



«Qué Peter Pan conocemos y cómo.

Recorridos de un fenómeno intermedial desde su origen»

Trad. Soledad Pérez
Área de Investigación en Traductología,
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad Nacional de La Plata

El título de este trabajo se propone ser ambiguo adrede: en estas páginas haremos un rastreo de los orígenes, los cambios y las mutaciones del personaje y su historia hasta el modo en que lo conocimos y lo adoptamos como universal y nuestro a través de numerosos y diversos medios, como el cine, la televisión, el comic, el *merchandising* (por qué no), y los libros, por supuesto; pero también veremos que este niño que no quiere crecer ya nació volátil, inaprehensible, en la mente de J. M. Barrie, quien lo imaginó literario, teatral, cinematográfico, visual...

¿Quién es Peter Pan? ¿Qué imagen, idea, frase, se nos aparece apenas oímos ese nombre? ¿Será el pequeño bebé desnudo que habita los jardines de Kensington, los recorre montado en una cabra y actúa como orquesta de las hadas con la música de su flauta; o ese que se lleva a los hermanitos Darling a Nunca Jamás? ¿O será ese otro que viste de verde, como si fuera un Robin Hood niño, que todos, sin excepción, hemos visto alguna vez en la película de Disney, y/o en remeras, tazas, álbumes de figuritas, cuadernos, y un largo etcétera?

Pero antes de sumergirnos en esta historia de incontables metamorfosis, terminemos de revisar el título. ¿Qué quiero decir con «fenómeno intermedial»? Rajewsky asegura que son intermediales «aquellas configuraciones que tienen que ver con un traspaso de los límites entre los medios» (2005: 46)¹, y Balme clasifica estas configuraciones en tres modalidades: «la transposición del contenido de un medio a otro; (...) la intermedialidad como una forma específica de intertextualidad; (...) y la intermedialidad como recreación de las convenciones estéticas de un medio particular dentro de otro diferente» (en Gardey, 2010: 631). En nuestro recorrido encontraremos

¹ «...those configurations which have to do with a crossing of borders between media» (todas las traducciones son mías).

con claridad la primera de estas modalidades en la obra de Barrie escrita y reescrita casi obsesivamente en un período de treinta años; y la segunda, en todos esos textos, obras y objetos derivados de ese relato ideado por él y apropiado por tantos.

Comencemos nuestro itinerario:

Allá por 1895, el ya famoso dramaturgo James Matthew Barrie, de paseo por los jardines de Kensington en Londres, entabló una amistad con los hermanitos Llewelyn Davies, con quienes compartía el juego de inventar historias sobre un niño eterno y mítico que no quería –ni podía– crecer. Estos relatos orales continuaron durante años, y se les fueron agregando detalles e incluyendo nuevos participantes a medida que se sumaban integrantes a la familia (cuando los conoció, eran tres los pequeños; luego nacieron dos más).

En unas vacaciones que compartieron en 1901, se gestó la fotonovela *The Boy Castaways of Black Lake Island* (Los niños náufragos de la isla del lago negro), un libro que Barrie armó con las fotos que tomó de los niños, del que se hicieron sólo dos copias –una de las cuales, al poco tiempo, el autor perdió en un tren–. Allí se cuentan aventuras de unos náufragos (los hermanitos), un pirata (el propio Barrie) y un tigre (su perro Porthos con una piel encima) en una isla. Los títulos de cada capítulo de historias fotográficas, y los comentarios de cada una de ellas bajo las imágenes constituyen el único texto del libro –atribuido a Peter Llewelyn Davies desde la firma autoral, pero claro fruto de la pluma del autor escocés–.

Hasta este punto, el personaje Peter Pan sigue sin aparecer por escrito. No obstante, paralelamente a este viaje y a los juegos con los hijos de Arthur y Sylvia, Barrie hacía anotaciones con ideas que le servirían para la concepción de la novela *The Little White Bird* (El pajarito blanco, 1902), en la cual el narrador se explaya a lo largo de seis capítulos a contarle la historia de este ícono que nos convoca a un niño llamado David, con quien comparte una amistad muy similar a la del autor con los hermanitos Llewelyn Davies. El relato se presenta casi como una leyenda –como si se estuviera compartiendo la historia de Santa Claus, por ejemplo– e introduce al personaje como un ser atemporal y eterno, al que sólo los niños pueden ver, generación tras generación. Este ser, como las hadas, vive en los jardines de Kensington, en una isla que se encuentra en el arroyo

artificial Serpentine; tiene siete días de edad y comparte claros rasgos con el dios griego Pan (además de su nombre), como la cabra, la flauta y su carácter ambiguo.

Tras un trabajo continuo de reescritura, la obra teatral *Peter Pan; or, The Boy Who Would Not Grow Up* (Peter Pan, o el niño que no quería crecer) se estrenó con enorme éxito en el Duke of York's Theatre el 27 de diciembre de 1904, con más de una década ininterrumpida en cartel (además de las numerosas producciones subsiguientes a ambos lados del Atlántico). El libreto inédito se consideró perdido hasta 1964, fecha en que se lo «descubrió» en la Biblioteca Lilly de la Universidad de Indiana, EE.UU. El propio Barrie fomentó la idea de su inexistencia y atribuía a los hermanitos la aparición casi mágica del personaje: «esa risa suya en la que surgió Peter mucho antes de que fuese atrapado y llevado al papel»² (Barrie, 2011: 217). También negó su propio rol de autor al afirmar que «no tengo ningún recuerdo de haber escrito la obra de *Peter Pan*»³ (ibíd. 216)–, lo que agregó un mayor halo de misterio al mito de este personaje. En esta obra, Peter es un niño de una edad cercana a la pubertad y vive en la isla de *Never Land* (Nunca Jamás), lugar adonde lleva a Wendy Darling y sus hermanos para vivir aventuras entre los piratas, los niños perdidos, las sirenas y los indios. Durante años, el final consistía en que los niños perdidos recuperaban a sus madres, pero Wendy optaba por convertirse en la madre sustituta de Peter y se quedaba con él en ese mundo paralelo (con permiso de sus padres, para nuestra sorpresa). En una sola ocasión, el 22 de febrero de 1908, se representó una escena epílogo, en la que el final se modificaba: Wendy se quedó en su hogar y creció; Peter regresa y se asombra al verla tan mayor, pero luego la reemplaza por su hija Jane, a quien se lleva a Nunca Jamás, para así crear una historia circular, que se repetirá con la hija de esta, y así sucesivamente. Barrie, al final de esta escena, subió al escenario por primera y única vez, lo que generó un aplauso constante que duró quince minutos (cfr. Tatar, 2011: 175). Así, el mito de Peter Pan fue logrando independencia del mito griego que mencionamos, aunque sin perder completamente ese origen.

Ya en 1906, se publica la novela *Peter Pan in Kensington Gardens* (*Peter Pan en los jardines de Kensington*), que consiste en los seis capítulos sobre este personaje que aparecen en *The Little White Bird*. Las modificaciones al texto son mínimas, y únicamente en las referencias al resto de la primera novela. Este libro cuenta con

2 «That laughter of yours in which Peter came into being long before he was caught and written down».

3 «I have no recollection of writing the play of *Peter Pan*» (cursiva en el original).

ilustraciones del célebre artista gráfico Arthur Rackham, el ilustrador más codiciado del momento para los libros destinados a los niños, quien le da a Peter su propia representación desde las artes visuales –una transposición o *remediación*–.

Ante la insistencia de sus editores de que debía existir una versión en libro de la historia que se contaba en la obra teatral, que seguía siendo inédita, en 1911 se publica la novela *Peter and Wendy* (*Peter y Wendy*, también conocida simplemente como *Peter Pan*). Es una adaptación, con ciertos cambios, de la obra, aunque mantiene el argumento principal, que se repetirá en la publicación posterior del libreto definitivo. Este es el texto que quedó en el imaginario popular como «Peter Pan» a secas; en este se basan mayormente las innumerables adaptaciones literarias, teatrales, musicales y filmicas que se han realizado a lo largo del siglo XX, y entrado el XXI. Aquí, Peter también es un ser en cuya existencia sólo se cree en la infancia, y se retoma la idea que se había presentado en *The Little White Bird* de él como protector y compañía de los niños en su pasaje a la muerte (esta idea se va difuminando hasta desaparecer en la nuevas versiones de otros autores).

Años más tarde, en 1918, la productora Paramount le ofrece a Barrie £20.000 por los derechos para realizar una película de Peter Pan. En principio, este se niega, aunque comienza la escritura de un guion propio y luego firma contrato con ellos. *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan* (Guion para una película sugerida de Peter Pan) finalmente no se utilizó para el primer y único film mudo sobre el personaje. Debido al enorme costo que conllevaría llevar a la pantalla la riqueza visual, con locaciones naturales y efectos complejos para la época que proponía el autor, la película que se estrenó en 1924 utilizó el guion de otra persona, Willis Goldbeck, que reproducía mayormente la obra teatral, con escenografías y detalles técnicos propios del teatro –para decepción de Barrie, quien consideraba que «el cine tiene la capacidad de “lograr un punto de asombro... y afilar la sed de maravillas”»⁴ (en Ohmer, 2009: 151)–.

La última publicación firmada por el autor escocés fue el libreto de la obra en 1928, después de veinticuatro años del estreno de esta. Este fue el fruto del proceso de numerosos cambios que fueron surgiendo entre representación y representación y con las reescrituras que mencionamos.

4 «film has a capacity to “strike a note of wonder... and whet the appetite for marvels”».

Es interesante mencionar que, aún en vida de Barrie, aparecieron numerosos textos derivados, con ilustraciones llamativas, escritos por otras personas, pero con su autorización, y algunos publicados por la misma editorial (Charles Scribner's Sons) que se ocupó de dar a conocer los libros «oficiales», por llamarlos de algún modo. Mencionaré solo unos pocos: *All about Peter Pan* (1924), adaptación de Emma Gelders Stern e ilustraciones de Thelma Gooch; *The Story of Peter Pan* (1926), con adaptador e ilustrador anónimos; *The Picture Story Book of Peter Pan*, de Roy Best (1931); y *J. M. Barrie's Peter Pan and Wendy Retold* (1931), adaptado «para niños y niñas» (?) por May Byron, con ilustraciones de Mabel Lucy Atwell, entre otros. También hubo otros no autorizados, como *The Peter Pan Alphabet* (1907), de Oliver Herford; y *Peter Pan ABC* (1913), de Flora White. El cruce entre literatura para niños y mercado ya había comenzado...

Segunda etapa del recorrido: Disney y más

J. M. Barrie fallece en 1937. Ese mismo año, la Walt Disney Company le compra los derechos al hospital pediátrico Great Ormond Street para realizar una película basada en la obra teatral. En 1929 Barrie había legado a esta entidad toda regalía que se generara con su personaje (como dato notable, en 1988, un año después de que se vencieran esos derechos –cumplidos los cincuenta años tras la muerte del autor–, se efectuó una enmienda excepcional a la ley de derechos de autor de diseños y patentes que otorgó al hospital el derecho a las regalías de la obra de Barrie a perpetuidad en el Reino Unido y hasta 2007 en el resto de Europa⁵).

No obstante, el film de Disney –un largometraje de animación con fragmentos musicales– no verá la luz hasta 1953 debido a que se desató la Segunda Guerra Mundial, con las graves consecuencias sociales y económicas que trajo aparejadas, conocidas por todos. Este contexto de posguerra se puede rastrear en la ideología que se filtra en ciertas elecciones y modos de contar la historia en la película de Disney, y ciertas representaciones, como, por ejemplo, la de los piratas y los indios «enemigos», burlados y bufonescos; y la mujer sensual (Campanita, Tigrilla y las sirenas) «de almanaque» de los años cincuenta, que pelea por su «hombre» (Peter Pan), o la

⁵ Para mayor información, véase: <<http://www.gosh.org/gen/peterpan/copyright/>>.

mujer-madre, sumisa y protectora (la señora Darling) –Wendy se encontraría en una posición intermedia–. Y, como lo indica Ohmer, también los espectadores, «no solo el personal de Disney, estaban lidiando con ideologías cambiantes sobre género, infancia y sexualidad»⁶ (2009: 153).

Esta obra logró un éxito masivo no solo por sí misma sino por los esfuerzos comerciales de la empresa multimedia, la cual acompañó el film con libros ilustrados y libros de cuentos derivados de este como texto «primario» (al menos cinco ediciones diferentes de la historia, y en las que –llamativamente– no se menciona a J. M. Barrie; cfr. Martin y Taylor, 2006: 176), comics, juguetes, juegos y productos de todo tipo (disfraces, llaveros, útiles escolares, golosinas, tazas, etc.), en lo que resultó ser, como señala Ohmer, «la campaña de mercadotecnia más masiva de la historia por parte de un estudio que ya era conocido por su habilidad publicitaria»⁷ (2009: 154).

Incluso en nuestros días, la empresa Disney sigue «actualizando» a Peter Pan en nuevos formatos teatrales (obras musicales, obras sobre hielo), electrónicos (video juegos, realidad virtual, páginas web), series y películas derivadas –con sus respectivas campañas publicitarias y comerciales–, como las de *Tinkerbell*, que se independiza de su contexto original, y habita Pixie Hollow, «la tierra de las hadas», con todo un trasfondo mitológico nuevo, en: *Tinker Bell* (2008), *Tinker Bell y el Tesoro Perdido* (2009), *Tinker Bell: Hadas al Rescate* (2010), *Los Juegos de la Tierra de las Hadas* (2011), *Tinker Bell y el Secreto de las Hadas* (2012), y *Tinker Bell: hadas y piratas* (2014). Por otra parte, también se «actualiza» el mundo de Nunca Jamás, casi independizado de Peter Pan, como sucede en la serie animada *Jake y los piratas de Nunca Jamás* (2011).

Sumadas a estas producciones de Disney, se han publicado por otros medios –además de incontables reediciones de *Peter Pan en los Jardines de Kensington* y *Peter y Wendy* (completas o abreviadas)– numerosas novelas derivadas, o adaptaciones libres, precuelas o secuelas, de los textos de Barrie, como *Después de la lluvia: una nueva aventura para Peter Pan* (2001), de J. E. Somma; *Peter y los cazadores de estrellas* (2004), de Dave Barry y Ridley Pearson; *Las niñas perdidas* (2004), de Laurie Fox; y *Peter Pan de rojo escarlata* (2006), de Geraldine McCaughrean, promocionada como la «secuela oficial». También es digna de mención la adaptación a libro animado (o

⁶ «viewers, and not only Disney personnel, were working through shifting ideologies of gender, childhood, and sexuality».

⁷ «...the most massive merchandising campaign to date, by a studio already known for its promotional skill».

pop-up) de Robert Sabuda (2008). Por otra parte, entre los comics que surgieron inspirados en la invención de Barrie (algunos para niños y otros para adultos), se destacan el *Peter Pan* del francés Loisel (1990-2004) y *Muppet Peter Pan* (2009), con cuatro números en los que se representa la historia de *Peter y Wendy* con los personajes de los Muppets. Asimismo, han aparecido al menos dos series animadas, una japonesa, *Las aventuras de Peter Pan* (1989); y una estadounidense, *Peter Pan y los Piratas* (1992), de la compañía Fox; y, finalmente, películas de imagen real como *Hook* (1991, dirigida por Steven Spielberg, con Robin Williams) o *Peter Pan* (2003, dirigida por P. J. Hogan), entre otras.

Cabe preguntarse cuántas y cuáles de estas producciones que no pertenecen a la franquicia de Disney conocemos en nuestro país para intentar reconocer por qué camino nos ha llegado esta historia. Con tantos nuevos textos escritos, visuales y audiovisuales que re-cuentan y reinventan el relato sobre este personaje y su entorno, se han ido diluyendo los rastros de su origen, y no solo para los niños. Según lo afirman Martin y Taylor, Peter Pan «perdió una voz autoral clara, pero obtuvo una distribución cultural a través de los esfuerzos comerciales masivos de Disney»⁸ (2006: 175). Es verdad que todos conocemos a Peter Pan, o a algún Peter Pan –o a algunos Peter Pans–, pero ¿cuántos sabemos quién fue J. M. Barrie?

Para los habitantes del Reino Unido, este niño eterno forma parte de su identidad nacional, a tal punto que en los Juegos Olímpicos que se llevaron a cabo allí en 2012, de entre los numerosos íconos culturales elegidos como representativos de su literatura (como Shakespeare, Milton o Mary Poppins), la autora del «fenómeno Harry Potter», J. K. Rowling, leyó un fragmento de *Peter y Wendy*. No obstante, para el resto del mundo, creo que no es arriesgado afirmar que, muy probablemente, Peter es tan universal como Caperucita Roja. Esta obra que es muchas obras, y lo ha sido así desde el inicio, ha sobrepasado los límites de las así llamadas «literaturas nacionales», pero también los límites de la «literatura», como hemos visto. O’Sullivan afirma con acierto que:

Las limitaciones espaciales desaparecen con la internacionalización de la cultura en lo que a menudo suele llamarse «la sociedad mundial», con su comunicación masiva y sus tecnologías de la información omnipresentes. (...) Los cambios más notables en la cultura

⁸ «The story lost a clear authorial voice but gained cultural distribution through the mass-marketing efforts of Disney».

infantil en los países occidentales durante las últimas décadas han sido su comercialización e internacionalización⁹ (2005: 126).

Es menester mencionar en este punto la importancia de la traducción interlingüística (más allá de la intersemiótica que venimos analizando). Los textos de Barrie sobre Peter Pan han sido traducidos a más de 100 idiomas¹⁰. Y, justamente, es claro que lo que nosotros –argentinos, latinoamericanos– recibimos de la obra de Barrie y de las obras de Disney y otros son versiones que han pasado por un proceso traductor (o varios), sin el cual la enorme mayoría jamás habría llegado a conocer este personaje y su historia. Son las palabras y las decisiones de traductores «invisibles», como diría Lawrence Venuti, y de políticas editoriales y comerciales relacionadas con la traducción las que nos cuentan, nos cantan y nos alcanzan.

A todo esto, ¿cuál es la idea de «original» que tiene el niño? O, mejor dicho, ¿el niño tiene una idea de «original»? Volviendo a la pregunta del comienzo: ¿quién es Peter Pan? Para un niño que ve por primera vez una representación de este personaje, ya sea en la televisión, en un muñeco, en una publicidad, en un dibujo, en un espectáculo, en un libro, o donde y como sea, esa primera imagen –visual o textual– es el original, es la puerta de entrada a su historia. Y lo más probable es que su primera experiencia no sea con el/o los texto(s) escrito(s). Además, como asegura Wilkie-Stibbs:

en el proceso de crear sentido de un texto en particular, sabemos que los niños (y los adultos [...]) recurren a una batería de fenómenos intertextuales (...), y que lo hacen en muchos niveles de compromiso textual, como estructuras temáticas, personajes y motivaciones de los personajes, lenguaje y patrones de lenguaje, temas e ilustraciones¹¹ (2004: 181).

Es más que importante, entonces, el rol de los mediadores para, a partir de este conocimiento fragmentado, lograr que el niño pueda plantear relaciones intertextuales con lo que conoce y lo que puede llegar a conocer. En el caso de Peter Pan en particular,

⁹ «Spatial limitations disappear with the internationalization of culture in what is sometimes called the ‘world society’, with its omnipresent mass communication and information technologies. (...) The most striking changes in children’s culture in the Western countries over the last few decades have been its commercialization and internationalization».

¹⁰ Cfr. <<http://www.scotland.org/features/the-lasting-legacy-of-jm-barrie-and-peter-pan/>>

¹¹ «In the process of making meaning with a particular text, we know that children (and adults [...]) have recourse to a battery of intertextual phenomena (...), and that they do so at many levels of textual engagement such as plot structures, character and character motivation, language and language patterns, themes and illustrations».

contamos con innumerables maneras de conectarnos con él y su mundo, y es bueno conocerlas, utilizarlas y, por qué no, reinventarlas. Con el poder de los cuentos de hadas o de los mitos con el que cuenta este niño eterno desde su origen como juego y narración oral (cfr. Carpenter, 2009: 181; Herreros de Tejada, 2009: 179-180; Martin y Taylor, 2006: 177) todos sentimos que podemos «reescribirlo» en nuestra propia lengua y con nuestras propias palabras. Barrie ha conseguido «que cada niño piense que Peter Pan es una criatura de su propia invención, algo que les pertenece» (Herreros de Tejada, 2009: 180), y cada nueva versión se adapta con comodidad a otros tiempos y modos de contar, en gran parte porque los niños son:

seres humanos que ven, sienten y responden, con deseos de representaciones de sus propias vidas, imaginaciones y emociones, pero también [y esto hay que tenerlo presente] porque los hacedores de las nuevas tecnologías estarán especialmente ansiosos de que los públicos jóvenes se inicien en comportamientos de consumo vitalicio¹² (Rosen, 1996: 530-31).

¿Qué conocemos, entonces, de Peter Pan? Seguramente, no conozcamos gran parte del recorrido que hemos hecho en este trabajo, principalmente lo que no esté conectado de alguna manera con Disney, ya que durante muchas décadas hemos tenido su «invasión cultural» en nuestras tierras. Para responder este interrogante, entonces, recurrimos a las palabras de Margaret Mackey con respecto a otro clásico intermedial –*The Tale of Peter Rabbit*, de Beatrix Potter (1902)–: conocemos de ese niño que no quería crecer una imagen «múltiple, cambiante, descentrada, quizás sobre todo no cerrada y, sin embargo, casi siempre, claramente el mismo personaje»¹³ (1998: xxi).

Bibliografía

Barrie, J. M.; Rackham, Arthur (Ilust.) (1902/1913). *The Little White Bird*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.

---. (1904). *Peter Pan. Anon, a Play*. [en línea. Consulta: 30 de julio de 2014]. URL: <http://www.jmbarrie.co.uk/peterpan/?mode=anon>

¹² «children are seeing, feeling, responding human beings with desires for representations of their own lives, imaginations and emotions; but also because the makers of the new technologies will be especially anxious that young audiences are initiated into lifetime buying patterns».

¹³ «multiple, shifting, decentered, perhaps above all unclosed —and yet, almost always, recognizably, the same character».

- ; Rackham, Arthur (Ilust.) (1906/1910). *Peter Pan in Kensington Gardens*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- ; Bedford, F. D. (Ilust.) (1912). *Peter and Wendy / Margaret Ogilvy*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- . (1928). *Peter Pan or the Boy Who Would Not Grow Up*. Londres: Hodder & Stoughton. En: <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300081h.html>
- ; Tatar, María (Ed.) (2011). *The annotated Peter Pan*. Nueva York: Norton & Company.
- Carpenter, Humphrey ([1985] 2009) *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*. Londres: Faber and Faber.
- Gardey, Mariana (2010). «Las tecnologías audiovisuales en el teatro: formas de intermedialidad». En: Moguillansky et al. (eds.). *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del primer congreso internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: Teseo.
- Gil González, Antonio J. (2012). +*Narrativa(s): intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Herreros de Tejada, Silvia (2009). *Todos crecen menos Peter. La creación del mito de Peter Pan por J. M. Barrie*, Madrid: Lengua de trapo.
- Mackey, Margaret (1998). *The Case of Peter Rabbit. Changing Conditions of Literature for Children*. Nueva York y Londres: Garland Publishing Inc.
- Martin, Cathena y Laurie Taylor (2006). «Playing in Neverland: *Peter Pan* Video Game Revisions». En: White, Donna R. y Tarr, C. Anita (Eds.) (2006). *J. M. Barrie's Peter Pan In and Out of Time. A Children's Classic at 100*. Plymouth, Reino Unido: Children's Literature Association.
- Nikolajeva, Maria (2008). «Comparative Children's Literature: What is There to Compare?». En: *Papers. Explorations into Children's Literature*, Vol. 18, N°1, Facultad de Comunicación y Artes Creativas, Universidad de Deakin, Australia, pp. 30-40.
- Ohmer, Susan (2009). «Disney's *Peter Pan*. Gender, Fantasy, and Industrial Production». En: Kavey, Allison B. y Lester D. Friedman (eds.) (2009). *Second Star to the Right. Peter Pan in the Popular Imagination*, New Brunswick/Nueva Jersey/Londres: Rutgers University Press.
- O'Sullivan, Emer (2005). *Comparative Children's Literature*. Nueva York, Routledge.
- Pérez, Soledad (2012). «Literatura para niños comparada: ¿una disciplina posible en nuestro país?». En: Blake, Cristina y Valeria Sardi (comp.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

- . (2014). «Un dios que se transforma en héroe. Una aproximación genética a los textos de Peter Pan», *TRANS-* [en línea], 24 febrero de 2014, [consulta 28 mayo 2014]. URL: <<http://trans.revues.org/980>>
- Rajewsky, Irina O. (2005). «Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality». En: *Intermedialités*, N° 6.
- Rose, Jacqueline ([1984] 1993). *The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Wilkie-Stibbs, Christine (2004). «Intertextuality and the child-reader». En: Hunt, Peter (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Nueva York: Routledge.