

## **PINOCHIO: del libro a las pantallas, el cambio de soporte en tiempos culturales distintos**

**PINOCCHIO: from book to screens, the change of medium in different cultural times**

**PINÓQUIO: do livro às telas, a mudança de suporte em tempos culturais distintos**

Simone André – SEEDUC-RJ - ORCID<sup>1</sup> 0009-0005-2911-054X

**Resumen:** Este artículo propone una breve reflexión sobre las adaptaciones del clásico infantil a partir del hipotexto de *Pinoco*, de Carlo Collodi. Temas como la adaptación de libros al cine, el enfoque narrativo de distintas versiones cinematográficas y las diferencias culturales y educativas que inciden en las lecturas y comprensiones se fundamentan en los planteamientos de Naranjo (2002), Sáez (2005) y Giroux (1995). Realizamos un breve análisis comparativo de tres adaptaciones cinematográficas: la versión de Disney (1940), la de Roberto Benigni (2002) y *Pinocho 3000* (2004), producida por Filmax. El análisis se centra en las cuestiones vinculadas a la educación, así como en las transformaciones de la estructura narrativa y de los personajes derivadas del cambio de soporte en contextos culturales distintos. Este artículo fue elaborado como trabajo final de la especialización *Libro-pantalla-libro: adaptación y transfiguración en la LIJ* de la Universidad Autónoma de Barcelona, y en homenaje a la traductora Marina Colasanti, quien guió la lectura de la obra.

**Palabras clave:** Adaptación cinematográfica; Literatura Infantil; Estructura narrativa.

**Abstract:** This article offers a brief reflection on the adaptations of the children's classic based on the hypotext of Carlo Collodi's "Pinocchio". Themes such as book-to-film adaptation, the narrative focus of various cinematic versions, and the cultural and educational differences that influence reading and comprehension are grounded in the frameworks of Naranjo (2002), Sáez (2005), and Giroux (1995). We conduct a short comparative analysis of three film adaptations: the Disney version (1940), Roberto Benigni's version (2002), and "Pinocchio 3000" (2004), produced by Filmax. The analysis focuses on issues related to education, as well as the transformations in narrative structure and character development resulting from the change of medium across different cultural contexts. This article was developed as the final project for the specialization "Book-Screen-Book: Adaptation and Transfiguration in Children's and Young Adult Literature" at the Autonomous University of Barcelona, and in honor of the translator Marina Colasanti, who guided the reading of the work.

**Keywords:** Film adaptation; Children's and Young Adult Literature; Narrative structure.

**Resumo:** Este artigo propõe uma breve reflexão sobre as adaptações do clássico infantil a partir do hipotexto de "Pinóquio", de Carlo Collodi. Temas como a adaptação de livros para o cinema, o foco narrativo de diferentes versões cinematográficas e as diferenças culturais e educativas que impactam as leituras e compreensões fundamentam-se nas abordagens de Naranjo (2002), Sáez (2005) e Giroux (1995). Realizamos uma breve análise comparativa de três adaptações cinematográficas: a versão da Disney (1940), a de Roberto Benigni (2002) e "Pinóquio 3000" (2004), produzida pela Filmax. O foco da análise são as questões vinculadas à educação, bem como as transformações da estrutura narrativa e dos personagens decorrentes da mudança de suporte em diferentes contextos culturais. Este artigo foi desenvolvido como trabalho final da especialização "Livro-tela-livro: adaptação e transfiguração na LIJ" da Universidade Autônoma de Barcelona, e em homenagem à tradutora Marina Colasanti, que guiou a leitura da obra.

**Palavras-chave:** Adaptação cinematográfica; Literatura Infantil e Juvenil (LIJ); Estrutura narrativa.

## MAR DE NARRATIVAS

Una de las cuestiones principales en la literatura infantil es la gran cantidad de adaptaciones creadas, generalmente motivadas por la búsqueda de aproximación a los lectores o por necesidades mercadotécnicas. Sin embargo, otra razón fundamental para la proliferación de adaptaciones reside en el encantamiento que determinados personajes o narrativas ejercen sobre lectores y espectadores, manteniendo la obra viva a lo largo de distintas generaciones, lo que constituye uno de los factores que contribuyen a su consolidación como obra clásica.

La literatura, desde sus orígenes, ha participado en procesos de narración y reinterpretación que resignifican y transforman modelos preexistentes. Las adaptaciones resultan necesarias no solo para adecuarse a las capacidades lingüísticas y literarias de los lectores, sino también para la actualización de referencias, valores y sistemas culturales. Dado que todo texto literario establece un diálogo con otros textos presentes en el mundo, ya sean orales o escritos, se reconoce la existencia de múltiples formas de intertextualidad, entre las cuales se encuentra la adaptación.

Por ello, la creación literaria se vincula a una red de reescrituras que Gérard Genette denomina "*literatura de segundo grado*": textos que se generan a partir de otros - un texto previo -, comprendidos aquí como hipotexto (Sáez, 2005).

Para Mijaíl Bajtín, la obra literaria se compone de múltiples voces y de numerosos elementos pertenecientes a los llamados *extrasistémicos*, relacionados con factores culturales, históricos, ideológicos y sociológicos. De este modo, cuando una obra es analizada a partir de enfoques sociológicos y de la estética de la recepción, dicho análisis se concibe como el resultado de una red de significación formada por diversos elementos, que puede ser resaltada en la creación considerada “original” de un autor, teniendo en cuenta al lector actual o lector contemporáneo.

Una vía para la comprensión de las adaptaciones es la propuesta de Sáez (2005), quien sostiene que muchas versiones, adaptaciones, reescrituras o diálogos con las obras funcionan también como formas de mediación. En este sentido, la autora afirma: “gran parte de la literatura que circula en nuestra sociedad, y también en tiempos pasados, no se escribe, sino que se reescribe” (Sotomayor, 2005, p. 221).

Desde esta perspectiva, entiendo la noción de adaptación y sus posibilidades de reescritura de las obras. Si todo es texto, entonces todo se teje: ideas, palabras y elementos significativos que se interrelacionan. Esta concepción, que recupera el concepto de intertextualidad, me remitió a una obra literaria: *Harún y el mar de las historias*, de Salman Rushdie. En la obra aparece un “mar de hilos de historias”, que explica el proceso de transformación de las narraciones orales; sin embargo, en la actualidad, con la expansión de internet y del espacio digital, estos entramados textuales resultan aún más visibles. La imagen metafórica del mar propuesta por Rushdie se presenta, así, como una vía pertinente para comprender las relaciones contemporáneas entre intertextualidad, hipertextualidad y transtextualidad. A continuación, se presenta un extracto de la obra en su versión portuguesa:

Olhou para a água e reparou que ela era feita de milhares e milhares de correntes diferentes, cada uma de uma cor diferente, que se entrelaçavam como uma tapeçaria líquida, de uma complexidade de tirar o fôlego; e Iff explicou que aqueles eram os Fios de Histórias, e que cada fio colorido representava e continha uma única narrativa. Em diferentes áreas do Oceano, havia diferentes tipos de histórias, e como todas as histórias que já foram contadas e muitas das que ainda estavam sendo inventadas podiam se encontrar ali, o Mar de Fios de Histórias era, na verdade, a maior biblioteca do universo. E como as histórias ficavam guardadas ali em forma fluida, elas conservavam a capacidade de mudar, de se transformar em novas versões de si mesmas, de se unir a outras histórias, de modo que, ao contrário de uma biblioteca de livros, o Mar de Fios

de Histórias era muito mais que um simples depósito de narrativas. Não era um lugar morto, mas cheio de vida.” (Rushdie, 1998, p.82)

En este mar circulan los hilos de las historias, intertextos que conducen a la interdiscursividad y que se manifiestan en las contribuciones, las nuevas perspectivas y las creaciones que se establecen en el pasaje de los hipotextos a hipertextos. La literatura es concebida como un producto cultural y, por ello, constituye un material de intercambio y de conocimiento entre comunidades. Tal como ocurría en las épocas de las narrativas orales —como se representa en el texto de *Harún y el mar de las historias*—, este proceso continúa en la actualidad, aunque ya no solo entre voces, sino también entre diferentes soportes, recreando versiones y adaptaciones, y entrecruzando hilos narrativos entre culturas y lenguajes: “La literatura, desde sus orígenes, es el resultado de una relación entre los sistemas sociales, lingüísticos, técnicos y educativos que forman una cultura” (Sotomayor, 2005, p. 218).

Comprender los ajustes como un proceso cultural por el que atraviesan las obras adaptadas implica reconocer las responsabilidades de los profesionales de la lectura en la difusión y el conocimiento de las versiones originales. El canon, como parte del acervo social, es leído en gran medida únicamente por estos profesionales, lo que dificulta pensar la noción de originalidad o la existencia de un único hipotexto, puesto que la permanencia de estas obras se debe, en gran medida, a su circulación a través de versiones y adaptaciones.

Desde esta perspectiva, reflexiono sobre la necesidad de establecer cuál será el hipotexto a partir del cual abordar el análisis de las adaptaciones. Un ejemplo de ello es el caso de las versiones y adaptaciones de la literatura infantil, como el clásico *Las aventuras de Pinocho*: muchas de las adaptaciones clasificables como versiones o *digest* toman como hipotexto la película de *Pinocchio* y no la obra original de Carlo Collodi.

## LECTURA POSHIPOTEXTO

Al leer la versión original de Carlo Collodi en el curso del grupo GRETEL, me sorprendió constatar que mi memoria de la historia de *Pinocho* se basaba

fundamentalmente en la versión de Disney. Asimismo, advertí que no solo en mi caso, sino también en numerosos textos, versiones impresas y libros electrónicos, especialmente en aplicaciones gratuitas disponibles en internet, la narración se encuentra igualmente basada en la película de 1940.

Existe una única aplicación que mantiene fidelidad al hipotexto de Collodi: la de *Elastico books to play*<sup>1</sup>. Al analizar este libro electrónico, puede afirmarse que se trata de una adaptación que presenta un resumen de la obra, en el que se suprimen algunos pasajes, pero se conservan la estructura general y los elementos esenciales del hipotexto. Resultaría pertinente desarrollar, en una etapa posterior, una discusión en torno a las imágenes, las cuales establecen una interacción directa con el lector.

En este caso, la relación establecida a partir de mi lectura del hipotexto de Carlo Collodi quedó condicionada por la versión de Disney; toda la comparación se apoyaba en esa primera experiencia de lectura - o, más precisamente, en la película. Sin embargo, son numerosas las modificaciones que se observan entre el texto literario y su adaptación cinematográfica. En el primer capítulo de la obra de Collodi, la madera dialoga con el Maestro Cereza; en la versión de Disney, en cambio, esta voz parece haber sido desplazada hacia la figura del grillo. Resulta pertinente reflexionar sobre esta relación a partir de los cambios culturales y temporales que intervienen en los procesos de adaptación.

Como ejemplo citado por Sáez (2005), en la historia de *La bella durmiente*, lo socialmente conocido suele ser la versión de los Hermanos Grimm como hipotexto, dejando de lado la versión más erotizada de Charles Perrault. Para las generaciones que crecieron con las películas de Disney, como la mía, la versión cinematográfica es frecuentemente considerada - de manera inconsciente - como el "original", es decir, como el hipotexto.

Esta cuestión resulta tan recurrente que, en diversas versiones impresas de esta obra, la adaptación se aproxima al formato *digest*, acercándose cada vez más a la versión

---

<sup>1</sup> El libro ya no está disponible en Brasil, ni siquiera en internet. Esta obra forma parte del material de análisis del curso de especialización Libro-pantalla-libro: adaptación y transfiguración en el LIJ, por laUAB (Barcelona) en 2015.

de Disney. A modo de ejemplo, puede observarse que en el primer capítulo de muchas de estas adaptaciones no se menciona al Maestro Cereza; en su lugar, se enfatiza la soledad de Gepeto como motivación para la creación de la marioneta.

En cambio, en la versión de Carlo Collodi, es la necesidad económica la que impulsa a Geppetto a fabricar el muñeco, en la expectativa de que este pueda sacarlo de la miseria. En otras versiones menos comprometidas con el hipotexto, es el deseo de tener un hijo lo que propicia la aparición del Hada. Sabiendo que

La riqueza lingüística, la densidad significativa de un personaje o la complejidad de sentimientos y relaciones que una obra clásica puede llegar a contener resulta difícil de apreciar en un tiempo caracterizado por la fragmentación del conocimiento, la simplicidad de los mensajes y la relativización de los valores. (Sotomayor Sáez, 2005, p. 228)

Se vuelve urgente recuperar las lecturas de los clásicos y, en este proceso, incorporar comparaciones que permitan percibir no solo los cambios de soporte, sino también otros condicionamientos derivados de la relectura, la recreación y la reescritura ideológica o estética, determinadas por las transformaciones sociales.

En muchos casos, es la lógica del mercado la que produce adaptaciones centradas en la versión de Disney, de modo que la película conduce a niños y jóvenes a la lectura, y no a la inversa. Sin embargo, aquello a lo que se renuncia cuando no se accede al texto original es la profundidad de una obra como la de Carlo Collodi. Asimismo, resulta pertinente reflexionar sobre las transformaciones introducidas por la adaptación cinematográfica de Disney, que constituye, sin duda, una versión libre en la que se manifiestan los cambios sociales propios de la época.

Tal vez la cuestión a plantear sea cómo el imperio o la hegemonía de las versiones de Disney se ha configurado, incluso sobre el *Pinocho* de Collodi, quedando condicionada a una hegemonía de la pantalla en relación a la escritura, de la imagen sobre la palabra a partir de la década de los cincuenta (años 50); o sea, de los medios de comunicación sobre los otros soportes, principalmente sobre los libros. Giroux nos alerta sobre

las identidades individuales y colectivas de los niños y jóvenes se encuentran atadas política y pedagógicamente en la cultura visual popular de los

videojuegos, televisión, filmes, y aún en sitios de recreo como *malls* y parques de recreación. (Giroux, 1995)

## LIBRO

*Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi, aparecieron por primera vez en forma serializada en *Il Giornale per i bambini*, una revista para niños publicada en 1883. Ciertamente, mucho ha cambiado en el mundo entre 1883 y 1940. Uno de esos cambios se da en la industria cultural, que, al llegar a un público masivo mediante la adaptación cinematográfica producida por Disney, ofrecía la magia de la animación en un mundo de descubrimientos tecnológicos y creaciones industriales.

Sin embargo, si las imágenes de la animación permean nuestro imaginario, la lectura y observación de otras versiones ilustradas, como la de Roberto Innocenti, nos lleva a reflexionar respecto de la desnudez del personaje al comienzo de la historia, asociada a su condición de pobreza. Al buscar otras ilustraciones, es posible percibir a la marioneta como una sombra, lo que permite añadir nuevos sentidos a la historia.

La lectura nos conduce a una reflexión sobre el personaje, cuya vida va mucho más allá de la mentira y de su rasgo más conocido: el crecimiento de la nariz. Esta constatación me hace cuestionar la forma en que se comprende y se percibe la infancia.

Comprendo que en cada época existe una concepción particular de la infancia y que estas concepciones inciden de manera significativa en los sentidos que cada lector o cada autor atribuye a la obra. Es posible leer esta obra de Collodi como cercana a las ideas del “buen salvaje” de Rousseau, ya que presenta un concepto de infancia que se caracteriza por su naturalidad y que puede ser percibido tanto desde la inocencia —“lo bueno”, asociado a la compasión— como desde la necesidad de algún tipo de educación que inserte a esta marioneta en la vida social y urbana, para que aprenda y deje de ser “salvaje”.

Pinocho es un personaje rico en contradicciones: es, al mismo tiempo, travieso e insolente, pero también posee cualidades como la bondad y la compasión, asociadas a la inocencia. En conjunto, la narrativa me llevó a construir la idea de que se trata de un libro sobre la formación de la humanidad, sobre el camino hacia la humanización, atravesado

por los conflictos y contradicciones que constituyen nuestra condición humana. En este sentido, puede leerse como un relato de iniciación del niño en un espacio humanizado.

En su recorrido, Pinocho se encuentra con diversos personajes y atraviesa múltiples “máscaras” sociales que contribuyen a su constitución como niño. Desde el encuentro con otros títeres hasta sus distintas facetas —como estudiante, ladrón, perro de guardia, asesino o burro—, el personaje se transforma en todos los sentidos en su búsqueda por llegar a ser un niño, perdiendo la inocencia en algunos momentos y adquiriendo reflexiones morales en otros. ¿Será la infancia un espacio que alberga en sí misma innumerables máscaras sociales, ofreciendo, en el devenir de cada niño, una posibilidad?

## LA ESTRUCTURA DE LA NARRATIVA

La estructura narrativa textual de Pinocho puede considerarse un *bildungsroman* o novela de formación. Algunos críticos cuestionan esta denominación, al sostener que no existen bases suficientes para una transformación o metamorfosis efectiva del personaje. Sin embargo, si atendemos a los diversos momentos en los que Pinocho es llevado a la proximidad de la muerte, sumados a su transformación moral a lo largo de la narrativa, es posible afirmar que se produce un cambio significativo. La diferencia radica en el final, ya que no se trata simplemente de la transformación de la marioneta en niño; más bien, la metamorfosis ocurre en la medida en que la marioneta permanece y el niño cobra vida.

Otro rasgo de la estructura narrativa es la recurrencia que se manifiesta en los distintos momentos de peligro que atraviesa Pinocho, a partir de una secuencia reiterada: el castigo, el posterior perdón y la consecuente intervención de los cuidadores (Geppetto y el Hada), quienes lo protegen y confortan.

Asimismo, es posible comprender a Pinocho como un héroe que emprende un viaje conforme al modelo propuesto por Joseph Campbell, siguiendo las etapas de su esquema narrativo de 12 pasos. Algunos de estos pasos se hacen visibles, ya sea en la relación entre el héroe y el mentor (paso 4) —Pinocho con Geppetto—, o en la

aproximación a la caverna más profunda (paso 7), cuando se encuentra con el pescador y casi termina frito. Del mismo modo, aparece el momento de la recompensa (paso 9), previo al camino de regreso (paso 10), en el que la marioneta enfrenta las consecuencias de su confrontación con las fuerzas del mal y se transforma en asno (burro) (Montserrat y Lluch, 2007).

Desde otra perspectiva, la base de esta narrativa es el cuento de hadas, no tanto por su pertenencia al folclore, sino por los elementos que se aproximan a su estructura. Si los cuentos de hadas entremezclan la presencia de ritos, o bien se configuran como una suerte de secuencia de mitos y narraciones míticas vinculadas a un tiempo de ignorancia y miedo, en una creación de autor este esquema se transforma. Marina Colasanti (2004, p. 13) define el cuento de hadas como una “apropiación del sueño individual por parte del inconsciente colectivo”.

## **ENTRE CINE Y LITERATURA: PINOCHO, COLLODI, DISNEY Y BENIGNI**

Es posible percibir con claridad el cambio entre las versiones cinematográficas en relación con el libro. Si, como señala Naranjo (2001), la naturaleza temporal del cine es el aquí y el ahora, a diferencia de la literatura, cuya esencia radica en el tiempo pasado, en ambas películas, desde el inicio y a medida que transcurren los créditos, somos conducidos a un presente escénico.

En la versión de Roberto Benigni, las imágenes iniciales son fijas: la aldea se presenta como una serie de fotografías que nos trasladan a otro tiempo y lugar. De este modo, el “érase una vez” se hace reconocible con la llegada de un carro tirado por numerosos ratones, introduciéndonos en el universo del cuento de hadas. En esta primera escena, el Hada Azul discute la noción de “tiempo”, lo que abre la posibilidad de comprender el lenguaje de la película como una forma de metanarrativa. Esto se aproxima a lo que Naranjo (2001) afirma en su texto que el lector hace una reflexión sobre el texto leído, mientras que el espectador vive el momento de la película.

El discurso del Hada me remite al inicio del libro, el hipotexto: “Érase una vez... (...) ... sin hijos, fue una vez un pedazo de madera” (Las aventuras de Pinocho). Una vez

finalizada la escena, la cámara sigue el recorrido de la mariposa y nos presenta la vida cotidiana de la ciudad desde su punto de vista. Es ella quien da inicio a la acción, al tocar un pedazo de madera que cobra vida y comienza a gestar innumerables travesuras.

Cabe destacar un detalle al inicio: el carro del Hada se detiene exactamente frente a una fuente con la estatua de Pinocho, lo que me pareció una referencia a la obra original. A partir del concepto acuñado por Sotomayor Sáez, es posible interpretar esta escena como una “cita” a la obra de Collodi, aproximándose a lo que parece ser la intención de Roberto Benigni: una búsqueda de máxima fidelidad a la obra original.

La animación de Walt Disney se inicia con la conocida canción que acompaña el paso de los créditos y que ya forma parte de la escena narrativa. Es Grillo Parlante quien presenta la historia: comienza a cantar como si se tratara de un musical, bajo la luz de un reflector que ilumina también el título del libro, situándonos en la época de creación de la animación (1940). Al acercarse a la cámara, el foco se intensifica y se revela que el grillo viste un traje de gala y se dirige directamente al espectador.

Su discurso parece orientarse hacia una moraleja que se desarrollará a lo largo de la película: “Usted puede realizar sus sueños”. A continuación, el plano se abre para mostrar el libro “*Pinocchio*” dispuesto sobre la mesa; la iluminación pasa a la luz de las velas y el grillo comienza a leerlo. Se percibe entonces un cambio en la orientación de la luz, que marca para el espectador el inicio del “érase una vez”.

Entonces se produce el pasaje a ese otro tiempo. Resulta significativo observar ciertos detalles: las imágenes son presentadas por el propio grillo como si se tratara de un “cuadro”, y así somos guiados por la cámara para adentrarnos progresivamente en la película. La narrativa cinematográfica se inicia desde la perspectiva del grillo y, a través de su mirada, nos aproximamos a la casa de Gepeto mediante saltos.

Cuando la cámara sustituye la mirada del personaje por la del narrador, el grillo aparece ya vestido con harapos. Tras ingresar en la habitación, un plano general nos ofrece una visión del espacio, poblado por una gran cantidad de juguetes infantiles. Esta construcción visual me permitió interpretar que el grillo encarna la pobreza, un elemento siempre presente en la obra de Carlo Collodi, en contraste con un entorno animado que se presenta como confortable y acogedor. La iluminación se organiza con un centro más

claro y contornos oscurecidos, intensificando la sensación de un ambiente cálido. Mientras que en la obra de Carlo Collodi la casa de Geppetto es pobre y Pinocho solo recibe ropa en el capítulo octavo, bajo la condición de asistir a la escuela, en la versión cinematográfica de Walt Disney la casa aparece colmada de juguetes, la marioneta ya está vestida y el único signo de pobreza es la vestimenta del grillo. La comodidad y la calidez se destacan en los primeros veinte minutos de la película. Los colores del hogar, junto con la presencia de la chimenea, construyen un espacio donde fluye el afecto entre los personajes, incluidos aquellos que no forman parte de la versión literaria de Collodi (el gato Fígaro y la pez Cleo). Estos nuevos personajes permiten a Geppetto manifestar sus intenciones a través del diálogo.

Es interesante notar, en algunas de las pequeñas escenas paralelas que se presentan en la película de Disney, una en particular: cuando Geppetto está bailando con el títere Pinocho, el grillo se encuentra debajo de la estructura mecánica de la caja de música. Al no encajar en ese espacio, es “lastimado” y expulsado, lo que nos lleva a reflexionar respecto de la diferencia entre los lenguajes artísticos o, incluso, a establecer una referencia a la época industrial.

El Grillo Parlante adquiere una gran importancia a lo largo de toda la película, desde la introducción hasta su consolidación como la conciencia de Pinocho. De manera similar, el acto de formular el deseo de que la marioneta se convierta en un niño es presentado en la película de animación a través de Geppetto, mientras que el Hada Azul aparece como una estrella para conceder dicho pedido. Es ella quien da vida a la marioneta y quien, además, designa al Grillo Parlante como la conciencia de Pinocho, produciendo así un cambio en el signo de la pobreza: el grillo deja atrás los harapos y recupera su traje de gala.

Estos cambios resultan significativos en la comparación entre el hipotexto y el hipertexto, si se concibe la adaptación como un proceso cargado de sentidos, entre los cuales se inscriben las perspectivas cultural e histórica. En este marco, me resulta pertinente retomar la lectura de Norbert Elias acerca del desarrollo de la conciencia como sinónimo de civilización y del proceso de autoconciencia.

Norbert Elias concibe las diferentes formas de coerción como transformaciones en los comportamientos socialmente admisibles. A través de modificaciones en los sentimientos de vergüenza y retraimiento, el control de los impulsos se fue configurando en un proceso histórico de larga duración. Asimismo, se alteraron los patrones de lo que la sociedad exige y prohíbe mediante reglas sociales. Según Elias

al paso que avanza el umbral de la vergüenza y de los escrúpulos, de modo que aumenta la presión externa que unas personas ejercen sobre otras a la vez que crece la presión interna para conseguir el autocontrol o la autoacción que opera incluso cuando el individuo está en soledad y en consecuencia comienzan las transformaciones en las pautas de comportamiento.” (Elias, 1997, p. 198)

En esta referencia a los cambios históricos, podemos interpretar el carácter de Pinocho como representante de ese proceso. La meritocracia derivada del ascenso burgués —especialmente de la clase media, que dependía de la fuerza de trabajo para subsistir— se concentra en un código de conducta basado en la virtud y la moral, y ya no en un código de honor propio de la aristocracia. Así, una vez finalizadas las formas absolutistas de control, el dominio de sí mismo se absolutiza: las pulsiones y las prohibiciones sociales pasan a integrarse progresivamente en un superyó estrictamente regulado. Creo que es posible encontrar un eco de este proceso en la versión de Disney, particularmente en la importancia otorgada al Grillo Parlante como la voz de la conciencia que Pinocho se resiste a aceptar.

En la versión de Carlo Collodi, el grillo muere en el cuarto capítulo. En este capítulo, el grillo pronuncia una frase emblemática: *“Si no te gusta ir a la escuela, ¿por qué no aprendes al menos una profesión que te dé para ganar honestamente un pedazo de pan?”*, y continúa la conversación concluyendo, ante la elección de Pinocho de ser vagabundo, que *“todos los que han elegido esta profesión casi siempre terminan en el hospital o en la cárcel”*.

Podemos entender que, en el hipotexto, Collodi presenta mecanismos de coerción externa. En cambio, como adaptación a los cambios culturales y civilizatorios entre 1883 y 1940, dicho mecanismo se transfiere al grillo como conciencia; es decir, como forma de coerción interna, tal como lo plantea Norbert Elias (1997).

Las diferencias que presenta el personaje animado de Disney se manifiestan especialmente en la dulzura y el candor. En el libro, en cambio, Pinocho exhibe desde el inicio deseos propios y una actitud irreverente. Asimismo, en el hipotexto, la madera parlante aparece antes de la creación del títere, y la intención original de Geppetto era fabricar algo que le permitiera obtener un beneficio económico.

Mientras que en el hipotexto las aventuras conducen tanto a Pinocho como a nosotros, los lectores, hacia la toma de conciencia de valores morales y éticos, en la versión de Disney dichos valores se desarrollan principalmente a través del diálogo con la conciencia, encarnada por el Grillo Parlante.

Por lo tanto, es posible reflexionar sobre el cambio de perspectiva cultural que propone la película de Disney, no solo como una simple versión edulcorada del relato, sino también como una relectura atravesada por un contexto cultural transformado por el paso del tiempo. Si en la generación de Carlo Collodi el conflicto central residía en la relación del niño con la educación —en un momento histórico en que se formulaba la escolarización obligatoria para todos—, puede pensarse que, en 1940, este eje se reformula y continúa bajo el concepto de la conciencia.

Comprendemos que, en la versión cinematográfica, además de los cambios derivados del pasaje de un lenguaje a otro —del libro a la pantalla—, se hace presente la transformación que Sáez (2005) enfatiza, al señalar que toda adaptación se encuentra “ligada al sistema cultural y literario de una época concreta” (p. 228). Por este motivo, la lectura de la mediación resulta central para el análisis.

## **PINOCHO 3000**

En relación con *Pinocho 3000*, película producida por Filmax, resulta difícil conceptualizar y clasificar el tipo de adaptación que propone. La obra incorpora una gran cantidad de personajes secundarios que se articulan en torno al protagonista, desplazando el eje narrativo tradicional.

El conflicto central de la película se estructura en torno a la salvación de la ciudad frente a una figura destructora encarnada por su propio gobernador. El héroe, Pinocho,

no solo contribuye a la preservación de la naturaleza urbana, sino también a la liberación de los niños, quienes corren el riesgo de ser transformados en robots. Entre los personajes que lo acompañan se destaca la hija del gobernador, quien funciona casi como una pareja romántica, además de otros robots y los propios niños, que colaboran activamente en esta misión.

Si esta película no puede ser catalogada como “adaptación”, tampoco puede ser definida como “*crossover*”, ya que en el juego de ficción establecido no se recurre a personajes previamente conocidos. Dentro de las formas posibles de adaptación o transmediación, considero que la categoría que más se aproxima a este trabajo es la noción de “*fanfiction*”, aunque, en este caso, se trate de una producción profesional y no de una obra realizada por aficionados.

Reflexiono sobre este concepto al comprender que una de las funciones del *fanfiction* consiste en situar al personaje principal en un contexto diferente, explorando nuevas historias, pero conservando ciertos rasgos esenciales de su caracterización original, lo que, precisamente, se observa en esta película.

En un intento por comprender los límites de la transformación a partir del hipotexto de Collodi, percibo que, en la película de 2004, el cambio principal no reside en el contexto, sino en la inclusión de nuevos personajes y tramas, lo que hace que Pinocho no solo viva sus aventuras, sino que también establezca lazos de amistad y persiga otros objetivos.

Por lo que puede deducirse del diálogo entre las narrativas clásicas —Collodi y Disney—, el hipotexto se confirma como la película animada de Disney. Una de las evidencias de esta filiación es el reconocimiento de la casa de Geppetto, presentada de manera semejante a la de la animación de 1940, aunque adaptada a los tiempos modernos. El mismo formato arquitectónico y la ventana reproducen rasgos que permiten identificarla como la casa del creador de Pinocho. Asimismo, se establecen otras referencias explícitas entre la película producida por Filmax y la animación de 1940.

Durante los primeros quince minutos de esta nueva película, se nos presenta una vertiente de la aventura que se distancia de los clásicos anteriores. El personaje es modernizado y la acción se sitúa en un tiempo futuro, con algunas similitudes y escasas

referencias al relato original: Pinocho es ahora un robot creado por Geppetto y, aunque desea ser un niño, este deja de ser el objetivo central de su lucha.

La transformación del personaje no se origina en un proceso de autoconocimiento, sino que funciona como un “premio” por haber librado a la ciudad del mal encarnado por el gobernador. El sesgo meritocrático presente en el desenlace otorgado al robot Pinocho no se aproxima en absoluto a la evolución de la conciencia que se desarrolla en la versión de Collodi; por el contrario, vuelve a acercarse a la versión de Disney, en la que el grillo recibe, al final, una medalla como reconocimiento a su desempeño como conciencia.

Otros elementos conducen a una visión diferente de los temas de formación, educación, moral y ética planteados en la obra de Collodi. Uno de ellos es la referencia directa a una ideología tecnológica que se hace presente en la relación contemporánea con la educación. Algunos de los ejemplos analizados en este estudio contribuyen a demostrar que estas relecturas se articulan, en gran medida, a partir de la versión de Disney.

Si el personaje creado por Geppetto es ahora un robot, el hada —representada con rasgos distintos a los tradicionales— es negra, no rubia y de ojos azules, aparece en el momento de la creación y felicita al creador con la frase: “El amor es un programa de arte”. Este enunciado se vincula con el edulcoramiento del concepto de amor entre padre e hijo enfatizado por la versión de Disney. Sin embargo, al mismo tiempo, desplaza el sentido de la transformación hacia la capacidad técnica de Geppetto para programar su creación, estableciendo una relación directa entre afecto, tecnología y mérito.

Más adelante, camino a la escuela, Pinocho es impulsado por un personaje que es un pingüino. Este, como si cumpliera el papel de tutor de un pequeño robot, le explica y le enseña cuestiones de civilidad, como, por ejemplo, cómo cruzar la calle respetando el semáforo. Esta escena presenta la lógica de la programación ejecutada como una forma de educación. No obstante, el niño tiene dificultades para distinguir lo correcto de lo incorrecto, ya que, dependiendo de su punto de vista, el semáforo estará en verde para algunos y en rojo para otros. La falta de comprensión de la lógica de programación del pingüino genera problemas para el robot, quien posteriormente sufre las consecuencias de este error.

Del mismo modo, otro punto de conflicto se le presenta al robot que desea ser un niño: la imaginación. Así, se entabla un duelo con la hija del gobernador, quien no acepta la derrota. Aunque ambos juegan juntos y de manera adecuada, es el hada quien elige al ganador de la medalla, la cual será recuperada y altamente valorada por el títere-robot más adelante. Es el ideal meritocrático el que rige esta relación, siempre en función de la intervención de un tutor o un árbitro encargado de conceder tal o cual mérito. Esta es una diferencia sustancial con respecto a las dimensiones que atraviesa la obra de Collodi, en la cual el ideal es la maduración del sujeto.

La relación que se establece entre la naturaleza y la tecnología parece servir solo como un telón de fondo, pues no está suficientemente explorada. Lo que sí se desarrolla son los componentes románticos y la relación paternal. Ambos padres, Geppetto y el gobernador, desean lo mejor para sus hijos; sin embargo, la hija posee una autonomía que le permite ejercer cierto control sobre su padre, lo que contribuye a que sea ella quien ayude a Pinocho en la aventura para salvar a la ciudad y a los niños de las manos de su propio padre.

Así, en la obra de Pinocho, es el amor del padre hacia el hijo el que posibilita su transformación en un ser humano. En la versión de 2004, en cambio, es el amor del padre por la hija el que permite al alcalde convertirse en un personaje bueno. De este modo, la cuestión del desarrollo del ser —en particular, del ser social— queda desdibujada; la ideología se orienta a promover una lógica binaria entre el bien y el mal, destacando a un ganador al final.

## CONCLUSIONES

Ante el hipertexto, a partir de la lectura de la obra clásica, es posible percibir un juego de lecturas que se establece entre los textos y las distintas recreaciones de *Pinocho y sus aventuras*. Entendemos que el discurso literario cambia y se transforma a la par de los cambios históricos y sociales, lo que nos permite comprender la necesidad de releer y resignificar las obras y sus reescrituras, adaptaciones y reinventaciones.

Son diversas las maneras en que Pinocho es reescrito en cada recreación, ya sea a través de la película de Disney, del libro de Collodi o de otros lanzamientos. Entendemos que con cada reescritura hacemos nuevas lecturas, que articulan aspectos culturales y morales fundamentales para nuestras reflexiones y críticas sobre el mundo. Sin embargo, el peligro de las adaptaciones destinadas a niños y jóvenes radica principalmente en las reducciones motivadas por el deseo de hacerlas más comprensibles, sin considerar la profundidad que las obras artísticas —literarias, cinematográficas o visuales— son capaces de alcanzar en su forma original.

El libro original posee un tono considerablemente más mórbido y severo que la versión animada de Disney, ya que el *Pinocho* literario enfrenta situaciones extremas de violencia. Entre los episodios ausentes en la versión cinematográfica destacan el ahorcamiento del protagonista, el acoso escolar (*bullying*) y el momento en que golpea a un compañero con un libro, dejándolo inconsciente. En este contexto, el Hada Azul asume un papel ambiguo, a menudo asociado con situaciones de casi muerte y con la resurrección cíclica del personaje.

Jorge Larrosa (1998, p. 71) también aporta un argumento especialmente pertinente para pensar el personaje de Pinocho, al sostener que la infancia es frecuentemente “capturada por un dispositivo de saber y de poder que la constituye como objeto de una práctica de gobierno, de conducción y de dirección”. Esta concepción permite comprender cómo dichas lógicas orientan y estructuran las aventuras del personaje en el relato de Collodi.

En el desenlace del libro, al convertirse en humano, el niño mira su antigua carcasa de marioneta y celebra la transformación. Esta conclusión habilita una interpretación que va más allá de la simple lección moral de “ser un buen niño”: funciona como una profunda metáfora sobre la madurez, la conquista de la libertad y el despertar de la conciencia, simbolizada, en ambas versiones, por el regreso de Pepito Grillo (o Pepe Grillo, según la traducción preferida). El niño en el que Pinocho se convierte deja de ser muñeco, así como la infancia deja de ser lo que creemos conocer para convertirse en aquello que se nos escapa; no es lo que capturamos en nuestras teorías psicológicas o pedagógicas, sino

aquello que insiste en mantenerse como misterio e interrogación frente a nuestra pretendida madurez y completitud (Larrosa, 1998, p. 73).

Es importante recordar que, en sus orígenes, los cuentos de hadas utilizaban el terror y elementos violentos como recurso educativo. Mucho antes de las pantallas contemporáneas, la recepción masiva del cine introdujo un lenguaje más afectuoso para abordar conflictos que, antes de convertirse en dramas privados, eran históricos y colectivos. Siguiendo esta evolución tecnológica, atravesamos la era de la televisión hasta llegar a los servicios bajo demanda, donde el consumo de libros y películas se realiza mediante plataformas de *streaming*.

Ante este breve análisis, surge la pregunta: con la multiplicidad de soportes y pantallas, ¿cómo se configuran hoy la comprensión, la atención y las prácticas de lectura de niños y jóvenes?

Estas tres versiones cinematográficas, producidas en soportes y épocas diferentes, se articulan con la realidad contemporánea que vivimos, en la cual *Pinocho 3000* (2004) parece cobrar un nuevo sentido. El descubrimiento de las programaciones y de las lógicas de un sistema cada vez más virtualizado pasa a formar parte de nuestra configuración cotidiana, mientras emergen otras formas de supervivencia que inciden sobre la humanidad. Se trata de desafíos que el niño —o la infancia— enfrenta frente a las realidades virtuales y a las inteligencias artificiales, las cuales intervienen crecientemente en los procesos de formación, inteligencia y razonamiento de esta generación.

## REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Simone Ribeiro Barros. **O que narram os narradores: memórias, histórias e práticas**. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

COLASANTI, Marina. E as fadas foram parar no quarto das crianças. In: COLASANTI, Marina (Org.). **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 13-25.

COLLODI, Carlo. **As aventuras de Pinóquio**. Tradução de Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: Uma história dos costumes**. Tradução de Regino Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v. 1.

FONS, Montserrat; LLUCH, Gemma. **Cinema i literatura**. Articles de Didàctica de la Llengua i la Literatura, n. 43, p. 5-10, 2007.

GIROUX, Henry. A Disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antonio Flavio (Orgs.). **Territórios Contestados**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 49-81.

LARROSA, Jorge. O enigma da infância ou o que vai do impossível ao verdadeiro. In: LARROSA, Jorge; LARA, Nuria (Orgs.). **Imagens do outro**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 59-83.

NARANJO, Luis. **Cine y literatura: dos en uno no caben**. Hojas de Lectura, p. 11-14, 2001.

RUSHDIE, Salman. **Haroun e o mar de histórias**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SÁEZ, María Victoria Sotomayor. **Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias**. Revista de Educación, número extraordinario, p. 217-238, 2005.

## FILMOGRAFIA

BENIGNI, Roberto (Diretor). **Pinocchio**. Itália/EUA: Miramax Films; Cecchi Gori Group, 2002. 1 filme.

LUSKE, Hamilton; SHARPSTEEN, Ben (Diretores). **Pinóquio**. EUA: Walt Disney Productions; RKO Radio Pictures, 1940. 1 filme.

ROBICHAUD, Daniel (Diretor). **Pinocchio 3000**. Canadá: Christal Films; Audiovisuais, 2004. 1 filme.

## Histórico Editorial

Submetido: 08 de Abril de 2025.

Aprovado: 04 de Junho de 2026.

Publicado: 23 de Junho de 2026.

SOBRE O/A(S) AUTOR/A(S)

<sup>1</sup>Simone Ribeiro Barros André. Mestre em Educação pela UERJ; Professora da Educação Básica do Estado do Rio de Janeiro no Colégio Indígena Estadual Guarani Tava Mirim em ParatyMirim.

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6972681873100075>

E-mail: [simone.andre@gmail.com](mailto:simone.andre@gmail.com)

ORCID: 0009-0005-2911-054X