

SALVAGUARDAR EL BOSQUE, RESTITUIR LAS IMÁGENES. NOTAS EN TORNO A LAS *HISTORIAS DE JARISLANDIA DE OSWALDO ENCALADA*

Safeguarding the forest, restoring the images.
Notes on the Stories of Jarislandia of Oswaldo Encalada

Salvaguardar a floresta, restaurando as imagens.
Notas sobre as Histórias de Jarislandia de Oswaldo Encalada

Guillermo Gomezjurado Q.

Investigador independiente.

ggomezjuradoq93@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0516-0201>

Recibido: 21 - 03 - 2023

Aprobado: 13 - 04 - 2023

Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Gomezjurado, G. (2023). Salvaguardar el bosque, restituir las imágenes. Notas en torno a las *Historias de Jarislandia de Oswaldo Encalada*. *Pucara* 34(1), 78-91.

Resumen: En este ensayo se realiza un acercamiento a las historias de Jarislandia de Oswaldo Encalada, fijando la atención al diálogo que el autor mantiene con las formas breves de Jorge Carrera Andrade y José Juan Tablada y los cuentos de animales de Rudyard Kipling. Prestar atención a este diálogo con múltiples fuentes nos permite apreciar en los relatos analizados una propuesta literaria singular, heredera de la estrategia transculturadora, que experimenta, melancólica y lúdicamente, con la imagen poética y el relato etiológico, en un momento en que las posibilidades de escapar a la naturaleza son menores, el distanciamiento con los animales es cada vez más pronunciado y muchos elementos de la cultura popular se han perdido.

Palabras clave: Narrativa ecuatoriana, cuentos de animales, relatos etiológicos.

Abstract: In this essay, a close approach is made to the stories of Jarislandia of Oswaldo Encalada, paying attention to the dialogue that the author maintains with Jorge Carrera Andrade's and José Juan Tablada's short forms and Rudyard Kipling's animal stories. Focusing on this dialogue with multiple sources allows us to appreciate a singular literary proposal in the stories analyzed, which, heir to the transcultural strategy, melancholically and playfully experiments with the poetic image and the etiological tale at a time when the possibilities of escaping to nature are fewer, the distancing from animals is increasingly pronounced, and many elements of popular culture have been lost.

Keywords: Ecuadorian narrative, animal stories, etiological tales.

Resumo: Este ensaio aborda as histórias de Jarislandia de Oswaldo Encalada, centrado-se no diálogo que o autor mantém com as formas curtas de Jorge Carrera Andrade e José Juan Tablada e as histórias de animais de Rudyard Kipling. Prestar atenção a este diálogo com múltiplas fontes permite-nos apreciar nas histórias analisadas uma proposta literária singular, herdeira da estratégia transculturativa, que experimenta, melancólica e lúdica, com a imagem poética e o conto etiológico, num momento em que as possibilidades de fuga para a natureza são menores, a distância dos animais é cada vez mais pronunciada e muitos elementos da cultura popular têm-se perdido.

Palavras chave: narrativa equatoriana, histórias de animais, contos etiológicos.

Introducción

Quizá el primer acercamiento de Oswaldo Encalada (Cañar, 1955) a los seres diminutos de la naturaleza se da de la mano de dos cazadores de imágenes, en 1978, cuando presenta su tesis, *El haiku en la vanguardia hispanoamericana*, en la que estudia las formas breves de José Juan Tablada y Jorge Carrera Andrade, poetas a los que une la fascinación por la imagen, la brevedad de las composiciones y un común interés por insectos, árboles o animales minúsculos.

Quien se haya acercado a *Un día. Poemas sintéticos* (1919) de Tablada o a *Microgramas* (1926) de Carrera, estará familiarizado con estas pequeñas galerías donde se exponen —en el centro de una página en blanco, a través de las delicadas filminas que logra generar un ajustado puñado de líneas versales— pequeñas imágenes-movimiento donde ha quedado apresada la rana al saltar al charco o una libélula a la que le ha latido de pronto su corazón de fósforo.

Seguir los análisis de Encalada sobre estas pequeñas composiciones es tarea provechosa, sobre todo si lo ponemos en relación con el resto de su obra. Y es que *El haiku en la vanguardia hispanoamericana* no solo es un consistente informe académico, sino que puede ser leído también como una hoja de ruta de las propias búsquedas literarias del escritor ecuatoriano: ya están aquí el interés por el pensamiento analógico, el trabajo con la imagen, la apuesta por las formas breves y la ya mencionada sensibilidad por los seres diminutos y por la geografía cercana que serán fundamentales en sus cuentos.

Varios de estos intereses nos advierten, por otro lado, de la simpatía de Encalada por aquella “actitud del hombre que interpreta los mensajes de las cosas” (1967, p. 271) de la que hablaba Carrera Andrade, si bien, en el caso de nuestro autor, se trata de una mirada que no va hacia el mundo con la fe en el desciframiento, sino que lo toma como anzuelo o incentivo para jugar y producir narración.

En las historias de Jarislandia —la mayor parte publicadas en los libros *El jurupi encantado* (2004), *La casita de nuez* (2007) y *Los pergaminos de Jarislandia* (2011)— esa actitud productiva, liviana y lúdica se hace notoria en la creación de un mundo maravilloso con leyes propias, donde el interés está puesto en la vida minúscula y en una recreación juguetona, libre, sin pretensiones de inventario, de la fauna y flora locales. Finalmente, quienes pueblan este bosque lleno de sauces, eucaliptos, o alisos son las hormigas, chucurillos, lechuzas, chirotes, luciérnagas, a quienes el autor denomina ‘gente bichita’.

Escritas en un momento en que nuestro autor se dedica a jugar con distintos cuadros genéricos —de estos años son *Salamah* (1998), donde se emula a *Las mil y una noches* y el *Bestiario razonado & Historia natural* (2002), en el que se parodia la imaginación delirante de los inventarios naturalistas—, en las historias de Jarislandia se evidencia un acercamiento *en régimen serio* —en términos de Gérard Genette (1989, p. 41)— a los cuentos de animales de Rudyard Kipling. No se encontrarán aquí, en consecuencia, textos que cuestionen nuestra mirada hacia los animales, ni que planteen fisuras paródicas al modelo tomado del escritor británico, aunque sí vale decir que permitirán, a quien se encuentre interesado en su carácter pedagógico, destacar sensibilidades, valores o enseñanzas distintas a las que se podrían hallar en las historias de Kipling.

El diálogo intertextual que Encalada mantiene con el autor de *El libro de la selva* se conjuga, en cualquier caso, con materiales provenientes de otras fuentes. Es así que en estos cuentos la cotidianidad de sus personajes se entreteje con una serie de decires, rimas y sentencias que emulan las fórmulas propias de la cultura popular, imponiéndoles nuevos contenidos, sabidurías mínimas relacionadas con la vida y las experiencias de los habitantes de Jarislandia.

Si ponemos estas operaciones en el contexto de la literatura del continente, tanto el uso de cuadros genéricos de la tradición occidental como el interés por reelaborar elementos de los repertorios locales

amenazados por ciertos efectos de la modernidad, no dejan de recordar en algo aquella tarea que a mediados del siglo xx tentaron algunos de los más importantes narradores latinoamericanos, que, en una de sus variantes, la de los novelistas agrupados y estudiados por Ángel Rama bajo la noción de *transculturación narrativa*, habría conseguido la hazaña de lograr en su obra “la continuidad histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la masa social, ajustándola con la menor pérdida de identidad, a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional de la hora” (1982, p.75).

Quizá fue a finales de la década del ochenta y a inicios de la del noventa, con la publicación de *El día de las puertas cerradas*, *A la sombra del verano* y *La signatura* cuando la narrativa de Encalada se acercó de un modo más palpable a las propuestas de estos narradores latinoamericanos, aunque ciertamente los relatos de Encalada no buscaran ni la densidad ni la desmesurada tensión que los transculturadores infligieron a sus experimentos. Sí coincidió, en cambio, en situar sus narraciones en una de esas zonas de trastierra —“escasamente pobladas, ajenas durante largo tiempo y tardíamente afectadas por las innovaciones de la modernidad” (Pacheco, 1992, p. 63)—, en recuperar ciertos elementos de las leyendas locales y en poner central atención en algunos temas de la vida campesina.

Recordamos esto último porque si en sus libros publicados en los años noventa Encalada ficcionaliza ciertas zonas rurales del austro en un registro realista, en las historias de Jarislandia parece volver la vista a una geografía similar, pero con otra finalidad: abrir un espacio maravilloso, un bosque imaginario que bien podría existir en un pliegue imaginario en las cercanías del nudo del Azuay.

Señalado esto, se torna necesario mencionar algunos elementos de la narrativa de Encalada que no encajan del todo con la estela que dejaron tras de sí los transculturadores latinoamericanos. Nuestro autor no va tras la búsqueda de claves identitarias, ni pierde el sueño con los intensos

trabajos de experimentación verbal que entretuvieron a muchos de sus antecesores o contemporáneos. Tampoco demuestra mayor interés por aquello que Octavio Paz denominó presente literario, algo que fue una preocupación compartida por algunos de los novelistas estudiados por Rama.

De hecho, si se considera la narrativa de Encalada en conjunto se notará que ésta generalmente abreva en otros repertorios, excéntricos a los temas, modos, géneros o estrategias considerados como novedosos o innovadores por sus contemporáneos. Lo demuestran sus primeros libros de microcuentos en donde trabaja con la imagen y lo grotesco, sus ejercicios con los cuentos orientales o con el bestiario, el permanente interés en esa especie de vanguardia discreta —vanguardia en puntillas— que hicieron Tablada y Carrera a través de sus formas breves: modos, todos estos, singulares y discretos con los que Encalada, más que entrar y salir de una supuesta modernidad literaria, orbita en su torno, y que parecen constituir, junto a sus investigaciones sobre el folklor, las supersticiones, los mitos, la cultura popular, su apuesta por una *ecología de saberes* que permite “salvar aquellas formas de conocimiento que fueron desautorizadas —invisibilizadas, deslegitimadas— por la modernidad” (Moraña, 2017, p. 160).

Ahora bien, quizá valga la pena reconocer estas búsquedas literarias en repertorios olvidados o laterales algo más y arriesgarse a encontrar en ellas un signo que las conecta con aquellas literaturas regionales que “conjugan a su propia manera una diversidad de movimientos, de tiempos y espacios, la cultura popular y la tradición letrada” (Perus, 1997, p. 37).

Resulta necesario entonces tomar distancia de uno de los prejuicios habituales del lector local, consistente en ver “las asincronías que caracterizan a muchas de las manifestaciones culturales y literarias de las regiones [...] como ‘atraso’ o ‘excentricidades’ aisladas, de dudoso o escaso valor” (Perus, 1997, p. 39), para pasar a ver en estos “deslices” temporales un signo positivo. Así pues, si es verdad que una primera

mirada a varios de los libros que Encalada publica bordeando los 2000 nos llevaría a verlos como manifestaciones literarias caprichosas, “tan independiente[s] [y distintas] en temática y ejecución de lo usual en su momento [...], que acepta[n] gustosa[s] el callejón sin salida de una forma narrativa ya exhaustivamente explorada” (Savater, 1976, p. 107), no se debería dejar de destacar en estos libros las posibilidades de provocación que tienen en tanto propuestas que buscan para sí la marca del destiempo y que adquieren o demandan —con este gesto— cierta potencia del anacronismo.

Considero, pues, que los caprichos literarios de *Salamah*, el *Bestiario razonado...* o las historias de Jarisandia no dejan de interferir y ampliar las posibilidades de lo decible en el espacio de la literatura ecuatoriana del momento, pese a que esa apuesta no haya tenido hasta el día de hoy mayor visibilidad y su injerencia haya sido más bien silenciosa.

Con esto dicho, quizá valga la pena insistir en que, si hemos optado por acercar —no aplicar— a estos cuentos la noción de Rama —y no otras que abordan, con otros acentos, fenómenos de hibridación—, ha sido entendiendo a la transculturación narrativa en un sentido amplio —es decir, como “el modo de recuperar la tradición latinoamericana en el momento de peligro de su avasallamiento autoritario” (Croce, 2015, p. 216)—, y con la finalidad de situar la herencia de los transculturadores latinoamericanos como una sombra suspendida o una presencia que todavía genera proximidad en proyectos como los de Encalada.

Así, “mientras categorías basadas en el reconocimiento nítido de formas culturales foráneas y vernáculas va perdiendo sentido”, según Moraña (2017, p. 16), estas historias sobre gente bichita aun permiten notar ciertas “negociaciones, empréstitos y reciclajes de material simbólico en espacios culturales que todavía conservan [o quieren conservar] su especificidad y su *diferencia*” (p. 159).

En ese sentido, considero que un factor importante para entender la cercanía que establecen estos cuentos con la noción del crítico uruguayo es la función de mediador —desempeñada antes por todos los transculturadores— que ha asumido Encalada a lo largo de su trayectoria con respecto a ciertos elementos populares de la cultura local, muchos de ellos amenazados por las condiciones de consumo y circulación de hoy en día; elementos a los que ha cuidado, restaurado y puesto a circular en nuevos contextos, y de distintas maneras, en los campos de la investigación y de la creación literaria. Sobre este punto, quizá valga la pena recordar lo que el mismo Oswaldo Encalada ha dicho en una entrevista realizada por Gloria Campos sobre las relaciones que tienen sus narraciones sobre Jarislandia con los relatos tradicionales:

Hace muchos, muchos años que ya casi nadie se acuerda” es la frase con la que inicio mis cuentos porque [de] esas historias lastimosamente ya nadie se acuerda, están desplazadas por los medios de comunicación e Internet. He visto con bastante preocupación que la tecnología ha llegado con fuerza a los niños y eso no les permite que conozcan sus raíces a través de sus padres. Los niños no están conectados con el tiempo del mito, por eso mi frase inicial en los relatos. (2015, p. 82)

Con esto dicho, de la propuesta que Encalada hace en estos relatos, en este trabajo únicamente fijamos nuestra atención en el diálogo que el autor genera con las formas breves de Carrera y Tablada, los cuentos de animales de Kipling y el relato etiológico, pues considero que prestar atención a este diálogo permite apreciar en las historias de Jarislandia una respuesta personal del autor a las condiciones de la vida contemporánea, donde las posibilidades de escapar a la naturaleza son menores, el distanciamiento con los animales es cada vez más pronunciado y muchos elementos de la cultura popular se han perdido.

1. Una narración que se desprende de la imagen

Decíamos que un primer interés de Encalada en la gente bichita se da en 1978, a partir del estudio de los poemas breves de Tablada y Carrera, pero no habíamos señalado en qué consiste tal acercamiento. Volvamos, pues, un momento a la colección de imágenes que Encalada agrupa en su estudio sobre el haiku en Hispanoamérica, prestando atención a algunos de los pequeños comentarios que el autor realiza sobre los textos seleccionados como parte de su método de análisis, ya que creo encontrar en ellos indicios de lo que serán sus narraciones sobre seres diminutos en Jarislandia.

Revisemos un ejemplo:

Hongo

Parece la sombrilla

este hongo polícromo

de un sapo japonista. (citado en Encalada, 1978, p. 16)

Sobre este poema de Tablada dice nuestro autor: “El tema es la impresión visual de semejanza que tiene el espectador entre un hongo y una sombrilla [...]. El cuadro es llamativo, parece una estampa de jardín donde en primer plano sobresale el hongo con manchas polícromas”. Y luego agrega algo que evidentemente no está en el texto de Tablada, sino en el ojo de quien lee y comenta; dice: como lectores, apenas leído el haiku, “nos imaginamos un sapo ‘japonista’ paseando, mientras se protege probablemente del sol con su sombrilla” (1978, p. 29).

Pues bien, mi idea es que son pequeños fragmentos como estos, que aparecen de vez en cuando como temblores de ensoñación entre el pulso metódico, escrupuloso y recto del Encalada-académico, los que se muestran como una semilla, un remolino diminuto que anuncia la narración futura: lector que juega, nuestro autor no sólo comenta la

imagen que planta el poema, sino que la lee como un fragmento que puede ser ampliado y recreado, extendiendo su mínima línea de acción. No en vano, algo de esta imagen aparece en un pasaje del cuento “El circo de los saltimbichos”, donde el grillo Miguelín va a ver una función de insectos:

[Miguelín dio] muchos saltos y finalmente llegó a una pequeña explanada donde alcanzó a ver la cubierta del circo, que estaba hecha con grandes hojas de bijao [...]. Había charlatanes, mercachifles, vivanderas, curiosos, negociantes de amuletos, vendededoras de refrescos y de frutas, que usaban como toldos a los hongos de paragüilla. (Encalada, 2007, p. 35)

Ahora bien, si tradicionalmente el haiku produce una impresión súbita, desusada, reveladora del mundo, a través de una composición mínima con una estructura determinada, donde un elemento de permanencia es desestabilizado por un elemento de cambio; en comentarios como el antes citado, Encalada estira la stampa del jardín, la convierte en una pequeña secuencia donde ya no sólo sobresale en primer plano el hongo manchado, sino que aparece un posible personaje —el sapo ‘japonista’ paseando, mientras se protege probablemente del sol con su sombrilla—, y lo hace de tal manera que bien podría ser este el inicio de un relato.

Por lo demás, hay algo en esta manera de comentar el haiku que recuerda el modo con que a veces leemos fotografías caseramente, preguntándonos por la “historia” que esta cuenta, sugiere o esconde, o intentando adivinar en ella el contorno vital que rodea a sus personajes, o tentando suponer el continuo temporal del que ha sido aprehendido aquel fragmento ahora detenido y ya para siempre convertido en instantánea. En cualquiera de estos casos lo que hacemos es utilizar la imagen como una especie de disparador para un relato imaginado que acoja o dé cuenta de las posibilidades de lo observado.

Otro ejemplo, este más interesante todavía, puede encontrarse en la lectura que hace Encalada de otro haiku de Tablada, pues en este se encuentra efectivamente la semilla del argumento de “La estrella fugaz y la araña”, cuento que se publicará casi treinta años después en *La casita de nuez*, el segundo de los volúmenes que recoge las historias de Jarislandia.

La araña

Recorriendo su tela

Esta luna clarísima

Tiene a la araña en vela. (Tablada, 2010, p. 43)

A este poema Encalada comenta en los siguientes términos:

el tema [...] en este caso es: el fulgor, el brillo de la luna en la tela de la araña. Lo evocado por el haiku es, en primer lugar, la tela de araña y luego una luna muy grande, luna llena de las que suelen aparecer en las noches diáfanas de nuestros campos (1978, p. 25).

Y ahora, nuevamente un fragmento en el que parece colarse el narrador:

esta luna llena de metal brilla en la tela al moverse con el viento y mantiene en vela a la pobre araña que, encandilada, no puede dormir por el mismo brillo, o porque al moverse la tela y el fulgor, la araña cree que en su red ha atrapado a algún insecto de luz y trata en vano de atenzarlo desplazándose de un lado para el otro de su tela (p. 25).

Otra vez nos topamos, pues, con que el comentario juguetón de Encalada en su estudio se separa un tanto de los elementos que están presentes en el poema del mexicano, aunque es evidente que de él se desprende, y sigue siendo fiel a la imagen propuesta por el poeta. Lo que nos interesa

es que tres décadas después este comentario hecho al pie de un poema, aun tiemble, soñando con ampliarse, tal como lo hará efectivamente cuando el autor lo retome con modificaciones en el relato ya mencionado, “La estrella fugaz y la araña”.

El cuento va de lo siguiente: una noche, cuando toda la gente bichita del bosque se ha ido a dormir, a excepción de la lechuza y otros seres nocturnos, la araña Carolina se queda en vela remendando su red destruida por los embates del viento. En esto está cuando de pronto

Levantó la cabeza y miró el cielo. Todo era un maravilloso manto de oscuridad donde reinaban los reflejos de las estrellas. Estaba en esa contemplación cuando alcanzó a ver un punto de luz que cruzó el cielo hasta perderse en el horizonte. De inmediato sintió la araña en el interior de su diminuto pecho, una ambición muy profunda. Quería hacer una tela de araña para atrapar ese insecto, porque estaba segura de que las estrellas no eran más que bichitos de luz que se estaban quietos, mirando la tierra, o que volaban de vez en cuando. Se imaginó que esos bichitos eran mejores que las ordinarias moscas y animalillos que atrapaba en su red junto al suelo. Su carne estaría hecha de luz y sus humores, con humedad de estrella, puesto que en el cielo se alimentarían únicamente de claridad.

[...Por lo que al] día siguiente, apenas despertó, se fue hacia el árbol de eucalipto más alto. Sabía que su tela debería quedar muy arriba, solo de ese modo podría atrapar un bichito de luz [...].

Desde entonces, la araña pasa casi toda la noche en vela, sosteniendo con una patita el hilo que deberá vibrar cuando caiga una estrella fugaz. A veces el viento pasa con fuerza y la araña se emociona muchísimo porque cree que

de ese mismo modo se ha de mover cuando caiga su presa
(Encalada, 2007, pp. 25-27).

El relato puede ser leído entonces como la ampliación del pequeño comentario hecho por Encalada al pie de la imagen presentada por el poema. El trayecto que sigue la imagen, por otro lado, es el mismo del caso anterior, ya que pasa por la atención del lector, el estudio y comentario del texto y llega a la reelaboración del motivo en el cuento — con ciertos cambios: la luna por la estrella fugaz, por ejemplo—.

Tal y como a veces ocurre que “un mito sea una metáfora desarrollada en una historia” (Encalada, 2013, p. 52), en este caso puede notarse que el escritor se ha apropiado del poema, ampliándolo. Pero más curioso aún es que en su texto, intacto, quizá como un centro de irradiación, aun lata el corazón de la imagen. Esto no es menor; da cuenta de una peculiaridad de la narrativa de Encalada: y es que muchos de sus relatos parecen servir de material protector, reconstituyente para vivificar y volver a hacer circular imágenes, unas propias, otras leídas, siempre amadas íntimamente (Gomezjurado, 2022, p. 23).

En conclusión, lo que hemos intentado observar en este apartado no solo es el deslizamiento de una imagen producida bajo el signo de la poesía —donde son “las palabras las que se adaptan al ritmo” (Eco, 2012, p. 323)— al reino de la prosa, donde las palabras que narran buscan fundamentalmente *concebir un mundo* (p. 323), sino dar cuenta de dos formas en que Encalada se demora sobre imágenes amadas, haciendo uso de su *derecho de proseguir* (Lévi-Strauss, 2018, p. 34) de continuar investigando aquello que le sugiere la imagen a través de dos formas distintas de prolongar el efecto estético que estas le causan: finalmente, tanto el texto narrativo como el comentario crítico le permiten abordar las instantáneas leídas de otra manera.

Si seguimos a Kenneth Clark (citado en Fu-Tuan, 2007, p. 130) cuando señala que la valoración crítica sería, entre otras cosas, un modo de

mantener la mirada fija en una obra, tras la desaparición de la sensación estética pura —fundamentalmente evanescente— que esta nos causa, habría que ver entonces en los comentarios críticos de Encalada sobre las formas breves de Tablada y Carrera, no solo un registro concreto de una primera reacción del autor ante el poema, sino sobre todo una de las tentativas de Encalada —la otra se daría en sus relatos— de renovar el efímero efecto que estas imágenes causan en él, en tanto lector.

A partir de lo dicho, y recordando que, según Vladimiro Rivas Iturralde, la poesía de Carrera Andrade dio “testimonio poético de un mundo casi desaparecido: el de la solidaridad entre las cosas que conforman el planeta y el equilibrio ecológico consecuente” (2014, p. 246), ¿se puede ver en las *Historias de Jarislandia* una mirada nostálgica sobre esa intuida solidaridad entre la naturaleza y los seres que lo pueblan, para proyectarla sobre las leyes de un mundo maravilloso? Si es así, el bosque de Jarislandia vendría a compensar —idealizando— una experiencia con la naturaleza que en nuestros días parece haberse reducido por completo.

O, dicho de otro modo: si ya en “Origen y porvenir del micrograma”, Carrera Andrade señalaba que el “colibrí, el caracol, el guacamayo, los grillos, van cesando su fiesta de colores y de sonidos ante el avance del motor” (1961, p. 79) y vaticinaba el renacimiento de un micrograma de carácter urbano, donde el “héroe ya no será la ostra, o la golondrina, sino cualquiera de esas creaciones mecánicas que transforman a nuestro tiempo en una Edad de Acero” (1961, p. 80), en estos cuentos Encalada se empecina en retomar la huida de la lechuza, el chirrote o la luciérnaga de nuestras zonas rurales, cada vez más modernizadas, y les da cabida en el espacio de la ficción.

Bien se puede decir entonces que nuestro autor toma algunas imágenes de los seres diminutos de las colecciones de Carrera y Tablada, les da movimiento y los abriga con un mundo.

Por su voluntad de preservación, este mundo algo tiene de museo.

2. Museo de imágenes, laboratorio de relatos etiológicos

Tras haber revisado brevemente el cuidadoso acercamiento de Encalada a las imágenes de seres diminutos de la naturaleza valdría la pena desarrollar la relación que las historias de Jarislandia mantienen con los *cuentos de animales* de Rudyard Kipling —otra de las líneas de diálogo que habíamos propuesto en este trabajo—.

Para plantear esa relación, ante todo vale la pena tener en cuenta que la producción del escritor británico en torno al mundo animal es vasta y diversa, por lo que resulta necesario señalar de entrada a qué cuentos nos referimos aquí, cuando lo que intentamos es establecer una cercanía entre estas historias y las de Jarislandia.

Así pues, cuando en este texto nos referimos a los *cuentos de animales* de Kipling únicamente tenemos en mente a aquellos caracterizados a grandes rasgos por situarse en tiempos remotos, ser protagonizados por animales y, sobre todo, presentar un uso lúdico de los relatos etiológicos —esas “pequeñas narraciones con las que una cultura explica la aparición de determinadas características o un rasgo físico de un animal o inclusive del mundo vegetal” (Encalada 2010, p. 10)—. Algunos de los cuentos de Kipling que tienen estas características forman parte de *Just So Stories* (1902); son: “How the Whale got his Throat”, “How the Camel got his Hump”, “How the Rhinoceros got his Skin”, “How the Leopard got his Skin”, “The Elephant’s Child”, “The Sing-Song of Old Man Kangaroo”, “The Beginning of the Armadilloes”, “The Crab that Played with the Sea”, “The Cat that Walked by Himself”.

De un modo general podemos decir, pues, que el diálogo que nos interesa destacar en esta sección es el que establece Encalada con los cuentos de animales de Kipling que juegan con las posibilidades del relato etiológico. Pero, ¿cómo se establece ese diálogo? Si consideramos que un marco genérico es “un cuadro intertextual de forma narrativa o de modo de relatar” (Rojo, 2001, p. 249) del que el escritor se *apropia*, utilizando

el modelo como referencia del propio trabajo creativo, mi idea es que Encalada hace suyo el modelo de estos cuentos de animales, confiriéndoles un sentido particular.

Al igual que los de Kipling, los relatos de animales de Encalada operan por analogías, aunque obviamente ninguno de los dos escritores proponga sus relatos como herramientas que realmente intenten explicar una particularidad del mundo, como sí lo hacen los relatos míticos tradicionales. Son, pues, muchos de ellos, relatos que juegan a imaginar los motivos que dan cuenta lúdicamente de preguntas como: ¿por qué los osos hormigueros tienen la trompa alargada?, ¿por qué los chirotes tienen las plumas del pecho rojo?, o ¿por qué los escarabajos escribanos hacen signos en el légamo de los charcos? Algunos relatos que juegan con preguntas como estas son: “El jurupi encantado”, “El llamado de la rana”, “El chirote valiente”, “El escribano”, “El robo de la palabra”, “Los bichitos de luz”, “El oso hormiguero y las hormigas”, “Los ciempies y los sin pies”, “El fin de los asaltamontes”, “La pereza y la tortuga”.

Así pues, si antes veíamos en Jarislandia un museo, por su capacidad para preservar una serie de secuencias de animales en movimiento, ahora debemos complementar esa idea pasando a ver en este bosque un laboratorio para experimentar lúdicamente con el pensamiento analógico.

Con un gesto algo parecido al del *bricoleur* —que constantemente se vuelve hacia un repertorio ya constituido en busca de las herramientas y materiales que le permitan constituir un nuevo objeto (Lévi-Strauss, 2018, pp. 36-38)—, Encalada escribe poniendo en movimiento las posibilidades proliferantes del pensamiento analógico mediante una vía narrativa con la que el lector está familiarizado. En ese sentido la apuesta de Encalada que queremos destacar aquí radicaría en lograr una considerable serie de relatos que desenrollan las posibilidades de la imagen o juegan con las preguntas del relato etiológico, a través de un modelo moderno de sobra conocido: el cuento de animales, cuya forma más popular la lograra Kipling, a inicios del siglo XX.

Vale señalar, con todo, una diferencia: ahí donde el autor de *So Just Stories* utiliza preferentemente las posibilidades lúdicas del relato etiológico para acentuar el carácter pedagógico de la fábula, Encalada, sin dejar de compartir con el lector una utilidad, un consejo o una sabiduría, se decanta por hacer proliferar, a través de pequeñas aventuras, las operaciones analógicas del relato etiológico; dicho de otro modo: se solaza en el divertimento, y lo hace con tanto ingenio y gracia que pareciera encontrar en este divertido cuestionamiento a las peculiaridades físicas o conductuales de la gente bichita una de sus líneas de acción favoritas.

3. Un pequeño giro al cuento de animales

Llegados a este punto se torna necesario advertir el desvío que el autor ecuatoriano hace respecto del cuento del maestro británico: sin subvertir del todo el modelo, salta a la vista que Encalada aborda sus relatos dirigiéndoles una mirada diferente, más cercana y amistosa a los animales. Lo que resulta interesante en este punto es que esa mirada vendría mediada por la forma de ver a los animales que Quiroga establece en sus *Cuentos de la selva* (1918), tal y como el mismo Encalada lo menciona en una entrevista:

Esa visión [cercana y amistosa a los animales] no es mía, es de Horacio Quiroga. Cuando él habla de la tortuga gigante, de las medias de los flamencos, de los cachorros de coatí, de la guerra de los yacarés [...], él pone muchísimo cariño a esas criaturas y creo que yo llevé un poco más adelante [esa perspectiva], para que sean vistas no como gente (seres humanos) sino como gente parte de los bichos, pero, con las mismas categorías que las personas, por eso, como en las fábulas, los animales tienen sentimientos, pueden pensar, planificar (Campos, 2015, p. 79).

Lo dicho por el autor introduce, pues, al escritor uruguayo en nuestra discusión y hace de sus cuentos un tercer término en la relación que veníamos marcando entre Kipling y Encalada. La relación que los cuentos de Quiroga establecen con las historias abordadas en este trabajo es, sin embargo, diferente, habida cuenta de que la mayor parte de sus cuentos de animales no juegan con el relato etiológico —una excepción sería “Las medias de los flamencos”— y parecen estar más cerca de los relatos de *El libro de la selva* que de las narraciones de *Just So Stories* a las que aquí nos referimos.

En consencuencia, y dicho esto *grosso modo*, quizá podríamos proponer que Encalada encuentra en Kipling un modelo del relato, mientras que en Quiroga halla una sensibilidad acorde a sus intereses, una forma más afectuosa de mirar a los animales.

Con esto dicho, y tomando en cuenta que el autor de *Cuentos de amor, locura y muerte* fue uno de los mayores lectores de Kipling en nuestro continente, puede resultar oportuno recordar algunos elementos generales que dan cuenta del distinto tipo de mirada que Kipling y Quiroga dirigen a sus animales, pues al tenerlos presentes quizá podamos notar mejor la cercanía que los cuentos de Encalada mantienen con el cuadro genérico proporcionado por Kipling, alineándose sin embargo con la manera quirogueana de ver a los animales, de plantear cómo funciona su mundo y de las relaciones que se dan entre ellos y los seres humanos.

Recordemos, pues, que en los cuentos de Kipling —tanto en los de *Just So Stories* como en los de *El libro de la selva*—

los animales y el hombre viven en un mundo altamente competitivo y conflictivo donde lo que predomina es la violencia, la agresividad, la desconfianza y el individualismo. Los dotes personales que más se valoran son la fuerza, el poder y la astucia. Los animales se comen los unos a los otros, luchan a muerte y sienten la necesidad imperiosa de vengarse (Acevedo, 1979, p. 80).

Por su parte, en los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga:

si bien existe una barrera infranqueable entre el hombre y el animal, también existe una identidad profunda [...], la relación ideal entre el hombre y el animal debe ser de armonía y mutua colaboración [...]. La amistad, la colaboración, la lealtad y el agradecimiento son los valores que se demuestran [en estos cuentos] (Acevedo, 1979, p. 82)

Pues bien, en las historias de Jarislandia esta mirada amable y cercana —ya presente en los cuentos de Quiroga— se intensifica, lo que se puede notar en los elementos en torno a los cuales gira la narración. Así, mientras la mayoría de las historias de Kipling y de Quiroga se mueven alrededor del encuentro o desencuentro entre hombres y animales —nuevamente habrían excepciones como “Las medias de los flamencos” o “La abeja haragana”—, la mayor parte de las narraciones de Jarislandia se esfuerzan por abordar la vida de la gente bichita en el bosque, trasladando la atención a las relaciones que los animales establecen entre sí y con su entorno; es más, la mayor parte de los conflictos a los que hacen frente los habitantes de Jarislandia encuentran su causa en fenómenos naturales como la sequía, un eclipse, el paso de una estrella fugaz, o en hechos relacionados con formas supersticiosas como el mal viento o huaira-huañuy, “ese ser que puede causar muchos daños, e incluso la muerte” (Encalada, 2013, p. 102).

Asimismo, se puede señalar que en las historias de Jarislandia los problemas de la comunidad se solucionan con la participación colaborativa de sus miembros, incluso en las ocasiones en que la acción heroica de ciertos individuos se torna decisiva para recuperar la usual armonía del bosque; en esto, pues, están nuevamente más cerca de los cuentos de Quiroga que de los de Kipling, pero dan un paso más: situadas en el bosque de Jarislandia, muchas de las prácticas de los seres diminutos de estos cuentos se corresponden sobre todo con ciertas prácticas

tradicionales del mundo andino, como la minga, tal y como puede observarse en “Un hotel de cinco pétalos”.

Por lo demás, se puede mencionar que en todos estos casos en que la gente bichita trabaja mancomunadamente para devolver la usual armonía al bosque, estos cuentos no dejan de compartir con el lector una utilidad, un consejo, una sabiduría, abriéndose de esta manera “sobre la vida, sobre la posibilidad de seguir narrando, de sacar provecho práctico de lo narrado” (Savater, 1976, p. 30). En ese sentido, los dotes que más se destacan aquí son la empatía por el otro, el agradecimiento, la solidaridad, el ánimo colaborativo, la actitud reflexiva y atenta con respecto al entorno y a quienes lo habitan.

Otro punto que diferencia las historias de Jarislandia de los relatos de Kipling y de Quiroga tiene que ver con el espacio literario que los cuentos crean. Y es que ni los cuentos de *So Just Stories* —que se desarrollan en lugares distintos y tan lejanos como el desierto o la India—, ni los *Cuentos de la selva* —que tienen como referente sitios reales como Misiones y El Chaco—, han llegado a conformar, como los de Encalada, un mundo de ficción con leyes propias, habitado por distintos tipos de seres diminutos, cada uno de los cuales no solo habla su propia lengua, sino “conoce también la lengua general” (Encalada, 2004, p. 49-50) de Jarislandia, lo que les permite comunicarse con las otras especies del bosque.

De hecho, a poco de conocer algunas de estas historias, el lector reparará en que no solo está ante un mundo distinto, de carácter maravilloso, sino que en él se puede hallar una serie de creencias, costumbres, modos de hablar y organizarse en la comunidad que la habita, que pueden reconocerse y detallarse, de la misma manera como otros pueden inventariar las normas y leyes que rigen a las utopías.

Para terminar este apartado, no quisiera dejar de apuntar el uso de versos pareados en los diálogos como otro elemento de contacto entre los

cuentos de Kipling y los de Encalada. Sobre este asunto, se puede notar que en los relatos del escritor británico este uso es excepcional y está relacionado con la superstición: son, pues, breves rimas de encantamiento, cuya expresión en el momento y lugar adecuados ayudarían a conseguir un difícil propósito. Un buen ejemplo de lo dicho lo podemos encontrar en el *sloka* “By means of a grating / I have stopped your ating” (Kipling, 1978, p. 5), pronunciado por parte del personaje en el momento en que se propone ejecutar su plan para controlar a la ballena que lo había devorado es decidior.

En los cuentos de Encalada, por su parte, la presencia de este recurso es mayor, no solo porque los habitantes de Jarislandia sean dados a la superstición y, por ende, utilicen con frecuencia rimas como expresiones de encantamiento o como ensalmos, sino sobre todo porque “a la gente bichita le encanta hablar con rima” (Encalada, 2004, p. 54), por lo que el uso de este recurso en estos cuentos cumple una función que no se encontraba en los de Kipling: convierte la peculiar forma de comunicación de los seres del bosque en “un vehículo de identificación” (Encalada, 2008, p. 9), muestra a sus usuarios como parte de una comunidad de hablantes y proporciona a los diálogos un singular *efecto de oralidad*.

Conclusiones: hacia un bosque imaginado en los Andes, o el segundo retorno a la infancia

Recapitulemos. A lo largo de este trabajo nos hemos propuesto revisar las relaciones que las *Historias de Jarislandia* establecen con las formas breves de Tablada y Carrera Andrade, con los cuentos de animales de Rudyard Kipling y con los relatos etiológicos. Curiosamente, esto nos ha conducido a ver en el bosque de Jarislandia tanto un museo que preserva imágenes del entorno cercano, como también un laboratorio en el que se experimenta lúdicamente con las posibilidades del pensamiento

analógico. Aquí Encalada toma imágenes de los seres diminutos de la naturaleza, les da movimiento —suponiendo, a partir de una instantánea, pequeños conflictos narrativos— y los abraza con un mundo; de esta manera, en Jarislandia pueden encontrarse en tiempo presente numerosas secuencias de seres diminutos que se mueven de aquí para allá, emprendiendo las pequeñas aventuras que explicarán el porqué de algún rasgo conductual o físico que los caracteriza.

Teniendo en cuenta lo dicho, no quisiera terminar este trabajo sin antes considerar una última idea que quizá redondee nuestra propuesta de ver en Jarislandia un museo-laboratorio personal: me interesa, pues, recordar que nuestro autor vivió su niñez en el campo, para proponer que la cercanía que Jarislandia encuentra en la geografía andina del austro ecuatoriano, bien podría relacionarse con la nostalgia del lugar perdido: de esta manera, replegarse en el museo-laboratorio de Jarislandia sería un modo en que el autor no solo repasa una personal colección de imágenes de los seres diminutos de la naturaleza, o juega libremente con las posibilidades del relato etiológico; también sería un manera de retornar al espacio perdido de la infancia, aunque de un modo distinto al que ya había intentado en otros textos.

Para explicar la singularidad de esta empresa, quisieramos recordar, pues, que gran parte de la literatura de Oswaldo Encalada puede ser vista como una tentativa del autor de rondar por las cercanías de algún pueblo andino de otro tiempo, donde aun se pueda ver —con los ojos queditos de la memoria— a los niños más animados en el patio de la escuela, jugando con jurupis, a los que colocan en pequeños círculos dibujados con carbón en el suelo; de hecho, se puede recordar que ya en *El día de las puertas cerradas* y en *A la sombra del verano* —según lo reconoce el autor en una entrevista a Jorge Dávila— había intentado dar un tratamiento literario a “la vida en el campo; la cacería, el río, la vivencia con mis hermanos” (1990, p. 135).

No es de extrañar, así, que en estos libros y en otros como *El milizho* (2010), el lector tenga la impresión de que el escritor, a través de la escritura,

mira su propia infancia. Recuerda los tantos y tantos juegos que practicó en la escuela, fuera de ella, en las noches, en los días, en compañía de pocos, en compañía de muchos. Recuerda las rondas que jugaban sus hermanas. Frescas asoman a la memoria las frases, las imágenes. Repite palabras ya olvidadas, que suenan en sus bocas con acento de agua manantía (Encalada, 1999, p. 257).

Esta impresión, sin embargo, no se tiene con respecto a las historias de Jarislandia, en las que el autor parece hacer un pliegue en la geografía local para proyectar un bosque maravilloso, una personal forma de la utopía —a la que quizá habría que volver en otro texto a partir de los aportes de la ecocrítica—.

Nuestra impresión, pues, es que, en este, su segundo retorno a la infancia, Encalada vuelve a su niñez, aunque de un modo distinto, diferido, si se quiere: lo hace —según él mismo lo ha dicho en una entrevista— escribiendo las historias que le habrían gustado leer en aquellos años, cuando él mismo andaba entre gullanes.

Tal aseveración, dada por Encalada en la entrevista, es interesante y quisiera detenerme un segundo sobre ella, pues en su claridad y sencillez, es capaz por sí misma de disparar en quien la lee una imagen de escritura especular, melancólica y singularmente comprometida; una imagen en la que aparece un narrador adulto enfrentándose a la página en blanco, no para recuperar las esquirlas coloridas de la infancia que pudiesen abigarrar y enriquecer la situación que habita en el presente, sino para dirigirse más bien al niño que fue en otro tiempo, y proporcionarle —mediante los trucos y magias que ha llegado a dominar al día de hoy— las historias que podrían haberlo acompañado con suerte, en una época en la que la cercanía con la naturaleza era mayor, pero en la que gran

parte de los libros a los que se tenía acceso traían aventuras de mundos lejanos, exóticos.

Gracias al desarrollo de esta imagen, Jarislandia se nos aparece entonces como el dispositivo capaz de convertir el entorno inmediato y familiar en un espacio donde también son posibles las peripecias de la literatura, solo basta para comprenderlo afinar el ojo, ver el bosque, ser sensibles a la gente bichita que lo habita.

A partir de lo dicho tomo consciencia de que escribir puede ser también una forma de proporcionar material de lectura al niño que fuimos, cumpliendo así un anhelo al mismo tiempo secreto e imposible, propio quizá de escritores: el de lograr que el niño que fuimos, tras leernos, nos encuentre a la altura de sus ensoñaciones y expectativas, que nos lea y reconozca y quiera.

Cuenca, octubre, 2022.

Referencias

- Acevedo, R. (1979). “Kipling, Quiroga y los cuentos de animales”. *Revista de estudios hispánicos*, 6, pp. 76-84.
- Carrera Andrade, J. (1967). Interpretaciones hispanoamericanas. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- _____. (1961). Viaje por países y libros. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Campos, G. (2015). Análisis narratológico y hermenéutico de los cuentos del escritor Oswaldo Encalada. Tesis de maestría. Universidad Técnica Particular de Loja.
- Croce, M. (2015). “Ángel Rama: una teoría literaria para los países dependientes”. La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada. Interzona Editora.
- Eco, U. (2012). “El signo de la poesía y el signo de la prosa”. De los espejos y otros ensayos. Debolsillo.
- Encalada, O. Cultura y superstición en Ecuador. Corporación Editora Nacional.
- _____. (1978). El haiku en la vanguardia hispanoamericana (Tablada-Carrera). Tesis de doctorado. Universidad de Cuenca.
- _____. (2004). El jurupi encantado. Editorial Radmandí.
- _____. (2007). La casita de nuez. Editorial El conejo.
- _____. (1999). “Los juegos populares infantiles”. Estudios, crónicas y relatos de nuestra tierra. II Tomo. María Rosa Crespo, comp. Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Azuay.
- _____. (2011). Los pergaminos de Jarislandia. Editorial Norma.
- _____. (2010). Mitología ecuatoriana. Un acercamiento a la riqueza inmaterial de nuestras culturas. Corporación Editora Nacional.
- Fu-Tuan, Y (2007). Topofilia. Editorial Melusina.
- Genette, G. (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Taurus.
- Gomezjurado Quezada, G. (2022). “Lo que recubre la crisálida. Primeras notas para una introducción a la narrativa de Oswaldo Encalada”. Cuentos reunidos. Casa Editorial.

- Lévi-Strauss, C. (2018). El pensamiento salvaje. Fondo de Cultura Económica.
- Moraña, M. (2017). “Transculturación y latinoamericanismo”. *Cuadernos de literatura*. Vol. XXI, n. 41., pp. 153-166.
- Kipling, R. (1978). Just So Stories. Weatherave Books.
- Pacheco, C. (1992). La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea. Ediciones La Casa de Bello.
- Perus, F. (1997). “En torno al regionalismo literario. Escribir, leer e historiografiar desde las regiones”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. N. 1., pp 33-42.
- Rama, Á. (1982). Transculturación narrativa en América Latina. Siglo XXI editores.
- Rivas Itrualde, V. (2014). Repertorio literario. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rojo, V. (2010). “El minicuento, ese (des)generado”. Poéticas del microrrelato. Arco Libros.
- Savater, F. (1976). La infancia recuperada. Documento epub.
- Tablada, J. (2010). Un día. Poemas sintéticos. Edición para internet.