

Una mirada caleidoscópica sobre *Mil grullas* de Elsa Borneman

Mónica Analía Dias Leal

Instituto Eureka para la educación del Pensamiento / Instituto Canossiano
“San José” Profesorado en Educación Primaria.

María Gabriela Casalins

Instituto Eureka para la educación del Pensamiento / Instituto superior de
Formación Docente La Anunciación de la Sma. Virgen.

*El hermoso consuelo de encontrar el mundo en un alma,
de abrazar a mi especie en una criatura amiga.*
Hölderlin, en *La Resistencia* de E. Sábato

Introducción

Con este epígrafe queremos adentrarnos en la memoria de *Mil grullas* de Elsa Bornemann en su edición de Alfaguara de 2011 con ilustraciones de María Jesús Álvarez. Nuestro análisis tendrá la mirada puesta en dos niños que con su inocencia nos introducen en mundos absolutamente opuestos: el de la niñez en el que el ser humano está abierto a descubrir el alma del otro y el de la adultez en el que cobran vigencia palabras como “poder”, “tener”, y donde el número singular adquiere autonomía y pasamos la vida jugando al “yo-yo”.

Este cuento abre sus puertas a un lector que advierte con sorpresa cómo Tohiro y Naomi cobran vida a través de ilustraciones en las que colores a veces pálidos, grises o sepías van conformando en sus interacciones otras posibles lecturas.

En esa convulsión social en la que vive el hombre moderno, esta narración nos ofrece las vivencias del individuo. Seres pequeños que van experimentando el devenir de la historia cotidiana con sus luces y sombras. La escuela aparece como el único lugar en el que pueden establecer una comunicación. El alma de cada uno de estos personajes se va develando y va develando al lector quien ya está viviendo esta historia del primer amor: “Sin embargo, creían que el mundo era nuevo y esperaban ansiosos cada día para descubrirlo. ¡Ah...y también se estaban descubriendo el uno al otro! (Bornemann, 2011: 8) y, (...) El afecto entre los dos no buscaba las palabras. (Bornemann, 2011: 9).

Una visión caleidoscópica de la historia: haikus y nanas tradicionales

A este libro como objeto estético podemos acceder a través de distintas miradas: la de la ilustración, la de la historia en sí, la de los cantos infantiles como las nanas con su Donguri Koro Koro, o a través de los haikus. Tal vez, por esta razón se ha planteado la lectura de este texto con una mirada panóptica, en el sentido etimológico del término, como esa mirada que permite focalizar distintos aspectos de la historia y que a la vez se nutre de otros discursos que enriquecen su lectura. El Diccionario define el término “panóptico” de la siguiente manera: dícese del edificio construido de modo que desde un punto dado puede verse el interior. Por esta razón queremos acentuar en este trabajo la importancia de la mirada al texto escrito como ese punto dado para, desde ese eje central, irradiar hacia los otros lenguajes en un caleidoscopio de lectores y de lecturas.

La historia de amor entre los niños va in crescendo tanto como el juego bélico en el mundo. Este contrapunto en la trama narrativa se traduce de igual manera en las ilustraciones que se van entrelazando con otros textos que adquieren la misma cadencia. Y así nos encontramos con Naomi saliendo de una pesadilla y escribiendo sus primeros haikus:

Lento se apaga
el verano.
Enciendo
Lámpara y sonrisas.

Pronto
Florecerán los crisantemos.
Espera,
Corazón. (Bornemann, 2011: 18)

En este tramo de la obra la nostalgia se ha apoderado de la vida de los personajes y del lector. Nostalgia en el sentido etimológico del término. El dolor por la patria perdida. Y aquí la patria significa nuestro lugar seguro: nuestra infancia, nuestros sueños, la pervivencia de nuestras tradiciones y juntamente con ella nuestros proyectos de vida. Toshiro pensaba casarse con Naomi, los abuelos de Toshiro continuaban realizando sus artesanías en cerámica porque este tiempo iba a pasar. Todo queda trunco. Pero el haiku abre la puerta hacia la esperanza de un tiempo mejor. Ya florecerán los crisantemos. El uso de la imagen visual en el segundo haiku marca la oposición entre la luz y la sombra dada por un verano que se apaga y el discurso apelativo que traduce la necesidad de esperar, porque –nos dice Sábato en *La Resistencia*: “(...) el mundo no sólo está afuera sino en lo más recóndito de nuestro corazón”. (Sábato, 2011:73). En este momento del relato, el silencio se apodera de la escena y es tan importante como la próxima palabra que se evoque: “Espera corazón” (Bornemann, 2011: 18). El lenguaje, dice Barthes en su obra sobre el Haiku, está suspendido. Es el momento en el que el lenguaje cesa y da paso nuevamente a la cal-

ma interior. Para el crítico literario: “(...) la brevedad del haiku no es formal; el haiku no es un pensamiento rico reducido a una forma breve sino a un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa... esa justeza posee evidentemente algo de musical (música de los sentidos y no forzosamente de los sonidos): el haiku tiene la pureza, la esfericidad y el vacío mismo de una nota musical”. (Barthes, 1981: 17)

En este juego de contrapuntos también adquiere una presencia importante para el lector la imagen auditiva del Donguri Koro Koro. Esta reminiscencia a la infancia y a la figura de las mamás y de las abuelas que habían quedado como difusas en el relato, se alzan sobre el texto y cobran vital importancia: “(...) Nada de lo que fue vuelve a ser, y las cosas y los hombres y los niños no son los que fueron un día. ¡Qué horror y qué tristeza, la mirada del niño que perdimos!” (Sábato, 2011: 74).-

Maridaje de texto e imagen: el ejemplo de *Mil Grullas* de Elsa Bornemann ilustrado por María José Álvarez

Otra “mirada” de la obra que tendremos en consideración es el de la ilustración que acompaña al texto en su edición del año 2011. Tomaremos la ilustración como un lenguaje más a decodificar, porque re significa al texto literario y le aporta datos, atmósferas.

Toda ilustración de un texto realiza una nueva lectura de la obra literaria que está a cargo del artista que se compromete a realizarla. Incluso la elección de una determinada técnica pictórica implica una toma de posición. La ilustradora argentina Mónica Weiss, así lo explica en una entrevista realizada por Sergio Kern: “ (...) las técnicas son distintas cada vez, porque tienen que estar al servicio del discurso casi cinematográfico que tiene el libro ilustrado como género”, y, “ (...) Si con la técnica se trabaja directamente sobre el clima y el género, con ella es posible destruir o magnificar un texto. Moldearlo totalmente. No sólo como una cuestión de interpretación. Directamente por obra y gracia del material y de su tratamiento: unas acuarelas muy delicadas o unos grabados muy rústicos pueden cambiar completamente el texto...” (Kern, 2000: 40 y 41 en Schritter, 2005: 26 y 27).

Para este trabajo de ilustración del cuento de Bornemann María Jesús Álvarez elige la acuarela y los lápices de colores. Con lápiz negro delimita los contornos de las figuras, pero el trazo sigue siendo suave y sutil. Consigue así remedar y recrear el tono melancólico del texto literario.

Como antes dijimos, las ilustraciones de Álvarez para el cuento de Elsa Bornemann generan, a partir de las técnicas empleadas y los dibujos de los personajes y su vida cotidiana en la Hiroshima de la Segunda Guerra Mundial, un nuevo plano de decodificación de la historia. El plano de la ilustración se conforma como un texto en paralelo que plantea, creemos, en este trabajo de ilustración, un acompañamiento de la línea narrativa y la intensificación de atmósferas emocionales que se dan en tres momentos.

Primer momento: Se puede percibir en los tonos pastel de la infancia de los protagonistas y en las estilizadas y dulces figuras de ambos niños que presenta esta ilustradora, en esta primavera de la Hiroshima de 1945, el contraste notorio con las caras adustas de los adultos.

Observamos imágenes de trazos suaves y la paleta en tonos pastel elegida resulta un complemento exacto para el texto que acompaña: “Desde que ambos recordaban, sus pequeñas vidas en la ciudad japonesa de Hiroshima se habían desarrollado del mismo modo: en un clima de sobresaltos, entre adultos callados y tristes, compartiendo con ellos los escasos granos de arroz que flotaban en la sopa diaria y el miedo que apretaba en las reuniones familiares de cada anochecer en torno a las noticias de la radio, que hablaban de luchas y muerte por todas partes.” (Bornemann, 2011:7).

La ilustración abre en esta instancia de la historia un muestreo de la vida escolar de los niños. Después nos hace cómplices, como observadores, de las secretas miradas que se dedican ambos en el inicio de este amor infantil. Esas miradas aparecen a doble página acompañando al texto de la autora que dice: “Se contemplaban de reojo durante la caminata hacia la escuela, cuando suponían que sus miradas levantaban murallas y nadie más que ellos podía transitar ese imaginario senderito de ojos a ojos” (Bornemann, 2011:8). Desde nuestro lugar de lectores, el código plástico nos permite “meternos” como espectadores y derribar esas “murallas” de privacidad que los niños han erigido para preservar ese espacio que les es propio. Aquí el texto plástico va un punto más allá que el escrito y nos deja ver, desnuda, esa acción íntima.

Un cerezo florecido acompaña como ilustración el inicio de la separación de ambos niños. Es la llegada del verano y las vacaciones escolares: “El futuro inmediato de aquella primavera de 1945 fue el verano, que llegó puntualmente el 21 de junio y anunció las vacaciones escolares.” (Bornemann, 2011: 12).

Un cerezo en flor para mostrar la finalización del ciclo idílico de este amor infantil: hay flores flotando en el aire y cayendo ya. La ilustración siguiente continúa con una rama del mismo árbol florecido que acompaña las hojas del calendario y el paso del tiempo entre los dos: “Acabó junio y Toshiro arrancó contento la hoja del almanaque...Se fue julio y Naomi arrancó contenta la hoja del almanaque...” (Bornemann, 2011:14). Sin embargo, la paleta de colores pastel comienza a “ensuciarse” de grises, cuando aparece la última hoja del calendario, y se ven flores de cerezo acompañando, fuera del árbol, en clara remisión o separación de su núcleo vital, a la hoja del calendario de agosto y al fin del verano. El texto dirá: “Y aunque no lo supieron: “¡ por fin llegó agosto”, pensaron los dos al mismo tiempo”. (Bornemann, 2011:15). Inicio de contraste y anticipación, desde lo visual, de lo que vendrá, cuando la realidad de estos dos niños se vea desastrada por la bomba de Hiroshima.

Después de mostrarnos a Toshiro en casa de sus abuelos, la ilustración nos muestra el sueño de Naomi: los colores pastel cobran un tinte blanquecino y la vemos descalza, luchando contra el viento como los árboles que la circundan. Los brazos de la niña se cierran sobre el plexo solar, en claro gesto de defensa. Este gesto de Naomi en el sueño nos lo brinda la ilustración, y cobra un poder de sugerencia inusitado porque puede permitirnos lecturas en varios niveles: Puede leerse como un simple gesto defensivo, o bien algo más profundo, si se piensa que para la cultura oriental, el plexo solar- que es lo que defiende la niña con su abrazo- es el centro de la energía y congrega la energía aérea y terrestre y, que, además, se lo considera como el dador

del poder de la auto-realización vital.

De la misma manera, el viento presente en la cabellera de la niña y en los árboles desnudos y desvalidos como ella, podrían sugerir al lector la premonición de la desgracia que está pronta a estallar. El texto literario nos aporta datos más escuetos sobre el sueño: “El primero de agosto se despertó inquieta; acababa de soñar que caminaba sobre la nieve. Sola. Descalza. Ni casas ni árboles a su alrededor. Un desierto helado y ella atravesándolo.” (Bornemann, 2011: 18).

La historia sigue su curso: como ya vimos, Naomi escribe sus primeros Haikus de amor, a la espera del reencuentro, cose y ora sujetando sus deseos cada doscientas veintidós puntadas. Toshiro pesca en la isla de Miyashima. Ambos “se piensan” ese seis de agosto a las ocho de la mañana. Aquí la ilustración muestra, por última vez, la tonalidad amarilla y solar que ha venido detentando: Naomi aparece, tal y como lo plantea el texto, arreglando el obi de su kimono y Toshiro aparece en la página siguiente, pescando.

La ilustración también acompaña el texto de la caída de la bomba: “En el mismo momento, un avión enemigo sobrevuela el cielo de Hiroshima”. (Bornemann, 2011:27). Es una acuarela en grises que muestra, a doble página las locaciones de ambos niños. A la izquierda el cielo gris que debe haber percibido Toshiro: se puede observar parte de la puerta sumergida en el mar del Santuario de Itsukushima, en la isla de Miyashima. En el lado derecho el cielo de Naomi: observamos la cúpula Genbaku, edificio que fue originalmente proyectado por el arquitecto checo Jan Letzel y cuya estructura antisísmica de hormigón quedó en pie después de la bomba y hoy se ha constituido como Monumento de la paz, en Hiroshima. Aquí la ilustración aporta datos nuevamente en varios planos: el superficial, que expone la proximidad de la tragedia a través de la paleta de grises elegida y uno más profundo que implica un conocimiento de la geografía y de la historia de Japón. A este respecto dice la ilustradora y autora Isol, en una entrevista que le realizara María Emilia López, refiriéndose al papel de la ilustración en su interacción con el texto escrito y a los niveles de profundidad de la decodificación del mismo: “Uno lee algo y tiene el código para decodificarlo, entenderás o no lo que está detrás de eso, pero tenés la certeza de que “yo sé cómo leer esto”. Una ilustración, una cosa plástica es mucho más inmediata, y a veces no hay una escolarización determinada, no hay un criterio construido que permita decodificar, y eso podría estar buenísimo si se hiciera accesible. Pero implica una actividad y un esfuerzo como espectador, (...)” (López, 2007: 183).

El texto ilustrado siguiente vuela a cambiar la paleta: es una acuarela en violetas y malvas, colores fríos, y la línea del horizonte y la profundidad se han perdido. Sólo se recorta la puerta que abre Naomi y que deja ver todavía la paleta cálida de amarillos pastel de la infancia. Los escalones que deberá transitar el personaje guardan el mismo color, suspendidos en el vacío, como queriendo proteger los pasos de la niña con los colores de la infancia.

El texto literario al que corresponde esta ilustración mantiene un esquema rítmico logrado con la repetición de una frase- estribillo:

(...)una mamá amamanta a su hijo por última vez.
Dos viejos trenzan bambúes por última vez.
Una decena de chicos canturrea: Donguri Koro Koro Donguri Ko... por última vez.
Cientos de mujeres repiten sus gestos habituales por última vez.
Miles de hombres piensan en mañana por última vez.
Naomi sale para hacer unos mandados. (Bornemann, 2011:28).

Nuevamente, la interacción texto literario-texto plástico refuerza la idea de la gravedad de lo que está por suceder: es la muerte de la pureza. Hasta la tipografía en blanco del texto parece querer decir lo mismo.

Luego está la explosión de la bomba y sus consecuencias para el pueblo de Hiroshima, explicadas en detalle por el texto: “Silenciosa explota la bomba. Hierven, de repente, las aguas del río. Y medio millón de japoneses, medio millón de seres humanos, se desintegran esa mañana. Y con ellos desaparecen edificios, árboles, calles, animales puentes y el pasado de Hiroshima”, y también: “Hiroshima arrasada por un hongo atómico. Hiroshima es el sol, ese seis de agosto de 1945. Un sol estallando.” (Bornemann, 2011:30).

A doble página la ilustración es sencilla en marcado contraste con el detalle que aporta el texto literario: una acuarela a doble hoja en naranjas y amarillos: sólo el fatídico resplandor de Hiroshima hirviendo.

Todavía sobre el naranja del estallido nos enteramos de que Toshiro ha averiguado que Naomi es una sobreviviente y que sabe dónde está: internada en un hospital de las afueras. Ha sobrevivido al horror con otros muchos aunque, como dice el texto, “(...) el horror estuviera ahora instalado dentro de ellos, en su misma sangre.” (Bornemann, 2011:31).

La historia retoma a partir de esta lámina los colores iniciales: pasteles en amarillo que se van mezclando con sepías y agrisando a medida que se acerca la muerte de la protagonista y cuando Toshiro alcanza la madurez.

Los instantes anteriores a la muerte de la niña, cuando Toshiro cuelga las mil grullas, marcan el regreso de los colores de la infancia y el detalle del dibujo de las grullas de origami estalla en múltiples estampados y colores, algunos logrados con la técnica del collage y papeles de origami tradicionales. Son las mil grullas del Samba Tsuru para que la niña alcance larga vida y felicidad.

Las páginas finales del texto tienen la misma paleta pero ahora los grises están remarcados con un trabajo de grafito sobre la acuarela: es la adultez de Toshiro y su melancolía. Contrariamente a lo esperado, aquí la ilustración omite las grullas de papel y deja que el texto literario cobre poder, al tiempo que vemos sólo un recorte de Toshiro de espaldas, dejando su oficina: “Febrero de 1976. Toshiro Ueda cumplió cuarenta y dos años y vive en Inglaterra (...) Serio y poco comunicativo como es, ninguno de sus empleados se atreve a preguntarle por qué (...) sobre su escritorio (...) siempre se encuentran algunas grullas de origami dispersas al azar.” (Bornemann, 2011:44).

En la página final, cuando el texto nos relata la burla de los empleados ante esta rara costumbre del jefe, una sola grulla blanca está posada sobre la carpeta que está en el escritorio de Toshiro. Hay una hoja de papel de origami estampado asomando de la misma y la puerta de la oficina está ya cerrada. La ilustración aporta para el lector, en esta instancia, una síntesis de la historia anterior que nos contaba y, acompaña al texto final en una cerrada complicidad de interacciones entre el texto literario, el plástico y el lector de ambos en tiempos progresivos, en un caso y simultáneos en el otro, que refuerzan el efecto del final: “Ninguno sospechaba, siquiera, la entrañable relación que esas grullas tienen con la pérdida Hiroshima de su niñez. Con su perdido amor primero.” (Bornemann, 2011:46).

Un lenguaje de interacciones que maridan a la perfección texto e imagen, y que, es representativa de la Literatura infantil contemporánea, la cual intenta, en sus búsquedas estéticas, como en este texto, acercarse a un lector que pueda aprender a “afinar” la mirada sobre la decodificación de ambos lenguajes en la polifonía que su interacción propone.

El texto plástico adquiere tal jerarquía que desarrolla dicha polifonía con el literario, y llega un punto en el que el lector no puede determinar cuál es el más importante: si que te cuenten la historia con palabras o que lo haga con dibujos. La relación pasa de ser paratextual a ser simétrica.

Conclusión

Italo Calvino decía que era imprescindible que no acabara “el susurro de la lectura”. Como él creemos que este cuento de Bornemann susurra al oído del lector esta historia de amor y lo hace cómplice de la vida de los personajes como así también de los proyectos que quedaron trancos. Juega con “los espacios en blanco”, al decir de Umberto Eco, para que los lectores se incluyan en la historia reviviendo la memoria de un pasado que no nos es ajeno: los dolores y el sinsentido de la guerra atómica, la falta de racionalidad y de corazón del hombre.

Tanto las ilustraciones como los textos poéticos sustentan varios tipos de visiones de esta historia y nos obligan como lectores a bucear en nosotros mismos: nos remiten al mundo de la propia infancia y de la inocencia para mostrar crudamente la confrontación entre esos dos espacios poéticos. Así lo señala Bachelard en “La poética del espacio”, es el adentro y el afuera. La tensión que esta lucha genera es lo que despierta la emoción: en ella nos reconocemos humanos.

Es este tiempo adverso que vivimos donde los colores se mezclan generando otras atmósferas, como nos muestra la paleta de María Jesús Álvarez, esta obra completa nos recuerda que el tiempo de la reflexión, de la inocencia, del amor es un tiempo frágil que debemos preservar. El cultivo de la belleza a través de los lenguajes artísticos es el patrimonio a legar a nuestros niños.

Bibliografía

Bachelard, Gastón (1994). *La Poética del espacio*, Madrid., Fondo de Cultura Económica.
Barthes, Roland. (1981) “El Haiku” en *Xul*, Año 1, N° 3 (Traducción de Javier

- Sicilia y Jaime Moreno Villarreal).-
Bornemann, Elsa (2011). *Mil Grullas*, Buenos Aires, Alfaguara.
Bornemann, Elsa (2011). *No somos irrompibles (12 cuentos de chicos enamorados)*, Buenos Aires, Alfaguara.
Bornemann, Elsa (2001). "Entrevista" en *Imaginaria*, revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil. Año 2001, N° 65, Publicación digital.
Gallelli, Graciela Rosa (1986). *Panorama de la Literatura Infantil-Juvenil Argentina. Guía comentada de los últimos 30 años a partir de 1950*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.
López, María Emilia (comp.) (2007). *Artepalabra. Voces en la poética de la infancia*, Buenos Aires, Lugar Editorial.
Sábato, Ernesto (2011). *La Resistencia*, Buenos Aires, La Nación.
Schritter, Istvan (2005). *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, Buenos Aires, Lugar Editorial.