

Interpretación de los símbolos
en el texto *Le avventure di Pinocchio*
de Carlo Collodi

Sandra Margarita Hernández Jardines

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
Colegio de Letras Modernas
2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción	1
I. Carlo Lorenzini	3
II. Historia del texto	6
III. El cuento de hadas y los símbolos origen y desarrollo	13
IV. Interpretación de los símbolos	25
V. <i>Pinocchio</i> como personaje mítico	35
VI. Conclusiones	40
BIBLIOGRAFÍA	42
Notas	46

Introducción

Uno de los motivos que tuve para estudiar *Le avventure di Pinocchio* es tratar de entender por qué esta obra ha logrado la popularidad que goza en la literatura universal, y si esta alegoría de la educación del hombre, de su humanidad y de su relación con la naturaleza y la sociedad han influido en los valores humanos. Esto me hizo acercarme al texto original italiano con el fin de analizar el lenguaje metafórico y los juegos de palabras e imágenes que utiliza el autor. Muy pocos recuerdan el nombre de Carlo Collodi, también conocido como Carlo Lorenzini. Por desgracia se suele atribuir equivocadamente a Walt Disney la autoría y es él quien difundió la fábula en una adaptación para los dibujos animados. Y por otra parte el análisis de las imágenes y el lenguaje me han hecho encontrar detalles que me llevan a ampliar mis investigaciones, entre ellas el rito de paso y el héroe mítico.

Los tres primeros capítulos son documentales porque con base en estas investigaciones sostengo las interpretaciones de sentido moral e histórico social representadas en el cuento que no son de mi creación, sino de Carlo Collodi. En los dos últimos capítulos se concentran los resultados de mi interpretación. En el primer capítulo se analiza brevemente la biografía del autor y su producción literaria. El segundo capítulo es un resumen del contexto histórico porque es, en gran parte, el motivo que representa Collodi de manera irónica en su texto, como el *bocetista* que se le ha considerado dentro de la narrativa periodística. El tercer capítulo trata el origen del cuento de hadas, por lo que recurrí a tomar el concepto de una enciclopedia pues tampoco se encuentra dentro de las historias de la literatura italiana. En este capítulo también incluyo algunos detalles característicos en el cuento de hadas que se relacionan con el psicoanálisis y el mito, según Bruno Bettelheim y Vladimir Propp, al que añado la cronología del origen de la interpretación de los símbolos que proviene directamente de lo que es la alegorización practicada en la Edad Media y a lo que Dante le ha llamado los cuatro sentidos del texto. En el cuarto capítulo se desarrolla la interpretación de los símbolos, según la teoría de Dante de los diferentes niveles de los sentidos señalada en el *Convivium* que para el análisis del texto, *Le avventure* lo clasifiqué en personajes y lugares simbólicos. En el quinto capítulo muestro algunos elementos del mito que coinciden con el desarrollo del texto en cuestión, comparándolo con el esquema

diseñado por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*. Finalmente, el sexto capítulo está dedicado a las conclusiones que explicitan la hipótesis de que *Le avventure di Pinocchio* está escrita como una alegoría, entendida como relato de carácter simbólico, de allí el origen del título de esta tesina “Interpretación de los símbolos...”

En esta investigación presento un breve análisis de los símbolos que, a mi parecer, se encuentran implícitos en el texto y que han sido rastreados a través de diferentes investigaciones, entre ellas las relativas a la ubicación del contexto histórico del autor y el texto, muy necesarias, tomando en cuenta que el autor nació en 1826 lo que significa que escribió *Le avventure* en 1881 a la edad de 45 años, y también ya había vivido las guerras de independencia y los primeros cambios económicos que consolidaron la unificación de Italia. Collodi caricaturiza estos sucesos en su Pinocchio.

La razón por la que retomo la teoría de Dante está relacionada con lo que apunta la Dra. Pimentel acerca de las diferentes perspectivas del relato, con la parte teórica de los sentidos, a la vez que se mantiene el entorno cultural italiano.

Las razones por las que afirmo la presencia de un mito en Pinocchio se basan primeramente en su transmisión oral que en consecuencia mitifica al relato. Y aunque la historia no gire en torno a un ser humano, sí encarna una humanidad desde la perspectiva de la *ficción literaria* como lo propone la Dra. Beristáin al referirse al mito como la forma de hacer perdurar una imagen en la memoria del colectivo.

Para la Dra. Beristain “la gramática y la retórica se complementan e integran” por eso es que el mito, entiéndase *el cuento* de hadas se enmarca en la alegoría como parte del conjunto de símbolos que ella significa.

I. Carlo Lorenzini

I.1 Vida y pensamiento

Muchos investigadores han dado a conocer puntos de vista diferentes acerca de la vida de Carlo Lorenzini obtenidos de biografías, testimonio de sus contemporáneos, colaboraciones de él mismo en los periódicos, y de su correspondencia personal.

En resumen, nuestro autor nació el 22 de noviembre de 1826 en Florencia. Su nombre original era Carlo Lorenzini, pero usó como apellido Collodi, lugar cercano a Pescia de donde era originaria su madre Angiolina Orzali, hija de un granjero de los marqueses Garzon Venturi Ginori. Domenico Lorenzini, fue cocinero en la casa de estos. Cuando los marqueses se trasladaron a Florencia, los padres de Carlo les siguieron y se les proveyó con modesto alojamiento en la antigua Via Taddea, donde se encontraban algunas dependencias del palacio. Carlo fue el primogénito de nueve hijos. Su madrina fue la marquesa Mariana Ginori; quien lo inscribió en el seminario de Colle Val d'Elsa dirigido por el obispo Fiascaini, donde permaneció cinco años. Al salir de éste, asistió al curso de retórica y filosofía (1844) con la guía de sacerdotes escolapios de las Scuole Pie. Después de abandonar el seminario se dedicó al periodismo. Al estilo de su narrativa se le llamó *bocetismo* por describir con pequeños rasgos, simples, sin presunciones, lo irónico y grotesco de las costumbres y situaciones de la sociedad contemporánea de su época comenzando en Florencia. Su sobrino Paolo Lorenzini menciona la inclinación de su tío a ser autodidacta:

Da sé studiò la lingua francese che conosceva a fondo e che parlava correttissimamente. Da sé studiò musica. Era un appassionato pianista e suonava di prima lettura... da sé riuscì a formarsi quello stile piano, semplice e pur così brillante che lo fa conoscere tra mille.¹

Entre otros aspectos de su vida se sabe que a los veintidós años, en la guerra de 1848, se alistó como soldado voluntario en el cuerpo de infantería con los Briganti Neri que combatieron en Montanara contra los austriacos. Precisamente ese año fue publicado el Manifiesto del Partido Comunista de Marx y Engels. Diez años después, durante la Segunda Guerra de Independencia, fue a Pinerolo y se dio de alta en la Caballería del Batallón Novara. Fue nombrado mensajero del Senado Toscano y

¹ Paolo Lorenzini citado por Renato Bertacchini en "Collodi vicende di natura privata", revista *Vita Italiana Cultura e Scienza*, Roma ott-dic, 1990, p 171.

comisionado en el Ministerio del Interior. Collodi es considerado un patriota y un liberal de izquierda porque luchó en favor de la independencia de Italia. En 1860 se le nombró Secretario en la administración provincial de Florencia, cargo que mantuvo por veinte años, hasta 1881. Collodi se ocupó de programas escolares, elaboró la propuesta de ley para hacer la instrucción primaria obligatoria, una de las medidas propuestas por el Manifiesto. Se dice que fue un soltero, solitario, muy apegado a su madre; a quien consideraba juez de sus escritos, y la acompañaba fielmente a misa en la iglesia de Santa María Maggiore aun siendo *mazziniano* y libre pensador. Aparentemente la muerte de su madre lo afectó y a sus amigos les pareció acabado, siempre más taciturno y solitario. Poco tiempo después una enfermedad imprevista lo atacó y murió a los sesenta y cuatro años en 1890.

I.2 Producción Literaria

La carrera de escritor de Carlo Collodi comenzó cuando era muy joven, a los diecisiete años, hizo sus primeras reseñas para el catálogo de una librería importante. Después escribió ensayos críticos sobre óperas para las revistas, *L'Italia Musicale* y *L'arte*. Colaboró posteriormente en *La Rivista di Firenze* y en varios periódicos, fundando unos y dirigiendo otros como *Il Lampione*, *lo Scaramuccia*, *L'opinione*, *il Nazionale*. Desde esta palestra observaba y comentaba la vida citadina. En los años cincuenta del siglo comenzó a escribir comedias, teatro lírico y prosa. Se sabe que en 1856 utilizó por primera vez el pseudónimo de Carlo Collodi y con éste firmó sus libros durante los años setenta y ochenta.

a) De literatura para adultos, escribió algunas comedias, como *La coscienza e l'impiego*, *L'onore del marito* y *Gli amici di casa*; sobre temas de política escribió el tratado *Dialogo apologetico*, en 1860 como respuesta e invitación a los toscanos, a favor de la unificación de Italia —en la que firmó por primera vez como Carlo Collodi—, y *La notte di giovedì* donde anuncia el éxito del plebiscito sobre la anexión al Piamonte (1860) así como la novela social *I misteri di Firenze*, parodia sobre *Les mystères de Parigi* de Eugene Sue. *Macchiette* son pequeñas historias que finalizan con un refrán (1880) y *Occhi e nasi* (1881) tal vez creados sobre el modelo de la narrativa periodística, con temas sobre incidentes galantes, hechos y costumbres locales. *Divagazioni critico umoristiche* y *Note gaie* (1892) son escritos en los que critica de manera humorística el estilo de vida en Florencia. El mismo Collodi se dice ser

“caricaturista con la *penna*”. Aldo Borlenghi lo considera un *bocetista* del realismo toscano.

b) *Un romanzo in vapore*, 1856 guía histórico humorística de los habitantes florentinos sobre el trayecto de Firenze-Livorno que posteriormente servirá para crear los *Viaggi per l'Italia di Giannettino*. Su producción literaria dedicada a la infancia se inició en 1876 con las traducciones de fábulas de Perrault *Histoires ou contes du temps passé* junto con las de Mme. d'Aulnoy y Madame Leprince de Beaumont, hechas por encargo del editor Felice Paggi y publicadas con el título *I racconti delle fate*. Luego escribió una serie de libros escolares: *Giannettino*, *Minuzzolo*, *L'abbaco di Giannettino*, *La grammatica di Giannettino*, *Il viaggio per L'Italia di Giannettino* e *La Lanterna magica di Giannettino*, con las que enseñó a los niños y a la sociedad, entre otras cosas, a comprender la Italia unificada, por lo que se le otorgó el título de “Benemerito dell'istruzione pubblica nel neonato stato italiano” por parte de los investigadores de la Fondazione Nazionale Carlo Collodi. En 1881 comenzó a colaborar con uno de los primeros periódicos italianos semanales para niños: el “Giornale per i bambini”. En el primer número 7 de julio fue editado el primer episodio de *Le avventure di Pinocchio* con el nombre de *Storia di un burattino*. Esta se interrumpió en el Capítulo XVI y, gracias a las peticiones de los lectores continuó después. En el mismo periódico se publicó *Pipí o lo scimmiettino color di rosa* y *Storie allegre*, que fue lo último que escribió para niños en 1887.²

² Los datos de esta biografía fueron compilados de los artículos de la revista. *Vita Italiana Cultura e Scienza*.

II. Historia del texto *Le avventure di Pinocchio*

II.1 El ambiente literario - contexto histórico

El realismo educativo es una corriente literaria que se desarrolló en Italia durante el periodo histórico de la lucha por la liberación del dominio napoleónico y del imperio austriaco, época conocida como *Risorgimento*. Es necesario acercarnos a los detalles de la historia, como la educación pública y el estado laico, para saber por qué desembocó en la corriente del realismo educativo.

Cabe mencionar que el planteamiento de reformas administrativas muy particular ocurrido en este periodo en toda Europa —y algunos países de América—, influyó en gran manera para la realización de la independencia y unificación de varios países como Italia; es necesario reconocer que algunas de estas reformas fueron propuestas a partir del Manifiesto del Partido Comunista:

La publicación del “Manifiesto del Partido Comunista” coincidió, por decirlo así, con la jornada del 18 de marzo de 1848, con las revoluciones de Milán y de Berlín que fueron las insurrecciones armadas de dos naciones que ocupan zonas centrales: la una centro europea, la otra mediterránea; dos naciones que hasta entonces estaban debilitadas por el fraccionamiento de su territorio y por discordias intestinas que las hicieron caer bajo la dominación extranjera. Mientras Italia se hallaba subyugada por el emperador austriaco, el yugo que pesaba sobre Alemania-el del Zar de todas las Rusias- no era menos real, si bien más indirecto. Las consecuencias del 18 de marzo de 1848 liberaron a Italia y a Alemania de este oprobio. Entre 1848 y 1871 las dos grandes naciones quedaron restablecidas y, de uno u otro modo, recobraron su independencia, y este hecho, como decía Carlos Marx, se debió a que los mismos personajes que aplastaron la revolución de 1848, Luis Napoleón y Bismarck, a pesar suyo fueron sus albaceas testamentarios... En otros países, en Italia, en Alemania, en Austria los obreros, desde el primer momento, no hicieron más que ayudar a la burguesía a conquistar el poder. Pero en ningún país la dominación de la burguesía es posible sin la independencia nacional. Por eso, la revolución de 1848 debía conducir a la unidad y la independencia de las naciones que hasta entonces no las habían conquistado: Italia, Alemania, Hungría. Polonia les seguiría.³

La dificultad de conciliar ciencia y religión se debió a que la filosofía positivista que pretendió hallar en la ciencia la base de todo conocimiento y en este sentido no deja lugar a la idea de Dios; fue así que se propició la separación del cristianismo. Mientras la historia adquiría un carácter científico una separación casi completa se señalaba entre filosofía, historia y ciencias de una parte y literatura por otra, ya que ésta se dedicaba a describir la realidad cotidiana cuando las otras trataban de planear su transformación. He aquí a Gramsci explicando los sucesos:

“Todos lo saben: para comprender el *Risorgimento*, no basta retroceder hasta 1815, ni siquiera hasta 1796, el año en que Napoleón

³ Marx, Engels *Manifiesto del partido Comunista*, Edit Progreso, Moscú, 1970 , p 26.

irrumpió en la península provocando la tempestad. El *Risorgimento* como recomienzo de la vida italiana, como formación de una nueva burguesía, como conciencia creciente de problemas no sólo municipales y regionales sino nacionales, como sensibilidad a ciertas exigencias ideales, es preciso buscarlo mucho antes de la Revolución: es otro síntoma, uno de los síntomas de una revolución en marcha, no sólo francesa sino en cierto sentido mundial. Todos saben también que la historia del *Risorgimento* no se estudia solamente con documentos italianos, y como hecho solamente italiano, sino en el cuadro de la vida europea, de corrientes de cultura, de transformaciones económicas, de situaciones internacionales nuevas, que impulsan a los italianos a nuevos pensamientos, a nuevas actividades, a un nuevo ordenamiento político... En el siglo XVIII, modificadas las condiciones relativas de la península en el cuadro de las relaciones europeas, tanto en lo que se refiere a la presión hegemónica de las grandes potencias que no podían permitir el surgimiento de un Estado italiano unitario, como por lo que se refiere a la posición de potencia política (en Italia) y cultural (en Europa) del Papado (y mucho menos podían las grandes potencias europeas permitir un Estado unificado bajo la supremacía del Papa, es decir permitir que la función cultural de la Iglesia y su diplomacia, ya bastante gravosas y irritantes para el poder estatal en los países católicos se reforzaran apoyándose en un gran Estado territorial y su correspondiente ejército, se modifica también la importancia y la significación de la tradición literario-retórica que exalta el pasado romano, la gloria de los Comunes y del Renacimiento, la función universal del Papado italiano. Esa atmósfera cultural italiana se había mantenido hasta entonces indistinta y genérica; beneficiaba especialmente al Papado, formaba el terreno ideológico de la potencia papal en el mundo, el elemento discriminador para la elección y la educación del personal eclesiástico y laico-eclesiástico, que el Papado necesitaba para su organización práctico-administrativa, para centralizar el organismo eclesiástico y su influencia, para todo el conjunto de la actividad política, filosófica, jurídica, publicista, cultural que constituía la máquina del ejercicio del poder directo o de las funciones del poder directo que podían realizarse concretamente en el sistema de relaciones de fuerzas internas de cada país católico individual . . . Lo que es históricamente importante es que en el siglo XVIII esta tradición empieza a distinguirse para concretarse mejor, y a moverse con una dialéctica interna: significa que esa tradición literario-retórica está convirtiéndose en un fermento político, el que suscita y organiza el terreno ideológico en el cual las fuerzas políticas efectivas podrán terminar el alineamiento – aunque sea turbulento- de las grandes masas populares necesarias para alcanzar ciertos fines, llegarán a poner en jaque tanto al Vaticano mismo como a las otras fuerzas reaccionarias existentes en la península junto al Papado. Que el movimiento liberal haya logrado despertar la fuerza católico-liberal y obtener que el propio Pio IX se colocara aunque fuera por poco tiempo en el terreno del liberalismo (justo lo suficiente para disgregar el aparato político-ideológico del catolicismo y quitarle la confianza en sí mismo) es la obra maestra política del *Risorgimento* y uno de los puntos más importantes de la resolución de los viejos nudos

que hasta entonces habían impedido pensar concretamente en la posibilidad de un Estado italiano unitario.

Las fuerzas tendientes a la unidad eran escasísimas, dispersas, sin nexos entre sí y sin capacidad de crear vínculos recíprocos y eso no es solo el siglo XVIII sino que se puede decir hasta 1848. Las fuerzas opuestas a las unitarias se abren paréntesis(o mejor de tendencia unitaria) eran en cambio potentísimas, coaligadas y ,especialmente como iglesia, absorbían la mayor parte de las capacidades y energías individuales que hubieran podido constituir un nuevo personal dirigente nacional, dándoles en cambio una orientación y una educación cosmopolita-clerical. Los factores internacionales y especialmente la Revolución Francesa extremando esas fuerzas reaccionarias y agotándolas, potencian de rebote las fuerzas nacionales, en sí misma escasas e insuficientes. Es esta la contribución más importante de la Revolución Francesa, muy difícil de valorar y de definir pero que se intuye como de peso decisivo en cuanto a dar el primer impulso al movimiento del *Risorgimento*.⁴

La literatura concedió a la filosofía y a las ciencias morales y exactas la dirección del pensamiento. La afición al análisis, tomada de métodos científicos, dio origen a un género nuevo en crítica literaria con De Sanctis en Italia, Saint Beuve en Francia, Mathew Arnold en Inglaterra.

Las inquietudes por la búsqueda de la verdad fueron expresadas en la literatura de manera ambiciosa con obras donde se exalta la lucha por la justicia social como en *Los miserables* (1862). El pensamiento también destruía poco a poco las convicciones religiosas y la confianza en la libertad individual. En la teoría del arte esta idea también fue aceptada y se dio a conocer con el nombre de verismo o realismo. Los escritores también se apoyaron de esos principios para expresar una verdad como la sustancia más sincera del alma. El arte obtuvo una función social, pues era necesaria la literatura pedagógica. La literatura no presentó más ideales o fantasías sino la realidad histórica o la muy personal de los autores. Su lenguaje derivó de la observación y sus impresiones; no de las reglas. El sentimiento nacional fue difundido por periodistas y no sólo eso, también criticaron costumbres de la época, categoría en la que entra Collodi:

“Per tutta una generazione dopo il 61, lo Stato italiano si trovò costretto ad attingere soltanto a quella riserva che il Piemonte poteva dargli. La stampa umoristica, in particolare modo la fiorentina al tempo della capitale, trasse motivi a caricature, motti di spirito, poesie satiriche, dalla pesantezza, dalla pedanteria, dalla scarsa cultura di tutta quella gente venuta dal Piemonte ad occupare i molti uffici dei nuovi ministeri. Oggi quelli che la mordace fiorentinità caricaturava appaiono , ben altri: silenziosi al lavoro in quei duri anni ... ”⁵

Algunos escritores escribieron novelas históricas con temas patrióticos medio encubiertos. En Italia algunos de ellos fueron Alessandro Manzoni y Massimo d'Azeglio que fomentaron la fundación de asociaciones cuya finalidad era difundir la conciencia histórica entre las clases ilustradas. Esta literatura favoreció la unidad espiritual de la nación, y el ideal mazziniano; como ha dicho Luigi Salvatorelli:

Bisognava, secondo lui [Mazzini], che il moto per il Risorgimento d'Italia non si limitasse all'azione empiricamente politicante di pochi

⁴ Antonio Gramsci, *El Risorgimento*, Trad. Y notas de Stella Mastrangelo, Juan Pablos editor, México, 1980, p 75

⁵ Niccolo Rodolico, *Storia degli italiani*, cap.XXIX,Firenze,Sansoni ,1954.910

individui o di ristretti ceti sociali, ma fosse una corrente ampia e profonda di rinnovamento spirituale, di carattere religioso e morale, innanzi tutto fondata sopra una fede salda e profonda in Dio, e nell'Umanità depositaria della legge divina di progresso e fede che doveva investire e trascinare tutto il popolo. Questo nondoveva attendere dai sovrani la salvezza, ma effettuarla per opera propria; e alla redenzione política doveva accompagnarsi quella sociale. La rivoluzione italiana doveva essere l'esplicazione per l'Italia di un programma destinato a trasformare tutta l'umanità, e che si riassumeva nel binomio (Dio e popolo). “³

Regresando al realismo educativo el autor más notable es Emilio De Marchi 1851-1908, pero también otro que no deja de serlo es Edmundo de Amicis (1846-1908) por el éxito que tuvo con la novela *Cuore* al proponerse la tarea de unificar el sentimiento de nación entre los italianos en el momento de describir todos los sectores sociales, e inculcar valores como amor a la patria, nobleza del trabajo, valor del sacrificio y respeto del hombre. La literatura de estos autores está dirigida hacia la verdad y la utilidad; la lengua empleada es la prosa toscana viva. Gracias a ellos floreció la literatura infantil. El autor más importante antes que D'Amicis es Carlo Collodi por la obra que da identidad a la nación italiana, *Le avventure di Pinocchio*; para Alberto Asor Rosa este libro “...si colloca a metà strada tra l'ispirazione rusticana e stratigrafica di quei racconti veristici e la deamicisiana vocazione moralistica normativa. Nasce da una partecipazione intensa al clima intellettuale e morale del tempo, fortemente pedagogizzante, e insieme da questo bisogno incoercibile de guardare al di sotto della superficie di quella terra, che i nostri piedi calcano fin dal momento della nascita.”⁷ Esto también porque Lorenzini trabajó para lograr la integración de la nación mediante otros textos como son los de la serie de Giannettino con *La geografia* y otros que ya se han mencionado en el capítulo anterior. Otro de los logros de Collodi fue la propuesta de ley para conceder a todos la educación pública también anteriormente mencionada. La escolarización en aumento, el reforzamiento del nivel medio y pequeño burgués, la necesidad de la clase dirigente de conjuntar en sentimiento y lengua a la población y las regiones, explican la creación de libros destinados a niños y jóvenes.

II.2 Difusión del texto en Italia y en otros países.

El cuento de Pinocchio fue escrito en fascículos en 1881 para el semanal infantil *Il Giornale per i Bambini* con el título *La storia per un burattino*, que fueron interrumpidos después del capítulo XVI cuando Pinocchio aparece colgado del Gran Roble (la Quercia Grande) y moribundo. Collodi continuó la historia debido a las peticiones insistentes del público en febrero de 1882 con el título *Le avventure di Pinocchio* finalizando en enero de 1883, poco después, en febrero del mismo año, salió publicado el libro. En el año de la muerte de Collodi, 1890, se hizo la quinta edición del cuento. Desde aquel momento la publicación del cuento ha sido continua.

⁶ Luigi Salvatorelli, “Il risorgimento”, *Sommario della storia italiana*, Torino, Einaudi, 1969, p. 423.

⁷ Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana* Vol.III, Torino, Einaudi editore 1992, p. 879-954

Sobre la difusión de *Le avventure di Pinocchio* en otros países se puede decir que inició en 1891 en Gran Bretaña; siete años después en los Estados Unidos se hizo otra traducción: “Insieme alle edizioni inglesi, quelle americane contribuirono alla diffusione di *Pinocchio* nei paesi culturalmente lontani dall’Italia, come l’Islandia o i paesi asiatici”⁸. En los inicios de 1900 se publicó en francés y sucesivamente en alemán. En el lapso de tiempo que va de 1911 hasta el final de la segunda guerra mundial se hicieron traducciones en las principales lenguas europeas y en varias lenguas de Asia, Africa, y Oceanía. Esto es decir que en el transcurso de cinco décadas se difundió en la mayor parte del mundo y por eso hoy en día, después de 120 años, *Le avventure di Pinocchio* es ya una historia del dominio público a nivel mundial, de la literatura oral y Pinocchio se ha vuelto un héroe, un mito.

II.3 Realizaciones en otras formas artísticas.

Dos de los primeros ilustradores fueron Mazzanti y Chiostrì que hicieron ilustración en color. Posteriormente se han hecho más ilustraciones en blanco y negro. Dentro del ambiente cinematográfico el primer largometraje 1911 es de Giulio Antamoro, y en 1940 apareció la versión de Disney, la cual Fabrizio di Baldo considera como parodia. En su ensayo llamado “Dal testo al fumetto”, pero para Raffaele de Berti “ogni nuova riduzione o anche semplicemente ogni traduzione e riedizione illustrata di preformula il patto comunicativo che s’instaura con il lettore-spettatore, aprendo ad altre interpretazioni e modificando contemporaneamente il contesto culturale e sociale di consumo”⁵. La más reciente adaptación para cine de Pinocchio, 2001 Roberto Benigni. También se encuentran las producciones de Carmelo Bene para representar en Teatro como por ejemplo *Pinocchio* en 1961 la primera adaptación teatral, la segunda en 1965, la tercera en 1981. En 1987 versión rock-punk de la compañía Modoc, *Le avventure di Pinocchio*. En 1992, *Pinocchio* con Balletto de Toscana, *Pinocchio cha cha cha* de 1994 dirigida por Angelo Savelli, o del mismo año *Campo dei Miracoli* dirigido por Tonino Conte. Del 2001, Compañía Virgilio Sieni Danza, *Babbino caro Pinocchius sextet*. También se encuentra una ópera lírica *Pinocchio* realizada para el Teatro dell Opera Stabile de Genova de 1965. Como queda demostrado existe una gran cantidad de representaciones de Pinocchio en el escenario. Recientemente desde el año de 2005 en la

⁸ *Le avventure di Pinocchio*, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, www.Pinocchio.it 09.06.99, p.1

⁹ Giulio Antamoro, “Il Pinocchio cinematografico”, en *Le avventure di Pinocchio*, Metelmi, Roma, 2002, pp 158.

Universidad Brown el profesor Massimo Riva se ha abocado a crear un programa en multimedia que contendrá un juego interactivo basado en el texto original.

Se considera que en su época *Pinocchio* fue el texto todavía más leído que la novela *Cuore* de Edmondo DeAmicis. Entonces, debido a la importancia de *Le avventure di Pinocchio* se constituyó la Fundación Nacional “Carlo Collodi” en Pescia en 1951, con esta finalidad:

Desarrollar la mayor difusión en el mundo de las obras de Carlo Lorenzini y principalmente de *Le avventure di Pinocchio*. Favorecer la construcción de un Museo- Biblioteca recopilando las ediciones italianas y extranjeras de las obras de Collodi, los ensayos y los estudios inspirados por ellas, así como los objetos raros y preciosos y los recuerdos y todo lo que pueda ilustrar la obra del escritor toscano y el lugar que su obra ocupa en el arte y en la literatura para la infancia italiana y extranjera. Realizar fuentes culturales periódicas, premios, convenios, congresos, conferencias, muestras; promover e impulsar publicaciones capaces de valorar la obra de Collodi. Realizar concursos para premios o becas; estimular e impulsar a los escritores para escribir a la infancia. Conservar el parque monumental de Pinocchio procurando su mejoramiento y mantenimiento. Ampliar el Parque y proveerlo de las instalaciones necesarias para que siempre sea más valorado ¹⁰

En sus inicios la Fundación ha formado una colección de ediciones de los textos de Collodi y ha construido un inmueble que comprende el núcleo original del Parco Pinocchio 1956 - 1987, todo esto con el fin de difundir la obra de Carlo Collodi en el mundo. Este lugar es un parque de diversiones muy particular, ya que en él se ha reunido la creación de reconocidos artistas italianos. Esto hace que el recorrido sea como a través de una fábula viviente: “In un divertimento spontaneo, naturale, godendo della tranquilla bellezza dell’arte e della natura”¹¹. Se sabe que el Profesor Rolando Anziolotti, Presidente municipal de Pescia en 1951, creó el Comité para el monumento a Pinocchio y convocó a los artistas más famosos de la época para que presentaran sus bocetos en el concurso nacional. En el resultaron ganadores Emilio Greco con “Pinocchio e la Fata” de cinco metros de alto y Venturino Venturi con la “Piazzetta dei mosaici” que narra los principales episodios del cuento. Después se agregó el episodio de “L’osteria del gambero rosso”. Con estas obras se comenzó el primer proyecto del Parque que, con el transcurso del tiempo, ilustraría todo el cuento. En 1986 se construyó un espacio donde se realizan varios eventos.*

¹⁰ Le avventure di Pinocchio, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, www.pinocchio.it, 09.06.99, 2pp pp1

¹¹ ibidem

* Los datos para este capítulo están compilados de los textos citados a pie de página.

III. El cuento de hadas y los símbolos, origen y desarrollo.

III.1 Origen del cuento de hadas.

Para comprender el origen del cuento de hadas, es necesario conocer la descripción de Hada, o el cómo aparecieron estos seres. Debido a que no se encuentra este tema en Historias de la literatura italiana he tenido que recurrir a una amplia definición, que hallé en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, y que decidí citar en su totalidad, por no mostrarme arbitraria al sólo extraer fragmentos que pudieran hacer perder el sentido de la definición o hacerla ver como mía:

La fantasía popular concibió a las hadas como de una naturaleza intermedia entre los seres espirituales y los seres humanos y como compuestas de elementos sutiles. En muchos aspectos son criaturas puramente humanas que tienen ocupaciones, sus esparcimientos y sus luchas, se casan y tienen hijos; pero al mismo tiempo se les atribuyen propiedades o poderes que sobrepasan a los de los mortales algo así como las virtudes atribuidas a los magos y hechiceros. En general se las considera una raza de seres superiores, a juzgar por los epítetos perifrásticos que se les da (*bonnes dames*, *dames blanches*, etc.), y los nombres de las más conocidas son: Fionnbhar, Aine, Cliodna, Miala, Huldra y Oberon. Las características de las hadas son sus virtudes mágicas: tienen, ante todo, la invisibilidad, cubriéndose con un manto o sombrero mágicos o escondiéndose dentro de una semilla de helecho, y esta virtud la pueden comunicar a los mortales. A veces se les atribuye la inmortalidad, especialmente en poesía, como en el *Orlando furioso* de Ariosto (X, 47), pero lo más frecuente es hacerlas mortales, aunque dotadas de una vida más larga que la del común de los mortales. Tienen además el poder de tomar varias formas o figuras y comunicársela a otros seres y su conocimiento de las fuerzas de la naturaleza es muy superior al que tiene el hombre. Acerca del origen de las hadas son varias las suposiciones del vulgo: unos las suponen descendientes de los ángeles rebeldes, arrojadas del cielo y obligadas a morar en el mar, en los aires o en los abismos, o que al ser arrojadas al infierno, suspendieron su camino y quedaron en dichos lugares. Esta es la creencia más común entre los celtas y eslavos, al modo que los árabes juzgan de los *jinn*, raza preadámica que se reveló contra Dios y fue arrojada a regiones distantes de la Tierra. Otros las creen almas de los druidas o niños que murieron sin el bautismo. Otros finalmente ven en las hadas espíritus de una raza prehistórica, desmedrada, transformados en seres sobrenaturales que pueblan las regiones subterráneas. En algunos países, como en Irlanda, se las asocia a las divinidades, dándoles carácter genuinamente mitológico, y se les ofrecen dones para tenerlas favorables. En

este respecto aparece claro que las hadas son una derivación de los primitivos espíritus de la naturaleza o de las creencias animistas que condujeron a la creación de aquellos por la fantasía popular. Esta opinión viene confirmada por la íntima conexión existente entre las hadas y la naturaleza (campos, selvas, colinas, fuentes, etc.), y por las creencias de algunos pueblos, sobre todo teutones y celtas, de que hay seres acuáticos que aparecen en forma de caballos y otros animales.

Desde el punto de vista literario, después que con las Cruzadas se esparcieron por el occidente las ideas predominantes en el oriente acerca de los seres fantásticos, llamados *peri* y *jinns*, se formó toda una literatura del reino de las hadas que andando el tiempo, constituyó un género poético especial. Tiene gran importancia para el conocimiento de este mundo fantástico (que ya en la leyenda de *Lanzarote del Lago* alcanza su pleno valor poético), la novela de Huon de Bordeaux, cuyo argumento utilizó Wieland para su *Oberon*. A partir de esta época las hadas quedan incorporadas a la poesía romántica del ciclo caballeresco cristiano, y Tasso, en su *Jerusalem liberada*, intenta armonizar poéticamente estas creencias fantásticas del cristianismo con las del paganismo. Según la fantasía poética son tres los reinos de las hadas: Avalón isla legendaria donde habita el hada Morgana, un reino interior de la Tierra con espléndidos palacios y otro situado en las espesuras de las selvas y bosques sombríos. Spenser en su poema *Fairy Queen*, canta a la reina de las hadas en una alegoría de la reina Isabel. Las luchas entre las hadas buenas y las malas forman, a menudo, el argumento de los cuentos de hadas de origen oriental, que en el último cuarto del siglo XIII formaron las delicias de los aficionados a la lectura poética, y en Francia estuvieron en gran boga desde 1681 los *Contes de ma mère l'oye*, de Perrault (1697) que han servido de asunto a M. Ravel para un bellissimo poema sinfónico y los *Contès des fées* de Mme. Aulnoy (1698) obtuvieron tal éxito, que Galland se decidió a traducir al francés la obra oriental modelo en su género *Las mil y una noches* y hubo luego una verdadera nube de imitadores de este género poético. En la literatura moderna las hadas sólo aparecen en narraciones infantiles.

Por otra parte en la definición de *fiaba* de la *Enciclopedia Treccani* se señalan los primeros textos realizados con elementos de tipo *fiabesco*- mágico -, el *Gilgamesh*, el *Panchatantra*, la *Biblia*, las *Mil y una noches*, en las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Odisea*, y estos elementos ya más elaborados en las novelas del ciclo bretón, en Boccaccio, y en Shakespeare.

III .2 Características del cuento de hadas.

La *fiaba* que proviene de *fato*, hado, hades, se distingue de la fábula porque su finalidad no es absolutamente moral, tampoco los animales aparecen necesariamente. Es

diferente de la saga porque no está ligada a eventos, a lugares y a tiempos determinados. Y es diferente de la novela porque no contiene intención realista. La *fiaba* es una narración considerada de carácter primitivo e inocente, construida con personajes muy característicos. La fábula pertenece a épocas de gran refinamiento como se puede apreciar en su esplendor durante el helenismo, o en Francia al final de mil seiscientos cuando el *Conte de fée* fue muy reconocido. Posteriormente también lo muestran los autores Andersen y Wilde con el movimiento romántico y decadente.

Es importante saber que para Propp, el cuento de hadas está relacionado con el rito o el culto religioso porque en el transcurso de la narración existe la tendencia a representar costumbres de tipo religioso, de una realidad histórica pasada en ocasiones, proveniente del folklore nacional. En el caso del texto de Collodi podemos confirmar que efectivamente hay una relación con el catolicismo, y pensando en que Collodi conocía el tema ampliamente, pues cita el pasaje bíblico de la ballena encontrado en el libro de *Jonás*. Y el personaje del hada también es un símbolo de la divinidad o fuerza sobrenatural. Así como la reaparición de personajes pertenecientes a las fábulas de Esopo contienen su carga de divino pues hablan entre ellos con el lenguaje propio de los hombres, como fuerza sobrenatural. En este aspecto se debe entender a la religión como lo dice Engels en *Raíces históricas del cuento* de Propp, toda religión no es otra cosa que:

El modo que tienen de reflejarse fantásticamente en la mente de los hombres las fuerzas exteriores que reinan por encima de ellos, en su vida cotidiana; es un reflejo en el que las fuerzas terrenas asumen la forma de fuerzas sobre naturales. En los comienzos de la historia las fuerzas naturales son las primeras en experimentar este reflejo. Pero bien pronto junto a las fuerzas de la naturaleza aparecen también las fuerzas sociales, fuerzas que se contraponen al individuo y reinan por encima de él, convirtiéndose en incomprensibles, extrañas y dotadas de una visible necesidad natural, igual que las fuerzas de la naturaleza las imágenes fantásticas en que al principio sólo se reflejaban las fuerzas misteriosas de la naturaleza adquieren atributos sociales y se convierten en representantes de fuerzas históricas.¹²

El cuento de hadas y el mito.

Desde el punto de vista antropológico, cabe la posibilidad de incluir al mito como una de las fuentes para la creación del relato maravilloso. Esta es otra de las características que Propp atribuye al cuento de hadas. El mito y el relato maravilloso se diferencian por su función social y ésta dependerá del grado de cultura del pueblo. El relato y el mito pueden coincidir, como sucede en el texto de *Le aventure* de manera inversa ya que el mito ha nacido posteriormente a la creación del texto. En la etnología y en el folklore a tales mitos se les llaman con frecuencia cuentos. Con relación a esto dice Propp que: “Existió incluso la moda de estos -cuentos de los pueblos primitivos- y hay numerosas recopilaciones tanto científicas como populares. Pero quien estudie no sólo los textos, sino también la función

¹² Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento de hadas*, Colofón, 1989, p. 14.

social de estos textos, acaba por considerar a la mayor parte como mitos y no como cuentos”.¹³

Actualmente yo pongo al cuento de Pinocchio dentro de la categoría del mito, por la manera de tradición oral en que se le ha dado a conocer. También Propp afirma que los mitos dan la clave para comprender el relato maravilloso porque provienen de las formas de la mentalidad primitiva que no necesita de explicaciones. En este caso, insisto, se le atribuye el carácter de relato maravilloso al texto de *Le avventure* por la tradición que ya existía en Italia de narrar este tipo de relatos, incluyendo especialmente la manera en que fue introducido el personaje del hada en Europa durante las cruzadas y por influencia árabe, etc. Como quedó indicado al inicio del capítulo con la definición enciclopédica. En el capítulo 5 el mito será analizado más detalladamente.

El cuento de hadas y la psicología

A propósito del impacto psicológico del cuento de hadas Bruno Bettelheim ha dicho que “en toda la literatura infantil –con raras excepciones– no hay nada que enriquezca y satisfaga tanto al niño y al adulto como los cuentos populares de hadas... porque de ellos se puede aprender mucho más sobre los problemas internos de los seres humanos y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad, que a partir de otro tipo de historias al alcance de la comprensión del niño.”^{13bis} Para la psicología, el cuento de hadas se define por su carácter optimista, pues expresa el deseo de la realización y plantea breve y concisamente problemas existenciales como: el amor a la vida, la necesidad de ser amado, el temor a creer que uno es despreciable y el miedo a la muerte. Los personajes están bien definidos, son buenos o malos, lo que quiere decir que el mal y la bondad están siempre presentes; esta dualidad causa un problema moral que deberá ser resuelto. Otra característica de los personajes es que el malo siempre perderá como una manera de demostrar que el crimen no es una solución. En el texto de Collodi se encuentran los personajes buenos como el hada, Geppetto, el grillo y los malos, como la zorra y el gato que mienten y roban hasta que Pinocchio en defensa propia, de una mordida, arranca una pata al gato. Donde ciertamente el gato malo se quedó pagando el precio de sus alevosías. Bruno Bettelheim coincide con Propp en que el cuento de hadas también trata directa o indirectamente temas religiosos.

Finalmente Bruno Bettelheim afirma que:

“A través de los siglos (si no milenios), al ser repetidos una y otra vez, los cuentos se han ido refinando y han llegado a transmitir, al mismo tiempo, sentidos evidentes y ocultos; han llegado a dirigirse simultáneamente, a todos los niveles de la personalidad humana y a expresarse de un modo que alcanza la mente no educada del niño, así como la del adulto sofisticado. Aplicando el modelo psicoanalítico de personalidad humana, los cuentos aportan importantes mensajes al consciente, preconsciente e inconsciente, sea cual sea el nivel de funcionamiento de cada uno en aquel instante. Al hacer referencia a los problemas humanos universales, especialmente aquellos que preocupan a la mente del niño, estas

¹³ Ibidem. P.20

^{13bis} Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1988, p. 12

historias hablan a su pequeño yo en formación y estimulan su desarrollo, mientras que, al mismo tiempo, liberan al preconscious y al inconsciente de sus pulsiones. A medida que las historias se van descifrando dan crédito consciente y cuerpo a las pulsiones del ello y muestran los distintos modos de satisfacerlas, de acuerdo con las exigencias del yo y del superyó”.¹⁴

¿Qué relación tiene el impacto psicológico del cuento de hadas con el texto de Pinocchio? Con relación a la época en que Collodi escribió Pinocchio pues, resurgía el relato maravilloso como literatura pedagógica. Como un recurso para estimular a la infancia, a la que se le otorgaba el derecho a la instrucción y se le sacaba del ámbito laboral de largas jornadas, etc. En la que creo yo, se le comenzó a pensar como la esperanza del futuro. Una manera de resguardar y administrar los recursos humanos, desde el punto de vista capitalista. De manera más sensata yo diría que por medio de la instrucción, con la enseñanza de sus profesores y de sus padres combinadas con sus vivencias, los niños se formarían como buenos hijos, estudiantes y ciudadanos y al llegar a la adultez, el futuro; tendrán la capacidad de ofrecer propuestas y tomar resoluciones para mejorar su entorno. De esta manera se hace destacar su carácter moralizante y por lo tanto creador de conciencia en el lector.

III.3 El cuento italiano de hadas

El cuento italiano de hadas proviene de dos raíces: La primera de las fábulas de Esopo y Fedro que son breves narraciones de espíritu moralista en la cual aparecen personajes irracionales o racionales. La segunda se encuentra en la narración conocida como *fiaba* cuya definición hemos ya mencionado en el inciso III.1.

Los críticos consideran que el primer testimonio escrito de cuentos fantásticos *fiabe* populares en Europa apareció hasta el siglo XVI con la obra de Giovanni Francesco Straparola *Le piacevoli notti, Noches agradables* (1550) conformada de 73 novelas. Posteriormente hacia 1628 en Nápoles, Gian Battista Basile comenzó a escribir *Le Muse napolitane* llamada *Lo cunto de li cunti* publicada en 1936. Para los historiadores de la literatura este texto es el segundo más importante y antiguo entre los libros de cuentos de hadas populares, fue escrito por el interés y la curiosidad de Basile hacia las *fiabe* que contaban las mujeres del pueblo y los proverbios en los cuales transmitían su conocimiento sobre la vida. Escrito en napolitano, quienes más lo leyeron fueron los alemanes porque obtuvieron la traducción hecha por Liebrecht (1846) así como los ingleses con la traducción de Burton (1893). Las características de estos cuentos es que “siempre aparece un mundo matutino; a veces se alternan el día y la noche: se desarrollan en un bosque; se describen las estaciones del año, lluvias escasas y no se encuentra la nieve: son irrelevantes el calor y el frío; también se tratan los elementos sensual y el amoroso, así como la muerte o la maternidad mágica. Posteriormente los hermanos Grimm dieron a conocer la colección de los *Kinder und Hausmarchen* (Cuentos para la infancia y el hogar 1812-1822). Aunque es a Perrault a quien se le atribuye el haber introducido el mundo de las hadas a la literatura infantil. De esa manera queda concluido el breve panorama sobre el origen, difusión y desarrollo del cuento de hadas en Italia. Dando por un hecho que el texto *Le avventure di Pinocchio* proviene de estas dos raíces que son comprobables en sí mismas.

¹⁴ Ibidem, p.13

III.4 Cronología del origen e interpretación de símbolos.

La variedad de recursos estilísticos, retóricos y poéticos que Collodi ha utilizado, han atraído mi atención hacia el cuento de *Le avventure di Pinocchio*; principalmente los símbolos clasificados en metáforas, ironías, sinécdoques, comparaciones, parábolas, hipérboles, diálogos, mito, etc. Todos ellos enlazados en una red constante, conforman la alegoría, ya que si se le considera expresión del pensamiento, de ella se ha servido el autor para transmitir sus particulares inquietudes hacia el lector. También para la filosofía los símbolos son importantes con relación a ellos: para Mircea Eliade el hombre los necesita para vivir:

El pensar simbólico es consustancial al ser humano: procede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad -de los más profundos- que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.¹⁵

Carlo Collodi recurre al uso de diversos símbolos para presentar, de una manera original, al individuo con su plena libertad de iniciativa y de acción con el objetivo de hacer un llamado a su conciencia e impulsarlo a recuperar su libre voluntad o su soberanía, tomando en cuenta que para esa época la necesidad de los italianos se encontraba precisamente en integrar su nación.

Algunos de los personajes y las ciudades imaginarias que el autor utiliza representan valores universales como: la verdad, la responsabilidad, la justicia, el respeto a las garantías individuales y colectivas, la honestidad, el trabajo, la fe, la valentía, la determinación, el compromiso y la perseverancia; Estos valores sirven al hombre para encontrar sus satisfactores o sus necesidades, como pueden ser la realización de metas o proyectos benéficos para él y la sociedad en su conjunto. Collodi motiva al lector a retomar dichos valores a la vez que critica de manera irónica o humorística como están deteriorados. E invita a propiciar un ambiente de respeto con nuestros semejantes, con la naturaleza, a valorar nuestras sensibilidades, a apreciar nuestra condición humana lo mejor que se pueda.

Estos valores están simbólicamente implícitos en los personajes y en las aventuras de *Pinocchio*. De tal manera que mi trabajo de investigación ha consistido en distinguir e interpretar todos los símbolos y los he clasificado en personajes simbólicos y lugares simbólicos.

En los diferentes estudios que se han hecho en torno al texto de *Le avventure di Pinocchio*, los críticos difieren, entre sí, al cuestionar el hecho que el desarrollo de la fábula haya o no sido espontáneo, debido a que el texto ha sido una obra escrita en fascículos para el periódico. Lo cierto es que de sus buenas intenciones no podemos dudar.

Antes de iniciar con la interpretación de los símbolos me parece pertinente mencionar una breve definición de la alegoría, la alegorización y la interpretación alegórica como antecedentes de la interpretación de símbolos en la actualidad.

¹⁵ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Taurus, España, 1999, p.12.

La alegoría ha sido considerada desde que la definió Aristóteles como una metáfora continua, o podría ser un discurso descriptivo compuesto de símbolos, o la representación de una realidad recurriendo al símbolo, pero no sólo es eso también se le consideró como la expresión metafórica de un concepto; así la define Helena Beristáin. En la *Enciclopedia Treccani*, se dice que es conveniente considerar a la alegoría como una expresión del pensamiento y de la fantasía, apartada hacia otras áreas y no sólo a los tratados de retórica y del lenguaje poético. A continuación cito. "perché il lettore o l'osservatore vegga, di là dal racconto reale, un senso ideale o morale. Convien dunque considerare l'allegoria come un'espressione del pensiero e della fantasia anche fuori dei trattati retorici e del linguaggio poetico"¹⁶

La interpretación alegórica se practicó inicialmente por los eruditos helenistas que la crearon como el producto de la inspiración que Dios les proporcionaba. Según esta concepción se consideró a la inspiración como algo sagrado, así el poeta debería manifestar una sabiduría que superase el valor de las palabras, desde ese momento fue apreciada como la característica principal en los poetas. Desde aquella época ya se reconocían las tres formas de interpretación alegórica: la retórica, la física, y la didáctica.

La historia de la alegorización nos muestra que durante su desarrollo siempre hubo diferentes criterios de interpretación, unos con tendencia hacia la exageración y otros hacia lo literal como sucede actualmente con la crítica literaria. Y como sucedía entre las escuelas helenista, a la cual perteneció Crates de Mallo, y alejandrina en los tiempos homéricos.

Desde la Edad Media los estudiosos de los textos fueron influidos por las interpretaciones alegóricas de las escuelas helenistas, que no florecieron en la época clásica sino durante la Edad Imperial. En la interpretación de los textos sagrados, fueron vistas la alegoría como proveniente de la fantasía del espíritu que genera el mito y las interpretaciones de los mitos, como alusiones a fenómenos físicos en lugar de a hechos morales, fueron realizadas por los estoicos, en el judaísmo las interpretaciones se hicieron a antiguo y nuevo Testamentos; también al *Cantar de los Cantares*. Los escritores cristianos hicieron igual e interpretaron el nuevo Testamento. Para la Edad Media la interpretación fue una tendencia universal. La alegorización fue empleada en las escuelas de Antioquia, San Agustín y San Pablo fueron interpretados alegóricamente también las sagradas escrituras y Virgilio.

Se sabe que durante el Renacimiento la alegorización fue utilizada para satirizar, se escribieron reflexiones morales al estilo de Esopo, o los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, en Shakespeare y un poco más adelante en la comedia del arte de Lope de Vega, *La vida es sueño*; también se manifestó en la *Utopía* de Moro. Además la alegoría resurgió y se afirmó con el curso del tiempo. Jonathan Swift, Rudyard Kipling y Goethe distinguieron y confirmaron el seguimiento que el simbolismo moderno ha venido a dar a la antigua alegoría. Victor Hugo, José de Espronceda, Andersen, De Vigny, Pascoli o Carlo Collodi todos ellos aplicaron nuevas maneras de entender y tratar la alegoría, para hacer una comparación entre los fenómenos y los hechos con un concepto moral, social y político.

Para Umberto Eco la alegorización es un caso de sobreinterpretación sobretodo cuando se trata de la interpretación de textos sagrados: sean los Homéricos, las Escrituras,

¹⁶ Giovanni Treccani, *Enciclopedia italiana*, Edit. Istituto della Enciclopedia, Roma, 1949, p. 534.

la Torá, o Virgilio. También hace destacar a la teoría de Dante del sentido cuádruple de la escritura nombrándola *crítica dantesca* – Jonathan Culler se refiere a ella como la de los “adeptos del velo”-, y menciona su relación con la interpretación como uno de los quehaceres en la masonería. Cito textual de “la sobreinterpretación de textos”:

Según ellos, Dante describe en su texto cierto número de símbolos y prácticas litúrgicas típicos de las tradiciones Masónica y Rosacruz. Se trata de una interesante cuestión que desemboca en un problema histórico filológico: si bien existen documentos que confirman el auge de las ideas rosacruces a principios del siglo XVII y la aparición de las primeras logias de la masonería simbólica a principios del siglo XVIII, no hay ninguno aceptado al menos por los estudiosos serios que confirman una existencia anterior de dichas ideas y organizaciones. Por el contrario existen documentos fidedignos que confirman como en los siglos XVIII y XIX algunas logias y sociedades de distintas tendencias eligieron ritos y símbolos que demostraban ascendencia rosacruz y templaria”¹⁷

La alegoría ha tenido un desarrollo paralelo en el campo literario, gracias a esta manifestación el hombre ha podido transmitir sus enseñanzas de una manera más universal, expresándose de tal manera que la enseñanza permanezca.

La interpretación siempre estará basada en la intención del texto, acerca de esto nos aleccionan Humberto Eco y Jonathan Culler entre otros. Un texto se puede interpretar en varios niveles. Dante lo dijo en su tratado *Convivio* y desde antes los eruditos helenistas ya se habían dado cuenta de ello. Volviendo a *Convivio* se halló en una investigación sobre este texto, un pasaje (II, 1) en el que Dante explica los diferentes sentidos que puede expresar un texto y menciona cuatro, pero consideró como los principales al literal y al alegórico. A continuación citaré de *Convivio* en la traducción de Petronio, el párrafo que trata de los cuatro sentidos del texto.

En el *Convivio* de Dante él explica sobre los cuatro sentidos del texto. El primero se llama literal consiste en prestar atención sólo a la letra, a la invención por ej. El viaje de Dante a ultratumba. Sentido alegórico se trata de entender el núcleo de verdad que se esconda detrás de la invención. Ej. Viaje de Dante como alegoría de la condición humana, Virgilio representa la sabiduría humana. Sentido moral, si la verdad oculta tras la letra hacia una particular referencia a la vida moral. Sentido anagógico si la letra esconde referencias a la vida y obra de cristo o en general de los libros sagrados.¹⁸

O bien la traducción en Espasa Calpe:

Es menester saber que los escritos puédense entender y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos. Llámense el uno literal y es este

¹⁷ Umberto Eco, “la sobreinterpretación de textos”, en *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Madrid, 1987, p. 33-79

¹⁸ Giuseppe Petronio, “las literaturas didácticas”, en *Historia de la Literatura italiana*, Cátedra, Madrid, 1998, p51.

aquel que no va más allá de la letra propia de la narración adecuada a la cosa que se trata...Llámase el otro alegórico y este es aquel que se esconde bajo el manto de esas fábulas, y es una verdad escondida bajo bella mentira ...El tercer sentido se llama moral y este es el que los lectores deben intentar descubrir en los escritos...(como puede observarse en el Evangelio...) Llámase el cuarto sentido anagógico, es decir superior al sentido literal por las cosas significadas, significa cosas sublimes de la alegoría eterna.¹⁹

Posiblemente se podría considerar el quinto nivel de lectura, el figurativo que Dante no enumera, más bien G. Petronio en su *Historia de la Literatura italiana* y lo define como una alegoría cuya letra se refiere a acontecimientos históricos o considerados como tales. En cuanto al criterio de las interpretaciones Eco prefiere destacar la diferencia de una buena interpretación, tomando como referencia criterios de economía y simplicidad, ya que hay hipótesis que al momento de ser demostradas, transgreden dichos criterios. También él sugiere que ante todo se debe un respeto al texto.

Me parece que todo lo anterior demuestra que existe una historia de la interpretación, y resuelve la razón de ser del crítico literario en la actualidad. Acerca de la interpretación J. Culler sugiere que la basada en la teoría de Dante es algo sano e insiste en que deben realizarse los diferentes niveles de lectura. Y dice: "... no creo que haya que considerar la producción de interpretaciones de obras literarias como meta suprema...de los estudios literarios, pero si los críticos van a dedicar su tiempo a la elaboración y la propuesta de interpretaciones, entonces deben aplicar toda la presión interpretativa que puedan, deben llevar su pensamiento todo lo lejos que les sea posible"²⁰.

Identificar a la alegorización como la representación mediante símbolos o la interpretación de los mismos y lo que representa en el campo de la literatura me ha proporcionado una opción para hacer crítica literaria, entendiéndola como la interpretación de un texto para darlo a apreciar. Sin faltar al principio de mantener siempre como autoridad y como guía al mismo texto.

Encontrarme de cerca con la teoría de Dante me inclina a tomar en cuenta el sentido moral y el histórico para la realización de las interpretaciones en *Le avventure*.

En cuanto a la alegorización creo que se da más en la creación de textos que en la sola interpretación porque en efecto, un texto puede ser interpretado alegóricamente cuando contiene en sí la alegorización. Aunque siempre esta afirmación sea puesta en tela de juicio y se discuta el hecho de *si el autor sabía o no* que estaba alegorizando como lo es en este caso con *Le avventure di Pinocchio*.

¹⁹ Dante Alighieri, TratadoII, 1er cap 1ª. Parte, *Convivio*, Espasa Calpe Argentina, 1948, p.

²⁰ Jonathan Culler, "En defensa de la sobreinterpretación", en *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Madrid, 1987, p 127.

IV. Análisis de los símbolos en *Le avventure di Pinocchio*

Le avventure di Pinocchio narra la historia de una marioneta de madera que desea convertirse en un hombre de bien. Dotado de habla y movimiento, consciente de su condición, se lanza a vivir la vida sin medir riesgos ni consecuencias de conocer el mundo y posteriormente, como se lo recomendó el hada, ser un niño de verdad y un hombre de bien. Por supuesto que no lo logra solo sino junto con sus dos creadores, *Geppetto* el carpintero y la Hada madrina.

El autor utiliza narrador omnisciente y diálogos. Se encuentran dos personajes protagonistas que son *Pinocchio* y el Hada de cabello azul. El personaje desarrolla su propia historia. Aparecen algunos personajes humanos como *Geppetto*, *Lucignolo* y *Mangiafuoco*, varios más que pertenecen al reino animal: el grillo, el halcón, el gato, la liebre, el mono, el perro, la serpiente, el burro y la ballena. La descripción de los personajes se realiza mediante retratos morales y físicos. Además funcionan como sinédoques que representan valores morales. El lenguaje es coloquial, pero el desarrollo del tema lo hace mediante gran variedad de recursos incluyendo el rito de paso. Y algunas otras características de lo que es el cuento de hadas italiano o *fiaba*, por ejemplo: Los sucesos se desarrollan durante el día y la noche, aparece la maternidad mágica, son irrelevantes el frío y el calor, con algunas variantes como que no es desarrollado completamente en el bosque sino en algún pueblo cercano a la costa italiana y en 5 diferentes ciudades imaginarias como: *il paese dei balocchi*, *la città acchiapa-citrulli*, etc. Estos lugares también funcionan como paráfrasis y representan mediante la ironía sucesos de la historia. Collodi retoma de Esopo la fábula del mono juez. Todos estos elementos más el hecho que la difusión del cuento hasta la actualidad se viene haciendo mediante literatura oral, por lo cual se ha vuelto un mito; lo convierten en una alegoría.

IV.1 Personajes simbólicos.

a) El primer símbolo lo encontramos con *Geppetto*. Un viejo caprichoso y enojón, en sentido literal es el carpintero, en sentido alegórico es una sinédoque:

representa la clase del artesanado, en sentido figurativo: el pequeño productor, obrero de manufactura, que puede vivir también alejado de los cambios económicos políticos y sociales de su tiempo, independiente y pequeño propietario porque nunca se habla de que pague renta por su vivienda, y diferente del proletario que depende del patrón: A continuación cito, “X. Qué diferencia hay entre el proletariado y el obrero de manufactura? El obrero de manufactura de los siglos XVI-XVIII poseía casi en todas partes instrumentos de producción: su telar, su rueca para la familia y un pequeño terreno que cultivaba en las horas libres. El proletario no tiene nada de eso”²¹. En sentido moral es un hombre con fe no estrictamente confesional, sin embargo tiene esperanzas e ideales: es gente de trabajo. En el capítulo que narra la construcción de *Pinocchio* se comprende en sentido anagógico es la alusión al Génesis en el momento que Dios crea al hombre y la hora del alumbramiento ya que al ir labrando la madera comienza por la cabeza y termina con los pies. Posteriormente el hombre, el muñeco, comienza a hacer su voluntad.

b) *Pinocchio*. El mismo nombre de *Pinocchio -mot valise-* cuando las palabras “pino” y “occhio” se unen, - si bien sabemos que la palabra *pinocchio* proviene de “pinoccolo” que designa una especie de pino que crece en la costa-, también nos proporciona la imagen de un madero con una auténtica propiedad, que es la característica humana de sentir y pensar, en sentido plenamente literal. *Pinocchio* está hecho de un trozo de madera que habla, al cual se le da la figura de una marioneta que representa la niñez, en sentido alegórico. Con relación a esto Alberto Asor Rosa comenta sobre la obra de Collodi que “sono i suoi racconti e i suoi personaggi, ma tratti singoli, -occhi e nasi-, appunto, questi organi così importanti nell’immaginario collodiano, da cui il lettore, con la propria immaginazione, potrà risalire a delle fisionomie o, se volte in chiave ironica e parodistica, a delle vere e proprie caricature. E questa un’altra indicazione sul metodo compositivo dello scrittore, che occorrerà tener presente anche nella lettura di *Pinocchio*, nel quale scorciature, abbreviazioni, prepotenti tagli fisionomici e caratteriali domineranno la scena”²²

Pinocchio como niño es sensible, juguetero, curioso, inquieto, valiente, tiene fe, es desobediente, flojo, mentiroso, inquisitivo. Con el transcurso del tiempo se vuelve un hombre trabajador, un artesano del mimbre. Sus aventuras no son sólo un cuento de hadas sino que pueden considerarse como una aventura mitológica ya que ha

²¹ Marx y Engels *Manifiesto del Partido Comunista*, Edit Progreso, Moscú 1970, p.47

²² Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana dall’ottocento al novecento*, Einaudi, Torino, 1992, p 888

trascendido hasta hoy en día; no sólo es el análisis profundo de la personalidad de los personajes, sino que también transmite un mensaje. Inicialmente *Pinocchio* ha sido tomado como representación del carácter italiano y posteriormente como el símbolo y ejemplo para la infancia en el mundo. Un niño normal que deberá crecer, prepararse y ser un hombre de bien, buen ciudadano, buen hijo, buen estudiante, éste es el sentido anagógico del personaje. Esta frase confirma lo dicho anteriormente “-Pazienza!-ripetè, continuando a masticare. – che almeno la mia disgrazia possa servire di lezione a tutti i ragazzi disobbedenti e che non hanno voglia di studiare. Pazienza...Pazienza!”²³

c) Otro personaje protagonista es la *Fata* o la *Fatina dei capelli turchini* que salva a *Pinocchio* en repetidas ocasiones. Representa la divinidad, como fuerza externa de la naturaleza que tiene para él un devenir, ya que siempre aparece en los momentos en que *Pinocchio* la necesita y lo ayuda a salir adelante, sobreviviendo. Estas acciones representan el sentido anagógico. Y se manifiesta de otras maneras representando sentido alegórico; por ejemplo: la bondad, la vida, la naturaleza, la sabiduría, la fortuna, porque siempre llega a ayudar a *Pinocchio* en los momentos de crisis, es la madre en todos los casos, la maternidad mágica ya que lo convierte en humano de carne y hueso, por lo tanto *Pinocchio* es un niño afortunado “ Allora la fata, con tutta la pazienza di una buona mamma, gli posse in bocca un altro po’ di zucchero; e dopo gli presentò daccapo il bicchiere ”²⁴ . En su primera aparición, en sentido literal, es una niña con cabellos azulados que salva a *Pinocchio* de la muerte: “- Ti voglio bene anch’io, rispose la Fata, - e se tu vuoi rimanere con me, tu sarai il mio fratellino, e io la tua buona sorellina...” (p.71). La *Fata* como sabiduría: “ L’uomo, per tua regola, nasca ricco o povero, è obbligato in questo mondo a far qualcosa, a occuparsi, a lavorare. Guai a lasciarsi prendere dall’ozio” (p. 108). La *Fata* como concedora de la naturaleza tiene la capacidad de comunicarse con los animales: “- Che cosa comandate mia graziosa fata? – disse il Falco abbassando il becco in atto di reverenza” (p. 61). Los ejemplos anteriores confirman las características del personaje: llevar implícita la bondad, la maternidad, la fraternidad a la vez que estos valores dan el sentido moral.

d) *Il Grillo parlante* descrito como paciente y filósofo, en sentido alegórico es el personaje que representa la conciencia, en sentido moral es la verdad, el trabajo,

²³ Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, cap. XXXIII, p.158.

²⁴ Ibidem cap. XVII

características que se van distinguiendo en el transcurso del relato. El grillo siempre se encarga de estar orientando a *Pinocchio*: “-E si non ti garba di andare a scuola, perché non impari almeno un mestiere, tanto da guadagnarti onestamente un pezzo di pane?” (p. 21) o en el momento que opina cuando están los médicos diagnosticando a *Pinocchio* en “- Io dico che il medico prudente quando non sa quello che dice, la miglior cosa che posa fare, è quella di stare zitto”. (p. 64)

e) *La Volpe* y *il Gatto* simbolizan la rapiña, la astucia y el engaño, son animales que aparecen en las fábulas de Esopo. *il Gatto* como un eco siempre enfatiza lo que dice *la Volpe*, ejemplo:

La Volpe “ ... Allora la volpe disse subito:

-Il mio amico è troppo modesto, e per quanto non risponde. Risponderó io per lui. Sappi dunque un'ora fa abbiamo incontrato sulla strada un vecchio lupo, quasi svenuto dalla fame, che ci ha chiesto un po' d' elemosina. Non avendo noi da dargli nemmeno una lisca di pesce, che cosa ha fatto l'amico mio, che ha davvero un cuore di Cesare?... Si è staccato coi denti uno zampetto delle sue gambe davanti e l'ha gettato a quella povera bestia, perché potesse sdigiunarsi” pp.73

Il Gatto reforzando lo que dice *la Volpe*:

- “- Ecco il nostro caro Pinocchio !-gridó la Volpe,abbracciandolo e baciandolo- Come mai sei qui ?
- Come mai sei qui ?- ripeté il Gatto...
Gli assassini?... O povero amico! E che cosa volevano ?
- Mi volevano rubare le monete d'oro
- Infami!... – disse la Volpe.. .
- Infamissimi- ripeté il Gatto...(p.72)

f) *Lucignolo* en español Pabilo amigo íntimo de *Pinocchio*, era llamado así por su aspecto físico ya que tenía una gran figura enjuta, en sentido literal. Su nombre de pila era Romeo, en sentido alegórico él representa al hombre olvidado y desprotegido; el indigente, porque nunca sabemos de su familia cuando es convertido en asno, así se queda y muere. No tiene hada que lo salve y lo encarrile, en sentido moral es lo corrompido porque se dejó llevar a *Il paese dei balocchi* por unos caramelos. Está subordinado a una realidad que el aceptó, sin embargo no la puede cambiar. Cree en lo que existe en *Il paese* “Lì non vi sono maestri, lì non vi sono libri. In quel paese benedetto non si studia mai. Il giovedì non si fa scuola; e ogni settimana e composta di sei giovedì...” (pp.138) También representa la niñez abandonada explotada, pues se sabe que en aquella época, antes que los niños ingresaran obligatoriamente a las escuelas, trabajaban jornadas de 13 horas.

g) *Il giudice*, un Gorila, personaje relacionado con Esopo, se le encuentra en una de las fábulas, aparece exactamente en aquella de El lobo, la zorra y el mono juez. En esta ocasión es una representación irónica de la ley o jurisprudencia porque contradice a sus propios principios, pone en relevancia el hecho de la violación a los derechos elementales del hombre. A continuación cito el ejemplo :

Il giudice lo ascoltò con molta benignità: presse
 Vivissima arte al racconto: s'intenerì, si commosse:
 E quando il burattino non ebbe piu nulla da dire, allungò la
 mano e suonò il campanello.
 A quella scampanellata comparvero subito due can
 Mastini vestiti da giandarmi.
 Disse loro:
 -Quel povero diavolo è stato derubato di quattro
 monete d'oro: pigliatelo dunque e mettetelo subito
 in prigione”pp79

“El mono en la mitología griega es gran bandido, y aventurero de buen humor, que irrita , pero que desarma con sus bromas, es ilustrado por el mito griego de los Cércopes”.²⁵

h) *L'omino* el conductor del carro que va a *il paese dei balocchi* representa moralmente la corrupción, el seduce a los chicos con su dulce voz, los engaña, los conduce a la ignorancia para luego explotarlos hasta que mueren. “- E tu, amor mio?...- disse l'omono volgendosi tutto complimentoso a Pinocchio. – Che intendi fare? Vieni con noi, o rimani?...”²⁶ el hombre se lleva consigo niños que encuentra por el camino.

i) *I Medici: la civetta* “lechuza símbolo del conocimiento racional, simboliza el don de la clarividencia”; *il corvo* “Cuervo. Su color y su grito son lúgubres y el hecho de que se alimenta de muertos, hacen de él para nosotros un pájaro de mal agüero... en Grecia representa el papel de mensajero de los dioses y cumple funciones proféticas”²⁷; *il grillo parlante*. En este capítulo hay un discurso irónico porque los animales, propiamente aquellos que son las aves de rapiña, se hacen pasar por los médicos que curarán a un moribundo. Entonces estarán dando un diagnóstico cuyo resultado será permitirse comer esa carne.

Como podemos observar en los personajes secundarios no se encuentran los cuatro sentidos de interpretación.

IV. 2 Lugares simbólicos

²⁵ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999. p.718.

²⁶ Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991,p 142

²⁷ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, p. 390.

a) *La casa de Geppetto* es una vivienda humilde y de pequeño propietario pues nunca se menciona que él pague renta, “la casa di Geppetto era una stanzina terrena, che pigliava luce da una sottoscala. La mobilia non poteva essere più semplice. Una seggiola cattiva, un letto poco buono e un tavolino tutto rovinato...”²⁸

b) *Il campo dei miracoli* en sentido literal representa el dinero, el pago con la moneda en oro que en otros países ya se hacía con papel, el autor sugiere el hecho del crecimiento de la banca. En esta parte también Collodi menciona la honestidad con que debe obtenerse el dinero y de cuánto debe obtenerse. Plantea el hecho del acrecentamiento de la renta por las tierras puestas ya en valor, la tierra, el trabajo y el capital. En sentido alegórico, como paráfrasis, critica la renta del capital, la distribución de la riqueza, el valor de la tierra y la circulación del oro.

“- Sì parlo di te, povero Pinocchio, di te che sei così dolce di sale, da credere che i denari si possano seminare e raccogliere nei campi come si seminano i faggioli e la zucche. Anch’io l’ho creduto una volta, e oggi ne porto le pene. Oggi (ma troppo tardi!) mi son dovuto persuadere che per mettere insieme onestamente pochi soldi, bisogna saperseli guadagnare o col lavoro delle proprie mani o col ingegno della propria testa”²⁹

Así como la crisis económica que sufría Italia por el endeudamiento adquirido debido a las guerras de independencia al interior del territorio. “...le quotazioni nella nostra Borsa precipitarono in pochi mesi da 60 a 36 per la nostra Rendita. Affluirono allora in Italia molti dei titoli che erano all’estero, e determinarono l’esodo...”³⁰

c) *La città acchiapa-citrulli*, país atrapa tontos. En sentido alegórico representa la decadencia de un pueblo enfermo que vive en la miseria despojado de sus bienes, privado de la libertad, víctima del sistema económico.

“Appena entrato in città, Pinocchio vide tutte le strade popolate di cani spelacchiati, che sbadigliavano dall’apetito, di pecore tosate che tremavano dal freddo, di galline rimaste senza bargigli, che chiedevano l’elemosina d’un chicco di

²⁸ Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, p.15

²⁹ *Ibidem* p.78

³⁰ Niccoló Rodolico, *Storia degli italiani*, , p. 912

*granturco, di grosse farfalle, che non potevano più volare, e di fagiani che zampettavano cheti, cheti, rimpiangendo le loro scintillanti penne d'oro e d'argento, oramai perdute per sempre.*³¹

Una ciudad con una clase dominante, como la actual o la de aquella época. Critica que no hay una cuestión social y, admitiendo que la hay, esta sólo puede ser resuelta por el juego natural de las fuerzas económicas. Y cito el siguiente pasaje en el cual Collodi selecciona la fauna que mejor representa su idea. Dentro de los anales de la historia se sabe que se llevó acabo un programa para que los indigentes quedarán bajo amparo.

*In mezzo a questa folla di accattoni e di poveri vergognosi passavano di tanto in tanto alcune carrozze signorili con dentro o qualche uccellaccio di rapina, o qualche volpe o qualche gazza ladra”*³²

d) *La isola delle api industriose* es la representación de una ciudad o sociedad, fundada en el trabajo Un país imaginario en el que la clase productora tiene el poder como e le llama en los tratados de filosofía política “Le strade formicolavano di persone che correvano di qua e di la per le loro faccende: tutti avevano qualche cosa da fare. Non si trovava un ozioso o un vagabundo nemmeno a cercarlo con lumicino” porque el trabajo, como lo describió Bakunin, “es gloria y salvación del hombre, es acto por el cual el hombre, al convertirse en creador, forma su mundo, las bases y las condiciones de su humana existencia y conquista al mismo tiempo su libertad y su humanidad”.¹³ O talvez como lo afirmó posteriormente Foucault en *La verdad y las formas jurídicas*:

Alguien dijo: la esencia del hombre es el trabajo. En verdad esta tesis ha sido enunciada por muchos; la encontramos en Hegel, en los post hegelianos, y también Marx, en todo caso en el Marx de cierto periodo, diría Althusser, como yo no me intereso por los autores sino por el funcionamiento de los enunciados poco importa quién lo dijo o cuándo. Lo que yo quisiera que quedara en claro es que el trabajo no es en absoluto la esencia completa del hombre o la existencia del hombre en su forma concreta. Para que los hombres sean efectivamente colocados en el trabajo y ligados a él es necesaria una operación o una serie de operaciones complejas por las que los hombres se encuentren realmente, no de una manera analítica sino sintética,

³¹ Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, p 74.

³² Ibidem. P. 74.

³³ BAKUNIN, Mijail, *Obras de Bakunin*. Vol III, España, Jucar, 1977 pp.

vinculados al aparato de producción para el que trabajan. Para que la esencia del hombre pueda representarse como trabajo se necesita la operación o la síntesis operada por un poder político.

Por lo tanto creo que no puede admitirse pura y simplemente el análisis tradicional del marxismo que supone que, siendo el trabajo la esencia concreta del hombre, el sistema capitalista es el que transforma este trabajo en ganancia, plus-ganancia o plus-valor. En efecto, el sistema capitalista penetra mucho más profundamente en nuestra existencia. Tal como se instauró en el siglo XIX, este régimen se vio obligado a elaborar un conjunto de técnicas políticas, técnicas de poder, por las que el hombre se encuentra ligado al trabajo, por las que el cuerpo y el tiempo de los hombres se convierten en tiempo de trabajo y fuerza de trabajo y pueden ser efectivamente utilizados para transformarse en plus-ganancia. Pero para que haya plus-ganancia es preciso que haya sub-poder, es preciso que al nivel de la existencia del hombre se haya establecido una rama de poder político microscópico, capilar, capaz de fijar a los hombres al aparato de producción, haciendo de ellos agentes productivos, trabajadores. La ligazón del hombre con el trabajo es sintética, política; es una ligazón operada por el poder...”³⁴

Se sabe que en esa época estaban prohibidas las asociaciones obreras como el movimiento *dei carbonari*. En el año de 1852 se abrieron escuelas, fue realizada la habilitación de viviendas para los más necesitados, fue instalado el gas en Roma también la iluminación en las calles, y la línea del telégrafo, fue llevada a cabo la reducción de tarifas aduaneras que favoreció el desarrollo comercial.

Mezzo secolo di rivoluzione, dal 1820 al 1870, non poteva non lasciare tracce sul proletariato operaio, infiammare lo spirito di resistenza e di lotta, dare impulso a progredire. La libertà politica raggiunta affermò il diritto di... a Torino un comizio a cui parteciparono 4000 operai per ottenere che la giornata di lavoro fosse di dieci ore...Così il movimento operaio nasce e si sviluppa con l'Italia unificata e con la libertà politica raggiunta. Destra e Sinistra non avevano nel loro bagaglio politico un programma sociale, ritenevano di far molto, se non tutto, promovendo l'istruzione popolare, e favorendo le vecchie società di mutuo soccorso.

³⁵

e)Il paese dei balocchi, tal vez Collodi muestra como una visión futurista lo que sería de la niñez al ingreso en el capitalismo, visto como medio para la restauración de las repúblicas. Es la clara muestra de un país con una niñez enajenada e ignorante. Los chicos sólo dedican su tiempo a diferentes entretenimientos, no estudian, ni siquiera desarrollan algún arte manual. Viven en el engaño, en un mundo de ilusión. De falsas

³⁴ Michael Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, gedisa, 1991, p. 138.

³⁵ Niccolò Rodolico, *Storia degli italiani*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 927.

expectativas “... chi rideva, chi urlava, chi batteva le mani... e su tutti i muri delle case si leggevano scritte col carbone delle bellissime cose come queste : Viva i balocci (invece di balocchi) : non voglamo piu schole (invece di non vogliamo più scuole): abbasso Larin Metica (invece di l’aritmetica) ed altri fiori consimili”³⁶. Sobre esta ciudad seguro se trata de una crítica a las jornadas de 14 horas en manufacturas y 12 en minas a las que estaban expuestos los trabajadores. También se sabe que en Florencia un concordato devolvió al clero el monopolio de la enseñanza en el año 1851.

Problema de la escuela: actividad de los moderados para introducir el principio pedagógico de la enseñanza recíproca (Confalonieri, Capponi, etc.); movimiento de Ferrante Aporti y de los asios, vinculado al problema del pauperismo. En los moderados se afirmaba el único movimiento pedagógico concreto opuesto a la escuela “jesuítica”, eso no podía dejar de ser eficaz, tanto entre los laicos, a los cuales daba en la escuela una personalidad propia, como entre el clero liberalizante y antijesuítico (hostilidad feroz contra Ferrante Aporti , etc; el cuidado y educación de la infancia abandonada eran un monopolio clerical y estas iniciativas rompían ese monopolio). Las actividades escolares de carácter liberal o liberalizante tienen una gran significación para comprender el mecanismo de la hegemonía de los moderados sobre los intelectuales. La actividad escolar, en todos sus niveles, tiene una gran importancia, incluso económica, para los intelectuales de todo tipo: entonces la tenía aun mayor que hoy, dada la limitación de los cuadros sociales y los escasos caminos abiertos a la iniciativa de los pequeños burgueses (hoy: periodismo, movimiento de los partidos, industrias, aparato estatal extensísimo, etc. Han ampliado en forma inaudita las posibilidades de empleo).³⁷

A estos hechos debemos incluir el efecto que produjo la publicación del Manifiesto comunista en 1848 en Londres, donde en el inciso 10º, se hace la petición de escuela pública y gratuita para todos y es así como en Italia se institucionalizó este derecho al igual que en México durante el gobierno de Benito Juárez. Y cito del Manifiesto: “10. Educación pública y gratuita de todos los niños; abolición del trabajo de estos en las fábricas tal como se practica hoy, régimen de educación combinado con la producción material...”^{37 bis}

De esta manera queda demostrado que *Le avventure di Pinocchio* es un texto cuyo contenido se muestra en diversos sentidos y están relacionados de acuerdo con los sucesos históricos de la época en que el autor vivió y lo escribió.

³⁶ Carlo Collodi, *Le avventure di pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, p.138.

³⁷ Antonio Gramsci, *Cuadernos de la Cárcel*, el Risorgimento, México, Juan Pablos editor, 1980, p. 141.

^{37 bis} Marx, Engels, *Manifiesto del partido comunista*, Moscú, Edit. Progreso, 1970, p. 53.

V. Pinocchio como personaje mítico.

Como mencioné anteriormente en el capítulo III el cuento de *Pinocchio* puede ser considerado mito además de cuento de hadas. Las características del mito según Vladimir Propp son: pesimismo, el personaje tiene nombre, proyecta una personalidad ideal que actúa de acuerdo con las demandas del super yo. Responde concretamente a la preguntas; ¿Cómo es el mundo en realidad? ¿Cómo tengo que vivir mi vida en él? y ¿Cómo puedo ser realmente yo? El final del mito suele ser trágico, en el caso de Pinocchio el hecho de cómo querer seguir en este mundo sabiendo el sufrimiento que hay y lo difícil de las relaciones humanas sí puede ser trágico, pero realmente Pinocchio amaba la vida y se quiso superar después de saber que era necesario y fue muy persistente porque se aceptaba a sí mismo. Tal vez sí hubo un poco de pesimismo al inicio cuando pensaba que era malo estudiar y trabajar, pero cambió de parecer después de las vivencias que tuvo en las que vio en riesgo su vida: desde el primer día cuando sus pies se quemaron al contacto con la fogata, colgado del roble por los delincuentes zorro y liebre, a punto de ser quemado en la fogata para la cena de Mangiafuoco, a punto de quedarse convertido en asno y todo por andar de ocioso.

G.S. Kirk, en su texto *El Mito*, afirma que las preocupaciones comunes de la humanidad se expresan de manera diferente en cada cultura. Por lo tanto no hay un modelo específico para encuadrar un mito, en conclusión no se pueden estar extrayendo de aquí y de allá elementos para explicar que los mitos son sobre todo historias de dioses y de su acción sobre los hombres, así como la historia misma de los dioses. Mito heroico y mito divino, respectivamente. Entonces analiza y compara los mitos del

Gilgamesh con los de la *Teogonía* y *Los trabajos y los días* de Hesíodo. Luego se refiere al mito griego que es de donde tenemos que partir para explicar la razón de ser de *Pinocchio* actualmente.

Mythos es leyenda oral, se refiere a sólo en el pasar de boca en boca -*Mutatis Mutandis*-, de generación en generación, lo que da apariencia de ser una historia verdadera, un conjunto de fábulas, una historieta alegórica. Es así como el cuento de *Pinocchio* es un mito heroico ya que es una marioneta de madera que representa al hombre mortal y cuando el hada le da vida humana pasa a ser mítico porque vuelve realidad su ilusión de tener vida humana en carne y hueso. Es un mito como una historia que se cuenta, que contiene una verdad tan obvia en su carácter moralizante, que comenzó a ser ampliamente aceptada. Para Kirk: “Todos los mitos tratan de dioses o derivan de rituales y todos los mitos son completamente diferentes o, por el contrario, no pueden diferenciarse de los cuentos populares . Los Berndt identifican dos usos modernos de la palabra mito: primero, el de una historia narrativa o una serie de cuentos, que tienen un significado religioso; historias sagradas y en segundo lugar el de falsa creencia; el tratamiento popular hoy día del término mito es útil en la medida en que no restringe el mito en absoluto a las historias sagradas”³⁸. Ejemplo de este lo tenemos en la falsa creencia de que crece la nariz al mentir.

Otro elemento que también menciona Kirk y con el que relaciono al mito de *Pinocchio* con el mito griego, es la semejanza o alusión que hay con el mito de Hesíodo de las cinco razas en *Los trabajos y los días*: raza de oro, raza de plata, raza de bronce, raza heroica y raza de la edad de hierro. Cómo por las características que tiene el personaje se le puede considerar particularmente un ser de la raza de plata: “La raza de plata que carecía de suficiente madurez, mostraban su *hybris*, su conducta egoísta unos con otros y un impío descuido para con los dioses. Su insensatez les trajo la desgracia, puesto que, tras una breve edad adulta, Zeus los ocultó bajo tierra, donde se convirtieron en númenes etónicos La raza de plata por su parte, permanecía siempre en la infancia, una infancia que duraba cien años, y durante este período los hombres se aferraban a sus madres, hasta que, tras una breve e impía juventud, llena de penalidades que ellos creaban por su propia arrogancia, perecían.”^{38bis} Pues *Pinocchio* nació niño y al final no murió, siguió siendo niño. Y sí era insensato en cuanto golpeo al grillo, y vagabundeaba; era descuidado para con los dioses pues solo buscaba al hada cuando

³⁸ G. S. Kirk, *El mito*, México, Paidós, 1985, p.26.

^{38bis} *Ibidem* p. 235-234.

estaba en apuros, aunque al final cuando supo que estaba enferma le compró sus medicinas. Indudablemente queda como mito en el momento que el hada lo transforma nuevamente en niño humano y no en un hombre fisiológicamente pues según la historia del cuento por sus actitudes adquiere la madurez, el paso a una nueva época; una superación del hombre y a la vez el paso a la moderación de su conducta o el retroceso a la raza de bronce.

A continuación describiré en breve, otra manera con la que se le puede considerar a *Le avventure di Pinocchio* una aventura mitológica a partir de determinados elementos del rito de iniciación que se realiza durante el desarrollo de las aventuras, para cuya interpretación se encuentra el esquema diseñado por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*. Acerca del esquema consiste en tres etapas: **1) Separación o Partida: a.** La llamada de la aventura, **b.** La negativa al llamado, **c.** La ayuda sobrenatural, **d.** El cruce del primer umbral, **e.** El vientre de la ballena.

2) Iniciación: a. El camino de las pruebas, **b.** El encuentro con la Diosa. **c.** La mujer como tentación, **d.** La reconciliación con el Padre, **e.** La gracia última.

3) Regreso o Retorno: a. La negativa al regreso, **b.** La huida mágica, **c.** El rescate del mundo exterior, **d.** El cruce del umbral del regreso, **e.** La posesión de los dos mundos, **f.** Libertad para vivir. La aventura del héroe está integrada por peculiares sucesos pero no todos ellos son recorridos en *Le avventure di Pinocchio*.

1) Separación o partida: a. “La llamada de la aventura” o las señales de la vocación del héroe, comienzan en el momento que Geppetto decide construir el títere con la finalidad de ganarse la vida con él. “Ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarme un tozzo di pane o un bicchier di vino...”³⁹

b. “La negativa al llamado” o “la locura de la huida del Dios”. El grillo como conciencia habla a *Pinocchio*, le hace una advertencia. *Pinocchio* apedrea al grillo y lo mata es decir rechaza el aviso. “Guai a quei ragazzi che si ribellano ai loro genitori e che abbandonano capricciosamente alla casa paterna. Non avranno mai bene a questo mondo; e prima e poi dovranno pentirsene amaramente.- Canta pure grillo mio, come ti pare e piace...”^{39bis}

³⁹ Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, p.12.

^{39bis} Ibidem, p. 21.

Desde c. “La ayuda sobrenatural” el primer encuentro con la Fata, y d. “El cruce del primer umbral”, empieza el enlace con la etapa 2.

2) Iniciación.

a. “El camino de las pruebas” inicia en el momento que se encuentra con el *Gato* y la *Volpe*, a partir de este momento en adelante se presentan a *Pinocchio* diferentes pruebas. b. “El encuentro con la Diosa” La inesperada asistencia que ha recibido quien ha emprendido la aventura adecuada. c. “La mujer como tentación” *la Fata* aparece como una niña. d. “La reconciliación con el Padre”, e. “La gracia última”.

b. “El encuentro con la Diosa” Se presenta en el momento que *Pinocchio* es colgado, cual Vellocinio de oro, a *la Quercia grande* por los asesinos- que en realidad son la zorra y el gato-, este encino representa un poste sacrificial, posteriormente *Pinocchio* será salvado y a partir de este momento comenzará a platicar con la divinidad, él piensa que morirá sin embargo, inesperadamente; llega un Halcón, *il Falco*, como ayuda sobrenatural y le salva la vida. Es *la Fata* que lo envía para salvar la vida a *Pinocchio*. “- Che cosa comandate, mia graciosa Fata?... – Vedi tu quel burattino attaccato penzoloni a un ramo della Quercia grande? – Lo vedo; Orbene: vola subito laggiù: rompi col tuo fortissimo becco il nodo...” (p. 61). El Hada le ayuda a superar su condición de muñeco.

d. “El cruce del primer umbral”

Esto sucede cuando *Pinocchio* después de haberse enfrentado a la Zorra y al Gato, sobrevive gracias a los cuidados del Hada y puede continuar la aventura. “- Ora mantiene la promessa e bevi queste poche gocciole d’acqua, che ti renderano la salute”. (p. 66)

Hasta este momento, los primeros XVII capítulos, el personaje ya se definió como un héroe. Y ha recorrido la primera etapa del Mito. Posteriormente habrá más aventuras que sobrepasará con la ayuda divina de *la Fatina*.

3) Retorno

“La negativa al regreso”, *Pinocchio* no regresa a casa con su padre después de haber sido resucitado por la Hada; en su lugar, regresa con el gato y la zorra a sembrar las monedas de oro que le dio *Mangiafuoco* y de allí en adelante visita lugares y tiene encuentros casuales con otros animales como la serpiente y el gorila. “El cruce del umbral de regreso” es la entrada en el *pescecane*, ya que el hundimiento en el agua

representa la muerte y la resurrección; el paso a una nueva vida, un nuevo hombre porque a partir de ese momento *Pinocchio* se comporta con más responsabilidad. Además que es una alusión bíblica. Para Mircea Eliade lo que este momento representa es: “El simbolismo de las aguas implica tanto la Muerte como el Renacimiento. El contacto con el agua lleva siempre en sí mismo una regeneración... Pero, tanto en el plano cosmológico como en el antropológico, la inmersión en las aguas equivale, no a una extinción definitiva, sino a una reintegración pasajera a lo indistinto, seguida de una nueva creación, de una vida nueva, o de un nuevo hombre”⁴⁰ p 116. “La huida mágica” La salida de *Pinocchio* y *Geppetto* del interior de la ballena es mágica en cuanto a que cómo un muñeco de palo puede rescatar a un humano del interior de una ballena después de dos años “...risalirono insieme su per la gola del mostro...”⁴¹, “El rescate del mundo exterior” Sucede en el último capítulo cuando *Pinocchio* regresa a la vida normal después de salir junto con *Geppetto* del interior de la ballena y reencuentra al Grillo, que ya había muerto por la mano de *Pinocchio* de una pedrada. También encuentra al amigo *Lucignolo* todavía hecho un asno, el Hada esta internada en el hospital y con relación a este pasaje del cuento, cito de Joseph Campbell: “ El primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma; las congojas y los júbilos pasajeros, las banalidades y las ruidosas obscenidades de la vida”⁴² . “La posesión de los dos mundos” *Pinocchio* antes de convertirse en humano se sigue comunicando con lo animales tiene noticias de la enfermedad del Hada y le paga la curación. “Libertad para vivir” es la decisión de *Pinocchio* de volverse autosuficiente. Finalmente representa la conversión de la materia vegetal en animal o la conversión de la infancia a la primera madurez: adolescencia. Como hemos visto esta última parte del rito de paso en *Le avventure* no sucede al pie de la letra pero se pueden identificar los sucesos claramente.

⁴⁰ Mircea Eliade, *Imágenes y Símbolos*, Madrid, Taurus, 1999. p. 116.

⁴¹ Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, p171.

⁴² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1999, p. 201.

VI. Conclusiones

El cuento *Le avventure di Pinocchio* es una red de símbolos que han sido utilizados por Collodi para expresar de manera fantástica, su visión del mundo, su realidad histórica, plasmada en pequeñas escenas representativas de la moral del hombre, de su razón de ser y de la realidad político histórica que vivió Carlo Collodi, de la transformación de un país dominado por intereses ajenos y lejanos al ideal italiano de unidad territorial y estado independiente. Este ideal de unidad e independencia, no sólo representó en aquella época a Italia sino a otros países que intentaban lo mismo, y a algunos otros que lo intentaron con anterioridad. Eso es lo que hace de las aventuras y del personaje un tema representativo a nivel mundial; este valor lo vuelve un mito, puesto que los sucesos de *Le Avventure* pueden ser transpuestos en cualquier otro territorio debido a las circunstancias histórico políticas que son lineales, porque en cada época evolucionan ideales del hombre; pero cíclicas en cuanto se estarán repitiendo en los diferentes territorios del globo terráqueo.

El cuento contiene ejemplos de valores universales que representan la manera en cómo se aplica el derecho y se vive la moral. La manera de tratar todos estos aspectos con símbolos y fantasías hasta transformar a un personaje y sus actitudes en un mito construyen lo que se llama alegoría.

Ha sido muy impresionante para mí ver cómo, partiendo de los análisis retórico y poético, de la interpretación de los sentidos del texto, se reveló el trasfondo histórico-social de toda la época que vivió Collodi. El cómo leyendo e investigando, comparando y rastreando algunos de los detalles comenzó a coincidir la información hacia adelante y hacia atrás tanto de la historia literaria como de la historia política: cómo la influencia árabe de las cruzadas llevó hacia Europa el personaje del hada que Collodi introduce junto con la tradicional fábula o apólogo griego en *Le avventure*, como el afán por retirar a la niñez del mercado laboral desemboca en la institucionalización de la educación pública que influyó para la creación de la literatura infantil. La crítica burlesca que Collodi hace a la sociedad en sus diferentes ciudades imaginarias para hacer admitir a sus lectores las diferencias y por que no, los abusos que

hay entre los seres humanos, debidas a la variedad de actividades y en repetidas ocasiones a la propia ignorancia e inexperiencia como es el papel que le toca representar a *Pinocchio* y no sólo él también *Geppetto* lo es y los demás personajes.

Finalmente el autor denuncia los abusos tanto del estado como de la sociedad civil e incita al hombre sencillo y mortal a realizar su modo de vida individual y social por el mayor bien de todos que en ese caso era consolidar la unificación de la república italiana. Es por esto que al final del cuento pone a trabajar a *Pinocchio* como prueba de su propia realización y como prueba de su participación por el bien de todos lo pone a apoyar a su padre que es un anciano. Esopo, Hesíodo, Dante Alighieri, Collodi, Mazzini, Bakunin, Marx y Engels, Gramsci, Propp, Foucault, Humberto Eco, Kirk, Helena Beristain, Luz Aurora Pimentel, todos ellos interactuando allí en el texto sin siquiera yo tener definida una propia tendencia filosófica, simplemente guiándome por sus lenguajes e ideologías que convergen, para convencerme del trasfondo de *Le avventure di Pinocchio*.

Para mí la experiencia literaria se ha convertido en el moderado uso del lenguaje, ya que la necesidad del hombre por expresarse y su continuo cuestionar acerca de su existencia y de su relación con su entorno son los elementos que hacen al lenguaje y la literatura posibles.

Por último me tomo la libertad de citar un par de autores que también distinguen mi formación como literato, Walter Benjamin y Franz Rosenzweig pues invitan a respetar y valorar el lenguaje como una particularidad muy sutil del hombre, como un don. Y por lo mismo a utilizarlo sin abusar; entonces cito: “El augurio de las palabras originarias de la lógica encuentra cumplimiento en las leyes manifiestas de las palabras reales, en las formas de la gramática. Porque verdaderamente el lenguaje es el don auroral del creador a la humanidad, al mismo tiempo que el bien común de los hijos de los hombres, en el que todos tienen su parte especial, y es, en fin, el sello de la humanidad en el hombre”⁴³. Todo lo anterior en vista de que muchos conceptos que se han creado, han resultado ser perjudiciales para la humanidad, tan solo de pensarlos, y de nombrarlos. La cita de Rosenzweig también se relaciona con el hecho que el tronco de madera con el que fue elaborado *Pinocchio* habló antes de poder mirar y caminar.

⁴³ Franz Rosenzweig, *La estrella de la redención*, Sígueme, Salamanca, 1997, p. 152.

BIBLIOGRAFIA

COLLODI, Carlo, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, 192 p.

BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, 1985, Porrúa, 520p.

PIMENTEL, Luz Aurora, *Relato en perspectiva*, UNAM - siglo XXI, México, 1998, 185p.

TROMBATORE, Giuseppe, *Narratori del ottocento e del primo novecento*, Milano, 1962, pp.

GALLETTI, A. e CHIORBOLO, E. *Letteratura italiana, Storia e antologia*, Vol. III Del neoclassicismo ai nostri giorni, T II, Bologna, 1949, Nicola Zanichelli Editore, 793p.

ASOR ROSA, Alberto, “Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino”, *Letteratura italiana, Dall’ottocento al novecento* Vol. III, Torino, Einaudi, 1992, p. 879-954.

ASOR ROSA, Alberto, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, “L’età del positivismo e l’Italia umbertina”, Firenze, 1977, La Nuova Italia, p364-389.

FLORA, Francesco, “Narratori del secondo ottocento”. VI. *Storia della letteratura italiana* V. Italia, Arnoldo Mondadori, 1953, 695 p.

BORLENGHI, Aldo, *Narratori dell’ottocento e del primo novecento II*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1962, p. 3-8

BERTACCHINI, RENATO, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi editore, 1961, (Saggi di varia umanità), pp.

PEZZINI, Isabella e Peolo, FABBRI, *Le avventure di Pinocchio*, Roma, Meltemi editore, 2002, 311 p.

DEDOLA, Rossana, *Pinocchio e Collodi*, Milano, Mondadori, 2002, 249 p .

ZANOTTO, Piero, “Pinocchio studente al ginnasio De Amicis” rivista *L.G. Argomenti*. N.1,2 anno XXV gennaio-aprile, 1989, p. 55

FROSINI, Vittorio, “La politica di Pinocchio” in, *Nueva Antologia*, Luglio-sett, 1990, Anno 125, Fasc 2175, pp 221

BRUZZONE, Gian Maria, “Un burattino nel regno delle fate”, speciale Walt Disney, rivista trimestrale, *L.G. argomenti*. N. 1-2 anno XXIII, 1987, p.63

BINI, Giorgio, “Due o tre cose su Pinocchio” rivista trimestrale, *L.G. Argomenti*, N.1, anno XXX. Gen-mar 1994, p 14

ZANOTTO, Piero “Illustratori di Pinoocchio oggi” ,*L.G. Argomenti*, n.1, anno XXIX. Gen-mar 1993, p 21

BALDASCINI, Rosanna, “Il centenario della scomparsa di Carlo Collodi”, in *Vita italiana cultura scienza*, trimestrale N. 4, ottobre- nov- dic. Anno V, 1990, p.144-194

Fábula, Mito y Cuento de hadas

VAN GENNEP, Arnold, *I riti di passaggio*, Torino, editore Boringhieri, 1981, 210 pp.

CAMPBELL, Joseph, “La aventura del héroe”, en *El héroe de las mil caras*, FCE, 1959, 369 p, p. 53-221

PROPP, Vladimir, *Raíces históricas del cuento de hadas*, México, Colofón, 1989, 436 pp

CALVINO, Italo, “La tradizione popolare nelle fiabe” in *Le fiabe* Mondadori,

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* , Barcelona, Crítica, 1993, 463 p.

BASILE, Giambattista, *il Pentamerone, La fiaba delle fiabe*, Vol.I, Traduzione e introd. Di Benedetto Croce, prefazione di Italo Calvino, Bari, Laterza, 1974. p.

S. NIGRO, Salvatore, “ Lo cunto de li cunti”, di Giovanni Battista Basile, en *Letteratura italiana*, Vol. II, *Dal cinquecento al settecento*, Torino, Giulio Einaudi,1993, p 867-891

FEDRO, *Fábulas*, México, Ateneo, 1971, p. 150 p.

ESOPO, *Fábulas*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1992, 132 p.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. Vol. 27, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 490.

ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos* , Madrid, Taurus, 1999, 196 p.

GADAMER, Hans- George, *Mito y razón*, México, Paidós, 1997, 133 p.

KIRK, G.S. *El mito*, México, Paidós, 1985, 310 p.

Historia y política

RODOLICO, Niccoló, *Storia degli italiani*, Firenze, Sansón, 1954 caps. XXV-XXIX.

GRAMSCI, Antonio, *El Risorgimento*, Trad. Y notas, Stella Mastrangelo, México, Juan Pablos edit. 1980, 200p.

SALVATORELLI, Luigi, “il Risorgimento”, *Sommario della storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1974, 573 p.

FOUCAULT, Michael, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1991, 174p

BAKUNIN, Mijail, *Escritos de filosofía política*, Madrid, Alianza editorial, 1990, p.84

PIRENNE, Jacques, *Historia Universal*, Vols. VI, Cumbre, México, 1978, 473 p

PIRENNE, Jacques, *Historia Universal*, Vols. V, Exito Grolier, México, 1978, 517 p

Interpretaciones

ECO, Humberto, "Interpretación e historia", en *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University press, Madrid, 1987, p 33 –79.

CULLER, Jonathan, "en defensa de la sobreinterpretación" en *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University press, Madrid, 1987, p 127-143

PETRONIO, Giuseppe, trad. Cap. IV "Las literaturas didácticas" en *Historia de la Literatura italiana*, Madrid, Cátedra, 1998, 1040 p.

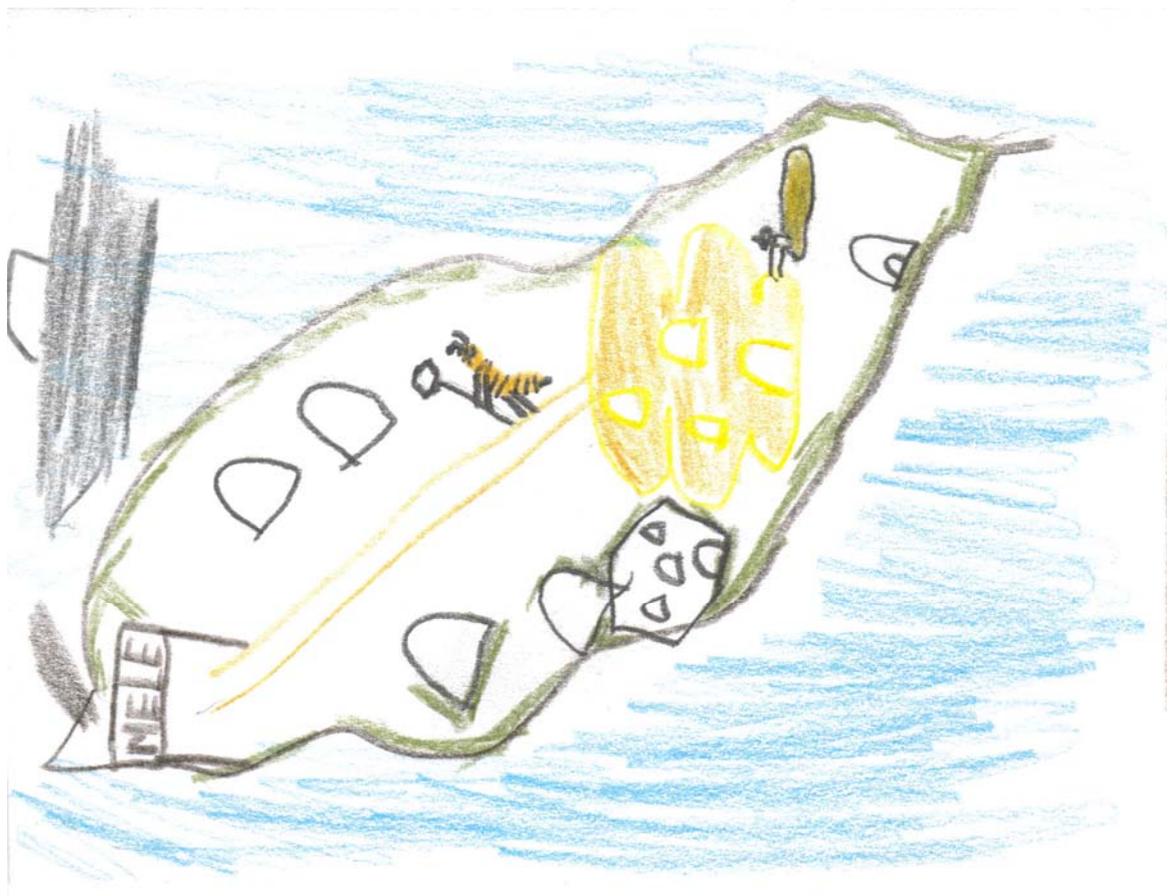
ALIGHIERI, Dante, "Tratado II, 1 cap" en *El convivio*, Espasa Calpe, Argentina, 1948 (Colección Austral, 875) 214 p

ALIGHIERI, Dante, Convivio, *Tutte le opere* trattato secondo cap I, Newton Compton, Roma, 1997, 1214p, p. 902

TRECCANI, Giovanni, "Alegoría" en *Enciclopedia italiana* (di scenze, lettere ed arti) Vol. I, Edit. Istituto della Enciclopedia, 1949, 35 vols.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, 1107 p.

ROSENZWEIG, Franz, *La estrella de la redención*, Salamanca, Sígueme, 1997, 500 p.







Notas

- 1.- Paolo Lorenzini citado por Renato Bertacchini en “Collodi vicende di natura privata”, revista *Vita italiana Cultura e Scienza*, Roma, ott-dic, 1990, p. 171.
- 2.- Los datos de esta biografía fueron compilados de la revista *Vita italiana Cultura e Scienza*.
- 3.- Marx, Engels, *Manifiesto del partido Comunista*, Edit. Progreso, Moscú, 1970, p.26.
- 4.- Antonio Gramsci, *Cuadernos de la Cárcel*, “El Risorgimento”, Trad. Y notas de Stella Mastrangelo, Juan Pablos editor, México, 1980, p.75.
- 5.- Niccolo Rodolico, *Storia degli italiani*, cep. XXIX, Firenze, Sansón, 1954, p. 910.
- 6.- Luigi Salvatorelli, “Il risorgimento”, *Sommario della storia italiana*, Torino, Einaudi, 1969, p. 423.
- 7.- Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana Vol.III*, Torino, Einaudi editore, 1992, p. 879-954.
- 8.- Le avventure di Pinocchio, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, www.Pinocchio.it. 09.06.99. p.1
- 9.- Giulio Antamoro, “Il Pinocchio cinematografico”, en *Le avventure di Pinocchio*, Metelmi, Roma, 2002, p. 158.
- 10.- Le avventure di Pinocchio, Fondazione Carlo Collodi, www.pinocchio.it,09.06.99,2pp
- 11.- Ibidem.
- *.- Los datos para este capítulo están compilados de los textos citados al pie de página.
- 12.- Vladimir Proop, *Raíces históricas del cuento de hadas*, Colofón, 1989, p. 14.
- 13.- Ibidem. P. 20.
- 13bis.- Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona,1988, p. 12
- 14.- Ibidem,p.13.
- 15.- Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Taurus, España, 1999, p.12.
- 16.- Giovanni Trecanni, *Enciclopedia italiana*, Edit. Istituto della Enciclopedia, Roma, 1949, p.534.

- 17.- Umberto Eco, “La sobreinterpretación de textos”, en *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Universty Press, Madrid, 1987, p. 33-79
- 18.- Giuseppe Petronio, “Las literaturas didácticas”, en *Historia de la Literatura italiana*, Cátedra, Madrid, 1998,p.51.
- 19.- Dante Alighieri, *Convivio*, Tratado II, cap.1º.1ª. parte, , Espasa Calpe, Argentina, 1948,p
- 20.-Jonathan Culler, “En defensa de la sobreinterpretación”, en *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Madrid, 1987, p.127.
- 21.- Marx y Engels, *Manifiesto del partido Comunista*, Edit. Progreso, Moscú, 1970,p. 47.
- 22.- Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana dall’ottocento al novecento*, Einaudi, Torino, 1992,p.888.
- 23.-Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, cap. XXXIII, p.158.
- 24.- Ibidem, cap. XVII.
- 26.- Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, p.142.
- 27.- Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999,p. 633.
- 27bis.- Ibidem, p. 390.
- 25.- Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999,p. 718.
- 28.- Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, p.15.
- 29.- Ibidem, p.78.
- 30.- Niccoló Rodolico, *Storia degli italiani*, Firenze, Sansón, 1954, p. 912.
- 31.- Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzol, 1991, p.74.
- 32.- Ibidem, p.102.
- 33.- Mijail, Bakunin, *Obras de Bakunin*, Vol. III, España, Jucar, 1977, p.
- 34.- Michael Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, gedisa, 1991,p. 138.
- 35.- Nocoló Rodolico, *Storia degli italiani*, Firenze, Sansón, 1954, p. 927.
- 36.- Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, p.138.

- 37.- Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, el Risorgimento México, Juan Pablos editor, 1980,p. 141.
- 38.- Marx y Engels, *Manifiesto del partido Comunista*, Moscú, Edit. Progreso, 1970, p.53.
- 38bis.- Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, p.12.
- 39.- Ibidem, p.21.
- 39bis.- Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1999, p.116.
- 40.- Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991, p.171.
- 41.- G. S. Kirk, *El mito*, México, Paidós, 1985, p235-244
- 42.- Joseph Campbell, *El heroe de las mil caras*, México, FCE, 1999, p.201.
- 43.- Franz Rosenzweig, *La estrella de la redención*, Sígueme, Salamanca, 1997, p.152.