HAL
open science

Los itinerarios de la vida: distancias, atajos y vericuetos. A propósito de "Manuelita la tortuga" de María Elena Walsh

Fernando Copello

▶ **To cite this version:**

Fernando Copello. Los itinerarios de la vida: distancias, atajos y vericuetos. A propósito de "Manuelita la tortuga" de María Elena Walsh. Chemins de traverse, éd. Raúl Caplán, Aurora Delgado-Richet, Hélène Goujat et Catherine Pergoux-Baeza, Angers, ALMOREAL, 2013. hal-02067264

HAL Id: hal-02067264

https://hal.science/hal-02067264

Submitted on 14 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Los itinerarios de la vida: distancias, atajos y vericuetos. A propósito de *Manuelita la tortuga* de María Elena Walsh

Fernando Copello
Université du Mans, Labo 3L.AM

La novela, el relato, los largos poemas épicos, las breves canciones se sitúan en el pentagrama de los caminos. Y aquel verso perdido en algún tango que decía "todo quedó en la distancia" parecería resumir los vagabundeos de toda aventura literaria. El tango es *Madame Yvonne*, la que dejó París cuando un argentino la hizo suspirar y atravesó el océano para instalarse y marchitarse en el lejano Río de la Plata[1]. No atravesó ningún océano, pero sí llegó a ver el mar aquel caballero de la triste figura que se perdió en el itinerario de su ilusión y regresó (o lo regresaron) a su tierra, donde culminó su viaje por la vida[2]. Los itinerarios suelen tener que ver con el tiempo que pasa, con el deterioro, con la infinita experiencia, con esa torre alta y panorámica a la que se ha llegado después de errar por las innumerables escaleras.

A mí se me ocurrió elegir en el amplio paisaje de los caminos un cuento en verso y en notas musicales que yo tarareaba hace tantos años y que otros siguen canturreando titulado *Manuelita la tortuga*, cuya autora fue por los años 60 en la Argentina María Elena Walsh[3]. A diferencia de Yvonne, la que se fue *de* París, Manuelita se fue de Pehuajó, en la pampa, y se marchó *a* París, cumpliendo con esa vieja expresión *de pe a pa*[4]. Como Alonso Quijano, Manuelita volvió a su tierra: su itinerario fue completamente circular.

Voy a citar el texto del poema tal como aparece en el libro *El reino del revés*, publicado en Buenos Aires en 1963:

Manuelita vivía en Pehuajó
pero un día se marchó.
Nadie supo bien por qué
a París ella se fue,
un poquito caminando
y otro poquitito a pie.

Manuelita una tarde se miró
en un charco y se afligió.
Dijo: -Yo no sé por qué
estoy arrugandomé,
si desde hace ochenta años

---

[1]. La letra del tango pertenece a Enrique Cadícamo y la música a Eduardo Pereyra.

[2]. El regreso a la aldea se produce en el capítulo LXXII de la segunda parte, la muerte de Alonso Quijano en el capítulo LXXIV con que termina el libro. El movimiento y los caminos están presentes ya desde el primer capítulo de la obra en que se dice que el héroe desea: "…hacerse caballero *andante*, y *irse* por todo el mundo…" (Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1987, I, p. 75 [I, 1], el subrayado es nuestro).

[3]. El texto se encuentra en: María Elena Walsh, *El Reino del Revés* [1963], Ilustraciones de Nora Hilb, Buenos Aires, Alfaguara, 2008, pp. 55-56.

[4]. Según María Moliner: "Con verbos como 'saber, decir' o 'contar', equivale a 'desde el principio hasta el fin': 'Me lo contó de pe a pa'…" (*Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1990, II, p. 674 a, artículo **pe**). Luisa Futoransky emplea esta expresión para darle título a una de sus novelas, *De Pe a Pa*, que lleva por subtítulo *(o de Pekín a París)*, Barcelona, Anagrama, 1986.

tengo un cutis de bebé.

Manuelita una vez se enamoró
de un tortugo que pasó.
Dijo: -¿Qué podré yo hacer?
Vieja no me va a querer;
en Europa y con paciencia
me podrán embellecer.

Manuelita por fin llegó a París
en los tiempos del rey Luis.
Se escondió bajo un colchón
cuando la Revolución,
y al oír la Marsellesa
se asomó con precaución.

En la tintorería de París
la pintaron con barniz,
la plancharon en francés
del derecho y del revés,
le pusieron peluquita
y botines en los pies.

Tantos años tardó en cruzar el mar,
que allí se volvió a arrugar,
y por eso regresó
vieja como se marchó,
a buscar a su tortugo
que la espera en Pehuajó.

Manuelita, Manuelita,
Manuelita dónde vas
con tu traje de malaquita
y tu paso tan audaz[5].

El poema está compuesto por seis estrofas de seis versos y un estribillo, que es una redondilla de rimas cruzadas[6]. Lo que abunda son las rimas agudas, muy frecuentes en la poesía de María Elena Walsh y que crean cierto efecto cómico.

La canción, a diferencia del poema, se ha despojado de dos de sus estrofas: la segunda y la cuarta. Éstas nos sirven para estudiar la elaboración del texto, pero no podrán ser tenidas en cuenta al examinar la recepción de la obra, que fue mucho más importante a través de la versión cantada.

De la versión escrita vamos a recordar un dato que me parece esencial: Manuelita tiene ochenta años de edad, lo que significa que –incluso tratándose de una tortuga- es una tortuga muy mayor, con una gran experiencia de vida. De la cuarta estrofa, me parece interesante notar que Manuelita llega a París en el siglo XVIII, en los tiempos del rey Luis [XVI] y poco antes de la Revolución Francesa. Este aspecto cronológico va a perderse completamente en la versión cantada y aunque queden detalles de esa cronología ("peluquita", "botines"), casi me arriesgo a decir que la corriente tradicional y folclórica, que actúa sobre Manuelita desde hace cuarenta años, va corrigiendo o adaptando algunos aspectos[7]. En efecto, si escuchamos cantar de memoria la canción, veremos que la mayor parte de los

---

[5]. M. E. Walsh, *El Reino del Revés*…, pp. 55-56.

[6]. El esquema de las estrofas es siempre el mismo: el primer verso es un endecasílabo, siguen cinco versos octosilábicos; las rimas son todas agudas, excepto la del quinto verso, de terminación grave, que es una rima libre: Aabbxb. No corresponde a la estructura de la sextilla (versos cortos) ni a la del sexteto (versos italianos), según la descripción de Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 269-277. María Elena Walsh muestra su independencia con respecto a esquemas tradicionales y a la vez su deseo de adecuarse a esquemas rítmicos.

[7]. Como lo explica en otros contextos Augusto Raúl Cortazar, *Folklore y literatura*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1979, pp. 101-102.

rioplatenses reemplazan los ilustrados botines del siglo XVIII por unas botitas que corresponden más adecuadamente a la moda femenina de los años setenta e incluso la actual. El París de Manuelita no es, para los receptores, el París de Robespierre.

En un artículo de los años setenta, Gustavo Cirigliano y Ana Zabala Ameghino interpretaban esta canción infantil de la siguiente manera: es "una imagen de las aspiraciones de la generación del 55. La odisea de la tortuga Manuelita simboliza tanto la *Argentina-país* como la *juventud argentina* de hace veinte años"[8]. En los años 90, Ilsa Luraschi y Kay Sibbald se hacen eco de esta afirmación y consideran que ese viaje de Manuelita constituye para una generación argentina un verdadero acto de afirmación individual[9]. En un libro que es una larga conversación con María Elena Walsh, publicado en 1982, Alicia Dujovne Ortiz comenta con la escritora la odisea de Manuelita de esta manera:

> "Y Manuelita se fue a París, que es el lugar a donde vamos siempre llevando a cuestas nuestro peso de nostalgias. Circula otra frase en nuestro refranero humorístico, que dice: 'Cuando un argentino bueno se muere, se va a París', adaptación del aforismo de Oscar Wilde. La nostalgia parece ser nuestra casa. De modo que el viaje de Manuelita, que volvió vieja como se marchó porque envejeció de nuevo al cruzar lentamente el océano, resultó, además de ridículo, bastante inútil"[10].

Curiosamente, estas diversas interpretaciones intentan darle un sentido lógico a la propuesta de María Elena Walsh, cuyo relato cantado narra un itinerario estrambótico protagonizado por una anciana tortuga. Seguir estas pistas sería olvidar que lo que rige la estética de nuestra autora es la noción de *disparate*, recurso que Walsh rescata en el *nonsense* de los *nursery rhymes*[11]. Hay en María Elena Walsh un evidente juego con el lenguaje, un deseo de liberar la palabra muy propio de la atmósfera psicoanalítica de la Buenos Aires de los años sesenta[12]. Incluso un artículo extremadamente crítico de la escritura de María Elena Walsh, publicado en la revista *Primera Plana* de Buenos Aires en 1972, titulado "María Elena Walsh, la del establishment", dice lo siguiente: "…al negarse a someter su obra a un imperativo rígido, los elementos de la misma divagan libremente, arrojando una pluralidad de significados"[13]. Esa pluralidad de significados deja escapar, según el autor de la nota, el apego de la escritora a la ideología dominante. Lo que creo es que no hay en la María Elena Walsh de los años sesenta una actitud militante o, si la hay, ésta remite a la liberación de la palabra independientemente de connotaciones políticas. La suya es una militancia por la poesía y por la libertad del inconsciente en la creación poética[14], y es lo que sigue afirmando hoy: "No es que pienso o me planteo abordar un determinado tema, me salen solos"[15]. El resultado es una impresión de naturalidad que ya sentía una de sus primeras espectadoras; me refiero a Victoria Ocampo, quien escribe en una carta fechada en San Isidro el 20 de mayo de 1962: "Tus *Canciones para mirar* bañan en esa atmósfera poética latente en todas partes. La traducen como si fuera fácil de traducir. Como si fuera fácil…"[16].

---

[8]. Gustavo Cirigliano y Ana Zabala Ameghino, *El poder joven*, Buenos Aires, Librería de las Naciones, 1970, pp. 130-131.

[9]. Ilsa A. Luraschi y Kay Sibbald, *María Elena Walsh o el desafío de la limitación*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993, p. 29.

[10]. Alicia Dujovne Ortiz, *María Elena Walsh*, Madrid, Júcar, 1982, p. 124.

[11]. Cf. al respecto el estudio de Maud Gaultier, "La fonction transgressive du *disparate* dans les livres pour enfants de María Elena Walsh", in L. Aubage, J. Franco y A. Lara-Alengrin (eds.), *Les littératures d'Amérique latine au XXe siècle : une poétique de la transgression*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 187-196. Esta noción de disparate puede relacionarse con lo que Christine Pérès llama "mundo de las utopías infantiles", donde existe un lenguaje opuesto a la lengua utilitaria cotidiana (C. Pérès, "Au royaume des utopies enfantines: *Les pays de trente-six mille volontés* d'André Maurois (1929) et *El nido de los sueños* (1991) de Rosa Montero", in *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, Mónica Güell et Marie-Françoise Déodat-Kessedjian (éds.), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2009, pp. 329-339 ; pp. 329-330.

[12]. No se debe olvidar el peso de esta nueva manera de ver la vida que importan del Viejo Mundo algunos intelectuales europeos cuando emigran al Río de la Plata como consecuencia de la Guerra Civil Española y de las persecuciones racistas. El peso del psicoanálisis es notorio en los años sesenta en relación con el concepto de creatividad en general y también en relación con el objeto cultural que se le ofrecerá al niño. Todo ello impregna, sin duda, la producción de María Elena Walsh.

[13]. "María Elena Walsh, la del establishment", *Primera Plana* [Buenos Aires], 15/VIII/1972, p. 38-39; p. 39 a.

[14]. "Dice que las rimas la persiguen, que la atraía la magia que se produce dentro de esas formas, asociadas inesperadamente con lo onírico y lo inconsciente" (A. Dujovne Ortiz, *María Elena Walsh*…, p. 18).

[15]. Lo dice durante una entrevista publicada en abril de 2004: Ezequiel Martínez, "La vida es muy triste sin diccionarios", *Ñ. Revista de Cultura* [Buenos Aires], N° 29, 17 de abril de 2004, pp. 6-9; p. 7 c.

[16]. Citada por A. Dujovne Ortiz, *María Elena Walsh*…, p. 89.

Ahora bien, la libertad creativa, el onirismo, el libre fluir del inconsciente, el disparate… son portadores de significados, significados que se actualizan en diferentes contextos de recepción. La misma María Elena Walsh, comentando su *Manuelita…* en los años 70, bromea diciendo que la tortuga no se fue a París sino a Rumania, aludiendo a la célebre doctora Ana Aslan, artista del rejuvenecimiento en su clínica de Bucarest[17]. Lo que hace la autora es darle a su relato-canción un significado nuevo, mostrando el poder de transformación que existe en todo texto.

Este larguísimo prólogo a mi breve trabajo tiene la función siguiente: permitirme estudiar *Manuelita la tortuga* desde la perspectiva de la recepción, una recepción abierta que es lo que permite la estética del disparate. Sin embargo, el disparate es portador de sentidos concretos, aunque éstos no estén programados por la autora. Las diferentes interpretaciones aludidas (aspiraciones de la generación del 55, llevar nuestra carga de nostalgias…) no me parece que sean las que explican el éxito de *Manuelita la tortuga*; tal éxito se explica porque *Manuelita…* redinamiza y renueva estructuras latentes del cuento tradicional acentuando y actualizando ciertos tópicos. Entre esos tópicos se encuentran los caminos (largos o breves) y la vida (como camino también, entre la juventud y la vejez).

El título del texto, *Manuelita la tortuga*, remite ya a una serie de elementos que no podemos ignorar. El diminutivo aplicado al nombre del personaje recuerda aquel cuento infantil que del folclore pasó a la literatura gracias a Charles Perrault y a los hermanos Grimm: *Caperucita roja*[18]. Sin embargo, a este resabio de los cuentos de hadas, añade *Manuelita la tortuga* reminiscencias de la fábula esópica: se trata en efecto de un animal personificado. En ambos casos se inscribe la autora en una tradición relacionada con la literatura infantil: los cuentos de hadas y las fábulas.

Además, la tortuga aparece fundamentalmente en historias relacionadas con las distancias y con los caminos. En este sentido, la fábula de Esopo, *La liebre y la tortuga*, nos sitúa en la problemática de los trayectos, las distancias, las metas, los éxitos y los fracasos enarbolando el elogio del esfuerzo[19]. Lo mismo ocurre con una temprana versión española: *La liebre y el galápago* de Sebastián Mey, publicada en 1613 y cuya moraleja dice: "Hacienda y obra ganarás *obrando*, / y no con presumir emperezando"[20]. La versión algo posterior de La Fontaine profundiza y matiza los problemas del caminar ("Rien ne sert de courir; il faut partir à point", o "Elle se hâte avec lenteur")[21]. Para Marc Fumaroli se encuentra allí la ilustración de uno de los adagios más famosos del humanismo: *Festina lente*[22]. Sea como fuere, el camino y el esfuerzo así como una lenta y segura apropiación de las cosas aseguran el éxito.

Más cerca temporalmente de los receptores de María Elena Walsh, se encuentra el relato de Horacio Quiroga, que inaugura sus *Cuentos de la selva para los niños*, titulado *La tortuga gigante*[23]. Este cuento, extremadamente difundido en el Río de la Plata, narra el largo itinerario de una tortuga desde Misiones hasta Buenos Aires, llevando a cuestas a un hombre enfermo. Evidentes resabios de la

---

[17]. A. Dujovne Ortiz, *María Elena Walsh…*, p. 124. El método de rejuvenecimiento de la Dra. Aslan se llamaba Gerovital GH3 y algunos miembros de la burguesía argentina viajaban a Rumania por aquellos años para hacerse tratar.

[18]. Charles Perrault, *Contes*, Textes établis et présentés par Marc Soriano, Paris, Flammarion, 1991, pp. 258-260. Hay aquí un final único y trágico: el lobo se come a Caperucita. Esta versión del cuento, de 1697, es la primera versión escrita; el relato es de origen oral (cf. Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1984, p. 148). Más tarde, en el siglo XIX, los hermanos Grimm incluyen en sus *Cuentos para niños* una versión con final feliz, en que el cazador salva a Caperucita y a su abuela (*Contes pour les enfants et la maison*, Collectés par les Frères Grimm, Édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2009, I, pp. 163-168).

[19]. Se trata de la fábula N° 226 (o N° 352, según la clasificación de Émile Chambry). Consulto la traducción de Daniel Loayza, Ésope, *Fables*, Édition bilingüe, Traduction, introduction et notes par Daniel Loayza, Paris, Flammarion, 1995, pp. 212-215.

[20]. Sebastián Mey, *Fabulario* [1613], Texte établi et présenté par Fernando Copello, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 130-131. El subrayado es nuestro.

[21]. La Fontaine, *Fables*, Édition établie, présentée et annotée par Marc Fumaroli de l'Académie Française, Paris, La Pochothèque/Le Livre de Poche, 2000, pp. 340-341. Se trata de la fábula X del Libro VI.

[22]. *Ibid.*, p. 865.

[23]. Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva* [1918], La Plata, Terramar, 2007, pp. 11-19.

tortuga de Esopo hay en esta tortuga misionera, tenaz y esforzada, que recorre cientos de quilómetros y salva a un ser humano. Otro final feliz, esta vez con moraleja implícita.

Vemos entonces una serie de elementos que podía evocar ya el título del poema-canción.

En el análisis del texto voy a concentrarme en las estrofas que mayor relación tienen con el deambular, es decir la primera y la última, sin olvidar que el estribillo incluye un único verbo: *vas*.

El nombre de la protagonista está presente en el comienzo de varias estrofas y aparece de manera insistente (tres veces) en el estribillo. Hasta llegar a la segunda estrofa nada sabemos de la edad de la tortuga y, si nos dejamos llevar por el diminutivo, la imaginamos joven e incluso niña. El insistente estribillo, a través de su expresión "¿dónde vas?", reitera una pregunta habitual que se hace a los niños y a los nenes. Por eso Manuelita puede hacernos pensar en Caperucita. Y justamente, el problema central de *Caperucita roja* es un problema de caminos, tal como aparece en la conversación entre ésta y el lobo, aquí en la primitiva versión de Perrault:

> "Et bien, dit le Loup, je veux aller voir aussi, je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera. Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long…"[24]

Caminos largos y caminos breves, rapidez y lentitud: no estamos tan lejos de la problemática de la fábula de Esopo, quizá porque todo es camino en esta vida nuestra, todo comienza con el verbo marcharse, salir, avanzar. Pero el cuento de Perrault, el cuento oral folclórico en el que éste se inspiró, tiene una función de advertencia que le da un sentido, una función social, tal como lo explica Paul Delarue:

> "…le conte du *Petit Chaperon rouge* aurait été destiné, à l'origine, à mettre en garde les enfants contre le danger de circuler seul dans les bois qui, durant des millénaires, furent hantés de loups ; de ces loups dont les mères en effet ont toujours menacé les enfants…"[25]

El "¿dónde vas?" de *Manuelita la tortuga* recuerda la advertencia de *Caperucita roja*, sólo que aquí no tiene ninguna función.

En su disparatado itinerario, Manuelita se va de Pehuajó a París, es decir que cruza el océano sin ningún elemento que la ayude a flotar. Recordemos que la Manuelita de Pehuajó, la tortuga doméstica a la que estaban habituados los niños argentinos, era sin duda una tortuga de tierra. Del mismo modo, la oposición entre ir "un poquito caminando" y "otro poquitito a pie" es completamente ilógica, ya que ambas expresiones son equivalentes[26]. Estamos en el territorio del *nonsense*. Por eso la viejecita tortuga lleva un nombre de niña, por eso en el invierno de la vida se ha enamorado (lo que para los jóvenes receptores puede resultar completamente extravagante). De *Caperucita roja* ha conservado la Manuelita de Walsh otro resabio: un elemento en la vestimenta. En efecto, en el cuento de Perrault se nos dice: "Cette bonne femme [la abuela] lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit chaperon rouge"[27]. En cuanto a la indumentaria de Manuelita, lo que

---

[24]. C. Perrrault, *Contes…*, pp. 258-259. Según Paul Delarue, el diálogo se desarrolla de manera diferente en las versiones populares, pero siempre se habla de caminos : "Dans la version de Perrault, le Loup, après s'être informé de l'endroit où se rend la fillette, lui dit qu'il ira '*par ce chemin icy*' et elle '*par ce chemin-là*'; dans les versions populaires, l'entretien est tout autre. Le loup lui demande : '*Quel chemin prends-tu ? Celui des Épingles ou celui des Aiguilles ?-*' La petite prend un chemin et le loup prend l'autre…" (Paul Delarue, *Le conte populaire français*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1976, I, p. 382). En cuanto al Río de la Plata, la versión predominante ha sido siempre la del camino largo y el camino corto en la transmisión oral y familiar del relato.
[25]. P. Delarue, *Le conte populaire français…*, I, p. 383.
[26]. Y recuerdan el refrán: *coger el coche de San Fernando, un poquito a pie y otro poquito andando*, como me lo señala en el debate que sigue a la ponencia Lorenzo Lorenzo-Martín. Sin duda el refrán inspiró a la escritora, ya que se integraba perfectamente en el estilo de su poema.
[27]. D. Perrault, *Contes…*, p. 258.

siempre ha llamado la atención es su "traje de malaquita", que aparece en el estribillo. Ese mineral de color verde casi ningún niño argentino lo conoce[28], pero acepta el vocablo y se divierte con una palabra que para él no significa nada. Otro elemento más que muestra cómo María Elena Walsh se sirve de una tradición y le da un toque nuevo y luego, en la circulación del texto, ese toque puede significar otra cosa: aquí un traje de *quéséyo*.

Ahora bien, en el *incipit* de *Manuelita la tortuga*, se nos habla de un desplazamiento, lo que coincide con el momento inicial de muchos cuentos tradicionales. Por ejemplo, Vladimir Propp, al hablar de las funciones del cuento, señala en la apertura una función que define como alejamiento: "Les formes habituelles de l'éloignement sont: le départ pour travailler, dans la fôret, pour faire du commerce, à la guerre, 'pour s'occuper de ses affaires'…"[29]. Es el caso de Manuelita, que un buen día se marchó a París. También explica Propp que en el comienzo de muchos cuentos se señala la falta de algo: esa carencia lleva a una búsqueda que justifica el desplazamiento[30]. En nuestra historia, lo que le falta a Manuelita es la belleza y fundamentalmente la juventud[31]. De modo que el itinerario de nuestra tortuga es un itinerario hacia la juventud. Pero, ¿dónde se encuentra la juventud? ¿dónde está esa fuente de la eterna juventud, que es también un tema tradicional[32]? Propp también señala en su *Morfología del cuento* un momento en que se llega al sitio donde está el objeto buscado:

> "Le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve l'objet de sa quête […] L'objet de la quête se trouve dans 'un autre' royaume. Ce royaume peut se trouver très loin à l'horizontale, ou bien très haut ou très bas à la verticale…" [33]

Ese reino lejano es, para Manuelita, París, tan alejado que hay que cruzar el océano: es allí, en sus institutos de belleza, donde puede obtenerse la eterna juventud. Ahora bien, el cuento maravilloso, que es el que estudia Propp, suele describir el transporte hacia ese reino a través de medios inverosímiles: una alfombra mágica, un barco que vuela, el lomo de un lobo, una escalera encantada. El protagonista también puede volar. Es el caso de Manuelita, en cierto sentido, ya que ella camina sobre el mar; al menos ésta es la imagen que tienen los receptores: o la canción es una canción loca (*nonsense*) o la tortuga va a pie sobre las olas del mar[34].

Propp habla también del regreso, que se efectúa en general de la misma manera que el viaje de ida[35]. Sabemos, en el caso de Manuelita, que ese desplazamiento enorme llevó muchos años ("Tantos años tardó en cruzar el mar / que allí se volvió a arrugar"). Pero tanto la ida como la vuelta son

---

[28]. A este respecto es interesante analizar una anécdota de María Elena Walsh en una entrevista reciente: "Una vez hice un viaje en un remisse, y el remisero me dijo: '¡Mire, qué suerte que la llevo porque hace veinte años que le quiero hacer una pregunta! ¿Qué quiere decir malaquita?' En cualquier diccionario lo podía encontrar, pero veinte años le llevó sacarse la duda. ¡Pobre hombre! Es muy triste la vida sin diccionarios" (E. Martínez, "La vida es muy triste sin diccionarios…", p. 8). Lo que no notó María Elena Walsh es que poco importaba a la canción el significado de 'malaquita', que ese señor, como tantos niños, se imaginaba lo que quería. Sin embargo, la referencia a la malaquita sí podía tener una relación con el sentido del poema, como me lo señala Marie-Madeleine Gladieu: se hacen con ese mineral oxidado (asimilado a una piedra semi-preciosa) collares o amuletos que se caracterizan por tener un efecto calmante con respecto a dolores articulares. La vieja tortuga iba protegida por ese traje con virtudes terapéuticas.

[29]. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Poétique/Seuil, 1973, p. 36.

[30]. "Il manque quelque chose à l'un des membres de la famille; l'un des membres de la famille a envie de posséder quelque chose (définition: *manque*…)…" (V. Propp, *Morphologie du conte*…, p. 46).

[31]. En la parte que no recoge la canción se dice: "…estoy arrugandomé…".

[32]. Abundan durante la Edad Media grabados, miniaturas, textos en que se evocan estas fuentes transformadoras. Cf., por ejemplo, los diversos catálogos publicados en torno a la exposición en el Museo de Cluny, titulada "Le bain et le miroir" (París, 2009). También en uno de los cuentos recopilados por los hermanos Grimm se evoca el tema del rejuvenecimiento mágico: "Le petit homme rajeuni par le feu" (*Contes pour les enfants*…, II, pp. 282-283).

[33]. V. Propp, *Morphologie du conte*…, p. 63.

[34]. Con otro tipo de transporte disparatado se divierte la autora en "Coplas de Navidad": "Belén está muy lejos, / hay que tomar el tren, / *cruzar el mar en coche*, / después seguir a pie" (M. E. Walsh, *El Reino del Revés*…, p. 84). El subrayado es nuestro.

[35]. V. Propp, *Mophologie du conte*…, p. 69.

expresadas muy brevemente, sin descripción del trayecto, lo que coincide con los análisis de Vladimir Propp en otro de sus libros, *Les racines historiques du conte merveilleux*:

> "La deuxième remarque est que le conte saute l'épisode du déplacement. Le déplacement n'est jamais décrit en détail […] Cette formule est un refus de décrire le trajet […] La distance est énorme, mais elle est parcourue d'un bond. Le héros la franchit en volant […] Cela montre que l'espace a dans le conte un rôle double. D'un côté, il existe, il est un élément de composition absolument indispensable. De l'autre, c'est comme s'il n'existait pas."[36]

Vemos entonces de qué manera llegan al texto de María Elena Walsh unos recursos tradicionales en la descripción de viajes e itinerarios. Vemos también de qué manera el camino estructura el relato-poema de nuestra tortuga. Es indudable que en el horizonte de espera de los receptores juveniles de la juglaresa porteña existía la necesidad de reconocer algunos elementos y además el deseo de ver otros parodiados o transformados en disparates.

Dentro de la temática del cuento maravilloso está el motivo de la transformación, motivo que también trata a su manera Ovidio en sus *Metamorfosis*. Esa transformación es siempre un hecho mágico. Muy a menudo el protagonista se transforma en animal[37], pero puede volver a su apariencia anterior, según los casos. Al joven receptor le encantan las transformaciones. En el caso de Manuelita se nos cuenta una metamorfosis frustrada: la de una vieja rejuvenecida que vuelve a ser vieja. En el fondo estamos ante un cuento disparatado, mal resuelto, porque la apariencia final debería ser siempre una mejora: Piel de Asno vuelve a ser una princesa, la Bestia se convierte en un hombre apuesto. Manuelita acaba burlada, desmejorada a causa de los largos caminos, su esfuerzo resulta parodiado e inútil.

En este sentido, el cuento de Manuelita se opone diametralmente al esquema más habitual del cuento de hadas, y por eso divierte y sorprende. Así describía Bruno Bettelheim una de las funciones de dichos relatos:

> " Tel est exactement le message que les contes de fées, de mille manières différentes, délivrent à l'enfant: que la lutte contre les graves difficultés de la vie est inévitable et fait partie intégrante de l'existence humaine, mais que si, au lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves inattendues et souvent injustes, on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire."[38]

Quien piensa en viajes y odiseas piensa en Ulises, Ulises que regresa después de veinte años a su Penélope que lo espera. En nuestro caso, quien espera es una Penélope viril ("…su tortugo / que la espera en Pehuajó…"). La Ítaca pampeana es Pehuajó y allí encontramos al personaje masculino esperando, verdadera inversión de tópicos; novedoso feminismo el de esta canción tan aparentemente ingenua. El pasivo tortugo tendrá que conformarse con la arrugada aunque audaz Manuelita.

Creo que es cierto, como dice María Elena Walsh, que a ella las cosas le salen solas. Pero, en realidad, aunque así lo parezca, las cosas nunca salen solas. Los caminos de la imaginación son múltiples y están poblados de vericuetos; en muchos de sus recodos hay huellas, rastros de otros que pasaron antes. Muchas tradiciones se esconden en el itinerario de la creación de *Manuelita la tortuga*: las fábulas en que las tortugas caminan y llegan, los cuentos en que las niñas eligen entre los senderos que se bifurcan ése más largo y que se pierde, las epopeyas de enamorados que hacen camino y algún día regresan, las metamorfosis logradas o truncas con frecuentes presencias de animales. Y luego, claro está, los exilios, más numerosos después de 1963 y que se injertaron en la canción ya creada, echando nuevos gajos.

---

[36]. V. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983, p. 57. Cf. también el capítulo titulado "La traversée", pp. 263-281.
[37]. Cf. *Ibid.*, p. 216.
[38]. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffond/Pocket, 2009, pp. 19-20.

Lo que no hay es moralejas ni advertencias, ni lobos malos en el océano de Manuelita. Tan sólo una confirmación: que a pesar de todo, en la distancia, el tiempo deja sus huellas y sus marcas y que quizá, en algún Pehuajó del mundo, alguien siempre nos está esperando.