

JUAN JOSÉ MOROSOLI: LA PERIFERIA LLEGA AL CENTRO

JUAN JOSÉ MOROSOLI: THE PERIPHERY ARRIVES AT THE CENTER

Milton Hernan Bentancor¹

RESUMEN: Juan José Morosoli es un autor uruguayo de la generación del Centenario que con sus cuentos presenta, desde el interior del país del sur (la doble periferia), un tipo de personaje que sobresale por su tristeza, su gravedad y su universo gris. Personajes sin nombres, sin historias, sin futuro. Personajes que, como el mismo autor señala, son *vivientes* en un espacio que no les corresponde, puesto que las autoridades los han sacado (a la fuerza, con papeles que se imponen a la historia) del campo y los han llevado (arrastrado) a las afueras de la ciudad. Este cuentista tiene valores tanto en sus narraciones para adultos como en las que son para niños; en este artículo deseamos analizar estas riquezas a fin de ayudar a ubicarlo en la galería de los buenos narradores uruguayos, observándolo como un abanderado de los autores que desde el interior de la República consiguieron llegar al centro cultural del país.

Palabras clave: Literatura uruguaya. Morosoli. Cuentos. Región.

A manera de introducción

Para hablar y analizar un universo tan vasto como el que propone la literatura hispanoamericana tenemos varios caminos que, didácticamente, podemos resumir en dos. Por un lado, el análisis general de escuelas, movimientos y tendencias. Por el otro, el estudio particular de autores que puedan servir como ejemplos y modelos de aquellas escuelas, de los movimientos y de las tendencias generales. En este artículo optamos por el segundo enfoque.

Dentro de este, podemos –nuevamente- resumir los posibles abordajes en dos. Por un lado, analizar a los autores más famosos y más estudiados, los que más prensa, más estudios y más crítica recibieron, para tomarlos como los mentores de todo lo que aconteció en relación con la literatura de sus países y del resto de América. Por el otro, podemos analizar y estudiar autores que si bien tienen un valor estético y cultural importante, no han recibido tantas atenciones de parte de la academia. En este artículo, optamos –otra vez- por el segundo enfoque.

Un poco de historia

¹ Doctor en Letras - Universidad del Salvador (2001), escritor y autor de diversos artículos académicos. Actualmente es profesor adjunto II de la Universidad de Caxias do Sul y actúa en el Programa de Postgrado en Letras, Cultura y Regionalidad. Está participando de un post doctorado en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul en el área de la Literatura uruguaya.

1930 es un año especial para Uruguay. El pequeño país del sur organiza, participa y gana el primer campeonato mundial de fútbol de la historia. Quedará como eterno altar de sacrificio y piedra de recuerdo, el estadio Centenario. Su nombre nos lleva exactamente a un siglo antes: 1830. Año en el que el “independiente” país (hipotéticamente, desde 1825) jura su primera constitución y, entonces sí, con el apoyo de la potencia inglesa trasatlántica, se transforma en el Estado tapón para frenar los intereses comerciales lusitanos y españoles.

Más allá de la historia, más allá del título deportivo, más allá de los poderes políticos (internos y extranjeros) Uruguay, en 1930, tiene tiempo y espacio para la cultura. Un país en guerra, un pueblo en guerra, generalmente tiene pocas horas para cultivar las artes. Esa época ya había pasado en la “Suiza de América”.

El Uruguay de 1930 ya tiene una tradición literaria consolidada con nombres tales como: Horacio Quiroga, José Enrique Rodó, Florencio Sánchez; acompañados por las fantásticas Juana de Ibarbourou y Delmira Agustini y con base en el trabajo fundacional de Juan Zorrilla de San Martín y Eduardo Acevedo Díaz. Poemas épicos, novelas románticas, poesías modernistas, ensayos de nivel internacional; dramaturgos de primera línea y cuentistas excelentes forman parte del cóctel que el país del sur del universo le ofrece al resto de América –en un primer momento- y del mundo en poco tiempo más. Mezcla explosiva que hará nacer, como metafórico Big Bang, un cosmos repleto de estrellas (con más o menos luminosidad) pero siempre con luz propia.

Para un país que desde 1839 hasta 1851 había sufrido su Guerra grande -la tradicional guerra civil que lamentablemente marcó, con matices, la historia de la mayoría de los países latinoamericanos- y que desde 1830 había convivido con una muy clara inestabilidad política (aproximadamente 37 presidentes y algunos intentos políticos diferentes en 70 años) llegar a su primer centenario con una literatura consolidada, no es un detalle menor.

Como nos recuerda Arturo Sergio Visca (1989) en un pequeño fascículo coleccionable editado por el extinto diario La Mañana, de Montevideo, Uruguay:

En 1932 [...] se aprueba, el 16 de diciembre, la ley del voto femenino, que se ejerció por primera vez seis años después, en las elecciones de 1938. En 1933, al acentuarse los desacuerdos entre Gabriel Terra, presidente de la República y el Consejo Nacional de Administración, instituido por la reforma constitucional triunfante en el plebiscito de 1917, el primero clausura por decreto las Cámaras y el citado Consejo, instaurando, el 31 de marzo de 1933, un régimen dictatorial. Ese mismo día y en un acto de protesta, se suicida el doctor Baltasar Brum, en la puerta de su domicilio. (VISCA, 1989, p.4)

Otro aspecto que se debe marcar en este planteo inicial de la época que estamos comentando, es el proceso de interiorización de la creación cultural, específicamente literaria. Los primeros escritores que presenta Uruguay, en la época del Romanticismo, Juan Zorrilla de San Martín, con su épico *Tabaré* y Eduardo Acevedo Díaz son -no solamente- montevideanos, sino que desarrollan todas sus vidas en la ciudad capital y en la vecina Buenos Aires, donde -dicho sea de paso- muere el segundo. El interior del paisito es apenas un espacio del que se habla. Allí no se vive. La cultura nace, se mueve, se desarrolla (¿y muere?) en la capital. El interior, apenas, la consume, casi por casualidad.

La generación del 900 -ya en el Modernismo- con la clara influencia del nicaragüense Rubén Darío, está integrada por importantes escritores -algunos- ya mencionados, tales como: José Enrique Rodó, Florencio Sánchez, Horacio Quiroga o Julio Herrera y Reissig, todos ellos nacidos en Montevideo (excepción hecha de Horacio Quiroga que nace en el departamento de Salto) y con sus vidas y sus obras girando sobre esta ciudad capital o alguna metrópoli extranjera, desde Buenos Aires hasta Milán.

Es obvio, por lo mencionado, que las expresiones culturales uruguayas, nacidas en su inmensa mayoría en Montevideo, cuando tienen que moverse lo hacen hacia afuera, hacia el exterior, hacia Buenos Aires o Europa. No buscan el interior. Si bien hay que reconocer la escasa población que Uruguay tiene en la época (menor aún en las pequeñas ciudades perdidas en el pequeño mapa) no deja de ser llamativo que esos pocos espacios no tengan relevancia en la vida ni en la obra de los artistas, incluso para aquellos que nacen en ese interior.

Aprovechamos para mostrar rápidamente que el ermitaño Horacio Quiroga eligió la selva misionera argentina para instalarse (lugar donde la densidad poblacional no es de ninguna manera importante) en lugar de buscar algún rincón del interior oriental. La misma situación se repite con las poetisas. Si bien es cierto que Juana de Ibarbourou nace en Melo, su vida poética florecerá y se hará importante a nivel internacional en la capital del país, ciudad de nacimiento, de vida y de muerte de Delmira Agustini.

Queda claro, entonces, que el centro cultural de esta formidable generación modernista fue la ciudad de Montevideo, capital del país y de la cultura uruguaya. De allí al exterior. El interior de la república es -como mucho- lugar de nacimiento de algunos de ellos; nada más. Nunca más.

La generación del 30 -también llamada Generación del centenario- es diferente. En estos años, Uruguay no creció en sus límites geográficos, pero profundizó un proceso

cultural que consiguió abarcar al interior, antes importante -apenas- para la creación del ganado. Uruguay se da el derecho de ofrecer un espacio de creación a los artistas – escritores, pintores, músicos y otros- que desarrollan sus vidas -no necesariamente como profesionales de las artes- en las pacatas ciudades interioranas.

Obviamente, Montevideo es el centro de todo en el país, por lo que sería imposible imaginar una carrera artística que no haya pasado por la capital. Pero lo que se está indicando es la génesis, el trabajo artístico inicial, los primeros pasos de una expresión artística en general o literaria en particular y su solidificación de la misma, que se dio en algún punto del interior de la república.

La manera en que la capital marcaba su impronta en la vida cultural de todo el país era natural. Al ser el centro de (casi) todo, también lo era de la publicación de las revistas que discutían la cultura –del país y del exterior- en la época y, al mismo tiempo, era la ciudad que ofrecía su espacio para los cenáculos de discusión sobre temas relativos al arte. Revistas, cenáculos, discusiones sobre arte; alimentos (y elementos) que revigoran la cultura de cualquier pueblo. Hasta el momento, exclusividad de la capital; a partir de ahora, realidades tangibles de algunas ciudades del interior también.

Son centros de expresión cultural, que actúan a manera de palestra, igual que los cenáculos de la [Generación] del Novecientos. En estos centros de reunión de jóvenes intelectuales no solo se discuten las corrientes literarias de que tienen noticias, sino que también se leen, por parte de los mismos autores, las obras nuevas, ya sea en forma fragmentaria o total. Otra de las actividades de los citados centros es la crítica literaria. (FELIPE, 1981, p.11)

Esto lo explica Adriana Felipe (1981), en su pequeña obra *J. J. Morosoli. Vida y obra*, resaltando inmediatamente que este tipo de reuniones acontecían –también- en la ciudad de Minas, en el departamento de Lavalleja. Así llegamos a la ciudad capital de este departamento, ubicada a -en aquellos años, extensísimos- 122 kilómetros de la capital; lugar de nacimiento, reunión, inicio de carrera y primeras publicaciones de un grupo de escritores que desde aquel lugar expandirá su influencia y su obra al resto del país.

Hablar de Minas es hablar del interior del país, no apenas como espacio geográfico que se opone a la capital, sino como una región con rasgos culturales absolutamente propios y diferentes si comparados con lo que se ofrece en Montevideo. Es hablar de la periferia de un país periférico en el contexto americano y, fundamentalmente, mundial.

El interior uruguayo en esta época gana los elementos necesarios para ser considerado una región cultural, desde el punto de la literatura ya que, siguiendo las ideas presentadas por Katja Leonhaedt (2013, p.155), suma factores externos como:

“oportunidades de publicación, escenario literario y fomento”, además de ser “obras que representan a la región y tienen con ella un trazo temático como motivo y paño de fondo, que fueron escritas para un público lector de esa región y fueron publicadas en una editora o en un órgano de prensa local”, según explica Jens Stüben (2013, p.64)

Este es un hecho nuevo en la literatura oriental. Hasta este momento, la vida cultural –como se ha comentado- se centraba en Montevideo y los autores nacidos en el interior, para ser (re)conocidos, necesitaban desembarcar con obra y vida en la capital. Este grupo minuano consigue ir hasta la ciudad para visitarla, para dictar conferencias, para participar de algunos eventos, pero siempre regresa a su punto de origen.

Conseguir producir, publicar, ser leídos en el ambiente –casi- pueblerino de Minas es una victoria para la democratización de la cultura en la historia uruguaya. Una victoria de la regionalización (bien entendida) de la literatura oriental.

Juan José Morosoli es uno de varios. Forma parte de una larga lista de autores uruguayos que tienen un enorme valor estético, literario y cultural, pero que quedan si no olvidados, por lo menos “almacenados” en algunos pocos textos de análisis generales o reducidos a artículos periodísticos dispersos y no son estudiados con la profundidad que su obra merece. Este texto en particular no es la solución final a este problema, pero intenta dar un paso en lo que creemos que es la dirección correcta.

Como dijo Emir Rodríguez Monegal en un antiguo artículo publicado en el periódico montevidiano “Hechos” (hoy desaparecido) publicado el 15 de octubre de 1963

A pesar de ser uno de los autores más populares de su tiempo (sus cuentos aparecían con regularidad en el suplemento dominical de *El Día*); a pesar de que siempre contó con admiradores devotos y calificados, desde Francisco Espinola hasta Heber Raviolo, pasando por Arturo Sergio Visca; a pesar de que muchos de sus libros se han editado, Juan José Morosoli es uno de los escritores uruguayos de este siglo cuya fortuna literaria no está totalmente consolidada. Junto a la popularidad, a la admiración, al respeto que despierta su obra, ha existido siempre una reticencia en buena parte de la crítica y del público. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1963, s/n)

Morosoli vive en Minas. Nació en aquella ciudad en 1899 -en el mismo año que Jorge Luis Borges- y murió en la misma ciudad en 1957 -en el mismo año que falleció Gabriela Mistral- cuando se preparaba para escribir su novela, continuación de *Muchachos* y que abarcaría “dos décadas de la vida del país”, según él mismo les había confesado a sus amigos. Pasea por Montevideo, conoce otras ciudades del país y del exterior, pero vive en Minas. Allí se educa -si ir un par de años a la escuela lo podemos llamar educación-, allí trabaja -en mil cosas-, desde hacerles mandados a los ricos del lugar hasta llevar el noventa

por ciento del carbón que se vendía en Minas, según sus mismas palabras.

Como narrador, hay que observarlo desde el prisma de cuentista. Escribió su novela (*Muchachos*, 1950) pero su obra se alimenta de narraciones breves, de estampas literarias alargadas, de anécdotas mínimas que el autor ilumina con luces diferentes, sin nunca dejar morir del todo la llama poética con la que comenzó su camino por las letras. Detrás de la ruda descripción de personajes y paisajes, Morosoli deja entrever una profunda poesía que entibia las palabras del minuano.

En un primer acercamiento, se podría afirmar que el autor forma parte de la zaga de escritores hispanoamericanos que viven en el limbo entre lo urbano y lo rural, aunque se debe reconocer que lo urbano de Morosoli es el centro –generalmente, apenas visitado por los personajes- de algún pueblo del interior uruguayo, que es -por antonomasia- rural y periférico. Frente a esto, aunque no se lo puede como un autor del campo, un creador de gauchos, es claro que el rural es el ambiente natural de su producción.

Al mismo tiempo, en forma paralela a esta categorización (tan poco amable y tan interesante desde lo pedagógico y didáctico) se lo puede ubicar como un autor de la escuela realista, contraponiéndola a aquella tendencia fantástica que tanta importancia tenía en aquellos años en la obra de autores como los argentinos Borges y Bioy Casares.

En la obra de Morosoli no pasa nada. Parece una afirmación tajante, casi antipática, pero es verdad e importante para entender la obra del minuano. Los personajes -habitantes de un campo sin límites o un suburbio limitador- son vivientes, quizás algo menos que una persona, quizás algo más que un ser humano, caracterizados por un oficio. No es la historia de Juan, de Pedro o de María, es la historia de monteadores, artistas de circo, rezadoras, peones de estancia. La individualidad del personaje no se da por quién es, sino por lo que consigue (o no) hacer. Son vidas humildes que se dejan narrar en algunos de sus días (generalmente igual a ayer, seguramente igual a mañana) para que el cuentista minuano pueda mostrar su silencioso heroísmo con el que superan la trágica miseria que -en forma injusta- sufren. Personajes que el narrador crea con soledad y silencio, como si fueran piezas de un cuadro, estático y monocromático, que el lector tendrá que recorrer, descubrir y entender por la descripción propuesta.

Los elementos externos que adornan (¿?) a los personajes de Morosoli son mínimos. Un oficio, una mirada general y un inicio de profundización interior es lo que nos propone el autor para conocer a estos seres elementales, primitivos, pero nunca básicos. Personajes que son pintados en un momento de su vida -que puede ser cualquiera- en el que pasado y futuro se funden en un presente indescifrable. La (casi) descripción de ese momento

único y (casi) estático será la base narrativa de los cuentos. Una base pequeña, poco estable, quizás quebradiza; pero que le da un equilibrio, una gracia y una profundidad impar a cualquier narración que Morosoli presente.

El material narrativo en lo que tiene que ver con los personajes no es exactamente el paisano de otros narradores, sino una criatura gris, desconocida, anti heroica que habita en las márgenes de los pueblos, en la frontera que marca el pueblo de ratas, en los pueblos mismos o en lugares perdidos, en los caminos o en casas solitarios y olvidadas. Trabaja el mundo interior de esos seres sin insistir en motivaciones, causas o consecuencias de su operatividad en el mundo narrativo. Se trata de aventuras pequeñas o cotidianas, por llamarlas de algún modo, aparentemente simples y sin más trascendencia que lo que la anécdota presentada muestra. (PEREYRA, 1986, p.10)

Como dice Domingo Luis Bordoli (1951), a Morosoli se lo puede leer “en cualquiera de nuestros pueblos del interior”. Ese es el espacio y esa es la gente del narrador. “Allí donde el pueblo se hace campo” es el lugar natural de los seres que viven en las páginas del minuano.

Algunos podrán decir (y lo dijeron) que los cuentos de Morosoli son repetitivos en temas y tipos. Sigo a Heber Raviolo al señalar que aunque las narraciones pertenezcan a una misma familia temática tienen un enfoque que les da vida propia.

La facultad inventiva de Morosoli no debemos buscarla tanto en los argumentos como en la manera de realizarlos. El esquema argumental podrá ser similar en dos cuentos. Pero los personajes, las situaciones, el sesgo poético y dramático y la atmósfera de cada uno, serán intransferibles y profundamente originales (VISCA, 1989, p.8).

Morosoli elige personajes pobres. Los busca en los suburbios de cualquier pueblo del país y los “adorna” con una correspondencia total con su paisaje: pobre, triste y gris. En esa situación propuesta en forma totalmente lúcida por el narrador nada es trivial, todo es básico. Básico por lo primitivo y por lo necesario.

Es importante señalar que por más que estamos en el interior de Uruguay, por más que los personajes nacen en el campo y están en los bordes de la ciudad, Morosoli no habla del gaucho. Ese grupo humano (literario) había desaparecido ya hacía unas cuantas décadas de la realidad social uruguaya. El gaucho del que Morosoli hablará en alguno de sus cuentos, como personaje literario, es un recuerdo, una añoranza. Nada más que eso. En realidad, el foco morosoliano es el *siete-oficios*, aquel descendiente del gaucho que pasó por el periodo de peón de estancia para terminar, como ya se dijo, encorralado en los suburbios pobres de las ciudades.

Para este personaje que nació en el campo sin límites y la autoridad lo fue rodeando y llevando (arrastrando) al medio urbano, es lógico que el centro no sea su lugar; por eso vegeta en los bordes de la población, allí donde consigue –a lo lejos y apenas en forma visual- seguir en contacto con su espacio natural.

Un personaje así no puede ser hablador. Mucho menos charlatán. El silencio será su compañero de sufrimiento. Por eso –también- las aventuras propuestas por el narrador serán interiores, por eso la anécdota es mínima. Con tan poca historia para contar, es natural que los personajes no tengan ni tiempo ni espacio narrativo para cambiar, para mudar, para crecer. Los acompañamos apenas un par de pasos en su larga caminata, sería mucha pretensión de nuestra parte verlos evolucionar en algún sentido. La propuesta es verlo un par de segundos y después, si fuese el caso, imaginar el resto del tiempo, que –narrativamente- tendrá su punto final en la muerte del personaje o en la soledad (buscada y querida) de este viviente de la última frontera del universo urbano.

Entre las decenas de cuentos que podríamos elegir para observar estos elementos señalados de una manera más o menos organizada, escogemos “El disfraz”, uno de los clásicos del libro titulado *Hombres y mujeres*. Son detalles los que nos impulsan a esta elección, pero son importantes.

Lo primero que queremos señalar es el título, confirmando aquella tendencia morosoliana de titular sin nombrar. En este caso particular, el ser humano, el viviente, no solo no aparecerá en el título –ni por nombre, ni por función laboral- sino que se esconderá (en el título) detrás del elemento que nomina la narración. El disfraz es exactamente para eso, para esconder, para que no ser reconocido, para que el otro no nos descubra. Por más que será utilizado en el Carnaval, momento de felicidad y fiesta, el personaje asume un serio compromiso vital con aquella máscara de la muerte, no como una parodia de la realidad, sino como la incorporación de otra vida.

Atrás de esa careta se esconde el flaco Matías. Otro nombre que no identifica a nadie, que –como un disfraz- sirve para esconder un personaje (un viviente) más de la larga lista creada por el autor. A este lo vamos a acompañar en algunos mínimos momentos de su existencia. Existencia que tiene un antes y un después, pero que ni en el cuento, ni en el universo literario tendrá importancia. Es apenas un momento, un tiempo mínimo repetido algunas veces, pero mostrado en cuentagotas.

Por más que el aspecto cronológico que el cuento abarca es de algunos años (Morosoli dirá: “Pasaban los años y el Flaco [ahora en mayúsculas, como si fuera el nombre del personaje] seguía siendo el disfrazado de la calavera” (MOROSOLI, 1968, p.37)). De

hecho, la acción se repite y por eso dura en el tiempo, pero la idea es mostrar una imagen –casi- instantánea, y por lo tanto, apenas una fotografía, que –como tal- detiene el ritmo del reloj.

El cuento –como suele acontecer con las narraciones de Morosoli- inicia con una introducción para que el lector entienda la historia. En este caso, con dos momentos. En el primero, un personaje (el flaco Matías) aparece parado delante de una vidriera y va a comprar un disfraz. Llama la atención porque nunca antes lo había querido hacer y porque lo que quiere comprar es una careta que imita a una calavera.

El vendedor cierra el negocio y colabora con el comprador al indicarle de qué maneras podría acompañar ese disfraz. La vestimenta ideal para esa careta. Camisón blanco o negro y una guadaña. El disfraz está pronto.

El segundo momento de la introducción está marcado por la visita del flaco Matías a la comisaría para pedir permiso para utilizar el disfraz que compró. Las leyes marcan los límites de la diversión, pero la idea de este disfraz está fuera de los cánones oficiales. A nadie –ni a los censores de la alegría- se le había ocurrido. Así, el flaco podrá disfrazarse de muerte.

El siguiente momento de la narración, sin marca temporal específica, detalla un nuevo diálogo del personaje central (que hasta el momento compró una careta, pidió el permiso oficial para usarla y ahora –parece- ya la usó) con un tal Medina (otro típico personaje de Morosoli sin nombre ni identificación específica) que le informa que él [el flaco] camina como la muerte. Otro mini diálogo. Otro instante. Otro detalle narrativo. Así se conforman los cuentos de Morosoli.

Los fragmentos propuestos por el autor nos llevan a la fiesta de carnaval. Momento en el que “la gente, o mejor dicho, los vivientes, hombres y mujeres que acuden desde la orilla del pueblo a la plaza, hasta que el Flaco no se fue, no estuvieron a gusto” (MOROSOLI, 1968, p.36). Más allá del comentario –desde la perspectiva del testigo- que el autor hace en relación a la reacción de las personas frente al Flaco, llama la atención la definición que el narrador propone de la fiesta. Es el momento en el que “la gente”, dirá, para apresurarse a corregir y decir “los vivientes... acuden desde la orilla del pueblo a la plaza”. El centro no es el espacio natural de esta gente. Los suburbios quedan vacíos porque en la explanada central se democratizan las relaciones. Ricos y pobres, gente rural y urbana, comparten tiempo. Disfrazados, sin ser reconocidos. Quizás sea por eso, por la imposibilidad de definir quién es quién en ese momento, que todos se aceptan. El centro y la periferia se consiguen reunir –escondidos detrás de máscaras- en la fiesta.

La siguiente fotografía conversada nos presenta un diálogo que puede haberse dado una sola vez o repetirse muchas veces. No sabemos quién es el interlocutor, apenas imaginamos al Flaco respondiendo que es feliz porque consigue lo que desea la muerte: que la gente se aparte.

El momento final del cuento, con la repetida indeterminación temporal de la narración, nos colocará frente a la decisión de ponerle un punto final a la utilización del disfraz. Punto final que nace de la repetición, de la vulgarización de la máscara. La popularidad que el disfraz gana en la plaza del pueblo en los carnavales termina siendo el peor ataque que podría recibir. Es el motivo por el que lo mata.

La muerte, dice el personaje, no es para que la gente se ría, no es para que los niños la usen. En la popularización, el disfraz perdió su fuerza, su razón de ser. Siendo así, el dueño de la máscara entiende que esta cumplió su destino, por eso tiene que morir. Como señala Pereyra, "cuando el temor comienza a desaparecer Matías decide quemar el disfraz. Provocar temor "es lo nativo del disfraz", dice" (PEREYRA, 1986, p.26).

El Flaco sabe que esta decisión traerá como consecuencia la muerte conjunta del disfraz y del carnaval para él. "¡Pero yo no nací para payaso!" (MOROSOLI, 1986, p.37). Parece que lo que le molesta al flaco Matías (nombrado apenas una vez en el texto) es que él cree que es la muerte y no que –apenas- la representa. La gravedad y el empeño con que la personifica, van más allá de la intención de crear una ilusión, roza la imposibilidad de deslindar ficción y realidad.

Un detalle que llama la atención de la cuentística de Morosoli es que la mayoría de sus personajes mueren. La muerte es la solución (tétrica, por cierto) que el autor encuentra para los finales de sus narraciones. En este caso, la muerte es múltiple: muere la Muerte, muere el carnaval, muere –en algún sentido- el personaje. Todo se hace cenizas cuando el fuego ¿purificador?, ¿destructor?, ¿asesino? desarrolla su labor.

Con la poesía necesaria y tan íntima en la pluma, el narrador minuano dirá:

Bajo un cielo profundo, lleno de estrellas, en el más hondo rincón del fondo, ardía aquel sudario que acompañó al Flaco durante años y años. Él, frente a las llamas que le encendían y desfiguraban el rostro, estaba serio, grave, como si asistiera al entierro de un pariente. (MOROSOLI, 1968, p.37)

Lo que duele, lo que el autor dice sin decir, es que el mundo continúa girando más allá de la falta que se pueda sentir de aquel disfraz de la muerte en los carnavales de aquella plaza. Un personaje de Morosoli desaparece de la escena (literaria) y, naturalmente, no pasa nada. Apenas es un disfraz que dejará de recorrer las calles.

Los mismos principios que hemos visto hasta este momento se pueden encontrar sin demasiado esfuerzo en la literatura para niños de Morosoli. *Perico* es una colección de estampas muy breves, más breves que las que organizan los cuentos para adultos del autor. Si estos últimos ocupan tres o cuatro páginas, los infantiles ocuparán apenas una.

El paisaje es el mismo. Ese campo que no es más espacio de libertad sino que se mira desde las afueras de la ciudad.

Los personajes son los mismos. Aquellos *vivientes*, tan opuestos a los dones -dueños de los latifundios-, que tienen que esforzarse para intentar sobrevivir en medio de aquella realidad. Trabajadores de oficios cortos y de sacrificios largos.

El tono es el mismo. Es la pintura con palabras de una imagen, de un momento (quizás repetido, pero momento mínimo al fin) que permite que la pluma de Morosoli lo haga eterno. Es la poesía de la narración breve, entrecortada. Es la dulzura de la imagen ruda.

Apenas como ejemplo de esta continuidad estilística y estética, observaremos el cuento "La industria", uno de los 18 que integran la colección *Perico*. Por la brevedad, lo transcribimos.

Mojarra se crió solo. El campo y los cerros con su almanaque de plantas le enseñaron las cuatro estaciones. Sabe caminar fuera de los caminos sin perderse. Aprendió cosmografía buscando la huella más corta, cuando se hallaba lejos del pueblo, pues es arriba y no abajo que hay que mirar para encontrar el rumbo seguro. Supo cuando la lluvia estaba cerca, viendo el trajín de las hormigas y oyendo cantar a los horneros. Observando la marcha del ganado llanero que busca el abrigo de las quebradas, conoció el rumbo del viento antes de que éste llegara. Tiene un valor sereno que le ha nacido en los silencios de la sierra, creciéndole pecho adentro.

Ahora es calagualero. Él fue el que creó la profesión, porque ser calagualero es una profesión.

Caminaba por el pueblo vendiendo plantas, cuando encontró un hombre que buscaba comprarlas.

– ¿Usted puede venderme muchas plantas como ésa?-. Era una calaguala gigante, de ancha hoja verdinegra.

– Miles.

Mojarra ya no recogió sino calagualas. Hacía mazos que enviaba a la ciudad. Allí las ponían en los grandes ramos que las gentes ricas pagaban muy caros. Recogiéndolas de distintos lugares las lograba de distintos tonos.

Del abra soleada, las verdes luz. De la musguera en sombras, los verdes hondos. Es un pintor que pinta con ramas.

Los yuyeros se asombraron al principio. Luego supieron el destino de aquellos miles de mazos que Mojarra traía de la sierra.

Al fin fueron muchos los que comenzaron a cruzar quebradas y torrentes y volvían con los carritos pertigueros llenos de plantas. Mojarra había inventado una industria.

Familias enteras vivían de aquellas plantas que la ciudad compraba para adornarse.

– Ahora todos son calagualeros, pero yo fui el que descubrió el negocio... – Y termina: – Como me dijo el maestro, yo soy un industrial que ha hecho mucho bien al pueblo... Y se queda contento porque un industrial es una cosa muy importante... (MOROSOLI, 1972, p.14-15).²

Nuevamente el personaje sin nombre. Nuevamente el seudónimo que esconde, como el disfraz, al ser humano. Otra vez ese paisaje rural que se acerca al campo más allá del espacio. Otra vez el medio urbano como espacio necesario pero no deseado ni querido.

Otra vez la trama casi nula y la historia profunda que se alimenta de palabras, frases, metáforas e ideas que se van desgranando, en este caso, como las hojas de una planta.

Otra vez la suave ironía, poética, cuidada, para que se dibuje una sonrisa en el rostro del lector a pesar de la realidad, a pesar del dolor, a pesar de la pobreza.

Como siempre, una introducción general (poética y honda) en la que personaje (Mojarra) y paisaje (el campo y los cerros) nos colocarán frente a frente con la realidad que Morosoli quiere describir.

Nuevamente la poesía encuentra espacio. “El campo y los cerros con su almanaque de plantas le enseñaron las cuatro estaciones”. “...pues es arriba y no abajo que hay que mirar para encontrar el rumbo seguro” (p.14).

Nuevamente la soledad y el silencio siendo los compañeros del viviente. “Tiene un valor sereno que le ha nacido de los silencios de la sierra, creciéndole pecho adentro” (p.15).

El juego literario (que roza lo irónico en algunos sentidos) continúa. “Ahora es calagualero” (p.15), para rematar: “Él fue el que creó la profesión” (p.15). Trabajo mínimo: vendedor de yuyos en el pueblo. Días largos: “Caminaba por el pueblo vendiendo plantas” (p.15).

El momento distintivo del relato: “Encontró un hombre que buscaba comprarlas” (p.15). Allí y así, nace la industria. Nace su industria. Mojarra puede “producir” miles de aquellas calagualas gigantes. “Hacía mazos que enviaba a la ciudad. Allí las ponían en los grandes ramos que las gentes ricas pagaban muy caros” (p.15).

El aspecto social que Morosoli alimenta con su comentario, apenas hecho al pasar, no se lo puede obviar. La gente rica pagaba caro por los ramos que Mojarra enviaba. No lo dice, apenas lo deja entrever, ¿cuánto cobraba el “productor”? ¿Cuál era el salario de

² A partir de este momento, todas las citas del texto tendrán como base esta edición de 1972, por eso solo se colocarán los números de las páginas entre paréntesis.

Mojarra? Esta misma visión (¿compromiso?) social se verá en otras de estas narraciones infantiles. Sin duda no es un elemento central en la narración, pero queda clara la preocupación social del artista.

Volvemos a la poesía, para no perder el espíritu creativo del autor. Él dirá: “Es un pintor que pinta con ramas” (p.15).

La industria crece. La competencia también. Los yuyeros “supieron el destino de aquellos miles de mazos que Mojarra traía de la sierra” (p.15). “Al fin fueron muchos los que comenzaron a cruzar quebradas y torrentes [...] Mojarra había inventado una industria” (p.15). Industria que ayuda a muchos porque “familias enteras vivían de aquellas plantas que la ciudad compraba para adornarse” (p.15).

Nuevamente la dicotomía ciudad – campo. Familias de ciudad – familias del campo. Centro rico – periferia pobre. Claramente no son los gauchos del 1810, no son los “Martín Fierro” de 1880. Son los vivientes que se esfuerzan por sobrevivir, vendiendo plantas que los ricos comprarán a precios elevados.

Mojarra se conforma con dos afirmaciones y una idea: “Fui el que descubrió el negocio” (p.15). El maestro dijo que “yo soy un industrial que ha hecho mucho bien al pueblo” (p.15). La idea: “un industrial es una cosa muy importante...” (p.15). Nuevamente la sonrisa pensativa y suave se dibuja en los labios del lector.

Consideraciones finales

Estas conquistas poéticas, literarias y artísticas que se pueden observar en la obra de Morosoli se reflejarán, con el paso de los años, de diversas maneras en las obras de nuevos autores, escritores y artistas, que habiendo nacido en el periférico interior uruguayo conseguirán desarrollar sus obras y llegar al centro cultural del país sin necesidad de mudarse a Montevideo.

Esta posibilidad de *ser* sin necesidad de *estar* es una conquista que, como dijimos, democratiza la cultura en el país; pero que, más allá de eso, abre las tranqueras y los portones para que también aquellos que son de la periferia, con sus características, sus especificidades y sus tradiciones, puedan arribar al centro y ocupar un lugar nuclear en la producción cultural de la nación.

ABSTRACT: Juan José Morosoli is a Uruguayan author who belongs to the Centennial generation who, in his short stories, presents the reader a type of character from the inside of this Southern country (a double periphery, thus), that stands out for his/her sadness, severity and gray universe. Characters without names, no story, no future. Characters who,

as the author points out, are "living" in a space that is not theirs, since the authorities have taken them, by force, from the field and led (dragged) them to the outskirts of the city. Both the stories written for adults and for children by Morosoli are valuable; in this article we want to analyze this wealth to help locate the author in the gallery of the good Uruguayan storytellers, as well as to situate him in a group of authors from within the Uruguayan Republic who managed to reach the cultural center of the country.

Keywords: Uruguayan Literature. Morosoli. Short stories. Region.

Referencias

ALBISTUR, Jorge. *Morosoli*. Montevideo: Los apuntes, 1981.

BENEDETTI, Mario. *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: ALFA, 1970.

BORDOLI, Domingo Luis. *Un mundo novelesco*. Mercedes: s/e, 1951.

DOSETTI, Santiago. Juan José Morosoli. Hombre y escritor. *La Unión*. Minas, Uruguay, 1953.

ELISSALDE, Enrique. Narradores de campos y pueblos: Juan José Morosoli. *Capítulo Oriental*, v. 29. CEDAL: Montevideo, Uruguay, 1968.

ESPÍNOLA, Francisco. A manera de prólogo. En: MOROSOLI, Juan José. *Hombres*, 2ª edición. Montevideo: Culturamericana, 1949.

FELIPE, Adriana. *J. J. Morosoli. Vida y obra*. Montevideo: Ediciones de la Casa del estudiante, 1981.

LEONHARDT, Katja. Aspectos del género en la literatura regional: el caso de las poetas sarrenses. En ARENDT, João Cláudio. *Regionalismus Regionalismos. Subsídios para un nuevo debate*. Caxias do Sul: EDUCS, 2013, p. 127-157.

MOROSOLI, Juan José. *20 obras maestras del cuento breve*. Montevideo: Banda Oriental, 1968.

MOROSOLI, Juan José. *Perico*. Montevideo: Banda Oriental, 1972.

PEREYRA, Miryam. *Juan José Morosoli*. Montevideo: Editorial Técnica, 1986.

RAVILOLO, Heber. La narrativa de J. José Morosoli. En MOROSOLI, Juan José. *Cuentos escogidos*. Montevideo: Banda Oriental, 1964.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. El mundo de J. J. Morosoli. *Hechos*, v.1, Montevideo, 1963.

STÜBEN, Jens. Literatura regional y literatura en la región. En ARENDT, João Cláudio. *Regionalismus Regionalismos. Subsídios para un nuevo debate*. Caxias do Sul: EDUCS, 2013, p. 37-75.

VISCA, Arturo Sergio. *Tres narradores uruguayos*. Montevideo: Banda Oriental, 1962.

Revista *Literatura em Debate*, v. 9, n. 17, p. 96 – 110, dez. 2015. Recebido em 12/09/2015. Aceito em: 16/11/2015.

VISCA, Arturo Sergio. *Un hombre y su mundo*. Montevideo: Banda Oriental, 1978.

VISCA, Arturo Sergio. Juan José Morosoli. *La Mañana*, Montevideo, Literatura Uruguaya, v.12, 1989.

ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*. Tomo III. Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo: 1967.