

Junco, E. y Calabrese, C. C. (2022): El exilio del alma en e cuento infantil: *Las aventuras de Pinocho*. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXVII, 41–55  
ISSN 1697-7750 · E-ISSN 2340-4981  
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.6138>

## El exilio del alma en el cuento infantil: *Las aventuras de Pinocho*

The exile of the soul in he children's story: *The adventures of Pinocchio*

ETHEL JUNCO

INSTITUTO DE HUMANIDADES. UNIVERSIDAD PANAMERICANA. AGUASCALIENTES.  
MÉXICO

[HTTPS://ORCID.ORG/000-0002-3369-0576](https://orcid.org/000-0002-3369-0576)

CLAUDIO CÉSAR CALABRESE

INSTITUTO DE HUMANIDADES. UNIVERSIDAD PANAMERICANA. AGUASCALIENTES.  
MÉXICO

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9844-3368](https://orcid.org/0000-0001-9844-3368)

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-01-15

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-04-03

RESUMEN: En *Las Aventuras de Pinocho* (1883) reaparece uno de los relatos sagrados fundamentales: Carlo Collodi presenta el tema del exilio del paraíso y las vicisitudes para recuperarlo. El texto combina la forma del mito con rigor y claridad junto con la simplicidad y el humor del cuento infantil. Hacemos la lectura del libro en relación con la teoría del símbolo de Paul Ricœur, en particular con el respaldo metodológico de *Finitud y culpabilidad* (1960) y la primera presentación de los símbolos del mal, en tanto que discurso indirecto. La exposición mítica del problema de naturaleza religiosa y filosófica pone en juego la pregunta por la identidad; la presencia del mal exige definición personal. Relacionamos el viaje del alma del protagonista con el decurso de la historia nacional y consideramos en paralelo la respuesta; los símbolos del mal interpelan originariamente para ordenar el decurso de vida personal e histórica.

*Palabras clave*: Mito, exilio, identidad, Ricœur, Collodi.

ABSTRACT: In *The Adventures of Pinocchio* (1883) one of the fundamental sacred stories reappears: Carlo Collodi presents the theme of the exile of paradise and the vicisitudes to recover it. The text combines the form of the myth with rigor and clarity along with the simplicity and humor of the children's story. We read the book in relation to Paul Ricœur's theory of the symbol, particularly with the methodological support of *Finitud y culpabilidad* (1960)

and the first presentation of the symbols of evil, as indirect discourse. The mythical exposition of the problem of a religious and philosophical nature brings into play the question of identity; the presence of evil requires personal definition. We relate the journey of the protagonist's soul to the course of national history and consider the answer in parallel; the symbols of evil originally interpellate to order the course of personal and historical life.

*Key words:* Myth, exile, identity, Ricœur, Collodi.

## 1. MITO Y LITERATURA

Este escrito está guiado por la intención de destacar en la composición de *Las Aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi una serie de símbolos que sirven para pensar ordenadamente preguntas existenciales. El popular relato del muñeco que se convierte en niño contiene nociones de cuño religioso y filosófico, de antiguo prestigio y alta complejidad.

Las historias que interesan y que permanecen en el tiempo siempre refieren a cuestiones que parecen exceder al ser finito, en tanto pretenden alcanzar la totalidad del sentido; ese intento paradójico por abarcar lo infinito desde una naturaleza limitada origina la función simbólica del lenguaje, renovada en las distintas culturas (Duch, 2001: 236–238). Las causas de las preguntas son más persistentes que sus respuestas e impulsan el dinamismo de nuevos relatos, pues las encrucijadas que los mitos centran en una gran personalidad heroica y distante también apelan a nuestra subjetividad.

El centro de las grandes narraciones épicas como de las simples historias infantiles refiere a la toma de conciencia de la propia identidad. Las peripecias recrean los modos en que se puede constituir una vida, ofreciendo ejemplos de decisiones y valores que describen descenso y ascenso en un camino existencial; en el desenlace, las partes adquieren coherencia ofreciendo una comprensión que nunca es individual, sino arquetípica. La humanidad sigue contando y oyendo cuentos por el sentido universal de las historias. La literatura recoge estos planteamientos desafiando las fronteras formales; la fantasía, en sentido extenso, es generadora de subgéneros narrativos, lo maravilloso, lo fantástico, lo mágico, la ciencia ficción, lenguajes de lo no acontecido, aunque posible según el cumplimiento de ciertas premisas. Lo misterioso, que alimenta los caminos de la fantasía, opera como convicción de fortuna final; el sentimiento de desamparo que surge ante el predominio de lo sobrenatural, es decir, supra-racional, es también polo de confianza final, expectativa de milagro.

El mito produce la parcial apertura de un enigma cuya naturaleza trascendente puede esbozarse, pero no resolverse a la manera racional; refiere a hechos que han tenido lugar en el origen, protagonizados por seres extraordinarios, asociados en algún punto con el nacimiento del universo. Es “historia sagrada” que indica cómo una “realidad llega a la existencia” (Eliade, 1963: 15). La conciencia arcaica reaparece sucesivamente destacando la tensión entre el paradigma y su desgaste; mediante los mitos es posible acercarse a las primeras expresiones de ordenamiento del mundo en que se manifiesta lo sagrado (García Bazán, 2000: 19–27). Un autor establece una relectura potenciada cuando asume motivos míticos para entretejer su fantasía; dichos núcleos hacen girar el relato a su alrededor bajo modos de percepción y lenguajes disímiles (Brunel 1992: 61).

Ubicada la materia literaria en marco mítico, se afianza doblemente: en primer término porque la lectura del presente se relaciona con un paradigma; en segundo término, porque la obra se inscribe en una tradición que la eleva sobre su tiempo y le permite significado a futuro. La matriz mítica profundiza el presente. Así sucede con *Las Aventuras de Pinocho* de Collodi<sup>1</sup>, que han sido repetidas en adaptaciones literarias, teatrales y cinematográficas apelando al problema central tanto como a las imágenes plurales de sus personajes. Tal repetición de conflictos complejos indica que el curso del destino es nuevo para cada hombre y que la narración reiterada le ofrece la posibilidad de interpretarlos.

Collodi fue componiendo y publicando las aventuras de forma espontánea; se puede suponer un plan inicial pero, como es sabido, fue modificado por las exigencias de sus lectores, lo que produjo no solo un cambio de desenlace sino una prolongación con anécdotas nuevas<sup>2</sup>. La creatividad del autor, en conjunto con su intención político-pedagógica, convierte a *Las Aventuras de Pinocho* en texto que remitifica la historia<sup>3</sup>.

Las AP desarrollan el símbolo primario del exilio bajo la forma de peripecias que se enlazan en un mito; fuera de la historia y de la geografía conocidas, el nuevo relato cuenta la memoria de la pérdida del paraíso y la consecuente alienación humana (Ricoeur, 1960: 181), proponiendo un camino de retorno a través del autoconocimiento. El personaje parte de paradojas que debe resolver: es muñeco llamado a ser niño, se aparta de su creador pero quiere volver a él, sabe del mal del mundo pero no puede resistirlo. La identidad personal se plantea como una conquista, que enlaza las cuestiones del origen, la decisión, la libertad, la obediencia, el reconocimiento, la medida, la compasión. Junto al tema del origen, la identidad se configura como carácter que se forja en las circunstancias. La parodia asumida para la narración infantil contribuye a liberar del principio de realidad, pero sin debilitar los tópicos importantes (Marcheschi, 1990: 119; Berger, 1999: 115).

## 2. LAS AVENTURAS DE PINOCHO A LA LUZ DE PAUL RICOEUR

Cuento filosófico, según Ítalo Calvino, voz del pueblo que no miente, según Ortega y Gasset, modelo de la humanidad, según Benedetto Croce (Porrás Castro, 1992: 215), la obra ha producido múltiples comentarios y ha gozado del privilegio de ser aceptada por visiones del mundo divergentes. Gestada en el siglo de desarrollo de la literatura infantil y con visión crítica de la realidad nacional italiana, ha sido considerada desde la perspectiva didáctica y socio-política. Collodi es original, pues desafía a la pedagogía considerando al educando como sujeto de su educación y cuestiona las estructuras del

---

<sup>1</sup> Carlo Lorenzo Filippo Giovanni Lorenzini, nacido en 1826, adoptó en 1856 el nombre con el cual pasará a la historia, Carlo Collodi; su obra principal y más conocida, *Le avventure di Pinocchio*, fue publicada por entregas en el *Giornale per i Bambini* entre julio de 1881 y enero de 1883. Posteriormente, se sucedieron cinco ediciones en 1883, 1886, 1887, 1888 y 1890 convirtiéndose en una obra fundamental del siglo XIX italiano; Collodi murió en 1890 (Molina Castillo, 2012: 183).

<sup>2</sup> En la Introducción a la Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini-Collodi (2012: 21–43) Daniela Marcheschi, estudiosa reconocida como la máxima autoridad en el autor, observa los aportes de Lorenzini al periodismo humorístico de mediados del siglo XIX, a partir de caracteres como la ironía, el sarcasmo, el grotesco; lo separa, de ese modo, de la perspectiva “lacrimógena” romántica y toma precisamente las causas de llanto como motivos de risa. El periodismo le dará voz en los graves problemas de su época y su enfoque sarcástico le permitirá enfocarlos con acidez pero con claridad; entre sus preocupaciones figuran los atrasos en la educación infantil que los dirigirá a la elaboración de libros de textos escolares y desde luego, a la literatura infantil. Las aventuras del muñeco de madera deben entenderse entonces como culminación de un trayecto consciente y comprometido que enlaza su postura ideológica con su capacidad literaria.

<sup>3</sup> En adelante nos referiremos a *Las Aventuras de Pinocho* bajo el título abreviado de AP.

estado que obstaculizan su desarrollo. En ambos casos, la obra revisa, y a su vez postula, una moral nacional.

Literariamente, el relato se ha estudiado en su carácter de fábula clásica y de cuento maravilloso, en conexión con las novelas de aventuras producidas desde el mundo griego hasta la picaresca española. El enfoque marxista ve en Pinocho el condicionamiento del sistema económico y la mirada psicologista, el cumplimiento del principio de placer que la educación reprime. Todos han tenido algo que decir sobre Pinocho:

Los conservadores lo pintaron como un niño bien; el fascismo lo usó contra el comunismo, y en la URSS, lo convirtieron en un rebelde proletario, mientras en Estados Unidos, era el hijo de una familia burguesa y feliz; los españoles lo adaptaron a la picaresca, haciendo de él una especie de Quijote infantil. En Italia lo usaron para su publicidad política casi todos los partidos y el famoso muñeco de madera ha servido de mascota en los últimos campeonatos de fútbol. Juan Pablo I escribió una carta a Pinocho y el Cardenal de Bolonia ha lanzado la idea de que Pinocho es una «Alegoría de la fe» (Porrás Castro, 1992: 213).

Carlo Collodi construye a Pinocho entrelazando tipos y hazañas que se encuentran en la tradición de textos religiosos, épicos y folklóricos; como resultado ofrece una cadena de aventuras cuyas nociones implícitas sustentan al relato y lo mantienen en movimiento hasta su desenlace (Brunel, 1992: 67).

El autor enlaza imágenes diversas que delinean el camino de descubrimiento del protagonista. El término “imagen” no hace referencia a un modelo representado, sino a una analogía específica sobre la que se atrae el significado; si bien la imagen designa una imitación material, la verdadera similitud radica en lo invisible sugerido en lo visible (Cassin, 2018: 690).

Tales imágenes de cuño primitivo tienen función cognoscitiva general, dado que no pertenecen arbitrariamente a la imaginación del autor. Corresponden a los arquetipos junguianos (1931), entendidos como “sistemas disponibles de imágenes y emociones” y “auxiliares eficaces en las adaptaciones instintivas”; Cirlot, siguiendo a Jacobi, rastrea la noción de “imágenes-guía” y señala que aparece en Freud como “fantasía-primitiva”, a su vez tomada de San Agustín quien la aplica en forma semejante a la de Idea platónica. Esta posibilidad del término permite pensarlo como realidad primordial de la que derivan multiplicidad de realidades; de ese modo, los arquetipos actúan como “parábolas sintéticas” cuyo significado completo es inaccesible, no obstante, siempre orientador (1992: 33–34). La proximidad de la noción de arquetipo con la de símbolo requiere el paso por el lenguaje, que mantiene en su centro la certeza de un origen inefable y de todo el universo como su expresión. Estas formas pertenecen al patrimonio de representaciones extendido en los sistemas culturales, lo que explica su reaparición en historias homogéneas del folklore o de autor personal. De ello resulta que el mito sea el relato en el que se entrelazan los arquetipos psíquicos con los símbolos lingüísticos en un sistema dinámico (Durand, 1969: 64).

Se recurre a Paul Ricœur, y en particular a su obra *Finitud y culpabilidad* (1960) porque permite encontrar significados en perspectiva para un texto tan popular, tan reinterpretado y, al menos en apariencia, tan simple como el de las *AP*. En toda la obra del filósofo se encuentra la pregunta por la identidad del hombre, tema que atraviesa su siglo, considerada interdisciplinariamente. Es interesante destacar algunas imágenes que perfilan la identidad de Pinocho y que se pueden poner en perspectiva para cualquier otro decurso de búsqueda de sí, bajo la premisa de que el ser queda referido en el lenguaje de manera implícita (Ricœur, 1969: 31–97).

Luego de tomar distancia de las filosofías de la razón discursiva, Ricœur busca en las formas narrativas recursos para la comprensión de la falibilidad de la naturaleza del

hombre; en los mitos y en sus símbolos fundamentales pondrá las bases para la indagación sobre el origen y el mal. A pesar de las aporías propias del problema, Ricœur afirmará el carácter narrativo de la identidad que se descubre a partir del “lenguaje quebrado” de los símbolos (Ricœur, 1960: 11–25). La literatura acompaña o continúa el modo de conocimiento emprendido por la filosofía ante la búsqueda de verdad, en este caso, la verdad sobre el mismo hombre; se reconoce la metodología platónica que intercala el argumento con la exposición del relato mítico, entendiendo que el lugar del discurso en que aparece cada parte es el lugar donde debe estar para que el organismo funcione como un todo (Strauss, 1964: 53). Según el autor, además de comprender para creer, es preciso creer para comprender (Ricœur, 1960: 326); el intérprete debe confiar en que lo sagrado se hace presente en el mito, participando así del mismo sentido que interroga (Ricœur, 1960: 327).

En *Finitud y culpabilidad* Ricœur distingue dos grandes partes; una primera, *El hombre falible*, que dedica a la filosofía de la voluntad y una segunda, *La simbólica del mal*, que se ocupa del concepto de culpa. Allí se presenta la tesis de la mediación literaria en la comprensión del sí mismo. El tratamiento de la noción de culpa es exterior respecto a la investigación sobre la falibilidad; si bien se afirma que la tendencia al mal se debe a una desproporción antropológica, centrada en la oposición finito-infinito que constituye al hombre, no se soluciona el paso de la tendencia a la efectuación. La culpa no queda explicada, no puede ser dicha sino en simbolismos primarios que retoma el mito (Ricœur, 1960: 173). De allí la propuesta de iniciar una hermenéutica de los símbolos sustentada en experiencias imaginarias que, ligadas a ejemplos fantásticos, reinterpretan un pasado fabuloso del cual proviene una memoria ética (Ricœur, 1960: 198). La reflexión filosófica se amplía por medio de los símbolos que aparecen en los grandes textos sagrados, al modo del comienzo griego; aunque en la historia del pensamiento se haya sufrido una reducción, por esta vía es posible una expansión.

## 2.1. EL SÍMBOLO DEL EXILIO

Las *AP* cuentan las peripecias de un muñeco tallado en madera que, a poco de ser hecho y sin estar totalmente acabado, escapa de su casa y comienza a vagar por un mundo desconocido. Pinocho se encuentra en situación de tránsito –camino, mares, teatro de marionetas, campo de los milagros, país de los juguetes, prisiones– mucho más tiempo que en su casa de origen. El tópico del viaje indica el estado de expulsión de la unidad inicial en la cual fue creado para gozar de felicidad; es decir, evoca la salida del paraíso. La narración de las peripecias del viaje constituye el mito, mientras que el motivo del exilio constituye el símbolo primario (Ricœur, 1960: 181). Debido a que la comprensión de sí no se da por vía directa, como declaran las filosofías de la conciencia, sino por vía indirecta, a través de los símbolos de valor primario, el problema del mal se expresa en forma analógica, como mancha o pecado (Ricœur, 1960: 11).

Considerado como hilo conductor de la aventura infantil, el exilio retoma y actualiza el gran relato metafísico que replica la relación cosmos/alma, caída/ascensión, individuo/historia. En las *AP* funciona como principio de organización, en torno del cual converge el mundo imaginado. Este pilar arquitectónico subordina al resto de los elementos de la composición, a saber, imágenes arquetípicas y símbolos de la tradición. Dentro de la elaboración de su teoría, Ricœur trata los símbolos del mal inicialmente en terreno bíblico, en las representaciones prerracionales que anteceden a la noción de pecado original, tales como el exilio, la separación, el error, el cautiverio. Las tradiciones los conservarán luego como material hermenéutico que es posible integrar al discurso filosófico (Ricœur, 1960: 168–169). Esos textos demuestran que “el paso de la inocencia

a la culpa no es accesible a ninguna descripción, ni siquiera empírica, pero sí a una mítica concreta” (Ricœur, 1960:10).

La conciencia de expulsión y el deseo de retorno subyacen en las anécdotas de las *AP*. Si bien Pinocho parte y permanece en viaje, no deja de recordar y reconocer su lugar de referencia como punto seguro y añorado (Collodi, 1883, xv, xxiv, xxv). El viaje por la tierra, que está en la base de los cuentos folklóricos, remeda el paso de las almas de los muertos al más allá (Propp, 1977: 149); según esta dirección, se puede dar significado escatológico al relato, puesto que los pasos del muñeco-niño por tierra y por mar anticipan el viaje de retorno del alma al lugar de reposo, al hogar definitivo (Collodi, 1883: xxiii, xxxvi). El movimiento de caída tiene su correlato en el de ascensión, que implica la redención del protagonista y de su entorno; cada una de las etapas de la simbólica del pecado tiene una simbólica paralela de la redención (Ricœur, 1960: 229). Los procesos requieren conciencia individual e histórica, en tanto el sustrato trascendente de la existencia personal está correlacionado con la realidad socio-cultural. Desde ese principio de unidad interpretativa, se vinculan:

1- El viaje del alma, como movimiento de expulsión y analogía de la inquietud de la existencia (Ricœur, 1960: 232). Se destaca en él la tensión generada por el deseo de fuga y a la vez la nostalgia del hogar, por el llamado de los antihéroes y el contrapeso de las imágenes parentales y por el deseo de placeres contrapuesto con las penas y castigos del cuerpo, modo sensible de corporeización del destierro anímico.

2- Los mediadores del mundo (Grillo, Hada, Pez), como representaciones de lo sagrado del universo que atrae hacia sí (Eliade, 1967: 19). Cada uno opera como fuerza de contención para disponer el retorno y los tres personifican instancias activas que advierten y redirigen la capacidad de decidir, durante el viaje del protagonista.

3- La historia nacional, aludida en las opciones éticas que definen modelos contrapuestos de ciudadanía. Las referencias a los pasos del alma de Pinocho sirven a la comprensión de una realidad política interpelada, con lo cual se cumple el proceso de mitificación de la historia y de historicidad del mito. Lo cotidiano sirve de metáfora de conductas histórico-políticas (Huelva Unternbäumen, 2029: 83).

### 2.1.1. *El viaje del alma*

Para considerar las *AP* como peregrinaje de Pinocho, hay que remontarse a su origen pues, como en la gran tragedia, en esta gesta menor el protagonista inicialmente no tiene la culpa. Especificaremos este “inicialmente”.

Como enseñan los relatos míticos, la culpa tiene al menos dos dimensiones: hay una caída cósmica, original, anterior a los hombres de ahora y ocasionada en los padres de la humanidad. Esa primera falta pone las condiciones del exilio del alma (Ricœur, 1960: 462–467) y del anhelo de retorno a la unidad. Pero, a continuación, aparece la posibilidad de segundas culpas que operan en el plano de la libertad individual; ambas intervienen en el texto.

El padre original, Geppetto, es el artesano que desconoce la materia manipulada, como todo creador en segundo grado (Collodi, 1883: I, II). Su criatura, de apariencia simpática, le resulta indómita; el descontrol moral, ejemplificado en las permanentes desobediencias, expone la tendencia al descenso de la materia (Collodi, 1883: III, IX, XIII). El bien es el ideal en altura, no alcanza la fuerza de elevación para trascender el mundo de los sentidos aunque se admita su superioridad. Pinocho se comporta como el hombre caído, desorientado, tentado y débil; aun luego de equivocarse, penar y arrepentirse, aun después de contar con las fuerzas morales de sus tutores, cae recurrentemente (Collodi, 1883: xxx). En el marco de la forma literaria infantil, el desvío está encauzado hacia un

cierre conciliatorio. Sin embargo, el final feliz no omite que toda la peripecia se juegue en territorio del exilio, al modo de los grandes textos escatológicos, mientras el protagonista pena por su estado. El hombre, polaridad finito-infinito, es el ser que cumple la mediación entre todos los niveles de la realidad, según modo platónico. Su alma está en movimiento entre el plano sensible y el inteligible (Ricœur, 1960: 23–26); por ende, para reflejar su propia potencialidad requiere de un discurso igualmente dinámico.

El itinerario del muñeco llamado a ser niño se asemeja al de algunos héroes de los grandes mitos; para hallar su identidad, Pinocho asume parcialmente funciones propias de personajes bien reconocibles. De esa forma, el autor se acerca a las grandes narrativas que, adaptadas a la forma infantil, relacionan potencias míticas universales con virtudes que el niño puede admirar y aprender. Con ese dinamismo el mito expresa más potencia que la reflexión, aunque sea menor su determinación (Ricœur, 1960: 30).

En el proceso de humanización de Pinocho se puede observar el remedo de figuras como la de Odiseo, por antonomasia sujeto del viaje y del ingenio renovado (Collodi, 1883: xxxv). Como él, Pinocho marcha, creyendo que tiene dirección aunque resulte conducido por una voluntad superior. Ambos son curiosos y osados, conocen gente nueva, sincera y engañosa, que los desafían y les enseñan; ambos viven en lugares impensados, se adaptan y toleran, comen y se visten con lo que se les ofrece, escapan o agradecen, hacen aliados o enemigos. En los caminos de ambos aparecen monstruos y espíritus benéficos. Ambos, descienden al Hades para empezar a comprender.

De modo derivado, también la figura de Eneas estructura al personaje de Pinocho, añadiendo la piedad hacia el padre como componente fundamental del viaje. Tal condición permite al muñeco-niño encontrar el hogar. Reunidos padre e hijo en el vientre del pez, Pinocho carga sobre sus espaldas al anciano Geppetto, imitando el célebre gesto de Eneas al cargar a Anquises en la última noche de Troya (Collodi, 1883: xxxv). Como sabemos, el amanecer de esa noche trágica también trae la esperanza del nacimiento de Roma; asimismo, salir del vientre del tiburón señala la recuperación del hogar.

Ambos modelos suscriben a la tradición del viaje que materializa geográficamente el exilio metafísico y que la memoria literaria objetiva en la épica; no obstante, la representación primaria, perteneciente a la narrativa religiosa, está en Orfeo quien plantea el inicio del mito del cuerpo y del alma (Ricœur, 1960: 420). Como es bien sabido, Orfeo desciende para ascender, sufriendo con el aprendizaje que modula su carácter. El platonismo asume del orfismo la figura del alma en tránsito con la doble tensión del destierro y la nostalgia.

El viaje de Pinocho se caracteriza por la ignorancia y la falta de fin; Odiseo y Eneas viajan para volver al hogar o para fundarlo: ambos tienen fin. A pesar de las dificultades, llegan adonde deseaban y suponían un bien. Pinocho sale compulsivamente de la casa de su padre, incluso antes de haber sido terminado, y no sabe por qué; desde la perspectiva del cuento folklórico, la errancia del protagonista es la excusa para el encadenamiento de las aventuras que ofrecen entretenimiento y aprendizaje. Tanto en el modelo de cuento maravilloso como en el del cuento folklórico está presente el motivo del campesino ingenuo y en apariencia sin recursos que vence los obstáculos y vuelve a su hogar enriquecido (Prat Ferrer, 2008: 30). Pinocho “sabe” al final, pagado el precio de ignorar y de obsecarse en dicha ignorancia.

Como el muñeco inicia el viaje antes de haber sido terminado de fabricar, no tiene los recursos para desenvolverse y queda sometido a los aspectos exteriores. Allí operan los antagonistas y los benefactores, quienes van definiendo su perfil inconcluso a través de experiencias que repiten el esquema de la caída; en cada una, el autor insiste en la libertad de elección contraria al bien conveniente, en la tendencia de debilidad y en la fascinación por permanecer en lo efímero de las criaturas. Al mismo tiempo, los placeres

prometidos por la apariencia se desvanecen rápidamente y dejan al protagonista desilusionado (Collodi, 1883: XV, XVII, XXIII, XXXI, XXXII, XXXIII).

El grupo de los antagonistas se unifica bajo el arquetipo del embaucador, el *trickster*, que asalta repentinamente, bromea y persuade para abandonar los mandatos culturales a conveniencia (González Varela, 2011: 10); este personaje, de antiguo cuño hermético, no solo expone las tendencias negativas, sino que se presenta como anticipación de la muerte del alma (Cirlot, 1992: 296). En este caso, se opone a la unidad de origen, el hogar y sus valores convencionales, ridiculizando el sacrificio y la vía recta para conseguir la vida buena; simplemente promete una “buena vida” instantánea y sin esfuerzo. Simbolizan el estado de pecado que rompe la unidad afirmando momentáneamente la posibilidad del mal (Ricœur, 1960: 232).

Los embaucadores que se interponen sucesivamente en el viaje de Pinocho –zorra, gato, director de circo– tienen un discurso burlesco de intención desleal, pues pretenden someter y explotar a los ingenuos. Si el viaje supone el proceso expiatorio del alma para recuperar el estado de pureza inicial, estos personajes, comunes en el cuento folklórico, promueven la relajación de la conducta. Cumplen con la función de hacer descender al héroe hacia sus profundidades, sin vencerlo, pero multiplicando las pruebas (Collodi, 1883: XII, XXXIII)

El *pathos* del relato mítico expone la ambigüedad finitud-infinitud. El mismo discurso que presenta el límite humano contiene la pregunta por la posibilidad de su contrario. La infinitud nombrada desde la finitud es el primer paso de la superación del límite (Ricœur, 1960: 42–44). Los antagonistas que exponen la tendencia a la finitud producen también la interpelación de la conciencia activa: «Ma da oggi in poi voglio mutar vita [...] Voglio diventare un ragazzino perbene, e voglio essere la consolazione del mio babbo...»<sup>4</sup> (Collodi, 1883: XXV).

Ricœur afirma que lo originario del hombre es la apertura y no la finitud (1960: 74). El hombre espera la comprensión; su confianza en la capacidad del lenguaje simbólico radica en que se trata de un lenguaje hablado a los hombres antes que hablado por los hombres (Ricœur, 1965: 38).

### 2.1.2. Las huellas de la caída

El viaje en tanto exilio se duplica en sucesivas caídas, por las elecciones equivocadas del héroe, mientras se somete a su purificación (Collodi, 1883: XXXIV). La repetición de errores lleva al punto de inicio y al estado de contrición; a su vez, con el arrepentimiento se repite la promesa de rectificación ante la figura de autoridad moral, que tutela al personaje como una conciencia extrapolada. Las caídas se expresan en sufrimiento físico, hambre, frío, persecución, burla moral, miedo, todos, síntesis de la pérdida de un estado de seguridad y gozo.

En perspectiva neoplatónica, la indocilidad confirma el estado de caída. La imagen de la marioneta, atada a una voluntad ajena, indica la subordinación a lo finito; la nariz, que crece conforme a las mentiras, indica la potencia espiritual capaz de alterar la materialidad. Ambas huellas de la carne se asocian al exilio, pero también dan señales para la conciencia: liberarse de los hilos, intentar que deje de crecer la desmesurada nariz, son pasos hacia el retorno.

La famosa nariz reacciona ante el mal de la mentira (Collodi, 1883: XVII). Cuando Pinocho sigue la tentación de su sensibilidad, mentir se le hace “natural”; como su materia prima debe ser depurada –todavía no es un niño– el comportamiento intrínseco expande

<sup>4</sup> “Pero de ahora en adelante quiero cambiar mi vida [...] quiero ser un chico decente, y quiero ser el consuelo de mi padre...”

su materialidad. La prolongación de la nariz, herida en el cuerpo pero mal del alma, sirve para recordar la actividad de la conciencia que corrige la tendencia inferior; como una ley insobornable, la nariz que incomoda, que choca con las paredes, que todos pueden ver, confirma la substancia espiritual inherente a la naturaleza humana.

La imagen de la nariz-herida personaliza el sentimiento de culpa, ligado al de exilio, y marca la frontera entre el muñeco y el niño. Pinocho, ante sí mismo, confirma que el bien y el mal no son intercambiables. La imagen de la nariz prepara la otra imagen de mal, a saber, los hilos que dirigen contra su voluntad. La nariz habla del mal ontológico que deviene en mal moral, los hilos hablan del control y de la opresión social; ambas son marcas de un estadio a superar.

Los hilos definen a Pinocho como una marioneta y marcan su retroceso en el viaje de exilio (Collodi, 1883: X). Mientras es muñeco puede decidir y moverse solo; pero, como consecuencia de sus equivocaciones, rebaja su naturaleza de muñeco independiente a la de muñeco dirigido, prisionero de otros. La imagen se duplica en las bridas que lo sujetan cuando su embrutecimiento lo convierte en burro, tras el abandono de la escuela (Collodi, 1883: XXXIII). Las ataduras, imagen de las decisiones extrínsecas, dependen de una racionalidad que lo excede; cuando Pinocho baila al ritmo del marionetista como cuando ve crecer su nariz está en el punto más distante de su exilio, acercándose a la nada, alejado del padre, experimentando la inconsistencia de la vida (Ricœur, 1960: 232); agregada la experiencia del sufrimiento, está listo para iniciar el retorno (Collodi, 1883: XXXII).

### 2.1.3. *Los mediadores del mundo*

El viaje no es lineal; se va y se vuelve muchas veces en orden al movimiento centrífugo o centrípeta que producen, respectivamente, los opositores o los benefactores. No obstante, tiene camino de vuelta, es decir, la caída es un estado en espera de ascensión, en términos neoplatónicos, o de redención, en términos cristianos. Pinocho sabe cuándo cae y sabe también que preferiría no hacerlo. Aunque las emociones circunstanciales puedan nublarle su voluntad, mantiene alerta el deseo de hacer las cosas bien. Este deseo permite sospechar que el movimiento natural es ascender, aunque la tendencia es caer.

En el proceso del viaje algo se pierde para renacer modificado. El aprendizaje consiste en abandonar ciertas características del ego para asumirse como persona nueva. En este sentido, el alejamiento del padre opera como principio de desarrollo, distanciamiento en busca del camino propio. Los errores servirán a la valoración y a la recuperación.

Los mediadores que favorecen el ascenso, es decir, la vuelta de Pinocho a su origen –simbolizada en el regalo de su humanización– fortalecen la figura paterna que le dio el ser. El Grillo y el Hada conforman momentos de la conciencia con diferentes valencias. El Grillo es la primera objetivación de la verdad, rechazada cuando el muñeco está imbuido de la materialidad del mundo (Collodi, 1883: IV); el Hada es la voz sutil de la verdad, inducida desde la persuasión del ánima femenina, que se intuye benéfica aunque no se entienda. Como su mensaje no se puede asumir forzosamente, el Hada se vuelve omnipresente y reaparece a través de diversas imágenes, mutando en edad y en fisonomía, pero unificada por el color turquesa de los cabellos (Collodi, 1883: XV, XVIII, XXIV, XXV, XXXIII). Sostiene la esperanza en la humanización de Pinocho y no cae en desilusión como Geppetto (Collodi, 1883: III). Es paciente, perdona y permanece, segura de la conversión del muñeco, identificándose con el polo divino del perdón (Ricœur, 1960: 235).

Así como el Grillo, al igual que los embaucadores, remiten a los relatos folklóricos, el Hada es personaje propio del cuento maravilloso, y desde ese universo, presenta una

afirmación que se vuelve incuestionable porque procede del ámbito del misterio. Cumple además, con la propensión matriarcal que aparece en los cuentos populares (Downing, 2002: 28); en tanto madre, su figura y sus dichos no se prestan a la burla o al grotesco que afecta a los demás personajes; permanece tutelando el espacio sagrado de una verdad no racional (Ricœur, 1960: 331).

Desde su primera aparición, el muñeco es atraído por su belleza (Collodi, 1883: xv). El autor sigue aquí las consignas de la estética medieval y romántica en cuanto a la función de la belleza sensible como expresión de la bondad del alma. Se constata la tradición platónica y neoplatónica que expone la escala de las criaturas como senda ascensional, en la cual los vestigios de la belleza física potencian la nostalgia de la belleza absoluta; en los cuentos maravillosos es constante la equivalencia entre lo bello y lo bueno, así como sus contrarios. El proceso de apropiación de un alma humana está marcado por esa ligazón belleza-bondad, ordenada providencialmente a la salvación. El encuentro definitivo se cumple en el extremo del viaje, punto final del cosmos y a la vez máxima hondura del corazón (Campbell, 1959:104).

El tercer benefactor, de apariencia impersonal y ambigua, es el gran pez que ronda a Pinocho, al cual, en principio, teme y del cual emergerá renovado (Collodi, 1883: XXXIV). La llegada al vientre del tiburón se da en circunstancias de la infructuosa búsqueda de su creador; arrojado al mar bajo la forma de un burro, es devorado y metamorfoseado nuevamente en muñeco.

Pinocho cerrará el ciclo ascensional luego de recuperar al padre abandonado al inicio. Naturalmente con el tiburón-ballena el autor aplica el símil bíblico de Jonás quien debe preparar a los paganos para la ira de Dios. El aislamiento y la penumbra del interior del pez sirven como espacio de preparación para su tarea. El vientre, en cuyo fondo Pinocho ve una lucecita, remeda el inicio cósmico y personal; como ámbito genésico, recrea la unidad del creador con la criatura donde es posible tanto la autoaniquilación como el renacimiento. El interior del pez flanqueado por los dientes, evoca la estructura del templo flanqueado por monstruos que vigilan y apartan al mundo profano (Campbell, 1959: 89–90).

Dentro del vientre se da no solo el reconocimiento del padre y del hijo, sino el encuentro con la identidad de cada uno. Por un lado, el muñeco existe en la madera aún antes de ser terminado de tallar; el carpintero solo permite que la vida pendiente emerja. Pinocho se adelanta a la definición de su figura material, moviéndose antes de tiempo como si su forma no pudiera contener la energía. Tan rápido debe terminar el carpintero que no alcanza a hacerle las orejas; el muñeco, de hecho, sobresale por no escuchar ni, consecuentemente, obedecer. Por otro lado, Geppetto experimenta con él una paternidad contradictoria, frustrada y esperanzada, a medida que el carácter no moldeado, es decir, todavía no educado, se rebela en su contra. El alma que habita la madera se muestra insuficiente para la vida en común.

El interés por moldear un muñeco remonta a la idea de autoconstrucción; al “hacer al hijo” no solo se prolonga la especie, sino que se intenta modelar una mejor figura, sin las carencias que advertimos en nosotros. Pinocho es una oportunidad de rectificar el propio ser. Por eso el padre facilita los recursos para hacerlo un niño bueno, siendo la pobreza material inversamente proporcional a la riqueza moral (Collodi, 1883: VIII). Geppetto no pretende ser un dios padre manipulador, como se da con otros “hijos” literarios –Frankenstein, Doryan Gray, El Golem– sino un subcreador como cualquiera, otro héroe a la medida de la trama. Geppetto nunca se desentiende de su creación ni pretende imponerse; antes bien, participa con ella del mismo proceso de humanización y finalmente se hace padre cuando Pinocho se convierte en niño, tras aceptar el llamado a hacerse mejor (Ricœur, 1960: 331).

El vientre del pez, máxima fase de riesgo y soledad, zona de desaparición del mundo conocido, es la aventura de culminación. El silencio y la distancia de todos exponen la pérdida del lugar ontológico (Ricœur, 1960: 231); sin embargo, cuando parece que el muñeco está a punto de perderse, se salva. Esta situación evoca al viaje órfico, en que el héroe saca del mundo inferior a su garante de vida; el movimiento de migración termina en renacimiento (Ricœur, 1960: 422–423). El final conciliatorio, propio del cuento de hadas, implica la reconstrucción del hogar en un nuevo plano (Georges, 1981: 153), intrínseco a una visión esperanzada: «Montatemi a cavalluccio sulle spalle e abbracciatemi forte forte. Al resto ci penso io»<sup>5</sup>. (Collodi, 1883: VIII).

El perdón, finalmente, es el punto de llegada; salido del vientre del pez, después de salvar al padre, de encontrar nuevamente al Grillo, busca al Hada, quien ha trasmutado en figura de madre; de ella depende la misericordia:

— Bravo Pinocchio! In grazia del tuo buon cuore, io ti perdono tutte le monellerie che hai fatto fino a oggi. I ragazzi che assistono amorosamente i propri genitori nelle loro miserie e nelle loro infermità, meritano sempre gran lode e grande affetto, anche se non possono esser citati come modelli d'ubbidienza e di buona condotta. Metti giudizio per l'avvenire, e sarai felice.<sup>6</sup>

(Collodi, 1883: xxxvi)

#### 2.1.4. *La historia nacional*

Las *AP* activan el dinamismo mito-historia: si la historia es el relato móvil de lo que avanza hacia el futuro y el mito el relato atemporal de lo que siempre es, el acontecimiento histórico en marco mítico adquiere prestigio y carácter legendario (García Bazán, 2000: 23). El proceso del héroe hacia su plenitud también impulsa el proceso de la historia hacia su perfeccionamiento. Toda narración que reactiva el camino del héroe revisa una ideología subyacente que se explora a partir de la transformación del protagonista. El conflicto genérico que materializa Pinocho se agudiza por las circunstancias de la época, predominantemente por la unificación italiana, la pobreza y el analfabetismo.

La repetitiva desobediencia de Pinocho expone un clima de escepticismo moral. Las coordenadas en que se encuentra el protagonista al iniciar su camino de autodescubrimiento inevitablemente condicionan. Como móvil de las aventuras o como motivo de demora en la reconstrucción del protagonista, la desobediencia/obediencia marca el movimiento pendular de la trama. De ese modo, expresa el estado de caída manifestado como decadencia: extrema pobreza, delincuencia extendida, ignorancia masiva, desprecio de los valores (Collodi, 1883: XIII, XVIII, XXX). El contexto de las *AP* corresponde a un mundo social expulsado del posible paraíso secular. La caída del mundo se cumple en la degradación colectiva de las instituciones responsables de cuidar el estado paradisiaco de la sociedad, entendido como las normas de una civilización. Las *AP* se inscriben en un periodo de vaciamiento de valores espirituales y de reclamo de justicia social; si bien la generación de *Risorgimento* había generado una estructura para la unidad política, no fue capaz de forjar sucesores para la continuidad (Wilson, 2016: 290). Collodi está atento a esa necesidad cuando alude a la situación socio-cultural, a la peligrosa noción de libertad, al gobierno de sí, a la falta de fraternidad y al cúmulo de oprimidos (Sapegno, 1964: 462–3).

---

<sup>5</sup> “Súbete a mis hombros y abrázame fuerte. Yo me encargo del resto”.

<sup>6</sup> “¡Bravo Pinocho! Por la gracia de tu buen corazón, te perdono todas las travesuras que has hecho hasta ahora. Los hijos que con amor asisten a sus padres en sus miserias y enfermedades merecen siempre grandes elogios y mucho cariño, aunque no puedan ser citados como modelos de obediencia y buena conducta. Juzga por el futuro, y serás feliz”.

El muñeco representa el estado del hombre llamado a convertirse en ciudadano, tensado entre el ideal y las pasiones. Ser buen ciudadano exige responder a las normas que ordenan la vida buena de acuerdo con una racionalidad común. El tránsito antropológico de muñeco a niño equivale al tránsito civil de habitante a ciudadano, liberado de coerciones y alineado a la ley. La marioneta vive suspendida por sus apetitos hasta que por el ejercicio de la virtud se humaniza (Collodi, 1883: xxv, xxxvi). La esperanza italiana está depositada en la infancia que debe ser humanizada mediante la educación.

En la obra, la idea de infancia está en conflicto (Langer, 2002: 71); el niño no es parte de un mundo ideal sino víctima de uno real: engaño, maltrato, explotación, pobreza (Collodi, 1883: xxx). El protagonista está atrapado en el modelo de sociedad industrial moderno y, dadas las condiciones de sus peripecias, está llamado a aumentar la masa del proletariado; pero el relato se resuelve en los códigos del cuento maravilloso, poniendo fin al crudo realismo y al escepticismo inicial y prometiendo felicidad (Zipes, 1996: 3). El personaje del Hada omnipresente sugiere que, detrás de todo sufrimiento, habrá felicidad; ese es el aliciente ético (Collodi, 1883: xxv).

Precisamente el intento por superar la adversidad y la decisión de luchar contra la injusticia es el motor del viaje histórico. Por utópico que parezca desde el presente, es la única forma de cambiar la historia. Pinocho se vuelve, en términos platónicos, su propio demiurgo; se convierte en artesano de su destino, tallando o depurando su alma. La marioneta toma control de sus hilos que lo arrastraron cuando era de madera; guiado por la razón elige la virtud y escapa del vicio y mejora su entorno: «Perché quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorridente anche all'interno delle loro famiglie»<sup>7</sup>. (Collodi, 1883: xxxvi). Del mismo modo hace el ciudadano en la ciudad, al seguir la norma de sabiduría presente en las leyes, que son el hilo de oro, es decir, la razón que predomina sobre los intereses particulares (Plato, *L.* 804 C 1–6; 644 d7; 644 e5). El fin del relato muestra a la marioneta floja y sin movimiento, pero al niño libre y feliz.

En esa idea de “Humanidad” debe darse toda manifestación particular de la persona regulada por el respeto que se expresa en el obrar y que lleva el proyecto humano a su culminación. Pinocho muestra el proceso de abandono de la singularidad y de conquista de humanidad.

Ce projet c'est ce que j'appelle l'humanité; non pas le collectif de tous les hommes, mais la qualité humaine de l'homme; non l'énumération exhaustive des individus humains, mais la signification compréhensive de l'humain susceptible de guider et de régler une énumération des humains.

(Ricœur, 1960: 87)

El enfoque de un tema de tal gravedad y en permanente estado de deuda, que Collodi denuncia mediante el humor y la elipsis, queda expuesto para una revisión integral desde su punto de origen. El recurso al mito, cíclicamente, expone la circunstancia social a una nueva interpretación que trasvasa los fines artísticos y es oportunidad de rectificación cultural.

### 3. CONCLUSIÓN

Las *AP* es un texto que muestra cómo puede terminar la experiencia inconclusa del exilio. Dentro de las posibilidades del lenguaje, el peregrinaje toma la forma del relato

---

<sup>7</sup> “Porque cuando los niños pasan de buenos a malos, tienen la virtud de hacerlos tomar una nueva y sonriente apariencia incluso dentro de sus familias.”

literario infantil como una de las muchas representaciones en que se articula el discurso sagrado. El dinamismo de los símbolos exhorta existencialmente; el lector tiene allí una vía para aproximarse a la comprensión de su propia identidad, como en todos los textos fundadores.

Collodi cumple el diseño advertido por Ricœur: el símbolo tiene capacidad para poner orden en un acontecimiento mediante un lenguaje que, al modo de la confesión, saca la experiencia de la pasividad y la expone para ser autodescubierta (Ricœur, 1960: 330–331). El símbolo nos narra.

Collodi también rechaza con Ricœur la reducción a la que el discurso racional somete a los significados (Ricœur, 1969: 306–310; 327–328), sin evitar la indispensable disposición lógica que supone el mito y que es propia de la tradición de pertenencia. Ninguno niega la necesaria elaboración de conceptos sino que se resisten a la noción cerrada, apostando por la riqueza de significados que preceden a la construcción racional. Reivindican así el modo del enigma, forma genuina de presencia del significado (Ricœur, 1969: 292). La invitación a reasumir los enigmas que anticipan el pensamiento filosófico dándole dirección y hondura reinicia la modalidad del pensamiento mítico. Las *AP* contienen, en su aparente sencillez, un conjunto de intenciones de significado que no se clausuran en la moraleja.

Las *AP* disponen la circunstancia del muñeco-niño según una perspectiva finalista religiosa de acuerdo con símbolos sagrados del ensamble platónico-cristiano. Los elementos compositivos replican constantes: en el nivel mítico-simbólico y, por ende también religioso y psicológico, se encuentra la secuencia de caída, expulsión y sufrimiento como formas de negatividad, confrontadas con la nostalgia, la fuerza de superación y el movimiento de retorno al origen. La culpa heredada o adquirida, asociada a la purga y al despojamiento del peregrino en tránsito; la relación con el creador como hilo conductor de la identidad por negación y por asociación; la voluntad personal y comunitaria en orden a la justicia y a la redención. El viaje pone en juego el reconocimiento de la identidad según el mundo de la cultura y de la sociedad y de los afectos esenciales, padre y madre.

En torno al núcleo de la caída en la naturaleza creada se desarrolla el proceso identitario, entonces también educativo, en el que un individuo llega a reconocerse humano y, a su vez, su entorno lo acepta como ser social, digno e integrado. La vida personal y la historia nacional se entrelazan en una misma dicotomía entre lo que se busca por placer y diversión y lo que prepara un gozo superior.

Bajo la llaneza estética de las *AP* se cumple la forma de la novela de formación, fijada en discursos de la complejidad de *Retrato del artista adolescente* o de *La montaña mágica*. Como en esas narraciones, la apropiación responsable de la identidad inicia en un estado de total vulnerabilidad; en medio del esfuerzo por salir de él, la acción se teje con episodios de avance y retroceso, disputada entre antagonistas y benefactores. Los episodios exteriores materializan el combate del alma como crisol de los opuestos. Solo después de la victoria de las fuerzas positivas, se afirma el ser del héroe y queda asegurada la enseñanza del relato; cuando el lector se asume como testigo del acontecimiento, advierte que también le pertenece la interpelación del héroe. Sin embargo, así como el conflicto con el destino es homogéneo para los hombres, no lo es la resolución, de la que el protagonista muestra solo su ejemplo. El relato mítico ofrece una enseñanza radical, pero no puede garantizar su asimilación, porque el hombre, además de ser único, suele ser rebelde al aprendizaje.

En medio del cientificismo creciente del siglo XIX, del agnosticismo y de la naturalización de la vida, de las ideologías amenazantes y de la reducción economicista, Carlo Lorenzo Filippo Giovanni Lorenzini, un soldado que peleó por la independencia

italiana contra los austríacos, que escribió contra la opresión, que se interesó por el arte y el teatro, que tomó el nombre público del pueblo de origen de su madre, que tradujo las obras de Perrault, de Mme D'Aulnoy y de Mme. Le Prince de Beaumont, que escribió cuentos didácticos para la escuela primaria, comienza a publicar en entregas semanales la historia de una marioneta, sugiriendo, una vez más, que un niño humilde y marginado tiene algo que decir al mundo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Campbell, Joseph. 1959. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Collodi, Carlo. 1883 [2001]. *Le avventure di Pinocchio*. Illustrazioni di N. Ceccoli. Milano: Mondadori.
- Collodi, Carlo. 2018. *Las aventuras de Pinocho*. Adaptación por Albin Michel Jeunesse, traducción por Carlos Gumpert, ilustraciones Justine Brax. España: Grupo editorial Luis Vives.
- Collodi, Carlo. 1995. "Le avventure di Pinocchio". En: *Opere*, a cura di D. Marcheschi. Milano: Mondadori: 359–526.
- Durand, Gilbert. 1969. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Bordas.
- Eliade, Mircea. 1963. *Aspects du mythe*. París: Gallimard.
- Eliade, Mircea. 1967. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Fazio, Mariano. 2015. *Historia de las ideas contemporáneas. Una lectura del proceso de secularización*. Madrid: Rialp.
- García Bazán, Francisco. 2000. *Aspectos inusuales de lo sagrado*. Madrid: Trotta.
- Georges, Jean. 1981. *Le pouvoir des Contes*. Paris: Casterman.
- González Varela, Sergio. 2011. "Mimos y payasos de Coyoacán como figuras liminales del trickster en antropología. Reflexiones sobre el juego y la experiencia lúdica". *Nueva antropología*, 24, (75): 9–26.
- Huelva Unternbäumen, Enrique. 2019. "En los vértices del tiempo. Metáforas conceptuales del tiempo y sus variaciones en la poesía y el pensamiento filosófico". *Cultura, lenguaje y representación, Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, xxii: 75–97. DOI: [HTTP//DX.DOI.ORG/10.6035/CLR.2019.22.5](http://dx.doi.org/10.6035/CLR.2019.22.5)
- Jung, Carl. 1931. *Essai de Psychologie analytique*. Traduit par Yves Le Lay. Préface d'Edmond Jaloux. Paris; Stock.
- Langer, Beryl. 2002. "Commodified Enchantment: Children and Consumer Capitalism". *Thesis Eleven*, 69(1): 67–81. DOI: 10.1177/0725513602069001005
- Marcheschi Daniela. 1990. *Collodi ritrovato* Pisa: ETS editrice.
- Molina Castillo, Fernando. 2012. "Le avventure di Pinocchio: Dal Giornale per i bambini all'Edizione nazionale". *Quaderns d'Italia* 17: 183–187
- Pezzini Isabella, Fabbri Paolo. (ed.) 2002. *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*. Roma: Meltemi.
- Plato. 2001. *Laws*, trans. R.G. Bury Loeb Classical Library, vols. 10 and 11, nos. 187 and 192. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Porrás Castro, Soledad. 1992. "En el centenario de Carlo Collodi. Pinocho ayer y hoy". *Didáctica*, 4: 207–216.
- Prat Ferrer, Juan José. 2008. *Bajo el árbol del paraíso: Historia de los estudios sobre el folklore y sus paradigmas*. Madrid: CSIC.
- Propp, Vladimir. 1977. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.

- Propp, Vladimir. 2008. *Morfología del cuento*. México: Colofón S.A.
- Ricœur, Paul. 1960. *Philosophie de la Volonté*, tomo II: *Finitude et culpabilité*, parte II: La Symbolique du Mal. Paris: Aubier, Éditions Montaigne.
- Ricœur, Paul. 1965. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, Paul. 1969. *Le Conflit des Interprétations, Essais d'herméneutique*. Paris: Editions du Seuil.
- Sapegno, Natalino. 1964. *Historia de la literatura italiana*. Barcelona: Labor.
- Strauss, Leo. 1964. *The City and Man*. Chicago: Rand McNally and Co.
- Wilson, Jeffrey D. 2016. "Pinocchio and the Puppet of Plato's Laws". In Geoffrey C. Kellow, Neven Leddy (Eds.) *On Civic Republicanism Book Subtitle: Ancient Lessons for Global Politics* University of Toronto Press.
- Zipes, Jack. 1996. "Towards a Theory of the Fairy-Tale Film: The Case of Pinocchio". *The Lion and the Unicorn* 20(1):1–24. DOI:10.1353/uni.1996.0004