte ya no es propia, que es algo más bien indiferente que no hace parte de “nuestra” vida. Esta expulsión no ha surgido de la nada, ni ha sido consecuencia del siglo XX como entidad temporal aislada del resto de la historia, no. En *El hombre ante la muerte*, el teólogo Phillipe Aries nos demuestra, a través de varios ejemplos literarios desde finales de la Edad Media hasta este siglo, la manera en que la idea de la muerte se ha transformado poco a poco en su ocultamiento, y cómo el hombre, tras varios acontecimientos históricos, ha optado por dejar de mirar la muerte. La historia de la muerte es la historia progresiva de su desaparición.

Para empezar, el teólogo nos sitúa en la Edad Media para presentarnos la idea de una “muerte domada” que se reconoce y que se espera. El que va a morir sabe que le llega su hora y es consciente de que su vida llegó hasta dicho momento, así, tiene tiempo para acostarse en su lecho, para orar, para llamar a sus allegados y compartir con ellos unas últimas palabras. Si se ha portado bien a lo largo de su vida no tiene nada que temerle a la muerte, pues sabe que irá al cielo; si no, tiene algo que temer, pero tiene el tiempo suficiente para orar, confesarse y quizás reivindicarse. Aquí la muerte es un tránsito que ni se teme ni se niega; no es la anti-vida y por esto sólo puede causar una angustia moral en cuanto a lo que le sucede, como, por ejemplo, el infierno. También puede producir un horror físico que se construye y se presenta en las artes macabras (los retratos de la descomposición).

En los siglos XVI y XVII la muerte empieza a cobrar otro matiz. El instante final de la habitación, el lecho y las últimas plegarias pierde importancia, pues no se piensa en la muerte sólo en su cercanía, cuando es próxima, sino que se empieza a vivir pensando en ella. Por una parte, el hombre empieza a afanarse por acumular posesiones antes de morir, es el momento de las vanidades, y son vanidades precisamente porque al morir se esfumarán, todo para nada. La fragilidad y la fugacidad de la vida empiezan a cobrar sentido. Por otro lado, la muerte se vuelve *bella y edificante*; el hombre obra para morir *bueno y noble*. Su vida gira en torno a esto, a merecer un buen final. Acá la muerte, como en la Edad Media, aún no se teme, aún se espera; la diferencia es que se adentra en el diario vivir. Además, a diferencia de las artes macabras en las que la muerte se presentaba a través de un cadáver horroroso y descompuesto, en este momento

...no se la muestra bajo los aspectos de un hombre descompuesto, sino bajo una forma que ya no es la del hombre: sea un ser tan fantástico como el del esqueleto inteligente y animado, sea, más frecuentemente aún, un símbolo abstracto. Y todavía, incluso bajo rasgos vueltos tan tranquilizadores, escapa: va y viene, sube a la superficie y retorna a los abismos, no dejando sino un reflejo (...)

Es una presencia nunca evidente, nunca claramente leída, gracias a las apariencias que se cierran sobre ella sin jamás ocultarla por completo. A partir de este momento la presencia de la muerte no puede ser visible más que en el reflejo intermitente de su espejo mágico. (...) (Aries, p.276)

Esta nueva representación de la muerte es fundamental para ir comprendiendo la forma en que se va alejando de la realidad. Pues en las últimas frases de la cita notamos que la visibilidad de la muerte no es más que un reflejo de sí misma, ya no es *ella misma*. Adquiere un carácter ajeno a la apariencia real que debería corresponderle. Este es sólo el comienzo de la distancia que se acrecentará y que resultará en aquella realidad que nos presentan Bloomsbury en *Peter Pan* y el París de Malte Laurids Brigge.

A finales del siglo XVII el concepto de la vanidad, de la vida frágil y fugaz se impone, y la vida empieza a perder su sentido y su fuerza. La muerte, más duradera, la sustituye, pero de una manera extraña, pues se le atribuye cierta vida. Vimos ya que al muerto no se le representa como un hombre, sino como una figura fantástica; así mismo, a lo inerte se le empieza a aplicar cierta fantasía, se empieza a animar. Ya no es el alma la que continúa con vida, sino que la materia muerta aún respira (al cadáver le crecen el cabello, las uñas). Acá confabulan las supersticiones. “La corrupción es fecunda, la tierra de los muertos, como la muerte misma, es fuente de vida...” (Aries, p.298). El muerto empieza a cobrar tanta vida que hasta se vuelve objeto de placer. La necrofilia es algo común, pero es porque no se concibe una muerte realmente silente. Es bajo la muerte animada que alborota a los individuos que, según Aries, ésta pasa de ser “domada”, como en la Edad Media, a ser “salvaje”, pues el hombre ya no la puede controlar ni justificar, así, su natural y misterioso silencio empieza a desbordarlo.

La muerte se vuelve salvaje mientras el hombre intenta opacar el salvajismo de la naturaleza,

...la violencia de la naturaleza ha tenido que ser mantenida al margen del dominio reservado por el hombre y la sociedad. El sistema defensivo se ha logrado y mantenido por la creación de una moral y de una religión, por el establecimiento de la ciudad y del derecho, por la puesta a un punto de economía, gracias a una organización del trabajo, a una disciplina colectiva, e incluso a una tecnología. (Aries, p. 326)

Parece que este sistema defensivo funciona a modo de distracción para el hombre, dejándole a la muerte una entrada por donde acceder y desbordarlo:

...en su esfuerzo por conquistar la naturaleza y el entorno, la sociedad de los hombres abandonó sus viejas defensas alrededor del sexo y de la muerte; y la

naturaleza, a la que podría creerse vencida, refluó, *en* el hombre, entró por las puertas abandonadas y le prestó el salvajismo. (Aries, p.327)

De esta manera, aunque el miedo aún no se haya manifestado con toda la violencia que lo hará en el siguiente siglo, la muerte empieza a volverse un tabú. Algo que habrá que reprimirse y que no puede cargar el hombre de la nueva sociedad, del nuevo sistema que él mismo está creando. Esta nueva sociedad atraviesa un proceso de secularización en que ciencia y religión se apartan. De este modo, esa “muerte aparente”, el cadáver animado, empieza a despertar la curiosidad de los médicos del siglo XVIII. Éstos destruyen el mito de la “muerte aparente” y la muerte deja de sobrepasar el instante del fallecimiento.

...se nota que en estos hombres de ciencia y de luces sube el miedo, el miedo del sexo, dejémoslo fuera de nuestro análisis, y el miedo de la muerte, el verdadero miedo.

Porque hasta el presente, y me atrevo a decirlo, hombres como los que captamos en la historia jamás habían tenido verdaderamente miedo de la muerte. Desde luego, la temían, experimentaban por ella cierta angustia y lo decían tranquilamente. Pero precisamente esa angustia nunca sobrepasaba el umbral de lo indecible, de lo inexpresable. Era traducida en palabras apaciguadoras y canalizadas en los ritos familiares.

El hombre de otro tiempo hacía caso de la muerte, era una cosa seria, que no había porque tratar a la ligera, en el momento supremo de la vida, grave y temible, pero no tan temible como para apartarla, para huir de ella, para hacer como si no existiera, o para falsificar sus apariencias. (Aries, p.336)

La angustia ha atravesado el umbral de lo indecible porque no hay nada que haga soportable la muerte, la idea de morir. Con la secularización, el miedo al infierno y la seguridad de la salvación han disminuido y el hombre se enfrenta a lo desconocido. La sociedad empieza a callar y a temer la muerte ya que no la puede explicar ni entender. No obstante, esta angustia no demora en disolverse. A finales del siglo XVIII hasta el siglo XIX, se encuentra una solución: el infinito (no religioso sino físico) y el otro.

La muerte vuelve a presentarse, pero bajo una nueva máscara: la separación de un ser amado (la muerte es separación, no fallecimiento). De este modo “Las diversas creencias en la vida futura o en la vida del recuerdo son, en efecto las respuestas a la imposibilidad de aceptar la muerte de un ser querido.” (Aries, p.392) El romántico le pone otra máscara a ésta, la de la belleza. Embellece la muerte del otro, que no es muerte sino ruptura.

Dado que la muerte no es el fin del ser querido, por dura que sea la pena del superviviente, no es ni fea ni temible. Es hermosa, y la muerte es bella. La presencia en el lecho de la muerte es, en el siglo XIX, algo más que la participación habitual de una ceremonia social ritual, es asistencia de un espectáculo reconfortante y exaltante; la visita a la casa del muerto es algo así como una visita al museo: ¡qué hermoso! En las habitaciones más triviales de las burguesías occidentales, la muerte ha terminado por coincidir con la belleza, última etapa de una evolución que comenzó suavemente con los hermosos yacentes del Renacimiento, que continuó con el esteticismo barroco. Pero esta apoteosis no debe ocultarnos la contradicción que encierra: esta muerte no es ya la muerte, es una ilusión del arte. *La muerte ha comenzado a ocultarse*, a pesar de la aparente publicidad que la rodea en el duelo, en el cementerio, tanto en la vida como en el arte o en la literatura: *se oculta bajo la belleza*. (Aries, p.393)

Embelllecida con la ruptura del otro, la muerte deja de ser un momento final y deja de ser propia. Si alguien piensa en su muerte, piensa en el dolor que su partida le va a causar a los otros, pero no en su propio final. De hecho, pensar en la muerte como propia y como la conclusión de la vida se vuelve algo prohibido, pues de esta manera lo feo y lo temible de la muerte podría salir a relucir. Entonces no sólo se embellece el momento de la partida sino el sentido de la continuidad; cada quien tiene una tumba que es visitada, atendida y llorada por el otro. Sin embargo, no se está lamentando el hecho de morir, sino de partir, de separarse. La muerte parece entonces, afirmará Aries, haber sido expulsado de la sociedad (p.466).

No obstante, a finales del siglo XIX la bella muerte queda atrás, dejando únicamente el legado de haber apartado a la muerte real de la sociedad. Pues la muerte deja de ser bella y

el estado desgastado, sintomático y enfermo del moribundo sale a relucir. Después de que la humanidad atravesara medio siglo de una bella muerte, esta nueva apariencia de la muerte se vuelve chocante, violenta, tanto, que es mejor no hablar de ella; ni siquiera los familiares del que está muriendo, o éste mismo, tiene la fuerza para mencionarla:

...a finales del siglo XIX, se ven refluir las imágenes horribles de la era macabra que habían sido rechazadas a partir del siglo XVII, con la diferencia de que todo cuanto se había hecho en la Edad Media de la descomposición después de la muerte se remite ahora a la ante-muerte, a la agonía.

La muerte no sólo da miedo a causa de su negatividad absoluta, subleva el corazón, como cualquier otro espectáculo nauseabundo. Se vuelve *inconveniente*, como los actos biológicos del hombre, como las secreciones del cuerpo. Es *indecente* hacerla pública. No se tolera ya dejar a cualquiera entrar en una habitación que huele a orina, a sudor, a gangrena, donde las sábanas están sucias. Hay que prohibir el acceso, salvo a algunos íntimos, capaces de superar la repugnancia, y a los indispensables procuradores de cuidados. Una imagen nueva de la muerte está formándose: la muerte fea y oculta, y ocultada por fea y sucia. (Aries, p.472)

Esta muerte anticipa la nuestra, aquella en que todo enfermo es recluido en un hospital de quinientas cincuenta y nueve camas y tratado, ya no como hombre, sino como paciente. Poca gente tiene acceso a visitarlo porque la sociedad insiste en negar la realidad de la muerte. La muerte se rechaza y se recluye, pues sería inquietante verla de frente, llevándonos de un modo desagradable e impúdico, al por mayor y de contado, sin poder asimilarla y sin poder asimilar quiénes son todos esos que se están muriendo. A demás, ¿cómo podríamos soportar la idea de morir, cuando ya no existe la ilusión del cielo o la del infierno y ni siquiera hay un mínimo de fe en el paraíso o el reencuentro? En la modernidad la muerte es inconcebible porque el alma, el cuerpo, el mal y la salvación se han vuelto terrestres.

El hombre niega su propia muerte y tampoco es capaz de nombrar la del otro. Nadie le dice al muerto que se está muriendo, y el muerto, aunque lo sepa, no puede confesarse. La

muerte se silencia mientras la sociedad pretende liquidarla. El sepulcro, que de alguna manera le da continuidad al muerto, es suplantado por la incineración; el duelo se suprime y se rechaza.

El duelo es una enfermedad. Quien lo muestra prueba la debilidad de su carácter. Esta actitud de denigración comienza de forma punteada en el sarcasmo post-romántico, mezclado todavía a las creencias románticas, en Mark Twain, por ejemplo, a quien las demostraciones teatrales importunan pero también conmueven, y que se defiende mediante el humor de los sentimientos superados. En la actualidad esa actitud se ha vuelto corriente. El periodo del duelo no es ya el del silencio del enlutado en medio de un entorno solícito e indiscreto, sino el periodo del silencio del entorno mismo: el teléfono ya no suena, las gentes os evitan incluso. El enlutado es aislado para una cuarentena. (Aries, pág.481)

Así, entramos en el siglo de la realidad negada, donde la muerte es algo oculto pero latente que nadie quiere mencionar, que todos pretenden alejar de sí. Todos saben que no son inmortales pero, con esta actitud ante la muerte, viven como si lo fueran. Tienen la inconsciencia del cuerpo característica de Peter Pan, y por esto padecen el mismo problema: no valorizar la vida, no valorizar su propia singularidad. Por esta razón la muerte moderna es: “muerte en masa, muerte en serie y de confección, hecha al por mayor para todos y donde cada uno desaparece apresuradamente, producto anónimo, objeto sin valor, a la imagen de las cosas del mundo moderno...” (Blanchot, 1969, p.114). No reconocer la muerte como algo propio nos vuelve un producto anónimo, perdemos todo nuestro valor singular. Consecuentemente perdemos la capacidad de reconocer en el otro dicho valor singular: -si yo soy producto anónimo él también lo es-.

No podemos negar que el ocultamiento progresivo de la muerte surge a la vez que lo hace el sistema capitalista. Aries dice que la mentalidad del empresario capitalista de posponer el goce para el futuro, hace que la vida deje de ser tan deseable. Esta forma de vivir indiferentes a nuestra propia existencia coincide con que la muerte ha dejado de ser puntual

e impresionante (Aries, p.277). En su historia de la muerte Louis Evely expone esta situación de la siguiente manera:

La característica de nuestra época ¿no será al mismo tiempo el miedo a morir y el aburrimiento de vivir? Un aburrimiento del que se escapa por el ruido, la rapidez, el sexo, la droga, la revolución y hasta por el trabajo que permite pensar en todo menos en uno mismo ([Si no fuese tan perezoso no trabajaría tanto. Si no estuviese tan angustiado, alguna vez me detendría. Si no tuviese tanto miedo de morir, encontraría tiempo para vivir]). (Evely, p. 27)<sup>11</sup>

Derrida comparte la misma opinión. Para él esta forma de vivir en medio del tedio, en la indiferencia a la muerte y al yo singular, hacen que aparezca la desmesura corporal, el desorden, y la irresponsabilidad conmigo y con el otro, es decir: lo *orgiástico*. Con la pérdida del yo singular, para Derrida, nadie puede ser éticamente responsable, nadie puede hacer política o historia, pues nadie está decidiendo y hablando por y desde la singularidad. Por esto, para este autor es fundamental rescatar la muerte, darla al otro y a nosotros mismos (como Garfio a Peter y Peter a Garfio):

Al contrario de lo que se piensa generalmente, la modernidad no neutraliza nada, sino que hace resurgir una cierta forma de lo orgiástico y de lo demoníaco. Ciertamente, neutraliza también en la indiferencia y el tedio, pero, por este motivo y precisamente en esta medida, convoca el retorno de lo demoníaco. Hay una afinidad, en todo caso una sincronía, entre una cultura del tedio y una cultura de lo orgiástico. La dominación de la técnica favorece la irresponsabilidad demoníaca cuya carga sexual no es necesario recordar aquí. Y esto sobre el fondo de ese tedio que va unido a la nivelación tecnológica. La civilización técnica no produce un incremento o un desbordamiento de lo orgiástico, con sus bien conocidos efectos de esteticismo y de individualismo, sino en la medida en que aburre, porque “nivela” y neutraliza la singularidad irremplazable o misteriosa del yo responsable. El individualismo de esta civilización técnica descansa sobre el desconocimiento mismo del yo singular. Es un individualismo de *rol* y no de la *persona*. En otro lenguaje se diría: individualismo de la máscara o de la *persona*, del personaje y no de la persona. Patocka recuerda las interpretaciones – especialmente la de Burckardt- según las cuales el individualismo moderno, que se desarrollaría desde el Renacimiento, se interesaría más por el *rol desempeñado* que por esa persona singular cuyo secreto permanece oculto detrás de la máscara social.

Las alternativas se confunden: el individualismo se torna socialismo o colectivismo, simula una ética o una política de la singularidad; el liberalismo se

---

<sup>11</sup> Lo único que pervive de la muerte es el temor a lo desconocido, pero este temor se intenta anestesiarse, desviar: otro motivo para excluir la muerte.

funde con el socialismo, la democracia con el totalitarismo, y todas estas figuras comparten la misma indiferencia respecto de lo que no es la objetividad del rol. La igualdad entre todos, santo y seña de la revolución burguesa, se transforma en la igualdad objetiva o cuantificable de los roles, no de las personas. (Derrida, p.42)

La diferencia que Derrida hace entre individuo y singularidad es fundamental. Pues esta singularidad es la que, como ya hemos visto, surge en el pirata en los enfrentamientos ante Peter Pan, también es la que nos da la muerte cuando nos apropiamos de ella, cuando se vuelve *nuestra*. Esta singularidad ha desaparecido en la modernidad con el ocultamiento y el rechazo de la muerte. Desde que se refundió la muerte nadie pregunta -¿quién eres?- sino, -¿qué haces?- y esto limita la alteridad del ser, pues un individuo se diferencia de otro en cuanto se inscribe en distintas categorías y proyectos que la sociedad le tiene preparadas, como los de ser socialistas, liberales, o demócratas. Desde esta perspectiva, la situación que nos vuelve más *personajes* que *personas*, elimina en nosotros cualquier sensación de “irremplazabilidad”, pues si yo soy un rol, alguien podría venir a tomar mi lugar en el momento en que lo deje de hacer bien, o en el momento en que muera de una muerte ajena e improbable. Derrida insiste en vencer esta forma de concebirnos, pues no sólo es perjudicial para la sociedad, en tanto que tedio, en tanto que resurrección de lo *orgiástico*, sino que es perjudicial en nuestra concepción de nosotros mismos y del otro. Pues si no valoramos nuestra vida, ¿cómo valorar la del otro, cómo respetarlo, cómo ser responsables y cómo ser, en general, *cualquier/radicalmente otro* (así como cuando Peter es Garfio y Napoleón, o como cuando Garfio es Macbeth)?

Para Derrida, Blanchot, Aries, Evely y Heidegger la respuesta está en la muerte. Apropiarnos de la muerte es apropiarnos de nuestra irremplazabilidad. Mi experiencia con la muerte debe ser el “momento mayor de mi autenticidad, hacia lo que “yo” me lanzo

como hacia la posibilidad que me es absolutamente propia, que sólo es apropiada para mí y que me mantiene en la dura soledad de ese yo puro.” (Blanchot, 1969, p.119) Esa dura soledad nos aparta de una sociedad orgiástica y compulsiva, cosa que, superficialmente, podría parecer irresponsable ya que violamos sus normas en el aislamiento, pero es, como dice Derrida sobre el Abraham de *Temor y temblor* de Kierkegaard, una irresponsabilidad responsable, pues nos acerca a la singularidad del otro: “...se rebela ante la ética para adentrarse en su propia interioridad, al reconocer su singularidad, y el otro, ya podrá socorrerlo, hablar, ser ético [responsablemente] y hacer política...” (Derrida, p. 65).

La muerte vincula múltiples singularidades, ya que a cada ser irremplazable le corresponde su propia muerte. De este modo, es a través del sacrificio, a través del dar la muerte, según Derrida, que puedo acceder a la alteridad que comparto con el otro. Apropiarse de la muerte es una responsabilidad con el otro, es una forma de aprender a respetar y a comprender. Si se oculta la muerte, la diferencia con el otro no puede ser rescatada y valorada mediante una comunión de singularidades. Por esto necesitamos el sacrificio: dar la muerte y sentirla uno mismo para apropiarnos de nosotros mismos. Una vez que nos apropiamos de nosotros mismos podemos acceder al otro en cuanto ser singular. En este movimiento se da una inversión del ser que Blanchot describe así en el *Espacio Literario*:

Por la muerte, los ojos se invierten, y esa inversión es el otro lado, y el otro lado es el hecho de vivir ya no apartado sino orientado, introducido en la intimidad de la conversión, no privado de conciencia sino, por la conciencia, establecido fuera de ella, arrojado en el éxtasis de este movimiento. (p.125)

Estas palabras hacen alusión a la transformación íntima que he analizado en los capítulos anteriores. Se trata de que cuando el hombre alcanza el punto de su más sincera intimidad

se sale de sí, en la desmesura misma de esa intimidad, para acceder al otro lado, al lado del otro. Aún siendo más él mismo que nunca, adquiere la capacidad de ser el que lo mira, pero sin descubrir ni entender por completo la profunda singularidad del otro, pues ese es el mágico latido de la alteridad.

Cuando el hombre despierta *afuera* asume su responsabilidad con el otro. La vida se aleja del tedio y la indiferencia recuperando un valor olvidado, y el hombre comprende que debe cuidarla. Desvelar la muerte en la modernidad es una urgencia que *Peter Pan* se encarga de expresar mediante la oposición de Bloomsbury y la Isla, y de Garfio y Pan. Habiendo comprendido cómo se manifiesta la muerte en la modernidad y cómo ésta afecta el comportamiento y la concepción que tiene el hombre de sí mismo, podremos adentrarnos en Londres para hallar la muerte, o al menos señalar su ausencia en Bloomsbury, y contraponer esa ausencia a la presencia desatada, al tabú inexistente, de la muerte en La Isla De Nunca Jamás, el espacio de lo imaginario.

### **3.2. Bloomsbury ante la muerte**

Bloomsbury es el espacio que expresa la relación actual y vigente entre el hombre y la muerte. No se limita a la relación del hombre con ella, sino que también permite evidenciar la relación moderna del hombre consigo mismo. Es imposible hablar del hombre ante la muerte sin pensar en la visión que tiene el hombre de sí, pues la ausencia o presencia de la muerte no determina un fin sino un estilo de vida, una forma de vivir y de concebirse. Si en Bloomsbury la muerte es una realidad negada, no hay otra forma de encontrar y destacar

esta negación más que a partir del comportamiento de los hombres que la rechazan. Teniendo en mente que la escritura, tanto en la novela como en la obra de teatro, no demora mucho en esta ciudad, el único testimonio que tenemos de esta muerte invisible es la familia Darling.

El primer aspecto de Bloomsbury que nos da indicios de la muerte impropia es aquel que presenta entre sus habitantes al hombre-individuo en vez de al hombre-singular (según la diferencia que Derrida expone entre *personaje* y *persona*). Mr. Darling es un individuo de rol, un ser ajeno a su propia singularidad. El narrador del texto nos lo repite múltiples veces: “Él era uno de esos seres profundos que saben sobre las acciones y las cotizaciones. Por supuesto nadie realmente sabe, pero él parecía saber, y solía decir que la cotización subía y las acciones bajaban de tal manera que cualquier mujer lo hubiera respetado”<sup>lxv</sup> (Barrie, 2003, p.1). Aquí podemos observar cómo el rol prima sobre la persona, cómo una mujer respetaría al personaje por su conocimiento sobre las acciones y cotizaciones, a esto se dedica Mr. Darling, y no por el hombre que hay detrás de dichas apariencias<sup>12</sup>. Se admira la máscara social, no lo que cubre, no la singularidad que debe ser rescatada por la muerte y por el arte.

Peter Pan logra llevarse a los niños la noche en que lo hace porque Mrs. Darling y su marido tienen una invitación a cenar en un prestigioso restaurante de la ciudad. A pesar de

---

<sup>12</sup> La película que hace Steven Spielberg titulada *Hook* (1991), interpreta esta situación de *rol* adecuadamente. Robin Williams hace el papel de un Peter Pan adulto que trabaja en la bolsa y vive ocupado, por esto su vida familiar está en peligro y no alcanza a ir al partido de beisbol de su hijo, el tiempo de empresario no le permite acceder a la vida, a su esposa y a sus hijos. Sólo después de ir a la Isla De Nunca Jamás y apropiarse nuevamente de su singularidad (tras los enfrentamientos con Garfio), vuelve a Bloomsbury a ser un buen padre.

que Mrs. Darling ha visto a una figura espiando la guardería donde duermen los niños, no puede dejar de ir a la comida, pues es un compromiso social y hay que hacer presencia, si no, en el mundo de Bloomsbury, de los seres impropios y reemplazables, el trabajo de Mr. Darling, es decir, Mr. Darling mismo, se vería amenazado: "...y si no vamos a cenar esta noche, jamás volveré a la oficina y si no vuelvo a la oficina, tu y yo nos moriremos de hambre y nuestros hijos serán arrojados a la calle"<sup>lxvi</sup> (Barrie, 2003, p.13). Es muy fácil que Mr. Darling no vuelva a la oficina, pues hay muchos que podrían ocupar su lugar. Muchos otros *de esos seres profundos que saben de las acciones y las cotizaciones*.

Definitivamente en *Peter Pan* se hace una crítica a este hombre moderno, pero hay un destello de esperanza, un pequeño movimiento de lenguaje que ilumina su singularidad: el narrador nos revela que, sorprendentemente, este personaje que sabe tanto de la bolsa de valores, necesita la ayuda de Mrs. Darling para hacerse el nudo de la corbata. Este hombre no es un *personaje* de corazón, pues si bien la corbata representa comúnmente al ejecutivo, al empresario ciudadano, el hecho de no saber ponérsela delata la artificialidad de tales seres. No obstante, el hombre no es capaz de recordar su singularidad, de apropiarse de sí, de hundirse en su intimidad (como lo harán Garfio y Pan en la Isla). Esto se debe a que la ciudad moderna exige que las cosas sean así: los niños perdidos, que finalmente son criados por la familia Darling, se vuelven individuos y cada uno asume un rol en la sociedad:

Ya en esta época todos los niños han crecido y madurado y por eso no vale la pena decir nada más acerca de ellos. Todos los días puede verse a los gemelos, a Nibs y a Curly, ir a la oficina, cada uno con su pequeño maletín y una sombrilla. Michael es maquinista. Slightly se casó con una mujer aristócrata y se ha convertido en *lord*. ¿Ven a ese juez con peluca que sale por la puerta de hierro? Ese era Tootles. Y el hombre barbudo que no se sabe ningún cuento para contarle a sus hijos, ese alguna vez fue John.<sup>lxvii</sup> (Barrie, 2003, p.149)

Parece que el narrador considera que no vale la pena pronunciar más palabras sobre estos seres que ya no son singularidades sino personajes. De pronto por este mismo motivo la obra de *Peter Pan* transcurre tan poco tiempo en Bloomsbury. Sin embargo, aunque no sea directamente, la narración alude a estos personajes durante la totalidad de la obra (no a los niños perdidos, sino a los seres que viven ajenos a sí mismos). Alude a ellos mostrándoles lo que son, lo que no son y lo que podrían ser: el otro.

Ahora bien, se podría pensar que porque Bloomsbury presenta esta noción del hombre moderno, no está implícita la ausencia de la muerte allí. Sin embargo, se ha mencionado que ese es apenas el primer aspecto en que aparece su invisibilidad, su impropiedad. El siguiente aspecto en que se manifiesta la ausencia de muerte es la presencia excesiva de la medicina. Recordemos algunas palabras de Rilke en la primera cita de esta sección: *desde que se conocen todas las enfermedades se sabe perfectamente que las diferentes salidas mortales dependen de las enfermedades, y no de los hombres*. Louis Evely afirma que “...es en el ambiente médico donde se exorcizan los signos y la presencia de la muerte.” (p.23) ¿A qué apuntan estos dos autores? A que la enfermedad ha desviado la realidad del hombre, pues la muerte ya no es su condición esencial, ya no es lo que termina su vida. La enfermedad es la razón por la cual se extinguen los hombres, ya no es la muerte. Decimos que alguien murió de cáncer, que alguien murió de un infarto; la muerte ya no se lleva a nadie.

La medicina es un elemento fundamental en la casa de los Darling. Todos la toman aun cuando no están enfermos. Nana, la perra ovejera, se preocupa profundamente cuando uno de los niños muestra los síntomas de alguna enfermedad:

Tenía una habilidad especial para saber cuándo una tos no era grave o cuando se necesitaba abrigar la garganta con una media. Creyó, hasta el último día de su vida, en los remedios antiguos como las hojas de ruibarbo y despreciaba toda esa charla moderna acerca de los gérmenes y cosas por el estilo.<sup>lxviii</sup> (Barrie, 2003, p. 2,3)

Para el hombre moderno, curar la enfermedad, o tomar remedios diariamente para prevenirla, significa posponer la muerte. Cuando Michael, el más pequeño de los hermanos, se rehúsa a tomar el remedio que le dan antes de ir a dormir, Mr. Darling lo obliga a hacerlo, le dice que no sea cobarde. Pero, y esto lo admite el narrador, sería más cobarde él quien toma remedios aun sin estar enfermo para negar su realidad:

A pesar de que fuera un hombre fuerte, no había duda de que había actuado con necedad en el asunto del remedio. Si tenía alguna debilidad, era por pensar que durante toda su vida había tomado las medicinas con valor, y por eso, ahora que Michael se negaba a recibir la cuchara que Nana le presentaba, le había dicho, reprobándolo, “Sé hombre, Michael”.<sup>lxix</sup> (Barrie, 2003, p.14)

Acá el narrador se convierte en una singularidad responsable al presentarnos la sospecha de la muerte, pues señala que la *debilidad* de Mr. Darling es considerar que toda su vida ha tomado medicina ávidamente. Esto, de acuerdo con lo planteado por Derrida, Blanchot, Evely y Aries, sería una debilidad porque niega la realidad. Tomar medicina toda la vida no pospondrá la muerte, el envejecimiento. Al afirmar que ésta es una debilidad de Mr. Darling el narrador expresa la sospecha de que, aunque tomara toda la medicina del mundo, no podría evitar el último instante en que él ya no es él. El hecho de que esta consciencia sea una debilidad de Mr. Darling, y se oponga al hombre fuerte que es él normalmente, tiene que ver con esa concepción de la muerte en la modernidad de los *sentimientos superados*. Pensar en la muerte y sentir tristeza o melancolía es algo que da vergüenza, es una debilidad de carácter, una grieta en la máscara. Por esto Mr. Darling ignora tal sospecha y le dice a Michael: *Sé un hombre*. Le transmite a sus hijos el mismo engaño, la misma avidez clínica, y ellos la aprenden rápido. Cuando viajan a la Isla, donde nadie se

enferma y el tiempo ni siquiera existe, Wendy insiste en darles el remedio a los niños perdidos:

“Y ahora, Peter”, dijo Wendy pensando que había solucionado todo, “antes de que te vayas te daré tu medicina”. Le encantaba darles la medicina, e indudablemente les daba demasiada. Claro que era solo agua, pero la guardaba en una botella que siempre agitaba y contaba las gotas, todo lo cual le daba un cierto aspecto medicinal.<sup>lxx</sup>(Barrie, 2003, p.103)

Con algo de humor, la realidad de Bloomsbury se exagera en la Isla a través de su representante allí, Wendy, que desempeña el papel de Madre. Aquí las gotas de agua no curarán la tos o la gripa de nadie, y al igual que en Londres, tampoco prolongaran su vida.

El tercer aspecto en que Bloomsbury expone la realidad de la muerte moderna es el de la muerte como algo inconfesable y vergonzoso. Ya vimos, en la “debilidad” de Mr. Darling ante la medicina, el primer indicio de esto. Ahora lo veremos directamente.

Al final de la obra, hay un capítulo (en la novela), un acto (en la obra de teatro), en que Wendy ha crecido, envejecido y madurado; se ha transformado en adulta, en la madre de una niña llamada Jane, a quien le cuenta la historia de la Isla, de Peter y de Garfio. Le cuenta que en la Isla nadie crecía. Entonces, aunque ya lo intuyéramos, Jane confirma el pensamiento del lector:

**Jane:** ¿Todos envejecen y mueren excepto Peter, verdad?  
**Wendy:** Sí...<sup>lxxi</sup> (Barrie, 1999, p.159)

Peter está lejos de ser uno de nosotros pero está cerca en cuanto negamos nuestra condición humana. No crecer, madurar y envejecer equivale a no morir. Crecer es símbolo de nuestra realidad, de nuestras posibilidades, es un camino directo hacia la muerte. Por tanto, en esta obra la realidad del crecimiento se trata como una enfermedad. Esto es, en el sentido en que

hay que esconder este hecho como se esconde un paciente en el hospital, como se esconde un estornudo en el baño, una herida bajo una cura y la incontinencia entre un pañal.

Recordemos lo que dice Aries sobre la muerte a finales del siglo XIX:

La muerte (...) Se vuelve *inconveniente*, como los actos biológicos del hombre, como las secreciones del cuerpo. Es *indecente* hacerla pública. No se tolera ya dejar a cualquiera entrar en una habitación que huele a orina, a sudor, a gangrena, donde las sábanas están sucias. Hay que prohibir el acceso, salvo a algunos íntimos, capaces de superar la repugnancia, y a los indispensables procuradores de cuidados. Una imagen nueva de la muerte está formándose: la muerte fea y oculta, y ocultada por fea y sucia. (p.472)

En *Peter Pan* crecer es *inconveniente e indecente*. Por este motivo cuando, bajo un acuerdo hecho hace años entre Peter y Wendy, él va a recogerla para hacer la limpieza general de primavera<sup>13</sup>, ella se oculta, siente vergüenza. Ella ha crecido, tiene una hija, la cara arrugada, y no sabe cómo decírselo, no quiere que se dé cuenta de su mal. Se siente incómoda, le cuesta prender la luz para ser vista, para ser reconocida en su transformación, ¡a su edad! La incomodidad es evidente, da varios rodeos antes de confesarle que ha crecido, antes de decirle que ya no puede huir con él:

**Peter** *brincando frente a ella*: ¡Hola Wendy! (*Ella aleja la lámpara encendida de su rostro*) ¡Dedales! (*Salta sobre su rodilla y la besa*)

**Wendy** (*sin saber qué hacer*): ¡Peter! Peter, ¿sabes hace cuánto no venías?

**Peter**: Fue ayer.

**Wendy**: Oh! (*Él le toca la mejilla*)

**Peter**: ¿Por qué está mojado tu rostro? (*Ella no puede responderle*) ¡Lo sé! Es porque vine por ti, por la alegría de que haya vuelto. (*Repentinamente recuerda a Nana y brinca*) ¿Por qué está Nana en la cama de John?

**Wendy** (*temblando*): John—ya no duerme aquí.

**Peter**: ¡Oh, esa mejilla! (*Mirando despreocupadamente hacia la cama de Jane*) ¿Michael está dormido?

**Wendy** (*después de vacilar*): Sí. (*Horrorizada con sigo misma*) ¡Ese no es Michael! (*Peter se asoma curiosamente*)

**Peter** (*alejándose*): Oye, es uno nuevo.

**Wendy** Sí

**Peter**: ¿Niño o niña?

---

<sup>13</sup> La limpieza general de primavera o *Spring Cleaning*, es una famosa tradición que aún se practica en el Reino Unido. Es el momento, a principios de primavera, en que se hace una profunda limpieza del hogar.

**Wendy:** Niña  
**Peter:** ¿Te gusta?  
**Wendy:** ¡Sí! (*Desesperada*) ¿Peter, no entiendes de quién es hija?  
**Peter:** Claro que sí. Es la hija de tu madre. ¡A mí también me gusta!  
**Wendy** (*llorando*): ¿Por qué?  
**Peter:** Porque ahora tu madre te permitirá pasar más tiempo conmigo durante la limpieza general de primavera (*Agonía de Wendy*)  
**Wendy:** Peter. Yo- yo debo decirte algo.  
**Peter** (*corriendo, feliz, hacia ella*): ¿Es un secreto?  
**Wendy:** ¡Oh! Peter, cuando el Capitán Garfio nos raptó--  
**Peter:** ¿Quién es el Capitán Garfio? ¿Es una historia? Cuéntamela.  
**Wendy** (*aterrada*): ¿Quieres decir que olvidaste al Capitán Garfio y cómo lo mataste para salvarnos la vida a todos?  
**Peter** (*moviéndose inquietamente*): Los olvido después de matarlos.  
**Wendy:** ¡Oh, Peter, lo olvidas todo!  
**Peter:** Todo, menos a mamá Wendy (*la abraza*)  
**Wendy:** ¡Oh!  
**Peter:** Vamos, Wendy.  
**Wendy** (*miserablemente*): ¿Adónde?  
**Peter:** A la Pequeña Casa. (*Con algo de fuerza*) ¿Has olvidado que es hora de hacer la limpieza general de primavera?- Eres tú la que olvidas.  
**Wendy:** ¡Peter, Peter! Hoy día la pequeña casa ya debe estar podrida.  
**Peter:** Sí, pero hay unas nuevas, incluso más pequeñas.  
**Wendy:** ¿Las construiste tú mismo?  
**Peter:** Oh no, yo sólo las encontré. Verás, la pequeña casa era la Madre y ahora ha tenido hijos.  
**Wendy:** Eres un niño muy dulce.  
**Peter:** Entonces vamos. (*Halándola*) Yo soy el capitán.  
**Wendy:** No puedo ir, Peter—Olvidé cómo volar.  
**Peter:** Pronto te enseñaré de nuevo. (*Sopla sobre ella el polvo de hadas*)  
**Wendy:** Peter, Peter, estás desperdiciando el polvo de hadas.  
**Peter** (*finalmente alarmado*): ¿Qué sucede, Wendy? ¿Pasa algo? No me engañes, mamá Wendy,—apenas soy un niño.  
**Wendy:** No puedo irme contigo Peter—pues ya no soy joven ni inocente.  
**Peter** (*con un grito*): Sí lo eres.  
**Wendy:** Voy a encender la lámpara para que puedas verlo tú mismo.  
**Peter** (*asustado—precipitadamente*): Wendy, no prendas la luz.  
**Wendy:** Sí. Pero antes, Peter, quisiera decirte por última vez algo que te solía decir con frecuencia en la Isla De Nunca Jamás: ¿qué sentimientos despierto en ti?  
**Peter:** Los de un hijo devoto, Wendy. (*En silencio, ella le pasa la mano por el cabello y le acaricia la cara, sonriendo entre lágrimas. Entonces voltea la lámpara encendida junto al fuego, y le da la cara. Una aturdida comprensión se apodera de él; Wendy extiende sus brazos, pero él retrocede*). ¿Qué sucede? ¿Pasa algo malo?  
**Wendy:** Peter, he madurado— ¡No pude evitarlo!<sup>lxvii</sup> (Barrie, 1999, pp.161,162)

La dificultad de Wendy es decirle a Peter que ella sí es humana. Aceptar que ha envejecido y que lo seguirá haciendo. Peter se lo pone más difícil, pues él no se imaginaba que esto podría pasarle a ella, su amiga, su madre, y por esto le hace preguntas, le muestra la ilusión

que tiene de viajar con ella. Apenas entra a la habitación Wendy oculta la realidad alejando la lámpara de sí, pues su estado es realmente inconveniente, incómodo e inconfesable. Vemos que la esconde en el ambiente (la oscuridad) y en el lenguaje, pues hay un momento en que en vez decirle que no puede ir a la Isla porque se hecho vieja, le dice que ya no puede volar. También hay un momento previo a este en que dice que debe confesarle algo, pero inmediatamente cambia de tema y recuerda al Capitán Garfio. El ambiente que se crea en la habitación es tenso. Hay un secreto que debe salir a luz, un secreto oscuro e ineludible. Hasta que se pronuncia, parcialmente (*he madurado* y no como había dicho Jane: *Todos envejecen y mueren*), Wendy se presenta inquieta, nerviosa, asustada, en parte por la impresión que le causará a Peter, y en parte porque él le impone su propia realidad, así como lo hacía en la Isla con el Capitán Garfio. Hace que se confiese inevitablemente envejecida, hace que reconozca en sí un ser al que le pertenece la muerte.

Infortunadamente no en todas las habitaciones de Bloomsbury (ni del mundo moderno) entra un portador de sentido como Peter Pan para enfrentar a la gente con su realidad, para hacerlos reconocer la singularidad de su ser y la del otro. Actualmente no hay nada que impulse al hombre a salir de su indigencia; no hay nadie que lo sumerja en la desmesura íntima del yo. Por esto, en la modernidad tendría que haber más piratas como Garfio que, huyendo del olvido del ser, se embarquen hacia La Isla De Nunca Jamás para recuperar su singularidad enfrentándose voluntariamente (o sacrificando su yo) con Pan. El hombre moderno necesita tender hacia la irremplazabilidad, acechar su muerte. James Barrie comprendió esto y la acecha en la Isla, no sólo la acecha sino que la desata. Contario a Bloomsbury donde la muerte es secreto y tabú, donde el hombre reemplazable se mueve

entre el tedio y la mismidad “...cada una cargando un pequeño maletín y una sombrilla.”(Barrie, 2003, p.149), en la Isla la muerte no es tabú y se la menciona libremente. Garfio, como vimos en el segundo capítulo, hace de la muerte su muerte, y nunca la excluye, pues a pesar de que la tema, siempre la considera su realidad y sólo así logra acceder a la vida. Aunque en el capítulo anterior ya nos adentramos en la Isla para ver cómo Garfio se apropiaba de su muerte en los enfrentamientos con Pan, resulta necesario adentrarnos una vez más en ese acontecer del arte para hallar ahí los elementos que derrotan el olvido de la muerte, de la singularidad y del otro.

### **3.3. La sinceridad de nunca jamás**

La Isla De Nunca Jamás, el espacio de lo imaginario, del arte puesto en movimiento por la violencia íntima del lenguaje, es el lugar en que la muerte anda suelta, grande y revoltosa entre la boca de un cocodrilo. Persigue al único adulto, al único mortal: el Capitán Garfio. Él no la niega ni la excluye de su vida o de su pensamiento. Más aún, intenta adaptarse a ella, adaptarla a él, hacerla cada vez más propia. En el capítulo anterior vimos cómo durante su presencia en la Isla intenta darle la forma más adecuada a su singularidad y cómo en la medida en que hace esto, él mismo se vuelve cada vez más singular y por esto puede acceder al otro, a hablar con la voz de Macbeth, a desear la vida, a darle (aunque fugazmente) la conciencia de la muerte a Peter Pan.

Esto sólo le es posible al pirata porque en la Isla la muerte no es tabú, porque en la Isla nada acolita constantemente su negación. La ausencia de hospitales, de individuos que

asumen roles, de las instituciones que los fomentan, de lo que Derrida denomina lo *orgiástico*, de enfermedades, de medicamentos, de familia, para quienes la muerte es la separación del otro y no un límite, acceden a que el secreto de la muerte se desate, a pesar de que no se la pueda explicar y siga siendo un misterio que causa angustia y temor. Es decir, en este espacio de lo imaginario no hay nada que se imponga entre la crudeza de la muerte y el hombre. Y así como nada se interpone, todo tiende a desvelarla. Si la muerte en la modernidad es inconfesable, en el arte, en esta obra, no hace más que pronunciarse repetidamente.

En este espacio el garfio del pirata no es el reemplazo de su mano, no es el remedio utilizado para disfrazar la carencia de carne. Al contrario, es un recordatorio de que ha de morir. En Bloomsbury, el garfio habría reemplazado la mano, haciendo olvidar al pirata de su falta, pero acá le recuerda su muerte y que debe vengarse de aquel que le dio la muerte, de aquel quien lo enfrentó a sí mismo por primera vez. Recordemos algunas palabras de su conversación con Smee, “Quiero a Peter Pan, que fue quien hizo que esa bestia me tomara el gusto.” (Barrie, 2003, p.49). Como se podrá notar, la ausencia de su mano y la presencia del garfio dirigen su conciencia hacia el tiempo transitorio, hacia la muerte que lo acosa desde que tuvo un primer contacto con una parte de su cuerpo: “Le gustó tanto mi brazo, Smee, que me ha seguido desde entonces, de mar en mar y de tierra en tierra, relamiéndose los labios por lo que queda de mí” (Barrie, 2003, p.48).

En Bloomsbury el reloj no hace referencia directa a la transitoriedad de la vida del hombre, marca la hora y la gente depende de él para saber a qué hora despertar, cenar, bañarse o dormir. En la Isla, espacio en el que, como señalé en el primer capítulo, todos los tiempos

son simultáneos, no hay necesidad de un reloj que marque la sucesión del tiempo; cualquier horario a seguir se opondría a la manera de acontecer de la Isla. Sin embargo, sí hay un reloj, sólo uno, dentro de la boca del mismo cocodrilo que probó la mano del Capitán Garfio. Este reloj, por las características anti-sucesivas de la Isla, no tiene nada que marcar (en la Isla el tiempo no pasa; sólo hay sustitución de actos) y ninguna cita que indicar aparte de aquella entre el Capitán Garfio y la muerte. El tic-tac sólo significa algo para el Capitán; nadie más le teme, pues para los otros es un sonido más en la isla. Sólo Garfio sabe qué implicaciones tiene la presencia de ese reloj sobre la Isla, porque sólo a él lo persigue y sólo él lo ha escuchado tanto que ha logrado incluirlo en su vida. Aunque quisiera hacer como los habitantes de Bloomsbury y disfrazar ese sonido con una agenda, no podría. Pues la Isla, en su presente continuo, no puede distraer el tiempo de esa manera ya que una agenda requiere de la sucesión. Así, la configuración de la Isla no permite que Garfio excluya la muerte, que se niegue a sí mismo. El reloj es un “...inmenso cocodrilo con sólo un pensamiento en mente...”<sup>lxxiii</sup> (Barrie, 1999, p.110), ante el cual el pirata no tiene escapatoria.

Esta relación entre el reloj y Garfio nos permite destacar la conexión que hay entre la Isla como un acontecer artístico, y la posibilidad de dar la muerte. Sin la simultaneidad de tiempos en la Isla, esta relación particular entre el reloj y el pirata no se podría dar, y ésta sólo se da gracias a la forma en que obra el arte en *Peter Pan*: como un acontecimiento dado a través de los *recursos del arte* (estos son los que permiten que acontezca el arte en un lugar vacío, como, por ejemplo, el movimiento de contrarios puesto en marcha, tensión y distinción, a partir del lenguaje).

En la relación Garfio/tiempo hay una sinceridad absoluta de la muerte. Y, aunque la muerte aún guarde su secreto, el hecho de morir es lo que se hace sincero. A partir de la historia de la muerte de Aries, vimos cómo a finales del siglo XIX la muerte se empieza a volver inconfesable, indecible por parte del moribundo mismo y del otro. Así mismo sentimos en la conversación entre Wendy y Peter Pan en Bloomsbury, la dificultad de Wendy para indicarle su condición a Peter. En la Isla, la condición de Garfio se pronuncia sin mayor problema, no hay tabú alguno frente a la muerte. En el capítulo anterior destacamos la sinceridad de Smee cuando dialoga con Garfio sobre su muerte. Recordemos esa conversación:

“Con frecuencia”, dijo Smee, “he notado su extraño temor a los cocodrilos”.  
“No a los cocodrilos”, le corrigió Garfio, “sino a ese cocodrilo en particular”. Bajó entonces la voz. “Le gustó tanto mi brazo, Smee, que desde entonces me ha seguido de mar en mar y de tierra en tierra, relamiéndose las fauces por lo que queda de mí”.  
“De cierto modo es una especie de cumplido”, dijo Smee.  
“No quiero ese tipo de cumplidos” gruñó Garfio petulantemente. “Quiero a Peter Pan, que fue quien hizo que esa bestia me tomara el gusto.”  
Se sentó sobre un gran hongo, y ahora había un temblor en su voz. “Smee”, dijo roncamente, “el cocodrilo me habría cogido antes, pero por un golpe de suerte, se tragó un reloj que hace tic-tac dentro de él, y así, antes de que pueda alcanzarme, yo lo escucho y huyo”. Se rió, pero con una risa vacía.  
“Algún día,” dijo Smee, “al reloj se le acabará la cuerda y entonces te atrapará”.  
Garfio humedeció sus labios resacos. “Sí”, dijo, “eso es lo que me atormenta”<sup>lxxiv</sup>.  
(Barrie, 2003, pp.48,49)

Si comparamos esta conversación con la de Wendy y Peter notamos inmediatamente una diferencia: no hay incomodidad. Wendy teme confesarle a Peter su condición mientras que Garfio acepta directamente temer la muerte. Smee, por su parte, habla con indiferencia, como si morir no fuese un hecho vergonzoso, secreto y oculto. Habla de la muerte como si hablara de cualquier otra cosa, de un par de zapatos, del paisaje, del barco o de su estatura. Este ejemplo nos demuestra claramente que en la Isla De Nunca Jamás la muerte no es tabú, que la muerte se opone radicalmente a la que existe en Bloomsbury y en el mundo

actual. Tampoco habla con la indiferencia con que los médicos hablan de un paciente, o con los ojos con que un espectador del noticiero ve caer a un hombre tras otro. ¿En qué radica la diferencia? En esa sugerencia, a primera vista ingenua, de tomar la muerte como un cumplido. Un cumplido hacia su propia singularidad. Smee reconoce que Garfio tiene algo propio y al decirle que es un cumplido le aconseja (implícitamente) apropiarse de ella. Pues es sólo a través de su apropiación en que será un verdadero cumplido, en que el hombre puede llegar a ser realmente sí mismo. A través de este consejo Smee podría pasar de ser un súbdito a un amigo, infortunadamente el ego del Capitán no le permite tener más pares que Peter Pan.

Quizás la razón por la cual Peter Pan alcanza a ser su igual y no Smee se deba a que mientras Smee sólo le anuncia que su experiencia con la muerte es un cumplido, los enfrentamientos con Pan hacen que ese cumplido se vuelva realidad, que Garfio reconozca por qué la presencia y la apropiación de la muerte es un cumplido. Esta sensación íntima, este acercamiento al *mundo verdadero* y a la vida, la detallamos puntualmente en el capítulo anterior al analizar a ambos personajes durante los enfrentamientos, y en especial cuando profundizamos en el amor que Garfio sentía hacia la vida en la desmesura de su intimidad. Pero ahora podemos comprender no sólo su importancia histórica sino también la urgencia actual de esos enfrentamientos,

Ya que el juego entre los dos, si bien únicos (...) abre el espacio a la esperanza de la salvación, (...) Anudando la alteridad a la singularidad o a lo que se podría llamar la excepción universal, la regla de excepción (“cualquier/radicalmente otro es cualquier/radicalmente otro” significa que “cualquier/radicalmente otro es singular” que cualquiera es una singularidad, así también que cualquiera es cada uno, proposición que sella el contrato entre la universalidad y la excepción de la singularidad, la de “quienquiera que sea”), este juego de la frase parece albergar la posibilidad misma de un secreto que se desvela y se oculta al mismo tiempo en una sola frase... (Derrida, p.86)

Estas palabras que requieren de una lectura atenta nos llevan a entender que en la desmesura de la intimidad, donde nos reconocemos más nuestros, más singulares, hallamos la singularidad del otro, esa alteridad secreta e indescifrable de aquel que también, al igual que uno, vive. La apropiación de la muerte permite acceder a esta realidad universal del hombre mortal. Este es el punto en el cual Garfio se encuentra con Macbeth, con Peter y con Napoleón, pues a pesar de que *son otros*, una vez rescatada y proclamada la singularidad, el otro es un semejante. Ni Macbeth ni Napoleón reemplazan a Garfio; al contrario, porque son irremplazables pueden, cada uno ser el otro, porque *cualquiera es una singularidad, así también (...) cualquiera es cada uno*. “Esto valdría para los judíos, los cristianos, los musulmanes, mas también para cualquier/radicalmente otro en su relación con cualquier/radicalmente otro. No sabemos ya quién se llama Abraham, ni tampoco él puede ya decírnoslo.”<sup>14</sup>(Derrida, p.79).

¿Quién no habría de sentir en su muerte al menos un cumplido, si a partir de ésta accediera al otro? Esta posibilidad que es común a todos los hombres es la situación del Capitán Garfio, una situación que emerge en la Isla De Nunca Jamás derrotando la realidad moderna: el hombre ajeno a sí mismo en el olvido de su singularidad y la del otro. Este es el cumplido no sólo de Garfio sino del acontecer del arte en Peter Pan: una visión del

---

<sup>14</sup> La referencia a Abraham se debe a que Derrida utiliza el sacrificio de Abraham (a través del *Temor y temblor* de Kierkegaard) como un ejemplo mediante el cual se da la muerte. La noción de sacrificio es fundamental ya que el que da la muerte también debe recibirla (así como entre Pan y Garfio). Si la muerte no se da a modo de sacrificio no hay compromiso con el otro ni pronunciamiento de singularidades. Dar la muerte sin sacrificio es darla de manera irresponsable, sin odio y sin amor, dar la muerte sin sacrificio es asesinar al otro por ser otro. En cambio, dar la muerte al otro, sacrificarlo, es la única manera de recobrarlo, y del mismo modo, de recobrar *me*. Si doy la muerte reconozco al otro, lo padezco en su singularidad y, del mismo modo, me veo en el otro. Así, cuando en el capítulo anterior nos preguntábamos por qué Garfio busca sentirse doblemente muerto, podemos responder que se enfrenta a Pan, que le da la muerte (en virtud del absurdo, porque Pan no puede morir) y la padece él mismo, para acceder a la vida.

hombre apropiado de su muerte, tan apropiado que hasta recurre a elementos de la “muerte domada”: “Un espíritu oscuro me impulsa ahora a escribir mi discurso fúnebre, no sea que al morir no haya tiempo para ello...”<sup>lxxv</sup> (Barrie, 1999, p. 139). La “muerte domada” es la que Aries atribuye a la Edad Media en que el hombre se prepara y espera su muerte. Dar un discurso fúnebre antes de morir, a la espera de la muerte es característico de la época. Garfio también manifiesta cierta actitud ante la muerte característica de los siglos XVI y XVII justo cuando la muerte empieza a ocultarse, pero justo antes de que el hombre la expulse de su vida, esto es, la actitud que surge como consecuencia de las vanidades de la vida. Habíamos visto cómo las vanidades (por su mismo nombre) hacían de la vida algo pasajero, injustificado: acumular bienes para terminar perdiéndolos. Esto hace que el hombre busque superar dichas vanidades a través de su fama (la preocupación constante del Capitán Garfio). Esta concepción de vida y de muerte son las que le son más propias al pirata, quizás por esto cite a Macbeth y no a otro, pues esta obra es del siglo XVII y las palabras que Garfio elige para citar de este texto “Ahora te mostraré el camino hacia la muerte polvorienta...”<sup>lxxvi</sup> (Barrie, 1999, p.146), provienen de un fragmento que describe nítidamente la vida en el tiempo de la vanidad:

**Seton:** La reina ha muerto.

**Macbeth:** ¡Ojalá hubiera sido más tarde!

No es oportuna la ocasión para tales nuevas.

Esa engañosa palabra, mañana, mañana, mañana,

nos va llevando por días al sepulcro,

y la falaz lumbre del ayer ilumina al necio

hacia la muerte polvorienta. ¡Apágate, apágate,

vela transitoria!

La vida no es sino una sombra, un histrión que pasa

por el escenario y no es vuelto a ser oído:

es la fábula de un idiota, llena de sonido y de furia,

que significa nada.<sup>lxxvii</sup> (Shakespeare, pp. 90,91)

Estas palabras evidencian claramente la concepción de una vida que será hurtada por la muerte, y que por esto mismo pierde valor. Acá la muerte es algo que le quita el peso a la vida, que la vuelve fugaz. Jack dice que Garfio "...aún advirtiendo la necedad de toda vida, sigue moldeándose como el más necio de todos: nace como actor, y muere como actor, con forma pero sin esencia"<sup>lxxviii</sup>(p.235). En este contexto de las vanidades el autor tiene razón, pero sólo en lo primero, en cuanto percibe la indiferencia de la vida. Pero decir que el Capitán Garfio muere sin esencia, sin su singularidad adquirida, parece una observación poco acertada con respecto a lo que se ha establecido a lo largo de este ensayo. Pues en el tiempo de las vanidades, la muerte siempre está esperando el *Mañana* para apoderarse de todo lo que el hombre había adquirido en vida, pero en *Peter Pan* la muerte no sólo está en el *Mañana* sino que, mediante el sacrificio, se adquiere *aquí y ahora*, en los enfrentamientos entre Peter Pan y el pirata. Es decir que aunque Garfio tome una actitud renacentista ante la muerte, no se queda ahí sino que la atrae hacia sí mismo en vida y la Isla, como acontecer artístico, como combate entre mundo y tierra, se confabula para que el pirata se apropie de la muerte. La creación dirige al pirata hacia sí mismo y hacia afuera. Por este motivo no podemos encasillarlo en ninguna de las muertes que nos presenta Aries, lo único que podemos afirmar es que logra vencer la muerte moderna. Por esto es que en el momento de su muerte el narrador no lo despide como a un villano sino como a un héroe: "Adiós James Garfio, figura no totalmente exenta de heroísmo"<sup>lxxix</sup> (Barrie, 2003, p.132).

La Isla da pie para que Garfio se apropie de su muerte y le dé sentido a su vida; también hace que se supere el olvido del hombre en la modernidad, pero, por otro lado, la memoria

de Peter Pan traiciona esa victoria del arte haciendo que entre la Isla y Bloomsbury se acorten las distancias. Cuando Peter visita a Wendy dice no recordar al Capitán Garfio:

**Peter** ¿Quién es el Capitán Garfio? ¿Es una historia? Cuéntamela.

**Wendy** (*anonadada*) ¿Quieres decir que olvidaste al Capitán Garfio? ¿Olvidaste cómo lo mataste al salvar nuestras vidas?

**Peter** (*moviéndose de manera nerviosa*) Los olvido después de matarlos.<sup>lxxx</sup>  
(Barrie, 1999, p.162)

Este olvido, este pensar en la muerte del Capitán como en la muerte de otros tantos que Peter ha asesinado, es característico de la modernidad. Esta es la actitud que toma el hombre moderno por la muerte en serie en que cada cual, como ha dicho Blanchot, es producto anónimo: “En este horror por la muerte en serie encontramos la tristeza del artista que reverencia las cosas bien hechas, que quiere hacer obra y hacer de la muerte su obra. Así, desde el comienzo, la muerte está en relación con el movimiento tan difícil de aclarar de la experiencia artística.” (Blanchot, 1969, p.115) En este horror por la muerte en serie encontramos la victoria del pirata (el acceso a la vida), pero también la derrota de la Isla en que Peter Pan domina y dominará siempre con su inconsciencia irresponsable de la muerte y del otro. Si la Isla es el acontecer del arte, ahora podemos afirmar que el arte nunca puede oponerse radicalmente a la realidad. Así es entonces que Bloomsbury y la Isla, espacios diferenciados aunque semejantes, se encuentran para entretejer la totalidad de *Peter Pan*.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo he intentado demostrar que en *Peter Pan*, James Barrie propone un nuevo comienzo con respecto a la forma de vivir del hombre en la sociedad moderna: la inclusión de la muerte. Por medio de las relaciones irreconciliables que presenta el texto entre los escenarios y los personajes, reconocemos que la existencia del arte y del hombre no puede completarse, es decir, acontecer, sin aquel elemento oscuro y misterioso que abre, significa y afirma nuestra vida, como cualquier otra, en el mundo.

La posibilidad que se presenta en el texto de acercarnos a nuestra vida y a la del otro, responde a la condición ajena, inconsciente, irresponsable y reemplazable, que se da en la modernidad y que corresponde al hombre que la construye y que la habita. Por medio de las obras en que me he apoyado para estudiar este texto, como las de Aries, Evely, Blanchot y Derrida, he logrado identificar que esa condición es la consecuencia del rechazo progresivo de la muerte que se ha venido construyendo desde hace alrededor de tres o cuatro siglos. En *Peter Pan*, el rechazo de la muerte es una realidad tanto en Bloomsbury como en la actitud de Peter; de tal modo, el comportamiento de los integrantes de la familia Darling en relación con sus roles en la sociedad, el tiempo, la medicina y el envejecimiento causa en ellos la misma inconsciencia de la persona singular que es característica de Peter Pan.

La obra señala y critica esa inconsciencia que tiene el ser humano de sí mismo, a veces con ironía y otras veces con silencios (como cuando el narrador considera que ya no vale la pena hablar de tal cosa), para darle sentido a la labor que corresponde al Capitán Garfio, y

que sólo podría realizarse en la Isla De Nunca Jamás; la de darle forma a su muerte. A lo largo de la obra el Pirata actúa en contra de la condición actual del hombre moderno ya que él busca la vida y, más que eso, la desea. Paradójicamente, como se ha visto, la única forma en que puede encontrarla es dándole la muerte a Peter Pan y sintiéndose él mismo, frente a tan jovial y etéreo personaje, doblemente muerto. Así, cuando el pirata arriesga su vida, o al menos lo poco que le queda de ella, tanto él como Peter se hallan impulsados hacia lo más íntimo de sí; la diferencia es que Peter no tiene memoria para acordarse de la vida y de la muerte que le pertenecen a él, como ser irremplazable, mientras que Garfio sí la tiene.

La experiencia del Capitán Garfio es una posibilidad que tienen en común todos los hombres, y que todos los hombres podrían actualizar. No obstante, el hombre moderno se asemeja más a Peter Pan, sin memoria, sin conciencia, y prácticamente sin lenguaje. La palabra del hombre moderno, como la de Pan o como la de John Darling cuando envejece, ya no acontece ni puede narrar cuentos; si acaso, tiene la capacidad de negociar, hacer publicidad, discursos políticos, o responder a entrevistas de trabajo, pues el lenguaje, como vimos al principio de esta tesis, también necesita de una fuerza que retenga, como la de la muerte, para crear. Así, en *Peter Pan* no sólo se expresa la indigencia del hombre a causa del rechazo de la muerte, sino también la del arte que concierne a la palabra: la indigencia de la poesía.

El hecho de que este nuevo comienzo para el hombre, la inclusión de la muerte, sólo pueda darse en La Isla De Nunca Jamás, y de que esta isla reflexione sobre el arte, y acontezca como el arte “de nunca jamás”, manifiesta el fracaso de la palabra en la modernidad ya que

ésta no es lo suficientemente fuerte para vencer la realidad, para que el Capitán Garfio derrote a Peter Pan y para que lo posible supere lo dado (la realidad del rechazo de la muerte y la inconsciencia que ésta produce en el hombre de la sociedad moderna). Por este motivo, *Peter Pan* es una obra que no sólo critica la realidad sino que también se critica a sí misma al introducirse, o mejor, al no poder aislarse (a pesar de ser Isla) de dicha realidad.

A través del análisis de la presencia y la ausencia de la muerte en *Peter Pan*, hemos logrado captar esa relación entre lo dado y lo posible. No obstante, ésta no es la única relación que se da en el texto entre estas dos categorías, pero por cuestiones formales de tiempo y de extensión sería imposible abarcarlas todas, como, por ejemplo, la aristocracia inglesa vista y criticada a través del personaje del Capitán Garfio, y el sexo como tabú a lo largo de la obra. Sería interesante seguir analizando este texto en futuras ocasiones, pues se trata de una obra crítica con múltiples unidades de sentido, basadas en el hombre y en el arte, que le aporta a la sociedad moderna y a quienes la conformamos la conciencia de sus fallas y necesidades.

---

## VERSIÓN ORIGINAL DE LAS TRADUCCIONES

<sup>i</sup> “British people of all classes watched proudly as Britain expanded its influence in China, the Middle East, and Africa”

<sup>ii</sup> “...sophisticated coding or ordering of reality.”

<sup>iii</sup> “Barrie hopes that the audience will continue the process of creation.”

<sup>iv</sup> “...our opening Act, is at the top of a rather depressed street in Bloomsbury. We have a right to place it where we will, and the reason Bloomsbury is chosen is that Mr. Roget once lived there. So did we in days when his *Thesaurus* was our only companion in London; and we whom he helped to wend our way through life have always wanted to pay him a little compliment.”

<sup>v</sup> ““Second to the right and straight on till morning.’ That, Peter had told Wendy, was the way to the Neverland; but even birds carrying maps and consulting them with windy corners, could not have sighted it with these instructions. Peter, you see, just said anything that came into his head.”

<sup>vi</sup> “**Michael** (*obstreperous*) I won’t go to bed, I won’t, I won’t. Nana, it isn’t six o’clock yet. Two minutes more, please, one minute more? Nana, I won’t be bathed, I tell you I will not be bathed”

<sup>vii</sup> “The door the parents will come in by is on the left. At the back is the bathroom door, with a cuckoo clock over it; and in the centre is the window, which is at present ever so staid and respectable, but half an hour hence (namely at 6.30 p.m.) will be able to tell a very strange tale to the police.”

<sup>viii</sup> “It is summer time on the trees and on the lagoon, but winter on the river, which is not remarkable on Peter’s island where all the four seasons may pass while you are filling a jug at the well...”

<sup>ix</sup> “Don’t you remember,” she asked, amazed, “how you killed him and saved all our lives?” “I forget them after I kill them,” he replied carelessly.

<sup>x</sup> “...the gap between the ‘real’ world and that of artifice is also forced upon us.”

<sup>xi</sup> “Feeling that Pete was on his way back, the Neverland had again woke into life. We ought to use the pluperfect and say “wakened,” but “woke” is better and was always used by Peter. In his absence things are usually quiet on the island.”

<sup>xii</sup> “...the only happening is a linguistic one.”

<sup>xiii</sup> “**Wendy** I think it’s perfectly sweet of you, and I shall get up again. (*They sit together on the side of the bed*) I shall give you a kiss if you like. **Peter** Thank you. (*He holds out his hand*) **Wendy** (*aghast*) Don’t you know what a kiss is? **Peter** I shall know when you give it to me (*Not to hurt his feelings she gives him her thimble*) Now shall I give you a kiss? **Wendy** (*primly*) If you please. (*He pulls out an acorn button off his person and bestows it on her. She is shocked but considerate*) I will wear it on this chain round my neck...”

<sup>xiv</sup> “Peter (who can imitate the captain’s voice so perfectly that even the author has a dizzy feeling that at times he was really Hook...)”

<sup>xv</sup> Some disquieting confessions must be made in printing at last the play of *Peter Pan*; among them this, that I have no recollection of having written it...”

<sup>xvi</sup> “Peter remains sitting in the air still playing upon his pipes. At this sight the great heart of Hook breaks. That not wholly unheroic figure climbs the bulwarks murmuring ‘Floreat Etona’ and prostrates himself into the water, where the crocodile is waiting for him openmouthed.”

<sup>xvii</sup> “It is sad to have to say that the power of fly gradually left them. At first Nana tied their feet to the bed-posts so that they should not fly away in the night; and one of their diversions by day was to pretend to fall off buses; but by and by they ceased to tug at their bonds in bed, and found that they hurt themselves when they let go of the bus. In time they could not even fly after their hats. Want of practice, they called it; but what it really meant was that they no longer believed.”

<sup>xviii</sup> “Hullo, Tink,” cried the wondering boys. Tink’s reply ran out: “Peter wants you to shoot the Wendy.” It was not in their nature to question when Peter ordered. “Let us do what Peter wishes,” cried the simple boys. “Quick, bows and arrows.” All but Tootles popped down their trees. He had a bow and arrow with him, and Tink noted it, and rubbed her little hands. “Quick, Tootles, quick,” she screamed. “Peter will be so pleased.” Tootles excitedly fitted the arrow to his bow. “Out of the way, Tink,” he shouted, and then he fired, and Wendy fluttered to the ground with an arrow in her breast.

---

<sup>xix</sup> “Even the noises ceased. To Michael the loneliness was dreadful. “If only something would make a sound” he cried. As if in answer to his request, the air was rent by the most tremendous crash he had ever heard. The pirates had fired a Long Tom at them.”

<sup>xx</sup> “Paradise is silence; sound introduces confusion and combat.”

<sup>xxi</sup> “And the first major problem is how to embody ‘world without end’ – or, indeed, from Barrie’s agnostic position, world without known beginning.”

<sup>xxii</sup> “To die will be an awfully big adventure.”

<sup>xxiii</sup> “If you shut your eyes and are a lucky one, you may see at times a shapeless pool of lovely pale colors suspended in the darkness; then if you squeeze your eyes tighter, the pool begins to take shape, and the colors become so vivid that with another squeeze they must go on fire. But just before they go on fire you see the lagoon. This is the nearest you ever get to it on the mainland, just one heavenly moment...”

<sup>xxiv</sup> “The only boy that can be Peter is he whom was never there or anywhere”

<sup>xxv</sup> “Peter Pan had no weight at all.”

<sup>xxvi</sup> “...I don’t believe he ever thought...”

<sup>xxvii</sup> “...Pan’s victory over time has been won at the cost of a retreat from humanity and death...”

<sup>xxviii</sup> “...was the only boy on the island who could neither write nor spell; not the smallest word. He was above all that sort of thing.”

<sup>xxix</sup> ...he felt he must sing all day long, just as the birds sing for joy, but, being partly human, he needed an instrument, so he made a pipe of reeds, and he used to sit by the shore of the island of an evening, practicing the sough of the wind and the ripple of the water, and catching handfuls of the shine of the moon, and he put them all in his pipe and played them so beautifully that even the birds were deceived, and they would say to each other, “Was that a fish leaping in the water or was it Peter playing leaping fish on his pipe?”

<sup>xxx</sup> If you ask your mother whether she knew about Peter Pan when she was a little girl she will say, “Why, of course, I did, child,” and if you ask her whether he rode on a goat in those days she will say, “What a foolish question to ask, certainly he did

<sup>xxxi</sup> What stayed him was Peter’s impertinent appearance as he slept. The open mouth, the drooping arm, the arched knee: they were such a personification of cockiness as, taken together, will never again, one may hope, be presented to eyes so sensitive to their offensiveness. They steeled Hook’s heart. If his rage had broken him into a hundred pieces every one of them would have disregarded the incident, and leapt at the sleeper.

<sup>xxxii</sup> “Peter in Peter Pan is also driven by the Will-to-power. Most obviously, he loves to be called captain...”

<sup>xxxiii</sup> “There is one thing,” Peter continued, “that every boy who serves under me has to promise, and so must you.”/ John paled./ “It is this, if we meet Hook in open fight, you must leave him to me.”/ “I promise,” John said loyally.

<sup>xxxiv</sup> “Irresponsible egocentricity also has its villainous side and anyone, who wishes to see how darkly Peter issued from Barrie’s imagination, should consult the ‘Fairy’ Notes.”

<sup>xxxv</sup> “Hook,” he called, “have you another voice?”/ Now Peter could never resist a game, and he answered blithely in his own voice, “I have.”/ “And another name?”/ “Ay, ay.”/ “Vegetable?” asked Hook./ “No.”/ “Mineral?”/ “No.”/ “Animal?”/ “Yes.”/ “Man?”/ “No!” This answer rang out scornfully./ “Boy?”/ “Yes.”/ “Ordinary boy?”/ “No!”/ “Wonderful boy?”/ To Wendy’s pain the answer that rang out this time was “Yes.”

<sup>xxxvi</sup> “Pan, who and what art thou?” he cried huskily./ “I’m youth, I’m joy,” Peter answered at venture, “I’m a little bird that has broken out of the egg.”/ This, of course, was nonsense; but it was proof to the unhappy Hook that Peter did not know at least who or what he was....

<sup>xxxvii</sup> “...of one thought compact...”

<sup>xxxviii</sup> “I have often,” said Smee, “noticed your strange dread of crocodiles.” “Not of crocodiles,” Hook corrected him, “but of that one crocodile.” He lowered his voice. “It liked my arm so much, Smee, that it has followed me ever since, from sea to sea and from land to land, licking its lips for the rest of me.”

“In a way,” said Smee, “it’s sort of a compliment.”

“I want no such compliments,” Hook barked petulantly. “I want Peter Pan, who first gave the brute its taste for me.” He sat down on a large mushroom, and now there was a quiver in his voice. “Smee,” he said huskily, “that crocodile would have had me before this, but by lucky chance it swallowed a clock which goes tic-tic inside it, and so before it can reach me I hear the tick and bolt.” He laughed, but in a hollow way. “Someday,”

---

said Smee, “the clock will run down, and then he’ll get you.” Hook wetted his dry lips. “Ay,” he said, “that’s the fear that haunts me.

<sup>xxxix</sup> “...stood aloof from his followers in spirit and in substance.”

<sup>xl</sup> Good form! However much he [Hook] may have degenerated, he still knew that this is all that really matters.

From far within him he heard a creaking as of rusty portals, and through them came a stern tap-tap-tap, like hammering in the night when one cannot sleep. “Have you been good form to-day?” was their eternal question.

“Fame, fame, that glittering bauble, it is mine!” he cried.

“Is it quite good form to be distinguished at anything?” the tap-tap from his school replied.

“I am the only man whom Barbecue feared,” he urged, “and Flint himself feared Barbecue. “Barbecue, Flint, what house?” came the cutting retort. Most disquieting reflections of all, was it not bad form to think about good form? His vitals were tortured by this problem. It was a claw within him sharper than the iron one; and as it tore him, the perspiration dripped down his tallow countenance and streaked his doublet. Oftimes he drew his sleeve across his face, but there was no damming that trickle.

Ah, envy not Hook

<sup>xli</sup> “He was never more sinister than when he was most polite, which is probably the truest test of breeding...”

<sup>xlii</sup> “It was in his darkest hours only that he referred to himself in the third person.”

<sup>xliii</sup> Against such fearful evidence it was not their belief in him that he needed, it was his own. He felt his ego slipping from him. “Don’t desert me bully,” he whispered hoarsely to it.

<sup>xliv</sup> “...the distinction of his demeanor, show him one of a different class from his crew, a solitary among uncultured companions...”

<sup>xlv</sup> Peter was such a small boy that one tends to wonder at the man’s hatred of him. True he had flung Hook’s arm to the crocodile, but even this and the increased insecurity of life to which it led, owing to the crocodile’s pertinacity, hardly account for a vindictiveness so relentless and malignant. The truth is that there was a something about Peter which goaded the pirate captain to frenzy. It was not his courage, it was not his engaging appearance, it was not—There is no beating about the bush, for we know quite well what it was, and have got to tell. It was Peter’s cockiness.

This had got on Hook’s nerves; it made his iron claw twitch, and at night it disturbed him like an insect. While Peter lived, the tortured man felt that he was a lion in a cage into which a sparrow had come

<sup>xlvi</sup> “Some disk spirit compels me now to make my dying speech, lest when dying there may be no time for it”

<sup>xlvii</sup> “Hook is, as we have noted, the most subtle of orators. His problem is that he has no audience. A creature of words (...), he ultimately rants to himself within the prison of his text.”

<sup>xlviii</sup> “The unhappy Hook was as impotent as he was damp, and he fell forward like a cut flower.”

<sup>xlix</sup> Hook: Proud and insolent youth, prepare to meet thy doom/ Peter: Dark and sinister man, have at thee.

<sup>l</sup> Some of the greatest heroes have confessed that just before they fell to they had a sinking. Had it been so with Peter at that moment I would admit it. After all, this was the only man that the Sea-Cook had feared. But Peter had no sinking, he had one feeling only, gladness; he gnashed his pretty teeth with joy.

<sup>li</sup> It was then that Hook bit him. Not the pain of this but the unfairness was what dazed Peter. It made him quite helpless. He could only stare, horrified. Every child is affected thus the first time he is treated unfairly

<sup>lii</sup> “...the other boys saw Hook in the water, striking wildly for the ship; no elation on his pestilent face now. Only white fear, for the crocodile was in dogged pursuit of him.”

<sup>liii</sup> Peter was not quite like other boys; but he was afraid at last. A tremor ran through him, like a shudder passing over the sea; but on the sea one shudder follows another till there are hundreds of them, and Peter felt just one. Next moment he was standing erect on the rock again, with that smile on his face and a drum beating within him. It was saying, “To die will be an awfully big adventure.”

<sup>liv</sup> “Back, you pewling spawn. I’ll show you now the road to dusty death.”

<sup>lv</sup> “...the Macbeth context draws us past individual death into acceptance of single and multiple deaths.”

<sup>lvi</sup> “The curtain rises to show Peter a very Napoleon on his ship. It must not rise again lest we see him on the poop in Hook’s hat and cigars, and with an iron claw.”

<sup>lvii</sup> “...the victor over Time...”

---

<sup>lviii</sup> At sight of his own blood, whose peculiar color, you remember, was offensive to him, the sword fell from Hook's hand, and he was at Peter's mercy.

"Now!" cried all the boys, but with a magnificent gesture Peter invited his opponent to pick up his sword. Hook did so instantly, but with a tragic feeling that Peter was showing good form.

<sup>lix</sup> "Hook was fighting now without hope. That passionate breast no longer asked for life; but for one boon it craved: to see Peter in bad form before it was cold forever."

<sup>lx</sup> "...has apparently forgotten the recent doings, and is sitting on the barrel playing upon his pipes."

<sup>lxi</sup> "...the great heart of Hook breaks..."

<sup>lxii</sup> "...he enters it like one greeting a friend."

<sup>lxiii</sup> Seeing Peter slowly advancing upon him through the air with dagger poised, he sprang upon the bulwarks to cast himself into the sea. He did not know that the crocodile was waiting for him; for we purposely stopped the clock that this knowledge might be spared him: a little mark of respect from us at the end.

He had one last triumph which I think we need not grudge at him. As he stood on the bulwark looking over at Peter gliding through the air, he invited him with a gesture to use his foot. It made Peter kick instead of stab. At last Hook got the boon for which he craved.

"Bad form," he cried jeeringly, and went content to the crocodile.

Thus perished James Hook.

<sup>lxiv</sup> "The highest and most essential level of significance in Peter Pan is what in medieval terminology, would be called anagogy; the exploration of final mysteries such as death and salvation."

<sup>lxv</sup> "He was one of those deep ones who know about stocks and shares. Of course no one really knows, but he quite seemed to know, and he often said stocks were up and shares were down in a way that would have made any woman respect him."

<sup>lxvi</sup> "...and if I don't go to dinner to-night, I never go to the office again, and if I don't go to the office again, you and I starve, and our children will be flung into the streets."

<sup>lxvii</sup> All the boys were grown up and done for by this time; so it is scarcely worthwhile saying anything else about them. You may see the twins and Nibs and Curly any day going to an office, each carrying a little bag and an umbrella. Michael is an engine-driver. Slightly married a lady of title, and so he became a lord. You see that judge in a wig coming out at the iron door? That used to be Tootles. The bearded man who doesn't know any story to tell his children was once John.

<sup>lxviii</sup> She had a genius for knowing when a cough is a thing to have no patience with and when it needs stocking round your throat. She believed to her last day in old-fashioned remedies like rhubarb leaf, and made sounds of contempt over all this new-fangled talk about germs and so on.

<sup>lxix</sup> Strong man though he was, there was no doubt he had behaved rather foolishly over the medicine. If he had a weakness, it was for thinking that all his life he had taken medicine boldly, and so now, when Michael dodged the spoon in Nana's mouth, he had said reprovingly, "Be a man, Michael."

<sup>lxx</sup> "And now, Peter," Wendy said, thinking she had put everything right, "I am going to give you your medicine before you go." She loved to give them medicine, and undoubtedly gave them too much. Of course it was only water, but it was out of a bottle, and she always shook the bottle and counted the drops, which gave it a certain medicinal quality.

<sup>lxxi</sup> **Jane** Everybody grows up and dies except Peter, doesn't they?/ **Wendy** Yes...

<sup>lxxii</sup> **Peter** (*gaily jumping in front of her*) Hullo Wendy! (*She turns the lamplight away from her*) Thimbles! (*He leaps on to her knee and kisses her*)/**Wendy** (*not knowing what to do*) Peter! Peter, do you know how long it is since you were here before?/**Peter** It was yesterday./**Wendy** Oh! (*He feels her cheek*)/**Peter** Why is there wet on your face? (*She can't answer*) I know! It's 'cos you are so glad I've come for you. (*Suddenly remembers Nana-jumps up*) Why is Nana in John's bed?/**Wendy** (*quivering*) John--doesn't sleep here now./**Peter** Oh the cheek! (*Looking carelessly at Jane's bed*) Is Michael asleep?/**Wendy** (*after hesitating*) Yes. (*Horrified at herself*) That isn't Michael! (*Peter peeps curiously*)/**Peter** (*going*) Hullo, it's a new one/**Wendy** Yes/**Peter** Boy or girl?/**Wendy** Girl/**Peter** Do you like her?/**Wendy** Yes! (*Desperate*) Peter, don't you see whose child she is?/**Peter** Of course I do. She's your mother's child. I say, I like her too!

**Wendy** (*crying*) Why?/**Peter** 'Cos now your mother will let you stay longer with me for Spring Cleaning. (*Agony of Wendy*)/**Wendy** Peter. I- I have something to tell you./**Peter** (*running to her gaily*) Is it a secret?/**Wendy** Oh! Peter, when Captain Hook carried us away--/**Peter** Who's Captain Hook? Is it a story?

---

Tell it me./**Wendy** (*aghast*) Do you mean to say you've even forgotten Captain Hook, and how you killed him and saved all our lives?/**Peter** (*fidgeting*) I forget them after I kill them./**Wendy** Oh, Peter, you forget everything!/**Peter** Everything except mother Wendy (*Hugs her*)/**Wendy** Oh!/**Peter** Come on Wendy./**Wendy** (*miserably*) Where to?/**Peter** To the Little House. (*A little strong*) Have you forgotten it's Spring Cleaning time- it is you that forgets./**Wendy** Peter, Peter! By this time the little house must have rotted all away./**Peter** So it has, but there are new ones, even littler./**Wendy** Did you build them yourself?/**Peter** Oh no, I just found them. You see the little house was a Mother and it has young ones./**Wendy** You sweet./**Peter** So come on. (*Pulling her*) I'm Captain./**Wendy** I can't come, Peter-- I have forgotten how to fly./**Peter** I'll soon teach you again (*Blows fairy dust on her*)/**Wendy** Peter, Peter, you are wasting the fairy dust./**Peter** (*at last alarmed*) What is it, Wendy? Is something wrong? Don't cheat me mother Wendy,--I'm only a little boy./**Wendy** I can't come with you Peter—because I'm no longer young and innocent./**Peter** (*with a cry*) Yes you are./**Wendy** I'm going to turn up the light, and then you will see for yourself./**Peter** (*frightened—hastily*) Wendy, don't turn up the light./**Wendy** Yes. But first I want to say to you for the last time something I said often and often in dear Never Never Land. Peter, what are your exact feelings for me?/**Peter** Those of a devoted son, Wendy. (*Silently she lets her hand play with his hair—she caresses his face, smiling through her tears—then she turns the lamp up near the fire and faces him—a bewildered understanding comes to him—she puts out her arms but he shrinks back*) What is it? What is it?/**Wendy** Peter, I'm grown up—I couldn't help it!

<sup>lxxiii</sup> “...huge corocodile, of one thought compact...”

<sup>lxxiv</sup> Ver nota XXXVIII para la versión original.

<sup>lxxv</sup> Ver nota XLVI para la versión original.

<sup>lxxvi</sup> “I'll show you now the road to dusty death”

<sup>lxxvii</sup> **Seton** The queen, my lord, is dead./**Macbeth** She should have died hereafter,/There would have been a time for such a word./Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,/Creeps in this petty pace from day to day,/To the last syllable of recorded time;/And all our yesterdays have lighted fools/The way to dusty death. Out, out, brief candle!/Life's but a walking shadow, a poor player /That struts and frets his hour upon the stage,/And then is heard no more: it is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing.<sup>lxxvii</sup>

<sup>lxxviii</sup> “seeing the folly of all life, he still dramatically models himself as the greatest fool of all: as actor he is born, and, as actor, dies with form but without essence.”

<sup>lxxix</sup> “James Hook, thou not wholly unheroic figure, farewell.”

<sup>lxxx</sup> Para versión original ver nota LXXII

---

## BIBLIOGRAFÍA

Aries, P. (1984), *El Hombre Ante La Muerte*. Madrid, Taurus.

Barrie, J. M. (1999), *Peter Pan*. New York, Oxford University Press.

- (2008), *Peter Pan in Kensington Gardens*, [en línea], disponible en: <http://www.online-literature.com/barrie/peter-pan-kensington-gardens>, recuperado: 1 de Junio de 2008.

- (2003), *Peter Pan*. New York, Henry Holt and Company LLC.

Blanchot, M. (1969), *El Espacio Literario*. Buenos Aires, Paidós.

- (2005), “El canto de la sirenas”, en *El libro porvenir*. Madrid, Taurus.

Celan, P. (2007), “Respuesta a una encuesta de la librería Flinker de París”, en *Paul Celan Obras Completas*. Madrid, Trotta.

Derrida, J. (2000), *Dar la muerte*. Buenos Aires, Paidós.

Evely L. (1980), *El Hombre Moderno Ante La Muerte*. España, Sígueme.

Heidegger, M. (2001), “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza Editorial.

Hölderlin, F. (1997), “La oda trágica”, en *Empédocles*. Madrid, Hiperión.

Hollindale, P. (1999), “Introduction”, en *Peter Pan*. New York, Oxford University Press.

*Hook* (1991), [película]. Spielberg, S. (dir). Estados Unidos, Tristar Pictures (prods.).

Huidobro, V. (1989), *Altazor*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Jack, R. D.S. (1991), *The Road To The Never Land*. S.d., Aberdeen University Press.

*Peter Pan* (1953), [película]. Disney, W. (dir), Estados Unidos, Walt Disney (prods.).

Richepin, J. (1957), “Pan”, en *Mitología Clásica* (p. 432-445). México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.

Shakespeare, W. (1982), “Macbeth”, en *Shakespeare*. Madrid, E.D.A.F.

World Book Inc. (1989), “Great Britain”, en *World Book Encyclopedia* (pp.332-362). U.S.A, World Book Inc

---