

Recibido: 14/08/2023
Aceptado: 01/10/2023
Publicado: 21/12/2023

Carranza, M. (diciembre, 2023). "Pinocho, la marioneta sin hilos". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 17 (9), pp. 157 – 182.

Título: Pinocho, la marioneta sin hilos

Resumen: Esta lectura de *Pinocho*, en diálogo con muchas otras lecturas que sobre este clásico se han realizado, busca indagar en particularidades de su escritura y en el evidente conflicto entre la pedagogía y el arte que se libra en su interior.

Palabras clave: desobediencia, tradición, humor, pedagogía, dinamismo, arte.

Title: *Pinocchio, the puppet without strings*

Abstract: *This reading of Pinocchio, in dialogue with many other readings that have been carried out on this classic, seeks to investigate the particularities of its writing and the evident conflict between pedagogy and art within it.*

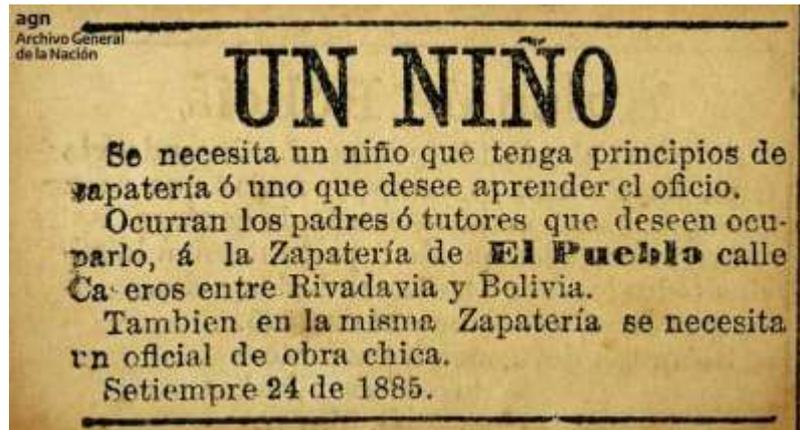
Keywords: disobedience, tradition, humor, pedagogy, dynamism, art.

Pinocho, la marioneta sin hilos

Marcela Carranza¹

... esa radical imposibilidad de ancilarización de la literatura.

Jorge Larrosa



Uno, cien mil, ninguno

Uno: Estamos frente a un libro creado por Carlo Lorenzini (Florencia 1826-1890), con el pseudónimo de Carlo Collodi. La historia de Pinocho primero fue publicada como folletín en el semanario *Giornale per i Bambini* con el nombre de *Storia di un burattino* del 7 de julio al 27 de octubre de 1881. La publicación fue retomada desde su inicio, en el mencionado semanario, el 27 de febrero de 1882 con un nuevo título: *Le avventure di Pinocchio*, hasta finalizar en enero de 1883; con este segundo nombre sale el libro, en el mismo año, con ilustraciones de Enrico Mazzanti.

¹ Marcela Carranza es maestra, licenciada en Letras (Universidad Nacional de Córdoba) y magíster en Libros y Literatura para Niños y Jóvenes (Universidad Autónoma de Barcelona) Fue profesora del Postítulo de Literatura Infantil y Juvenil en la escuela de capacitación docente de la Ciudad de Buenos Aires (CePA). Colaboró en forma permanente en "Revista Imaginaria", publicación electrónica quincenal de literatura infantil y juvenil. Realizó los contenidos del ciclo televisivo sobre literatura infantil "Había una vez" en Canal Encuentro (2010). Actualmente es co-coordinadora de la biblioteca Juanito Laguna del sindicato docente UTE de CABA. Es profesora de literatura y coordina talleres de escritura en profesorados de formación docente de la ciudad de Buenos Aires. Dicta clases en la Carrera de Especialización y la Diplomatura en Literatura Infantil de la Universidad de San Martín.

Cien mil: Sin embargo, muy pocas personas, al parecer, han leído la versión original, y muchas, muchísimas creen conocer la historia a partir de la lectura de alguna adaptación empobrecida, de pocas páginas, a menudo basada en la versión de la película de Disney (1940). Las adaptaciones cinematográficas no han ayudado mucho al respecto. La más exitosa, la película de Disney mencionada, modificó y banalizó notablemente la historia, y lo mismo sigue sucediendo en las últimas versiones, como es el caso de la de Guillermo del Toro (2022), cuyo título da cuenta de las libertades tomadas por el director. María Adelia Díaz Rönner llamó “tradicionalización” a este proceso sufrido por los libros infantiles de autor, en su artículo sobre Hans Christian Andersen.

Luego, establecemos que el acervo para los niños se construye a partir de la literatura popular, de raíz oral, una especie de sustrato perdurable que tolera todo tipo de maniobras autorales y editoriales. De allí se entenderá la persistente e infatigable tradicionalización que tiende a volver todo más o menos fluido, remitiendo a una condición casi “oral” y casi “anónima”, según un circuito de instalación social muy diferente al que sucede con otras formas de la literatura. A partir de ese sustrato se van entretejiendo las nuevas producciones, las innovaciones y las transformaciones que, a veces, constituyen un modelo de adaptación a la propuesta pedagógica o psicoanalítica en vigencia. Otras, ofrecen un repertorio de temas y personajes que quiebran el previsible tablero y que, indudablemente, lo transforman. Tales son los casos de Carroll, Andersen, Collodi y Mark Twain quienes, a su vez, serán objeto de los mecanismos de adopción y de adaptación de la tradicionalización infatigable (2011, p. 190-191).

Es este concepto de “tradicionalización” esgrimido por Díaz Rönner el que puede explicar un proceso adaptativo infatigable y devastador sobre textos que, a diferencia de los cuentos de la tradición oral, sí poseen autor y un contexto de producción claramente identificables. Este es el caso de *Las Aventuras de Pinocho* y de tantas otras novelas infantiles de fines del siglo XIX y parte del siglo XX.

Ninguno (o muy poco): La tradicionalización infatigable de las novelas infantiles de autor suele devenir inevitablemente en la escasez de la versión original en las librerías y su consiguiente desconocimiento por parte del público. En nuestro país, actualmente, no son muchas las ediciones del libro de Collodi a las que se tiene acceso, lo cierto es que los dedos de una mano sobran para contarlas, y algunas son

ediciones españolas.² Esto resulta paradójico si consideramos que, décadas atrás, Argentina fue uno de los países con mayor cantidad de ediciones de este clásico.³ Junto con *Corazón* de Edmundo De Amicis, la novela de Collodi viajó en las valijas y en la memoria de los y las inmigrantes italianos/as llegados/as a nuestro país en los siglos pasados. *Pinocho* forma parte de nuestra historia como pueblo surgido de la amalgama de culturas diversas.

Este trabajo tan sólo pretende compartir una lectura de *Pinocho*, una más en la enorme cadena de lecturas diversas que sobre este clásico se han realizado. Esta lectura, que a su vez dialoga con muchas otras, busca ser una invitación a adentrarse en este libro multifacético, inaprensible y desafiante de la literatura para niños/as universal.

Un comienzo sorprendente

Si algo predomina en este libro es la sorpresa. Durante todo el libro el lector es llevado de la nariz de un lado al otro, de una sorpresa a otra, tras las correrías del muñeco loco. Pero como lo primero es lo primero, hablemos del inicio:

“Había una vez...

“¡Un rey!”, dirán enseguida mis pequeños lectores.

No, muchachos, se han equivocado. Había una vez un pedazo de madera.”⁴
(2002, p. 27)

Incluso en su traducción al español este comienzo tiene música, es hermoso. Un comienzo que queda grabado palabra por palabra en la mente del lector. Uno de los grandes comienzos de la Literatura. Según dice Italo Calvino del original en italiano: “Pinocho es uno de los pocos libros en prosa que, por las cualidades de su

² La adaptación realizada por Laura Devetach y Gustavo Roldán, una versión que respeta en líneas generales la historia original, pero busca un acercamiento al público infantil de nuestro país a través de cambios en el lenguaje, ha sido recientemente rescatada por EUEM, editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, en su colección Raros y olvidados. Esta versión, con las ilustraciones de Gustavo Roldán (h), se publicó por primera vez en el año 1996 en editorial Colihue bajo la Colección Los libros de Boris; por desavenencias de los autores con la editorial, el libro había dejado de editarse desde entonces.

³Una gran parte de las ediciones argentinas, así como algunas ediciones italianas y españolas del libro de Collodi se encuentran en la colección de cientos de volúmenes de *Pinocho* de la biblioteca de la Asociación La Nube-Infancia y Cultura: Jorge Newbery 3537, Buenos Aires.

⁴Usaré en las citas de *Las aventuras de Pinocho* la traducción de Guillermo Piro (2002).

escritura, invita a ser recordado palabra a palabra, como si fuera un poema en verso...” (1981, p. 10).

De entrada, el narrador advierte en un diálogo que remeda la comunicación entre el narrador oral y sus lectores, que las cosas serán diferentes a las esperadas. El *cuento* comienza como todos los cuentos, se aviene a la tradición, pero no, inmediatamente el personaje del rey es quitado del medio y reemplazado por un humilde trozo de madera.

“No era una madera lujosa, sino un simple pedazo de leña, de esos que en invierno se meten en las estufas y en las chimeneas para encender el fuego y calentar las habitaciones” (2002, p. 27).

“Lo que el autor trata de decirnos es que de ahora en adelante se propone escribir una fábula que definitivamente aniquile a todas las demás fábulas” (2002, p. 11), señala Guillermo Piro en su prólogo.

La humildad, la pobreza se instala en el centro de la historia, será su protagonista y reemplazará al consabido y orgulloso rey. ¿Hay allí, además, un gesto político? El contexto histórico de producción de la novela nos invita a esa hipótesis. Sabemos que Carlo Lorenzini era un ferviente republicano y luchó en el campo de batalla contra el imperio austríaco, a favor de la unificación e independencia italianas, en dos oportunidades. El protagonismo de la madera que tendrá vida, voz y consciencia desde el principio, antes de ser tallada y de convertirse en marioneta gracias a la habilidad de Geppetto, resulta, por lo menos, extraña. Un pedazo de leño para la estufa, sí, pero se trata de una madera plena de enigmas. ¿De dónde proviene? ¿Cómo llegó al taller de maese Cereza? Y sobre todo: ¿por qué tiene vida, por qué habla, por qué ríe al ser cepillada? Los otros personajes, particularmente Cereza, no asumen este hecho con calma, como cabría esperar en un cuento maravilloso de ley y de rey.

“Esta vez Cereza se quedó de piedra, con los ojos fuera de las órbitas por el miedo, con la boca abierta y la lengua afuera, colgándole hasta el mentón, como el mascarón de una fuente” (2002, p. 28).

En cambio, Geppetto pasa de la confusión y la ignorancia a la aceptación, quizá porque lo que tiene vida frente a sí ya no es un trozo de madera parlante, sino algo que imita la forma y el comportamiento humanos: una marioneta. En la novela

de Collodi, a diferencia de la mayoría de las adaptaciones, no hay explicación alguna, ni mágica ni de ninguna otra índole, para que Pinocho tenga vida, sólo que la humilde madera de la que proviene ya estaba animada desde un principio, y nunca sabremos por qué.⁵

Un humilde y enigmático pedazo de madera, candidato a la hoguera, convertido en otra cosa. Primero maese Cereza piensa en la pata de una mesita, finalmente Geppetto decide transformarla en algo más bello y divertido: un juguete, una marioneta.

Puede resultar útil comparar el inicio de la novela con muchas de las adaptaciones que siguen la línea de la película de Disney (1940) y otras más recientes.⁶ En primer lugar, el solitario Geppetto no talla la marioneta pensando en crear el sucedáneo de un hijo, de un pequeño que le haga compañía. El móvil del creador no es el amor, ni siquiera el egoísmo de un viejo solitario, sino el peculio. Geppetto no desea un hijo ni nada parecido, su proyecto consiste en, y así se lo manifiesta a su amigo Cereza, construir “un lindo muñeco de madera; pero un muñeco maravilloso que sepa bailar; practicar esgrima y dar saltos mortales. Con este muñeco quiero dar la vuelta al mundo, para conseguir un trozo de pan y un vaso de vino” (2002, p. 32). En otras palabras, la intención de Geppetto al tallar la madera y convertirla en un muñeco es simplemente ganarse el sustento y viajar por el mundo, adquirir una herramienta que le permita producir y sobrevivir en una realidad económica abiertamente paupérrima.

“La casa de Geppetto era una pequeña habitación en planta baja que recibía luz de una claraboya. El mobiliario no podía ser más sencillo: una mala silla, una cama no muy buena y una mesa toda arruinada. En la pared del fondo se veía una chimenea con el fuego encendido; pero el fuego estaba pintado, y junto al fuego

⁵ En el inicio de la película de Roberto Begnini (2002) se otorga protagonismo a esta madera *viva*, sólo que en lugar de hablar, comete todo tipo de travesuras por la ciudad. Sin embargo, el toque ambiguamente mágico del hada a través de una mariposa azul puede interpretarse como la explicación del comportamiento de la madera. La ausencia absoluta de explicación para el ánimo del leño sigue siendo propiedad exclusiva del original de Collodi, las adaptaciones, incluso las más fieles al libro, parecen no tolerarla.

⁶Incluida la adaptación libre de Guillermo del Toro (2022) donde un Geppetto atormentado por la muerte de su hijo decide tallar en una noche de borrachera un muñeco que de alguna manera ocupe el lugar del niño muerto.

estaba pintada una olla que hervía alegremente y emanaba una nube de humo que parecía humo de verdad” (2002, p. 35).

Nada de relojes cucú, juguetes ni peceras con pececitos dorados. La casa de Geppetto dista mucho de ser la alegre juguetería de Disney. Más adelante sabremos que no hay allí qué comer, salvo un huevo que huirá convertido en pollito, y tres peras. Que para comprar el Abecedario para Pinocho Geppetto se verá obligado a vender su único abrigo en pleno invierno. La pobreza es protagonista en la novela de Collodi representada en el humilde trozo de madera, y es presencia constante en el mundo del muñeco/niño que a menudo ha sido identificado con los niños de la calle.⁷

Pero incluso la pobreza, que se vincula con la realidad italiana de fines del siglo XIX, sometida a las guerras de la independencia, y con la propia infancia del autor, en la novela adquiere por momentos tintes jocosos. Así lo demuestra ese único elemento que daría calor de hogar en casa de Geppetto: la olla humeante, pero que es tan sólo una pintura. También resulta sarcástico el bautismo del muñeco:

“-¿Qué nombre le pondré? -dijo para sí- Lo llamaré Pinocho. Ese nombre le traerá suerte. He conocido una familia entera de Pinochos: Pinocho el padre, Pinocha la madre y Pinochos los niños, y todos lo pasaban bien. El más rico de ellos pedía limosna” (2002, p. 35).

Un inicio que instala una tradición: la del cuento maravilloso y la derrumba inmediatamente proponiendo algo nuevo. El libro de Pinocho parece jugar siempre en ese balanceo de ser y dejar de ser a un mismo tiempo. De remitir a una tradición y luego abandonarla o mixturarla. Un fluir constante de identidades que sufren continuas metamorfosis, un devenir que no se aquieta. Bajo la apariencia de las afirmaciones y las certezas, incluso y especialmente de naturaleza pedagógica, lo que prima es el cambio, la incertidumbre, la sorpresa, el movimiento.

La metamorfosis fallida, la persistencia del niño de madera⁸

⁷“Este niño cuenta una historia intemporal: la del niño de la calle que se enfrenta a peligros y tentaciones, y que quiere encontrar su lugar en el mundo” (2005, p. 136).

⁸ La idea de que en *Pinocho* muchos personajes y acontecimientos resultan fallidos con respecto a la tradición está tomada de Giorgio Agamben (2022).

Sánchez Ferlosio despotrica airadamente contra las intenciones pedagógicas de Collodi y considera que la moralidad que emerge artificialmente en la voz narrativa malogra lisa y llanamente el texto. Esta tensión entre lo pedagógico y lo poético será algo en lo que habrá que detenerse inevitablemente, pero por ahora veamos lo que sucede según el crítico mencionado en la metamorfosis final.

La concepción de la identidad que se halla implícita en la ley del arte prohíbe una metamorfosis de peor a mejor que no opere como retorno a la figura verdadera desde el estado subsiguiente a una metamorfosis anterior. (...) Pinocho nace muñeco de madera; esa es su prístina y, por lo tanto, auténtica figura. De que la pierda, hermosa o fea -sea por cirugía estética o por cirugía pedagógica- jamás podrá hacerse un premio. (...) En vano el buen Collodi porfiará en decirnos que ese niño de carne y hueso que aparece al final sigue siendo Pinocho, porque replicaremos: “Bueno, esto lo escribe usted porque le da la gana, pero no es así”. El autor miente: ese niño no es Pinocho, ¡qué lo va a ser!, ese niño es un vil sustituto, un impostor (1972, p. 15).

Es imposible no darle la razón a Sánchez Ferlosio. Ese final se siente más como una pérdida que como una ganancia. Ese lindo niño de cabellos castaños, ojos azules, bien vestido, feliz como unas pascuas no puede caer bien, o al menos no puede reemplazar al entrañable y defectuoso muñeco de madera. Pero hay algo que salva nuestro desconcierto. El muñeco no ha desaparecido del todo, sigue allí. Inerte, inanimado, despojado de la magia del vivir, como cualquier muñeco que se precie de tal, pero no ha desaparecido. Y esa es una de las muchas incongruencias del libro, si no la peor. ¿Cómo puede el muñeco convertirse en un niño *como es debido* y seguir allí, materialmente presente? ¿Cómo puede la materia transformarse y seguir inmutable a un mismo tiempo?

-¿Y dónde se habrá escondido el viejo Pinocho de madera?
-Allí está- respondió Geppetto; y le señaló un gran muñeco apoyado en una silla, con la cabeza vuelta para un lado, los brazos colgando y las piernas cruzadas y medio dobladas, que parecía un milagro que se mantuviera en pie. Pinocho se volvió para mirarlo; y después que lo hubo mirado un poco, dijo para sus adentros con gran satisfacción. ¡Qué cómico resultaba cuando era un muñeco! ¡Y qué contento estoy ahora que me he convertido en un niño como es debido!... (2002, p. 233)

La incongruencia del muñeco que sobrevive a la transformación; que cambia, pero conserva su forma anterior simultáneamente, que persiste más allá de su enunciada metamorfosis, me recuerda otro momento inexplicable y bellissimo, a

saber: cuando Pinocho logra ingresar al teatro. Su presencia ocasiona un verdadero revuelo ya que el espectáculo se ve interrumpido por los otros títeres, en primer lugar, por Arlequín quien, dejando de actuar y volviéndose al público, señala a Pinocho parado al final de la platea.

-¡Dioses del firmamento! ¿Sueño o estoy despierto? ¡Y sin embargo diría que ése que está allí es Pinocho!...

-¡Claro que es Pinocho! -grita Polichinela.

-¡Es él! -chilla la señora Rosaura desde el fondo del escenario.

-¡Es Pinocho! ¡Es Pinocho! -gritan a coro todos los títeres, saliendo a saltos desde bastidores-. ¡Es Pinocho! ¡Es nuestro hermano Pinocho! ¡Viva Pinocho!...

-¿Pinocho, ven conmigo! -grita Arlequín-. ¡Ven a arrojarte a los brazos de tus hermanos de madera! (2002, p. 66)

¿Cómo se explica esta bellísima escena que hace dialogar la novela de Collodi con la tradición de la Comedia del Arte y sus entrañables personajes? ¿Cómo es que los títeres reconocen a Pinocho y saben su nombre, si no hubo ocasión anterior de encuentro? ¿Pinocho pre existe a Pinocho? Y retomando la cuestión del final: ¿Pinocho es antes y después de Pinocho?

Pero volvamos a la metamorfosis que cierra la historia y sus posibles lecturas. Cuando finalmente *por cirugía pedagógica*⁹ el muñeco se transforma en un niño como es debido, el muñeco no ha desaparecido. Inerte pero aún existe. ¿Una metamorfosis fallida? Si se tratara de una metamorfosis con todas las letras no habría lugar para la marioneta, esta hubiera dejado de existir. Pero Collodi, o quien escribió ese final (se dice que el autor negó su autoría en una ocasión) no pudo resignarse a la desaparición del muñeco que, como indicó Ferlosio, nació como tal. Es interesante observar que en la última ilustración del libro realizada por el artista Roberto Innocenti (1988), el niño triunfante del final proyecta en la pared una sombra que no es la propia, es la estilizada sombra del muñeco con su larga nariz. Años después, Roberto Benigni se apropiará de esta idea de Innocenti para su película (2002) otorgándole vida propia a esa sombra. En la película de Benigni, vemos la sombra del muñeco independizarse del niño juicioso y correr alejándose de la escuela, tras la mariposa azul, poniendo de manifiesto el deseo de que el muñeco continúe con su vida de fantecho travieso y libre más allá del

⁹Uso la expresión de Sánchez Ferlosio (1972).

disciplinamiento final. ¿La lectura de Innocenti, retomada por Benigni, es casual o ha sido abierta por la incongruente metamorfosis del libro de Collodi?

De desventura en desventura, sin respiro para el lector

Las aventuras de Pinocho es un libro de situaciones límites. El lector vive junto al muñeco sus innumerables desventuras. Pinocho, personaje tragicómico, a lo largo del libro ha sido quemado, ahogado, devorado, ahorcado, tratado como un perro, explotado como un burro, transformado, engañado, sermoneado incansablemente, enharinado y a punto de ser frito, domesticado a latigazos, encarcelado, perseguido y apresado injustamente, etc. Ni Edmundo Dantés la pasó tan mal. Italo Calvino considera este libro la novela picaresca que le faltó a la literatura de su país.

“Pinocho, libro de vagancia y de hambre, de posadas poco concurridas, carabineros y horcas, impone el clima y el ritmo de la aventura rufianesca con autoridad y lucidez...” (1981, p. 9)

Las andanzas de Pinocho transcurren por tierra, por aire y por mar. Pinocho es un muñeco, pero es un muñeco que se mueve y habla, y ambas cosas las ejerce con notable fruición. El lenguaje es lo primero que se manifiesta en la madera que aún no tiene movimiento propio, las palabras dan ánimo a la materia vegetal. En cuanto le han construido los pies y aprende a caminar, la marioneta huye.

“Cuando las piernas se le desentumecieron, Pinocho comenzó a caminar solo y a correr por la habitación; hasta que, atravesando la puerta de casa, saltó a la calle y se dio a la fuga” (2002, p. 38)

La agilidad de Pinocho es notable, como es de esperarse de una marioneta. Logra escapar de sus perseguidores saltando a los árboles, nadando como un pez, corriendo como una liebre. También cuando se le otorga la palabra, en tres ocasiones, el muñeco narra de manera desordenada, veloz e incoherente sus experiencias, saltándose los detalles o por el contrario deteniéndose en ellos de manera exagerada y olvidando el orden y las jerarquías de los acontecimientos, tal como imaginamos lo haría un niño pequeño.

El dinamismo es esencial al personaje, pero también a la escritura de la novela. En *Las aventuras de Pinocho*, folletín, la agilidad del personaje es equiparable a la de la escritura.

Se ha hecho hincapié a menudo en cómo Collodi no daba a este libro demasiada importancia. En una carta a Guido Biagi, administrador del *Giornale per i bambini*, el autor escribe: “Te mando esta chiquillada, haz con ella lo que te parezca. Pero si la publicas, págamela bien, para que me entren ganas de continuarla”. Al igual que Geppetto, Collodi crea su obra por motivos puramente económicos.

Quizá por esa falta de atención, de cálculo por parte de Collodi (se dice que a veces los editores se vieron en problemas debido a la pereza del escritor que demoraba meses su entrega) la novela se permite una gramática donde el lector siente que un episodio debe suceder a otro, donde resulta difícil detener la lectura.

El secreto de este libro, señala Italo Calvino, en el que parece que nada esté calculado, que la trama se decida sobre la marcha en cada capítulo de aquel semanario (con diversas interrupciones, una vez como si se hubiera acabado con la muerte de la marioneta colgada, pero ¿cómo era posible pararse ahí?), subyace en la necesidad interna de ritmo, en la sintaxis de imágenes y metamorfosis, que provoca que un episodio tenga que seguir a otro en un flujo dinámico (1981, p. 11).

El ritmo de la lectura es vertiginoso, una vorágine de imágenes, acciones, personajes y escenarios, metamorfosis, cambios muchas veces con poca o ninguna ilación entre sí. Cuando el tiempo y el espacio se detienen (y esto sucede cada vez que Pinocho se porta bien) inmediatamente después algo acontece, por lo general una falta del protagonista, y la máquina narrativa vuelve a ponerse en marcha a gran velocidad. Es como si la novela, y no sólo el muñeco, tuviera vida propia.

Dice Guillermo Piro al respecto:

“Hay tantos misterios nunca develados que el todo da la impresión de un gran absurdo narrativo, hay tanta invención desenfrenada que todo parece dominado por el caos” (2002, p. 22).

Durante la gestación de la novela, en su versión de folletín, hubo una interrupción que finalmente debió ser sorteada a pedido de los lectores. Lorenzini decidió finalizar las aventuras del muñeco en el capítulo XV con su muerte. Este primer final de la historia mostraba a Pinocho estirando literalmente la pata, luego

de su ahorcamiento en la Gran Encina por parte de los malhechores. Es un final digno del Gólgota:¹⁰

“-¡Oh padre mío! ¡Si estuvieras aquí!...

Y no tuvo aliento para decir más. Cerró los ojos, abrió la boca, estiró las piernas y, dando una gran sacudida, se quedó allí tieso” (2002: p. 94).

Cuenta la anécdota que al director de la revista le llovieron mensajes de protesta de los lectores y tuvo que convencer a Collodi de continuar escribiendo. Estamos a fines de octubre de 1881, la historia se retomará desde el principio cuatro meses después con su título definitivo.

¿Qué podemos interpretar de ese primer final donde el muñeco literalmente estira la pata y se queda tieso para siempre? ¿Se trata del final correctivo para un héroe (o debemos decir antihéroe) que ha cometido toda clase de desmanes y tiene merecido morir? ¿La condena al reo para escarmiento del público? ¿Un final pedagógico/admonitorio? ¿O simplemente que Collodi estaba cansado de la historia y decidió finalizarla abruptamente?

La muerte de Pinocho resulta hiperbólica, desmesurada si la pensamos como el *merecido castigo* a las faltas del protagonista, a saber, hasta el capítulo XV: huir de su casa, ir al teatro, encontrarse con sus amigos, jugar, y por sobre todo evitar la escuela; comportarse como un juguete, como un niño travieso, en definitiva.

El final dramático de Pinocho ahorcado en la Gran Encina puede recordarnos a otros clásicos decimonónicos con intencionalidad pedagógica: los niños de Heinrich Hoffmann en el *Struwwelpeter* (1945) y sus finales tan ridículos como trágicos¹¹ y las travesuras de *Max y Moritz* (1965) de Wilhelm Busch, con su final tan cruel como delirante. Los finales de los niños de Hoffmann y de la pareja de pillos de Wilhelm Busch denotan un absurdo ausente en la muerte de Pinocho, pero, así y todo, la desmesura del castigo de este primer final fallido de la marioneta es evidente, y la sensación es que Collodi actúa como un adulto obligado a dejar las

¹⁰ La exclamación de Pinocho invita, sin lugar a dudas, a ese tipo de interpretaciones que gustan a quienes ven en la novela una alegoría de la vida de Jesucristo.

¹¹Recordemos la soperá sobre la tumba de Gaspar, el niño que se negaba a tomar la sopa, o la pérdida de los pulgares para Conrado, el Chupadedos.

consabidas enseñanzas morales a los/as niños/as, pero que, en el fondo no cree demasiado en ellas.

Imágenes y personajes inolvidables

Las imágenes creadas en cada capítulo tienen tanta potencia que no extraña que grandes ilustradores hayan dejado sus lecturas de escenarios y personajes en una galería artística inconmensurable. Nombraremos algunas. El feliz encuentro ya descrito con los títeres de la Comedia del Arte en el teatro y la aparición de Comefuego, el titiritero gigantón de larga barba y ojos como linternas rojas. Una especie de ogro, que termina no siéndolo. Los estornudos enternecidos de Comefuego, indicio de su sensibilidad de ogro fallido, no pueden dejar de recordarnos al monstruo marino, grande como una montaña, devorador de lo que encuentra a su paso, pero viejo asmático al fin, obligado a dormir con la boca abierta. La imagen del interior del tiburón, donde Geppetto sobrevive en los restos de un barco mercante, desde hace dos años, bajo la tenue luz de la última vela, es inigualable. Una escena que, como se ha dicho en reiteradas ocasiones, nos retrotrae al relato bíblico de Jonás y a toda la mitología universal donde el héroe, engullido por un monstruo marino y sobreviviente de la aventura, transita un segundo nacimiento.¹²

¿Qué sería de los libros sin los villanos? Y los villanos de *Pinocho* resultan subyugantes. El Zorro y el Gato, un dúo rufianesco que también establece su diálogo con la tradición, en este caso con la fábula. La inocencia de Pinocho destaca en contraste con este par de crápulas, manipuladores, ladrones y asesinos; pero, mirándolos bien, no dejan de mostrar ellos también cierto grado de ingenuidad. Unos granujas que, para deleite de los lectores, se niegan a robar al muñeco sus monedas de un modo simple, directo y práctico.¹³ Un zorro parlanchín, mitómano y

¹²El ingreso al vientre del viejo tiburón asmático ha sido equiparado con el descenso a los infiernos de Odiseo y Eneas.

¹³No pueden robarle a Pinocho sus monedas de un modo simple y funcional, simplemente tomándolas y echando a correr; un destino los obliga a construir fraudes complejos y contradictorios, alambicados vericuetos inútiles que ignoran que el camino más corto entre dos puntos es la línea recta algo curva. La estafa es confiada al Zorro mitómano. El Zorro es elocuente, fantasioso: casi un verdadero literato. Con pasión maniaca ama los detalles, la minucia, la absurda invención de la verdad. El Gato es malvado y taciturno, tiene alma de *Killer*: es el alma homicida de la banda. El Gato

un gato asesino de pocas y repetidas palabras. Malos contruidos desde el grotesco que, si bien logran su objetivo, quitar a Pinocho las monedas de oro, terminarán miserablemente en el final de la historia convertidos en lo que antes fingían ser. En ellos sí se cumple el destino admonitorio para el malvado propio de la fábula.

Italo Calvino encuentra en Pinocho escenas cercanas al Romanticismo fantástico y negro, nada frecuentes, según él señala, en la literatura italiana del siglo XIX:

Collodi, es verdad, no es Hoffmann ni Poe, pero la casita que blanquea en la noche con una niña en la ventana como si fuera una imagen de cera, que cruza los brazos sobre el pecho para decir: "Todos están muertos... Espero el ataúd que me llevará" realmente hubiera sido del gusto de Poe. Como también habría hecho las delicias de Hoffmann el Hombre de mantequilla que conduce de noche un carro silencioso, el de las ruedas envueltas en estopa y trapos, tirado por doce pares de asnos calzados con botines. Y es que cada aparición se presenta en este libro con una fuerza visual tan grande que permanece en nuestra mente para siempre: conejos negros que transportan un ataúd, asesinos bien abrigados con sacos de carbón que corren y saltan y van de puntillas... (1981, p. 9).

Las imágenes del mundo del Hada, muy cercanas a la oscura imaginería romántica que señala Calvino y los personajes que la rodean resultan además originalísimos en el detalle, como es el caso del fiel Perro Medoro cuya descripción requiere un aparte:

El Perro lanudo estaba vestido de cochero, con librea de gala. Tenía en la cabeza un sombrero de tres picos con galones de oro, una peluca blanca con rizados que le caían por el cuello, una levita color chocolate con botones de brillantes y dos grandes bolsillos para guardar los huesos que a la hora de comer le regalaba su ama, con un par de calzones cortos de terciopelo carmesí, medias de seda y zapatos escotados, y detrás una especie de funda de paraguas, toda de raso azul, para meter dentro la cola cuando empezaba a llover (2002, pp. 96-97).

Poco después, el narrador nos da a conocer la carroza color de aire en la que Medoro transporta al herido Pinocho, "...toda acolchada con plumas de canario y forrada en su interior con crema chantillí y bizcochuelo" (2002, p. 97), tirada por cien pares de ratones blancos. Y no olvidemos al caracol con la pequeña lámpara

es simplemente feroz y expeditivo; el Zorro es feroz también, pero al mismo tiempo irónico" (2002, p. 19).

encendida en la cabeza que tardará nueve horas en bajar los cuatro pisos para abrir la puerta.

¿Cómo no mencionar a la famosísima nariz de Pinocho? Esta magnífica creación de Collodi está grabada hace ciento cuarenta años en el imaginario popular universal, habiendo cobrado autonomía del libro y por supuesto del autor que le dio origen. De hecho, la nariz de Pinocho en la novela no crece solamente como consecuencia de las mentiras, su primer crecimiento se produce cuando Geppetto está tallando al muñeco, sin razón aparente; y también crece cuando Pinocho observa hambriento la ollita pintada en la pared. Quien fija el motivo del crecimiento de la nariz asociado a la mentira es el Hada con aquella sentencia según la cual las mentiras son de dos clases: de patas cortas y narices largas. Resulta muy bonito que para volver a achicar esa nariz el Hada no recurra a las artes mágicas, sino a los servicios de mil pájaros carpinteros que se posan en ella y comienzan a picotearla hasta regresarla a su tamaño original.¹⁴

Y podemos continuar con el país de los juguetes, réplica infantil del mito medieval de Jauja, con la transformación en burro de Pinocho y Mecha al estilo de *El Asno de Oro*; con el pescador de una mata verde en la cabeza, piel verde, y la larguísima barba verde hasta los pies, una especie de súcubo marino con actividades y lenguaje humano; con la serpiente de cola humeante que muere de risa en medio del camino; entre otros.

Si nos detenemos en las muchas situaciones memorables que conforman una delirante y profusa imaginería, nutrida en las fuentes más diversas de la tradición, comenzamos a sospechar qué es lo que ha hecho de *Las aventuras de Pinocho* un clásico.

La muerte, el humor y la poca fe en el mundo adulto

En *Pinocho* la tragedia y la comicidad se amalgaman, ambas coexisten en su protagonista. Al muñeco le pasan las cosas más terribles, y al mismo tiempo todo

¹⁴La notable creación de Collodi, la nariz retráctil, dio origen a una ingeniosa parodia: "Pinocho el astuto", un cuento de Gianni Rodari donde el muñeco, convertido en un exitoso empresario, utiliza el crecimiento de su nariz para generar ganancias a través de la fabricación de muebles. Rodari, Gianni (2009). *Cuentos para jugar*. Buenos Aires: Alfaguara.

resulta grotesco, ridículo, bizarro. Tal como sucede en un retablo de títeres donde los fantoches pueden perder la cabeza y levantarse riendo de un salto, un instante después. Así resucita Pinocho de su fallido final en la Gran Encina del capítulo XV. La muerte es una presencia constante en el libro, en ocasiones, como vimos, en escenas dignas del Romanticismo gótico, como la de la niña muerta de cabellos azules en la ventana. La muerte y la enfermedad se asocian al Hada en dos ocasiones más, en el encuentro con una lápida que culpabiliza al muñeco de su muerte; y hacia el final del libro, cuando, según las palabras del Caracol, yace en el lecho de un hospital y Pinocho le envía las pocas monedas que lleva ahorradas. No sabemos si por la ilógica que suele dominar la historia o si por cierta perversión del personaje que se auto adjudica los roles de hermanita y madre, lo cierto es que el Hada no muere y parece gozar de muy buena salud en su aparición onírica final.

Otro personaje que muere y no muere es el Grillo parlante. El Grillo, que dice vivir en la habitación de Geppetto hace más de cien años, es aplastado en la pared con un gran martillo de madera por Pinocho en su primera aparición, durante el capítulo IV. La descripción del aplastamiento es bastante contundente:

“Quizá no tenía intención de golpearlo, pero desgraciadamente lo alcanzó justo en la cabeza, al punto que al pobre Grillo casi no le quedó aliento para decir *cri-cri-cri*, y después quedó allí tieso y aplastado contra la pared” (2002, p. 43).

No es un final muy heroico para quien ha dicho tantas verdades pedagógicas juntas. Pero al decimonónico pedagogo nada lo detiene, ni siquiera la muerte. Volverá a aparecer en tres oportunidades más, siempre investido de su personalidad sentenciosa. Primero, bajo una pálida apariencia fantasmal en el bosque; después, como parte del equipo médico del hada en un diálogo desopilante con sus colegas y hacia final, como propietario de la cabaña donde se guarecen Geppetto y Pinocho tras la aventura en las entrañas del monstruo marino. Si bien el Grillo tiene su primera aparición en casa de Geppetto, como vemos, en las siguientes estará asociado al Hada y a la protección del hogar, además de su consabido rol como *voz*

de la pedagogía que hará las delicias de quienes ven en la novela una herramienta moral.¹⁵

En cuanto a las muertes en el libro, muchas de ellas, como ya vimos, derivan en una especie de error de interpretación que podemos adjudicar a un simple cambio de planes del autor de un capítulo a otro: el hada ha muerto pero no, Eugenio ha muerto pero no, el Grillo ha muerto pero no, Pinocho mismo ha muerto pero no.

Pero una de esas muchas muertes no tiene vuelta atrás, es una escena dramática hecha de contrastes: la muerte de Mecha, su compañero de juegos, convertido en burro. El borrico agoniza de agotamiento y hambre, explotado por el hortelano que ahora emplea en la noria a Pinocho por un vaso de leche. Mecha se da a conocer antes de expirar y Pinocho llora su muerte con una sola lágrima. La pena de Pinocho se ahonda cuando el hortelano Giangio se burla de él: “-¿Te conmueves tanto por un borrico que no te costó nada? ¿Qué debería hacer yo entonces, que lo compré con dinero contante y sonante?” (2002, p. 228). El diálogo se cierra con una carcajada, al enterarse Giangio que aquel burrito ha sido compañero de clase de Pinocho: “El muñeco sintiéndose mortificado por estas palabras, no respondió; tomó su vaso de leche casi caliente y volvió a la cabaña” (2002, p. 228). La dignidad y el dolor del pequeño muñeco de madera contrasta notablemente con la socarronería y crueldad del hombre. Podemos interpretar esta escena sensible y cruel en el sentido del primer final fallido de Pinocho, una lección para el público infantil: el que mal anda mal acaba. Pero es inevitable que los dos amigos despidiéndose en el establo nos generen ternura, al tiempo que el hortelano explotador, un inevitable rechazo. ¿Quién está siendo juzgado en esta escena?, podemos preguntarnos.

Hay otras dos situaciones de muerte que no podemos pasar por alto, y que a diferencia de las anteriores recurren a un humor negro y absurdo desopilantes. Me refiero al diálogo entre los médicos junto al lecho del muñeco muerto/vivo y al ingreso de los cuatro conejos de las pompas fúnebres que vienen a llevar a Pinocho porque no se digna a tomar la medicina que le ofrece el Hada.

Recordemos la primera, se trata del capítulo XVI, aquel que retoma la historia interrumpida por Collodi con la muerte del protagonista. Pinocho ha sido rescatado

¹⁵No es casual que en la vieja película de Disney (1940) Juanito Grillo ocupe un rol protagónico de envergadura.

de la Gran Encina y se encuentra bajo el cuidado del Hada, quien mandó llamar a los médicos más famosos de la vecindad, a saber: un Cuervo, una Lechuza y el ya conocido Grillo parlante. El muñeco yace inmóvil en la cama y su benefactora desea saber si está vivo o muerto. El diálogo entre los facultativos es el siguiente:

- A mi entender, el muñeco está bien muerto; pero si por desgracia no estuviese muerto, entonces sería un indicio seguro de que está vivo.
- Lamento tener que contradecir al Cuervo, mi ilustre amigo y colega -dijo la Lechuza-; para mí, en cambio, el muñeco está vivo; pero si por desgracia no estuviese vivo, entonces sería un signo seguro de que está muerto.
- ¿Y usted no dice nada? -preguntó el Hada al Grillo parlante.
- Yo digo que un médico prudente, cuando no sabe algo, lo mejor que puede hacer es callarse. En cuanto al resto, la fisonomía de ese muñeco no es nueva para mí. ¡Lo conozco desde hace mucho!... (2002, p. 98).

A continuación, ante las acusaciones del Grillo, Pinocho comienza a sollozar bajo las sábanas, dando lugar al diagnóstico de los médicos:

- Cuando un muerto llora, es signo de que está en vías de curación -dijo solemnemente el Cuervo.
- Me duele contradecir a mi ilustre amigo y colega -agregó la Lechuza-, pero para mí, cuando un muerto llora, es señal de que ha muerto y la cosa no le agrada (2002, p. 99).

La escena, además de divertida, es absolutamente desacralizadora de los profesionales de la medicina. Podemos pensar que Collodi, como un Macedonio Fernández o Brutoski¹⁶ del siglo XIX, se permite trasuntar aquí su poca fe en los galenos, o al menos quitarle solemnidad a la laureada profesión.

Aunque si lo pensamos un poco más, quizá los médicos estén en lo cierto. Pinocho es un muñeco de madera, como tal, aunque hable y se mueva, no puede estar ni vivo ni muerto. Es más, Pinocho puede morir y volver a vivir, porque los personajes de un libro no mueren jamás, menos aún los que son muñecos de madera; los personajes viven cada vez que su mundo es leído.¹⁷

¹⁶Es sabido el rechazo de Macedonio Fernández a los médicos, el cual puede leerse en textos humorísticos de su autoría como "Un paciente en disminución". Brutoski fue el seudónimo que reunió a dos grandes humoristas argentinos: César Bruto (Carlos Warnes) y Oski (Oscar Conti). *El tratado Brutoski la medicina según oski y César Bruto*, (Buenos Aires: Papel de Kiosco, 2023) reúne gran parte de su producción humorística referida a la medicina.

¹⁷"Pero hay un lugar en el mundo donde lo imposible es posible, se trata de la ficción, es decir, la literatura. (...) El Ruletista no podía vivir en el mundo, lo cual es en cierto modo una forma de decir que el mundo en el que él vivía era ficticio, que era literatura. (...) Porque los personajes no mueren

En el capítulo siguiente Pinocho, habiendo dado cuenta de estar vivo, se niega a tomar la medicina que le ofrece el Hada. Con remilgos y diciendo que prefiere morir antes que beber el amargo remedio, ve abrirse la puerta de la habitación de par en par y entrar cuatro conejos negros como la tinta, llevando sobre los hombros un pequeño ataúd. Por supuesto Pinocho, amenazado de pronta muerte, toma la medicina de un sorbo y los conejos se retiran diciendo las siguientes palabras:

-¡Paciencia!-. (...) Esta vez hemos hecho el viaje en vano (2002, p. 104).

Pero reservo para el final de este apartado la escena humorística para mí más desacralizadora del libro, aquella que pondrá sobre el tapete la institución judicial.

En el capítulo XIX Pinocho ha sido engañado por el Zorro y el Gato, quienes le han despojado de sus monedas de oro. Desesperado, decide acudir al tribunal de Atrapachitruulos, para denunciar con pelos y señales ante el juez a los dos sinvergüenzas que le han robado.

El juez era un mono de la raza de los Gorilas, un viejo mono respetable por su edad, su barba blanca y, especialmente, por sus anteojos de oro, sin cristales que estaba obligado a llevar continuamente a causa de una fluxión de ojos, que lo tenía a mal traer desde hacía muchos años (2002, p. 115).

La descripción es irreverente, un juez, como se sabe, es una figura de poder, un personaje honorable, no es poco degradarlo a un gorila que lleva lentes sin cristales. Pero veamos cómo sigue la cuestión. Una vez que Pinocho finaliza su minucioso alegato y pide justicia, el narrador nos dice que el juez “lo escuchó con gran benignidad; se interesó muchísimo por el relato; se enterneció, se conmovió...” (2002, p. 115) para luego llamar a dos mastines vestidos de gendarmes y ordenar que Pinocho sea apresado y llevado inmediatamente a la cárcel. Hábilmente el narrador conduce al lector en el sentido de la justicia, de la conmiseración hacia la víctima, para dar un giro inesperado. Sin embargo, la sorpresa no termina aquí. Luego de cuatro meses de prisión, el Emperador de Atrapachitruulos, feliz de haber obtenido una victoria sobre sus enemigos, dispone que se abran las cárceles y sean puestos en libertad todos los delincuentes. Observemos el diálogo que se establece entre Pinocho y su carcelero:

jamás, viven siempre que su mundo es leído”. Cărtărescu, Mircea (2022) “El Ruletista” En *Nostalgia*. Buenos Aires: Impedimenta.

—Si salen de la prisión los demás, yo también quiero salir —le dijo Pinocho al carcelero.
 —Usted no —respondió el carcelero—, porque no es de esos...
 —Lo siento —replicó Pinocho—, pero yo también soy un malandrín.
 —En ese caso tiene toda la razón —dijo el carcelero; y quitándose respetuosamente el gorro y saludándolo, le abrió las puertas de la prisión y lo dejó escapar (2002, p. 116).

Estamos en la ciudad de Atrapachitruulos, un lugar poblado por una multitud de mendigos y de pobres entre los que cada tanto pasan carrozas señoriles llevando en su interior un zorro, una urraca o algún ave de rapiña. Bajo la caricatura fabulesca se hace evidente la denuncia moral y política.

Dice Giorgio Agamben:

Caza-bobos¹⁸ no pertenece al cuento de hadas de Pinocho: es la inserción en el relato de un interludio satírico, de un espejo invertido que reproduce la imagen veraz de la ciudad de los seres humanos. Por eso, en esos cuatro larguísimos meses, que pueden ser incluso cuatro años, es como si Pinocho no hubiera vivido ni desvivido su vida (2022, p. 98).

En síntesis, estamos ante la presencia de un cuestionamiento de naturaleza satírica¹⁹ a la sociedad, y en particular a la institución judicial, en un libro para niños/as.

Pero la escena del juez y los cuatro meses de cárcel posteriores no es la única ocasión en la que observamos la injusticia de la Ley a lo largo del libro. A poco de haber comenzado la historia, Geppetto es conducido sin motivo a la cárcel por un guardia, quien se ha dejado llevar por las habladurías del público. En capítulos posteriores al del juez-gorila, dos guardias apresarán a Pinocho por un crimen que no cometió: la supuesta muerte (que no es tal) de su compañero Eugenio golpeado en la cabeza por un voluminoso tratado de Aritmética.²⁰ La situación además de

¹⁸“Caza-bobos” o “Atrapachitruulos”, el nombre de la ciudad varía según la traducción.

¹⁹Según la define Jaime Rest: “El término sátira se aplica a cualquier especie de composición literaria que mediante el ingenio, la ironía o aun la invectiva ridiculice el comportamiento de individuos, la organización de sistemas políticos o ideológicos, la formulación de esquemas de pensamiento y todo aquello que sea considerado un vicio de la conducta, de la inteligencia o de los sentimientos” (1991, pp. 141-142).

²⁰ Hay en el uso de los libros como proyectiles por parte de los niños un tinte humorístico que se toma en solfa si no el saber, al menos la bibliografía escolar. Entre los libros que vuelan por el aire hasta caer al mar y son rechazados por los peces por indigestos, Collodi incluye los Giannetinos de su autoría.

injusta resulta humillante, el muñeco se tortura a sí mismo de solo pensar que deberá pasar, flanqueado por los guardias, bajo las ventanas de la casa del Hada.²¹

Collodi no parece tener mucha fe en el mundo adulto, particularmente en la justicia de ese mundo y sus instituciones. Cuestión que resulta altamente contradictoria, para una novela pedagógica, supuestamente destinada a civilizar a los *pequeños salvajes* encaminándolos en el respeto de los valores y el orden adulto al que están destinados a adaptarse.

El oficio de jugar

Como señala Giorgio Agamben (2022) el protagonista es una dualidad, es títere (madera, selva, naturaleza, salvaje) y es el *niño de bien*, es decir el proyecto de niño que el mundo adulto tiene para él, principalmente el Grillo parlante, Geppetto y el Hada.

A la dualidad muñeco/humano se le suma luego la del animal, durante la metamorfosis en burro, pero esta identidad actúa como una especie de agregado artificial, ya que el animal es devorado por los peces dejando libre nuevamente al muñeco que estaba dentro (2022, p. 157). Tampoco el títere desaparece, recordémoslo, luego de la metamorfosis final en niño.

Pinocho, muñeco con vida, es una anomalía; ya lo era cuando madera parlante y sintiente, pero una vez investido de forma humana adquiere también movimiento y la capacidad de huir. Pensemos en el muñeco Pinocho, en seguida lo veremos corriendo. Pinocho es un devenir constante, una huida, una fuga. Detrás de Pinocho siempre alguien/algo lo está persiguiendo: Geppetto, los guardias, los asesinos, el perro Alidoro, el tiburón asmático... ¿De quién o de qué está constantemente huyendo la marioneta? Pinocho huye del *niño de bien*, de esa imagen que los adultos y sus ayudantes han construido para él y que lo contradice en su naturaleza de juguete/niño.

El muñeco es, en este sentido, una clave de la infancia, siempre que se entienda que el niño no solo no es un adulto en potencia, sino que ni siquiera en una condición o una edad: es una vía de escape. ¿De qué? De todas las antinomias que definen nuestra cultura, entre el burro y el ser humano, claro, entre la locura y la razón, pero sobre todo entre el muchachito de bien (que

²¹Esta escena ha recibido la ilustración magistral de artistas como Carlo Chiostri y Roberto Innocenti.

no es sino un adulto inmaduro) y el salvaje trozo de madera. A lo largo de su vida, el niño -testarudo e inmortal como Pinocho- no hace más que escapar de la edad adulta, que sin tregua persuade y acompaña, poniendo en tantos aprietos a psicoanalistas y educadores, condenados a verlo resurgir incansablemente de los aquerónticos barrios bajos y de las cómodas *nurseries* en las que creían haberlo aprisionado firmemente (2022, pp. 159-160).

En la novela de Pinocho se libra una batalla entre el mundo de los/as niños/as y el mundo adulto, y es una batalla desigual. Los adultos, particularmente Geppetto y el Hada con la ayuda del sentencioso Grillo, no dudan en utilizar como armas la persuasión, la amenaza y los premios. La conversión en aquello de lo que Pinocho huyó durante toda la novela, será, nueva paradoja, el gran premio final.

Pinocho es un juguete, no lo olvidemos. Geppetto lo crea para beneficiarse económicamente, aunque después dice ser su padre y como tal le exige respeto: “- ¡Qué mal hijo! ¡Todavía no estás terminado y ya empiezas a faltarle el respeto a tu padre! ¡Eso está mal, hijo mío, eso está mal!” (2002, p. 37).

Pero Pinocho no es un hijo, tampoco fue creado para reemplazar a uno, es un juguete para divertir a los niños y para dar sustento al titiritero. Quienes lo reconocen como tal son sus hermanos de madera en el teatro de títeres. Pero los demás, particularmente esos auto-percibidos padres, exigen al muñeco inclinarse hacia lo humano: ir a la escuela, obedecer, trabajar, mantener a sus progenitores. Esto último, claro, puede hacernos ruido en nuestro contexto de lectura, pero no sucede así si nos situamos en una época en la que los niños trabajadores eran una realidad cotidiana.²² Pinocho desde el vamos se sitúa en la vereda opuesta, y así se lo manifiesta al Grillo:

-Y si no te agrada ir a la escuela, ¿por qué al menos no aprendes un oficio, como para ganarte honestamente el pedazo de pan?
 -¿Quieres que te lo diga? -replicó Pinocho, que comenzaba a perder la paciencia-Entre todos los oficios del mundo no hay más que uno que verdaderamente me gusta.
 -¿Y ése qué oficio sería?...
 -El de comer, beber, dormir, divertirme y llevar, de la mañana a la noche, la vida de un vagabundo (2002, p. 42).

²²Ver anuncio que ilustra el inicio del artículo.

Ese oficio, el oficio de jugar, será el que Pinocho podrá ejercer durante cinco meses gracias al bueno de Mecha en el país de los juguetes, aquel lugar donde los jueves no se va a la escuela, y las semanas están compuestas de seis jueves y un domingo. Las vacaciones de verano comienzan el primero de enero y terminan el último día de diciembre. Donde no hay escuela ni maestros ni libros.

“El contraste entre el juego y el deber, o entre el principio del placer y el de la realidad, es uno de los más evidentes” (2004, p. 137), señala Ana María Machado en relación a la novela de Collodi.

Pinocho es puro movimiento, cuando no se mueve no hay historia. La historia y su personaje se mueven cuando se comete una falta, cuando hay desobediencia. En palabras de Guillermo Piro: “Pinocho siempre desobedece: al desobedecer suceden demasiadas cosas terribles y estupendas: Pinocho no sabe desobedecer a la desobediencia” (2002, p. 20).

La novela pedagógica fallida

Pero no sólo el muñeco es un desobediente que produce arte a cada paso que da, huyendo de sus captos pedagógicos, lo es la propia novela que lo alberga y lo construye. Esa tragicomedia, mezcla de risa y sufrimiento, fusión de tradiciones, presencia de criaturas que se desplazan sin miramientos de lo que de ellas esperamos, un género que se da vuelta desde el inicio con la presencia del mundo real cuestionado en sus instituciones.

Dice Jack Zipes:

Collodi fusionó géneros basados tanto en el cuento oral popular como en el literario para crear su propio mundo mágico habitado por criaturas estrambóticas. Dar la vuelta a los géneros y al mundo real le sirvió para cuestionar las normas sociales de su época y poner en dudas las nociones sobre la infancia (2016, p. 6).

La naturaleza tragicómica del libro, esa tensión entre el drama y la risa, da cuenta de la batalla que se vive en su interior. La batalla entre el mundo adulto y el mundo infantil.²³ La novela expone la voluntad del mundo adulto de encauzar,

²³ Pablo De Santis señala que en las novelas infantiles “...hay dos conflictos fundamentales: la batalla que libran realidad y fantasía, y la del mundo infantil contra el mundo adulto”. En De Santis, Pablo “Viaje al centro de la fantasía”. En: *La Nación*. 6 de julio 2012. Recuperado de:

domesticar, dominar al muñeco/niño salvaje. Por momentos la voz narrativa, como bien denunció Sánchez Ferlosio (1972), emerge sentenciosa en este sentido o lo deja a cargo de los personajes, pero a pesar de ello la novela no parece terminar de inclinarse a favor de los adultos. De hecho, cada vez que los adultos obtienen lo que buscaban, la novela se desvanece, muere.

La razón, el mundo y su endeble economía pudieron llevar a Collodi por el cauce de la novela pedagógica; pero su personaje, tan cercano a la libertad del mundo infantil, a esa *zona propia*²⁴ e inalcanzable para el adulto civilizado, lo llevó por los derroteros de la infancia y el arte.

En su Prólogo al libro *Incluso los niños*, iniciado con un epígrafe de *Pinocho*, Maite Alvarado y Horacio Guido señalan:

La literatura intenta la reconstrucción de ese espacio inalcanzable, allí donde viven los niños y se desbarata el sistema de la infancia. Se trata de un lugar contradictorio en el que (se) pierde la razón: un agujero negro en constante desplazamiento, que no cesa de urdir triquiñuelas que le permiten escapar de las trampas que intentan capturarlo. Por eso el niño (su “niñez”) es antes sujeto de una estética que objeto de la razón: inapresable, vagabundea por instinto y escapa a las determinaciones del pensamiento racional- familiar y pedagógico-, no se deja atrapar mientras juega a las escondidas con la verdad; si, por una parte, se define por oposición al adulto, en un sistema de posiciones codificadas socialmente, por la otra no existe como entidad en sí: “la infancia no es un estadio fijo, al que la edad adulta simplemente vendría a sustituir, sino que hay una permanencia de “la infancia, no sólo con respecto a la edad adulta sino a la sociedad en general” (Schéerer y Hocquenghem).²⁵

Collodi sin proponérselo, o tal vez sí, no lo sabemos, tampoco importa, pudo escudriñar en esa zona, en ese espacio inalcanzable donde viven los niños. En ese espacio donde se pierde la razón, donde las contradicciones son bien acogidas, donde las identidades no son fijas, las mutaciones y las metamorfosis están a la orden del día, donde nada se detiene por mucho tiempo, un lugar del vagabundeo,

https://www.lanacion.com.ar/cultura/viaje-al-centro-de-la-fantasia-nid1487406/?fbclid=IwAROCino0nR-BXwnV5a2Ks_EzO_8eD8iNdiSecnuhhlayY7zKax-EOUZlc-s

²⁴“Fuera de la vigilancia todo niño habita, desde siempre, una zona propia. Zona bloqueada en la memoria del adulto respecto de la propia infancia, de la que no quedan sino jirones confusos, haces de percepciones vagamente familiares que remiten a ese lugar perdido al que no se puede acceder y que Proust recrea a partir de una taza de té y una magdalena” (1993, p, 5).

²⁵ Los autores citan a Schéerer, René y Hocquenghem, Guy (1979) *Co-ire Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Anagrama.

la exploración, los escondrijos, donde las clasificaciones y las definiciones se hacen añicos. El lugar donde se muere y no se muere, se es y no se es. Donde todo puede entrar transformado en parte del juego: la tradición, los sueños, la realidad. Construida de a partes, sin control, sin cuidado, la novela escapó a las intenciones pedagógicas de su creador. La materia prima con la que ha sido construido el muñeco: esa madera salvaje que huye de lo humano, de las instituciones, del orden adulto se parece mucho a la naturaleza de la literatura, del arte.

Pinocho es una novela pedagógica fallida que pone sobre el tapete el conflicto de la pedagogía y el arte en un libro infantil. En *Pinocho* sale ganando el arte, aun cuando la fallida metamorfosis del final quiera convencernos de que la ganadora es la pedagogía.

Al igual que Geppetto, Collodi creó algo para su manutención, pero su creación se le fue de las manos por caminos inalcanzables, por los caminos del arte, la belleza y la literatura.²⁶ A *Las aventuras de Pinocho* le sobra poesía para su eficiente sumisión a los designios de la pedagogía.

²⁶“El trabajo de un escritor no puede definirse de antemano. Aun en el caso de que el escritor parezca perfectamente identificado y conforme con la sociedad de su tiempo, de que su proyecto sea el de ser ejemplar y bien pensante, si es un gran escritor su obra será modificada, en primer lugar en la escritura y después en la lecturas sucesivas, por la intervención de elementos específicamente poéticos que sobrepasan las intenciones ideológicas”. Saer, Juan José (2012) “Una literatura sin atributos. En *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, p. 264.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2022). *Pinocho. Las aventuras de un títere dos veces comentadas y tres veces ilustradas*. Traducción de Rodrigo Molina-Zavallá. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Colección Ensayo y teoría-Literatura.
- Alvarado, M. y Guido, H. (comp.) (1993). *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*. Buenos Aires: La Marca. Colección Cuadernillos de Géneros.
- Calvino, I. (1981). "Collodi no existe". En Collodi, C. (2020) *Las aventuras de Pinocho*. Barcelona:Navona-ineludibles.
- Collodi, C. (2002.) *Las aventuras de Pinocho*. Ilustraciones de Carlo Chiostri. Traducción y prólogo de Guillermo Piro. Buenos Aires: Emecé.
- Collodi, C. (2022). *Las aventuras de Pinocho*. Traducción y versión de Laura Devetach y Gustavo Roldán. Prólogo y anotaciones de Elena Stapich y Mila Cañón. Ilustraciones de Diego Moscato. Mar del Plata: EUDEM. Colección Raros y olvidados.
- Collodi, C. (2005). *Las aventuras de Pinocho*. Ilustraciones de Roberto Innocenti. Traducción Chema Heras. Sevilla: Kalandraka.
- Díaz Rönner, M. A. (2011). *La aldea literaria de los niños*. Córdoba: Comunicarte. Colección La Ventana Indiscreta.
- Machado, A. M. (2004). *Clásicos, niños y jóvenes*. Traducción de Santiago Ochoa. Bogotá: Norma. Colección Catalejos.
- Rest, J. (1991). "Sátira". En *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sánchez Ferlosio, R. (1972). "Prólogo". En Collodi, C. *Las aventuras de Pinocho*. Traducción de Ma. Esther Benítez Eiroa. Madrid: Alianza Editorial.
- Zipes, J. (1996). "Introducción". En Collodi, C. *Las aventuras de Pinocho*. Traducción de Miguel Izquierdo. Madrid: Penguin ediciones. Colección Clásicos.