

EL ARROYO MOROSOLI

Paulo Damin

Prólogo	2
Biografía	4
Formación	5
El narrador	10
El lector	13
El pozo	14
El arroyo	15
Asteriscos	18
Primera persona	19
El ruso	21
El novelista	23
Misión	24
Andantes	26
Dos soledades	30
Dos interiores	32
El animal	36
Duelo y melancolía	38
Manipulaciones	46
El traductor	49
Maquillaje	56
Siesta	57
Ciudades	59
Milongas	62
Vivientes	66
El viaje hacia Caxias	68
Hombres y mujeres	72
El viaje hacia Minas	76

Prólogo

Habría sido en 2005. La Universidad Federal, en Porto Alegre, tenía una vieja sala de cine. A veces andaba por ahí a mitad de la tarde y pasaban alguna película, incluso con público. Vuelta y media iba a ese cine porque yo venía del interior y guau, cine gratis a mitad de la tarde, poder aprovechar ese tiempo era como un secreto, como tener una amante a la hora de la siesta.

Ese día, era una película sobre unos viejitos uruguayos que no conocen el mar. Después de la exhibición, un hombre se paró adelante del público y dijo que iba a sortear un libro de un tal Juan José Morosoli, donde estaba el cuento que había inspirado la película. Nunca me había ganado nada en un sorteo. “Qué te apuesto que este me lo gano”, pensé.

Cuando me entregaron el libro, me aplaudieron. Una fila de gente con el termo abajo del brazo me felicitaba. Conmovido, yo decía *grazie, grazie*. No entendía. Era solamente un librito barato, de un marrón mustio, las páginas de papel blanco de esos que uno compra para imprimir cosas en casa, pero que parecía haberse mojado en la lluvia y que después lo habían secado en el microondas.

Sin embargo, más que un libro, para mí se volvió un tótem; entendí que lo iba a llevar conmigo toda la vida. En vez de festejar sentí la responsabilidad: “ahora tengo que hacer algo con esto”.

Aquí estamos.

Lo que tenés en manos es un libro sobre Juan José Morosoli. Pero más que eso es un libro sobre las ganas de escribir que tuvo un lector brasileiro después de leer a Morosoli.

Para quien busca análisis profundos y sensatos, la crítica del Río de la Plata es más recomendable. Ineludibles son los trabajos del editor Heber Raviolo y los del biógrafo Oscar Brando. Aquí están simplemente las anotaciones que tomé mientras leía a Morosoli. Es un libro, por lo tanto, irremediabilmente

incompleto. Puede servir, tal vez, a alguien que tenga la curiosidad de cómo recibió un brasilero del interior la literatura de ese uruguayo del interior.

Antes de ponerme a escribir, intenté traducirlo. Me dijeron que no valía la pena. Quise hacerlo de todos modos, pero entendí que para traducir a Morosoli no bastaba la voluntad y que mi voluntad era tanto de *escribir a partir de* Morosoli como de traducirlo.

El resultado es este ensayo, en el que de vez en cuando aparecen ejercicios de ficción.

Le agradezco a mi amigo Augusto Quenard, que me dijo “¿no querés que te lo traduzca yo al libro?” Y lo hizo en una semana, antes de que yo viajara a Uruguay a mostrarles la primera versión del texto a algunos lectores. Después, sin embargo, escribí cosas nuevas directamente en español y, según Augusto, acerqué más a la frontera el trabajo que él había hecho.

También le agradezco a Mônica y a Leonardo de León, a Oscar Brando y a los familiares de Morosoli, que me ayudaron a leerlo mejor.

Biografía

Esto no es una biografía de Juan José Morosoli, que nació en Minas, Lavalleja, Uruguay, el diecinueve de enero de 1899. Pero si “Pepe”, en 2024, hubiese publicado un texto, le iban a pedir una minibiografía, que podría ser así:

Juan José Morosoli escribió crónicas y otras ficciones, además de los libros *Balbuces* (poesía, 1925 — agotado), *Los juegos* (poesía, 1928 — agotado), *Hombres* (cuentos, 1932 — agotado), *Los albañiles de Los Tapes* (cuentos, 1936 — agotado), *Hombres y mujeres* (cuentos, 1944 — agotado), *Perico* (cuentos para niños, 1947 — agotado), *Muchachos* (novela, 1950 — agotado), *Vivientes* (cuentos, 1953 — agotado), *Tierra y tiempo* (cuentos, 1958 — agotado), y trabajó como comerciante en su barraca, siempre en Minas, donde falleció, en 1957, agotado.

Sus obras completas fueron organizadas por Heber Raviolo y publicadas por Banda Oriental. A veces se encuentra algo en librerías (sobre todo de usados) y en bibliotecas.

La muerte de Morosoli, detallada ahí arriba como “agotado”, un poco por eufemismo y otro poco por precisión médico-poética, fue por un problema de corazón.

La única persona que conocí —y que había conocido personalmente a Pepe— me contó que días antes de morir había ido al campo con otras personas, y alguna de esas personas lo vio caminar más lento que lo normal.

Toda muerte es simbólica, pero morir del corazón, no sé, me parece que tiene que ver con lo que escribía Morosoli.

— Pero —me dijo su nieta Laura— ¡Qué morir! Uno pasa del sueño chico al sueño grande nomás...

Formación

“A mí, hombre sin cultura, la sed nunca saciada de leer me ha dado una idea aproximada de vidas muy alejadas de la mía. [...] La literatura y la biografía —en su forma literaria actual— llevan hacia una más profunda penetración del conocimiento”, dice el lector Morosoli en la página 100 de un libro que voy a citar bastante: *La soledad y la creación literaria* (1971).

Ese fragmento muestra la idea de literatura que tenía Morosoli, y que varios lectores pueden tener: la literatura sería una forma de conocimiento profundo sobre la vida humana, aun de las vidas distantes. Es un argumento que se usa en la formación de lectores: leyendo conocés la psicología del otro, el paisaje extraño, la situación insólita. Es la idea de la lectura como clave para desvelar secretos.

A Morosoli ya le gustaba leer y escribir cuando era chico. Hasta había ganado un concurso literario, a los diez años, justo el año que lo sacaron de la escuela porque ya era hora de ponerse a trabajar.

Pero vuelve, a la escuela, para dar una conferencia décadas más tarde. Una de sus hijas estudia ahí. El texto de la conferencia es como de consejos para los jóvenes estudiantes y también para motivar a quien se interese en hacer literatura “mejor que él”. Ahí Morosoli se muestra modesto, dice que escribir cuentos es solo una de las actividades a las que se dedica. Y sigue:

“Pertenezco a una generación que a los veinte años escribía versos, generación que vio nacer el deportismo pero que no llegó a la pasión por él. [...] La adolescencia, sin lo que se llamó prosaicamente ‘el sarampión lírico’, no se concebía por aquellos tiempos. No era este un fenómeno local, ni nacional, sino universal, claro que con caracteres más graves en América y gravísimos en el Río de la Plata, donde según el mordaz Soiza Reilly ‘el que a los veinte años no escribía versos era un loco o un enfermo’” (*La soledad*, pp. 97-8).

Ese texto habla tanto de la formación individual de Morosoli como de la literatura uruguaya. Imaginen eso, escribir en un tiempo en que la lectura era un ocio considerable. Sería como si hoy, en vez de jugar con el teléfono, los adolescentes se pusieran a leer y hacer poesía. O como si usaran el teléfono para leer y escribir poesía. En aquella época, la literatura perdía espacio ante el fútbol; hoy, un adolescente que sabe de fútbol ya puede considerarse un intelectual.

En la misma conferencia, Morosoli presenta una idea sobre la diferencia entre poesía y cuento. No es un concepto de las distintas formas, sino una diferencia entre los gestos creativos y la disposición espiritual necesaria para ambos: para escribir poesía, lo mejor es tener veinte años y una espontaneidad desmesurada, mientras que para escribir cuentos es necesario madurez, experiencia acerca de las personas y los paisajes.

Pero tal vez la mejor parte sea cuando explica cómo aprendió a narrar *escuchando* a buenos contadores de historias. Es ahí donde Morosoli se muestra sobre todo como un oyente. Por eso se puede decir que escribe “de oído”. La gracia, la honestidad y la permanencia de la obra de Morosoli se deben a que busca expresar el placer del texto *anterior* a la escritura, que es el placer de la oralidad.

Oralidad

La búsqueda fonética en los primeros cuentos de Morosoli es un rasgo evidente. Es verdad que era una práctica común de la literatura de tema rural, no solo en Uruguay, pero en eso se nota sobre todo la aplicación de una idea que él tenía: la de registrar la realidad, lo que necesariamente pasaba por realizar un documento lingüístico.

A veces escribe “ayá”, por ejemplo, en vez de “allá”, imitando la forma de hablar.

“— Allá es otra vida... Se disfruta”, dice la chica del cuento *Arenero*, del libro *Hombres y mujeres*. Y el gurí responde: “¡Tendrán tres ojos ayá!”.

Se refieren a Montevideo. Esa es la clave para la interpretación: en el mismo cuento, en el mismo diálogo, dos personajes pronuncian de modo diferente un adverbio de lugar: la chica usa la forma registrada en el diccionario, el chico usa una forma no oficial.

¿Qué significados tiene Montevideo, cuando uno se refiere a esa ciudad como *ayá*? ¿Sobre todo, desde qué lugar hablan los personajes, por el modo como hablan?

En *Arenero* la propia trama favorece y es favorecida por la diferencia de acento. El chico que dice *ayá* (y *cáyese*) es de Minas, mientras que la chica es de la capital. Por lo tanto, las comparaciones que ocurren entre los dos lugares también están en el modo como cada uno habla. Vemos ahí una aplicación elemental de un recurso realista.

Mientras escribía sobre Morosoli, tuve un sueño que tematizaba directamente la oralidad.

Había unos españoles vestidos con armaduras de caballeros colonizadores conquistadores que llegaban nuevamente a Uruguay y, en una simulación fanfarrónica carnavalesca murguista de la conquista de los pueblos indígenas, llegaban diciendo con esos ciceantes y la jactancia ibérica:

— ¿Nos extrañasteis?

Y entonces había un escudero que decía:

— Creo que tenemos que conquistar todo de nuevo, Vuestra Señoría...

Estábamos con Leonardo de León en la presentación de un libro que se había publicado en Argentina, de Ubaldo Rodríguez Varela, sobre cómo Morosoli había elaborado en la ortografía una solución para los dilemas del lenguaje oral.

Y en el mismo evento también había un libro del corrector de *Tierra y tiempo*, Valentini Guerra, sobre cómo hubiera sido un trabajo creativo reducir los rasgos orales en los cuentos de Morosoli.

“Un día, escuchando a un hombre del campo que ignoraba todo lo que se puede ignorar y que sin embargo asombraba a los que oíamos con la fuerza de sus relatos y narraciones, comprendí que la forma ideal de relatar, contar o narrar estaba en aprovechar aquello que era verdad y que bastaba con no olvidar aquello que se ceñía al asunto como la carne al hueso para ser justamente objetivo” (*La soledad*, p. 102).

Esa verdad que debe aprovecharse, la cosa que se agarra al asunto como la carne al hueso también es el acento. El efecto que esos contadores provincianos de historias nos generan viene muchas veces del modo como cuentan: la entonación y otras especificidades fonéticas es lo que nos hace entrar en confianza.

La oralidad, ese es el camino de Morosoli a la literatura. Es lo que quería decir cuando afirmaba que no se debe caricaturizar y sí registrar lo ocurrido.

Morosoli escribió usando fragmentos enteros transcritos de gente de verdad, porque le parecía que lo increíble estaba justamente en lo real, en el documento. En esas transcripciones, muchas veces, es donde está la poesía espontánea, aunque parezca resultado de un laborioso experimento formal:

“— Bueno —dice— tonce el arroyo está feo?

— Pss... Usté saca agua y hace una sopa 'e sapos..." (*Un tropero*, en *Hombres y mujeres*).

Un anagrama —sopa'e sapos—, casi un palíndromo, como resultado de un ejercicio de transcripción fonética de una frase de una campesina.

Morosoli nos mostró que la mina, o el pozo, es la gente. Sugirió herramientas, nos incentivó a continuar escuchando, escribiendo y transcribiendo. Es lo que hace por la literatura. Nos hace pensar cómo resolver uno de los problemas más antiguos del lenguaje, que es cómo transformar el habla en escritura.

El narrador

Una de las cosas que tal vez se pueda decir de Morosoli es que tiene un narrador honesto. Un narrador que no se pone a guiñarle el ojo al lector, como quien dice “mirá qué buen truco”. Es un narrador que no usa la metaliteratura. Pero el narrador honesto tampoco es un narrador niñera, que le da todo en la boquita al lector.

Eso de honesto es un adjetivo que uso acá porque es un adjetivo honesto. Y también porque Morosoli, su narrador, parece efectuar un gesto humano de compasión, pero “narrador compasivo” no sería una buena expresión; además de cursi, es demasiado mansa. El narrador honesto no es el que expresa bondad; expresa justicia, y para eso es necesario reservar cierta distancia.

Morosoli nombra esa postura como “documento”. El narrador, para él, tal vez sea un narrador documentalista:

“Hay que recordar lo que le sucedió a uno mismo o inventar. Contar lo que nadie contó. Crear. ¿Cómo se hace esto? Se busca que las cosas ocurran como deben ocurrir. Y es así que ocurren casi siempre. Con contarlas como son basta. Pero hay otra manera y es contar las cosas como si ocurrieran en la forma que uno desearía que ocurrieran. Fíjense bien en esto, hagan el favor: quiero decir que las cosas, los hechos, los acontecimientos, estén regidos por la justicia” (*La soledad*, p. 128).

En ese texto Morosoli habla sobre escribir para niños. Lo que me hace pensar que el lector ideal de sus cuentos serían niños, o adultos capaces de pararse ante una historia con la curiosidad generosa y crítica de un niño. Como si ahí, en la infancia, estuviese la posibilidad de la justicia.

Hay pocos cuentos de Morosoli en primera persona. La mayoría son con el narrador en tercera, siempre el mismo: un narrador que no es personaje y que tiene un conocimiento profundo y limitado de la historia y sus personajes.

El conocimiento profundo y limitado sirve a la justicia en la medida en que revela solo un punto de vista, porque es lo único que el narrador conoce. No se puede exigir que se comprometa con lo que, por razones circunstanciales, no puede saber.

Esos rasgos también se pueden identificar en el *lector honesto*: un conocimiento profundo sobre una historia, pero solo de parte de ella, y el conocimiento profundo de una persona, pero solo de una parte de ella.

Como Duarte y Velásquez, por ejemplo, los personajes del cuento *Monteadores*, que está en el libro *Los albañiles de Los Tapes*.

El narrador honesto de Morosoli cuenta cómo Duarte, con más experiencia en la labor, se compadece de Velásquez, que nítidamente no fue tallado para pasarse el día entero cortando eucaliptos. El narrador se concentra en esa asociación, en el deseo de Duarte de juntar dinero para comprarse una jardinera, un carruaje, y da a entender que Velásquez vino de la ciudad medio escapado. *Da a entender*, el narrador honesto, porque ni él lo sabe todo, y no importa. El narrador usa tranquilamente su conocimiento de la historia, pero solo de parte de ella, y el conocimiento de las personas, pero solo de algunas partes de esas personas, y uno sale de la lectura sintiéndose justo, un lector honesto.

De ahí viene el realismo: de la parcialidad. Así es como suceden las cosas. El realismo no tiene que ver necesariamente con la dureza, con la descripción precisa, la ciencia. El realismo es solo el gesto humano incompleto.

El lector

En este libro el narrador no es honesto. Aquí hay demasiada metaliteratura para eso. Hay un narrador lector. Pero es un lector honesto, un lector producido por la literatura de Juan José Morosoli. Entonces, el texto está lleno de gestos humanos incompletos, titubeantes o desbordantes.

Están invitados a visitar el arroyo los lectores de Macedonio Fernandes, o al menos el lector salteado. Porque se supone que un libro escrito por un lector también es un libro para lectores a los que les gusta la literatura para lectores. Algo pigliano. El lector de lector, digamos.

El lector de lector también puede querer escribir, y entonces sí intentar crear un narrador honesto, para sentirse justo también durante la creación. Pero la mayoría de los lectores de lectores no resiste a hacer lo que se hace aquí: un libro de lector narrador.

El lector de lector también puede querer escribir, porque el escritor, algún tipo de escritor, es un lector al que le gustó tanto leer que pensó, bueno, yo también quiero jugar a eso. Como al que le gusta ver fútbol. Uno piensa, bueno, yo también quiero patear un rato una pelota. ¿Quién te dice que no me salen unos goles como esos que los tipos se perdieron?

(Aunque Morosoli, su narrador honesto, parecía más un arquero. La mitad del partido se la pasaba viendo a los otros correr. La otra mitad, tratando de no dejar que el adversario rompiese el equilibrio dentro del campo.)

El pozo

El agua de un pozo es una imagen que podemos ver por el lado bueno, que es el agua potable, la certeza del agua que viene llegando de varias vetas subterráneas y se acumula ahí, en el pozo, siempre fresca. Y tiene el lado malo, que es la oscuridad, lo exiguo, la hondura en la que si uno cae no sale más y, si sale, no sale el mismo.

Pero eso también puede ser bueno, esa profundidad. Y el agua que queda acumulada también puede ser mala, puede hacer que duela la panza.

La imagen del pozo, el símbolo del pozo, puede servir aquí incluso porque es antigua. Es como uno de esos trabajos raros y que se extinguieron, que ya eran raros en la época de Morosoli: la rabadomancia, por ejemplo.

El rabadomante es el que anda por un campo sosteniendo una horquilla en sus manos. Cuando la ramita se vuelve hacia abajo, porque es jalada por las energías profundas de la tierra, quiere decir que hay agua, se puede cavar el pozo.

El lector sediento anda con su ramita por el campo literario. Pero necesita que alguien cave, que alguien haga la estructura del pozo e instale la roldana, el balde, la bomba, que alguien use alguna técnica de esas para que el lector pueda matar su sed. Ese operario es el escritor. El narrador honesto puede ser la roldana.

Este libro es porque mi lado operario ha sido convocado a cavar un pozo para su amigo rabadomante, el lector. Y descubrió que, más que pozo, se trata de un arroyo.

El arroyo

Hay mucha agua en los cuentos de Morosoli. Y en el libro *Perico* hay un personaje aguatero, el tipo que se volvió recolector y distribuidor de agua porque la amaba:

“Además era un poeta.

— Esta agua la espero donde se peinan las rubias...

La recogía al término de un cauce encerrado entre sauces cuyas cabelleras, de raíces rosadas y rubias, peinaban las aguas clarísimas.”

¿El escritor no sería un aguatero?

“Decía que ser aguatero no consistía en traer agua en un barril, sino en ‘levantar’ el agua del arroyo y traerla hasta la copa, sin que ella se diera cuenta, descansada y fresca.”

Si esa no es la tarea del poeta... Ser escritor no consiste en poner palabras en una página, sino en retirarlas del lecho del lenguaje y llevarlas hasta el lector, sin que estas se den cuenta, descansadas y frescas.

Una imagen que se repite en Morosoli es la de las “lagunetas cortadas”, las pozas que se forman con las subidas de los arroyos y que enseguida se aíslan, cuando baja el nivel del agua y el torrente recupera su lecho. Es un agua medio podrida, medio muerta. Porque, para que sea viva, debe tener una conexión, debe existir un curso, una continuidad en las aguas.

Como el lenguaje, que puede ser un arroyo, un río, una zanja. Como aquel “Paso del Amor, por donde cruzan el arroyo y la leyenda...” (*La soledad*, p. 162). Un curso de agua como un texto.

Morosoli buscó que su obra estuviera interconectada. Los cuentos pertenecen todos a un mismo paisaje, a una misma comunidad. Hay todo un pueblo morosoliano alrededor de un río, de un lenguaje del interior. Es el arroyo Morosoli.

Otra imagen estimada de Morosoli son las cañadas: un agua niña, por el tamaño, por la delicadeza, por la espontaneidad con que se forman en los campos y escurren mostrando con bravura su inocencia.

A medida que los gurises en el interior van creciendo, se vuelven capaces de jugar no solo en los charcos de lluvia: van conquistando el derecho a explorar los arroyos, los ríos. Sin embargo, para Morosoli, las cañadas tienen un valor especial: “las cañadas son la niñez” (*Las cañadas*, cuento de Perico).

Las cañadas son los cuentos. Morosoli no era escritor de ríos y mares. Escribía cañadas. ¿Qué es *El viaje hacia el mar* sino un cuento sobre unos tipos del interior que no quieren saber nada del mar?

Es necesario hacer puentes, entonces, para evitar los atropellos de la modernidad que representan las desconexiones.

“Lentamente los puentes de novela se van...”, dice, en una crónica que comenta la desaparición de los “puentes humildes —un tronco viejo caído cerca de donde estaban sus raíces, muchas veces— escondidos en el monte, humildes de toda humildad... Esos puentes que apenas son puentes, que parecen solo el complemento de un motivo sentimental...” (*La soledad*, p. 169).

Los puentes son solo otro elemento de ese tiempo y de esa tierra que Morosoli veía deshacerse y que intentó registrar. Esos puentes rústicos son como los trabajadores que serían reemplazados por tecnologías y maneras nuevas, reemplazados por una estética sin gracia.

Si la imagen de la obra de Morosoli es una cañada que corre humilde y constante, no es necesario que los puentes en ese paisaje sean de cemento y de hierro, no pueden serlo, deben ser de troncos y tablas.

Asteriscos

A propósito: si uno se fija, en las ediciones de la Banda Oriental, que son las principales, todos los cuentos de Morosoli tienen asteriscos entre un fragmento y otro.

En los cuentos de Morosoli los asteriscos son tan importantes como el propio texto. Representan más que el intervalo entre dos escenas, más que un corte, más que un “siga adelante”.

Los asteriscos en los cuentos de Morosoli son conexiones. Son estrellitas. Puntos suspensivos que unen, en vez de separar; son atajos, en vez de tajos, entre las criaturas en el suelo y la trascendencia.

Primera persona

Es un poco extraño leer un cuento de Morosoli narrado por alguien que no sea ese narrador invisible, distante, que hace arder la historia más con ternura que con leña.

El hecho es que son raros los cuentos de Morosoli en primera persona, y ninguno consta en las antologías. Incluso, *La dada* es uno de los cuentos que Heber Raviolo considera de los más débiles, como *La vieja de las yeguas* y *El curandero de la picada*. Esos dos Morosoli los suprimió en la reedición del libro *Hombres* (y eso que *La vieja de las yeguas* ganó un premio en 1928). Entonces ahí hay algo. Ni Morosoli, ni los antologistas consideran relevantes los cuentos en primera persona.

Tal vez porque la primera persona le da un cierto aire cronístico y autobiográfico a las historias. Puede ser que no estuviera dispuesto a que lo confundieran con el narrador personaje. Eso. Quizá, es la tercera persona la que le permite el narrador honesto, el que busca contar las historias con justicia. Si el narrador es personaje, es más difícil ser justo.

Pero, qué curioso. El primer poema de Morosoli publicado, o sea, el primer texto publicado en libro por él se llama, justamente, *Yo*.

Está en *Balbucesos*, dentro del libro colectivo *Bajo la misma sombra* (1925), que editó con sus compañeros minuanos José María Cajaraville, Guillermo Cuadri, Julio Casas Araujo y Valeriano Magri.

Así dice:

“Ignoro los cenáculos y los ismos de moda
que manda la ciudad. Las sierras y los bosques
defienden el camino de mi pueblo...
Me he detenido al borde de las nuevas estéticas
con asombrado estupor de lugareño...
En esta paz altiva estoy mirando y comprendiendo

la pena de las tardes, los jardines humildes
de achiras y romeros,
el matiz cambiante de los cerros...
Las cosas más sencillas me han dicho su secreto
y hallo la levadura de mis cantos
en las fatigas de las lavanderas,
el penoso traquear de las carretas
y en el ladrar nocturno de los perros.
Creo que hay en mis versos
un poco de emoción y un poco de 'eso'
que las tardes diluyen en el cielo del pueblo..."

Una declaración de intenciones, ¿no? Un manifiesto. Contrario a las vanguardias, por decirlo así.

Y qué coherencia. Ahí están sus intereses: los personajes, el paisaje, un poco de "eso": la dificultad del lenguaje. Se entiende por qué dejó la poesía: pretendía profundizar en los temas.

Y se entiende por qué dejó el yo. Quería profundizarse en el otro, en las tardes. Repite justo esa palabra –tardes–, como quien intuye que la luz se va a acabar, que la noche se está acercando.

El cuento, pues, la prosa. Que no hay tiempo a perder.

Entonces, después, a medida que le iba tomando la mano a su propio arte, la primera persona fue desapareciendo, tanto como los fuertes rasgos fonéticos. Quiere decir que el proyecto de realismo que Morosoli tenía *exigía* una narración un tanto más neutra, para que se pudiera leer la historia escrita como justa. Eso no sucede cuando hay un narrador en primera persona, un personaje narrador, porque la primera persona está dentro de la trama, puede contarnos solo lo que le conviene, no es tan confiable como un narrador en tercera que nos cuenta una historia de terceros, una historia de la que no es responsable.

El aspecto de la limitación, por lo tanto, es más valioso cuando se trata de un narrador en tercera, porque el límite del personaje que está enlazado en el enredo es una limitación débil: vaya uno a saber si no se está limitando a propósito, para que lo vean inocente. Y vaya uno a saber si no está diciendo más de lo que de hecho sabe.

Este fue el arte de Morosoli: alejarse de las tramas. En vez de vivir, contar. Pero en sus primeros libros hay unos cinco o seis cuentos que se desvían de ese camino. Relatos en primera persona, que nos acercan más al narrador (y al autor) que al personaje y su drama. Un cuento de esos es como sentarse a tomar unos mates con Pepe. Es como escucharlo recitar su primer poema: Yo.

El ruso

El ruso de la cantera está en el libro *Hombres*.

“Hablabo poco y leía mucho. Un día, yo llevaba en la mano *Pan*, de Hamsun. Me lo pidió. [...]

— Lee frecuentemente? —le pregunté, al fin.

— No se puede leer y hay que leer —me dijo—. El cansancio embrutece.

Cansado se comprende poco.

Y se quedó allí. No precisaba más, tampoco.”

La historia del cuento es corta, concentrada. Hay una muchacha en medio, la Chita, que también aparece en una crónica de Pepe sobre puentes. El narrador y el ruso acaban volviéndose rivales por ella.

Dentro de la obra de Morosoli, es una historia que se distingue no solo por ser narrada en primera persona, sino también porque el narrador está plenamente involucrado como personaje, a punto de temer por su propia vida. Imaginemos disputar a una chica con un obrero ruso hosco, un tipo al que le gusta cazar y nunca erra un tiro, y que no le importa la sangre, y al que le gusta leer Knut Hamsun.

El narrador de Morosoli, a su vez, es un tipo limpio, bien educado, trabaja en el almacén; es la parte civilizada de la cantera. Se identifica con el ruso como si fuera un reflejo, aunque distorsionado; un tipo al que no solo le gusta la literatura, sino que le gustan los mismos autores que a él. El uruguayo y el ruso son tan parecidos que llegan a contender por el mismo espacio, de ahí se hacen enemigos.

(Y esa imagen del ruso como un lector, un tipo que, incluso muerto de cansado —después del laburo en la cantera— tenía que leer... Los rusos desarrollaron una literatura tan extraordinaria porque leían, todos, mucho, siempre, porque la literatura en Rusia era algo popular.)

La tensión dura algunos días, y finalmente el ruso se marcha:

“En el rancho dejó *Pan*, la novela que yo le había prestado, *Cuentos de vagabundos*, de Gorki, y clavada en la pared de adobe una carátula de *Hambre*, de Hamsun, y un retrato de Maupassant que decía así: ‘Era francés y escribía cuentos rusos’. Además un pequeño cuaderno con estas palabras: No hay patria, hay tierra.

Parecía que pensaba escribir bajo este título...”

El uruguayo, a fin de cuentas, escribe en lugar de su colega ruso, su doble, su sombra.

Más allá de la evidente operación literaria de crear a otro que diga lo que el propio autor quiere decir (el mensaje anarquista final), el cuento tiene la belleza de mostrar personajes que se acercan por la literatura. Y es lo que resta: la literatura es la única dimensión en la que puede darse la relación entre esos opuestos: el grosero extraño y el gentil local. Cuando buscaron otras cosas (cazar, encontrar a una mujer), casi se mataron.

Al final, el narrador es el que se queda: vale decir, la narración. El civilizado, el que transforma la riña en texto, es el que prevalece. De él se podría afirmar: era uruguayo y escribió un cuento ruso.

El novelista

El novelista es un personaje del libro *Perico*, esa obra que es una afectuosa reunión de personajes y escenas que de alguna manera marcaron a Pepe en la infancia. Cuando quiso escribir un libro para niños, usó esas memorias, filtradas por el encanto y la nostalgia de un joven del interior.

El novelista se llama Faustinito y cuenta casos extraordinarios sobre serpientes y tigres. Son historias tan fantásticas que sus compañeros de escuela ya no se fían de él. El profesor lo defiende:

“— No es mentira. Faustinito no es un mentiroso. Es un novelista. Un creador. Ustedes saben ahora cómo se cazan tigres y han oído los ruidos que la noche hace vagar por el monte... Cuando Faustinito sea un hombre, será un gran artista y ustedes se sentirán felices de recordar estos relatos... Porque estos son de los que no se olvidan.”

(Véase, a propósito, *El narrador*, de Mario Arregui (1972), que dice así: “no era él un mentiroso sino algo muy diferente, algo un poco mágico y un poquito sagrado: un narrador.”)

Lo bueno es que Morosoli no es Faustinito, autor de literatura fantástica y de casos de aventura o peligro. Morosoli es *el autor de* Faustinito. Lo que importa para él es el personaje contador de historias, el novelista del interior, más que la novela.

Misión

En la referida conferencia de la escuela, Morosoli dice que “el escritor tiene una misión importante a cumplir en función de revelador y fijador de la realidad social”. Luego, afirma que “escribir es realizar un acto puro excluyendo todo motivo de vanidad personal y literaria y que debe pedirse cuenta a todo aquel que falsea este acto por motivaciones políticas o filosóficas” (*La soledad*, p. 101).

Creo que ahí hay al menos tres aspectos relevantes.

El primero es que Morosoli refuerza su intención de pensar un narrador honesto: que no falsea, por motivos de vanidad personal, la realidad sobre la que trabaja. El segundo es que, con esa idea de no falseamiento, llama la atención a los riesgos de maniqueísmo en los que incurre el realismo. El tercero, tal vez porque conoce su propia ideología, es que supo escribir ficción sin hacerla explícita.

Sin embargo, es más difícil ponerse de acuerdo con lo que sigue del texto: “sé que el valor puramente artístico o literario de mis páginas es negativo. Pero afirmo que ellas, como documento real de un medio y una época, son justas [...] Sé que no seré yo el realizador de la obra firme y duradera en el tiempo.”

Es más difícil consentir en ese caso porque, en primer lugar, la duración y la firmeza de una obra en el tiempo no dependen solamente del autor, sino también del mercado editorial y de los lectores eventuales. La prueba de que Morosoli estaba equivocado es que tuvo un lector brasileiro que escribió sobre él, setenta años después, porque le llegó un libro por azar, por accidente.

En segundo lugar, estamos leyendo su obra setenta años después por el *valor literario*, no por el valor documental.

Eso de la misión del escritor tal vez haya sido más común en su época. Le gustaba leer a Máximo Gorki, Jorge Icaza, Upton Sinclair o Sinclair Lewis, posiblemente Graciliano Ramos, con certeza Maupassant, a quien nombró “maestro de maestros”. Leonardo de León me dijo que seguro Pepe leyó (y

aprendió) con Sherwood Anderson. Pero es difícil saber exactamente lo que Morosoli tenía en su biblioteca ya que, cuando murió (dicen), durante el velorio (dicen), en su propia casa, algunos conocidos se llevaron un ejemplar por aquí, otro por allí...

Lo que no es del todo reprochable, hay que decirlo. En una pequeña ciudad, donde poca gente leía y donde poca gente tenía libros, cuando moría una de las pocas personas que leía y que poseía libros... tomar uno que otro que ya no tuviese dueño tal vez no fuera exactamente un crimen, seamos sinceros.

Quizá no le importase al propio Morosoli. Puede que incluso haya escrito un cuento sobre eso cuando llegó al paraíso de los escritores y se puso a tomar mate con Guillermo Cuadri y Bret Harte.

— Pucha —podría decir, viendo su propio velorio—. Nunca imaginé que Núñez se iba a interesar justo por Folner.

— ¿Se lleva *Las palmeras salvajes*? —le preguntaría Cuadri—. Debe ser porque le hicieron propaganda por la traducción de Borges.

— ¿Y el mío, quién se lleva el mío? —diría Harte.

Ruido de mate.

Andantes

Hay un cuento intitulado *Romance*, en el libro *Hombres*, que es la historia de un soldado que se enamora de una prostituta: la historia de amor entre dos personas que no son dueñas de sí mismas. ¿Quién sabe si, juntas, no podrían conquistar la libertad?

Pero lo más interesante en ese cuento es que el personaje Velásquez (otro Velásquez) tiene el sueño de “tener un carro y recorrer con él toda la República Oriental”, porque “¡el hombre que camina da gusto!”.

Esa idea se repite, en Morosoli: personajes a los que les gusta viajar. Ese Velásquez, Duarte, Rodríguez, Tertuliano, el otro Rodríguez... Se ven impedidos por la pobreza, la mayoría. El cuentista viene en auxilio para mostrar cómo lograron, en fin, comprar sus carros, cómo salieron de la inmovilidad y se pusieron a viajar.

Es curioso porque, de las pocas cosas que se sabe sobre la vida de Morosoli, la que más llama la atención es que se pasó la mayor parte del tiempo en Minas. Su trabajo era ahí, vendiendo clavos, vigas y curabicheras. Esos tipos que soñaban con pasársela viajando por trabajo podrían ser clientes de Morosoli, pero no eran Morosoli. ¿O debemos creer que él mismo soñaba con una vida andante y, no pudiendo o no queriendo vivirla, la transformaba en literatura?

Es que vislumbraba satisfacción en esa perspectiva, como se nota de lo que dice sobre un Rodríguez: “hombre que para ser feliz no necesitó ni mujer, ni partido, ni religión, ni amistad con los hombres. Cuando niño encontró su vocación. Deseaba manejar un carro” (*La soledad*, p. 94). Morosoli reconoció que llegó a envidiar esa felicidad y sintió “que en los simples y los humildes está a veces la poesía y la van mostrando, a medida que la sienten, no como un concepto sino como un sentimiento inseparable de su vida” (*La soledad*, p. 95).

Sin embargo, más que en las elucubraciones sentimentales de Morosoli, la respuesta puede estar en las fantasías culturales y sociales que tienen como arquetipo al gaucho.

En estos pagos del sur, el nómada, o incluso el trashumante, es una figura de respeto. Si ese motivo aparece bastante en la obra de Morosoli, es porque el trabajador del campo tiene realmente esos sueños o se ve obligado a hacer tales planes por fuerza de las circunstancias. No realizar los deseos de viajar es el gran drama, es un rasgo de clase social, es el embate del individuo con el resto del mundo. Y es, en el plano subjetivo, la lucha con y por la soledad.

El cuento *Los tres compañeros* también es significativo. Está en *Los albañiles de Los Tapes*.

Es la historia de unos gurises que quieren andar por ahí “a pasar trabajo por gusto”. En la aventura, encuentran viejos que se sienten representados por los muchachos que siguen caminando “porque sí, por conocer”. Cuando perciben que deambularon, pero que no vieron nada que pudiesen contar, consideran hacerse contrabandistas: lo que “taría legal...”. Así dispuestos a arriesgar la vida, pasan a Brasil, a una estancia donde están unos “pidemiaos”. Y ahí ocurre el castigo por el exceso, por la desmedida.

Los tres compañeros es tal vez la historia “de joven” más bien realizada por Morosoli. En ese relato no está la melancolía moral de un narrador que enseña explícitamente lo inútil que es salir del pago. Aquí se destaca la consciencia de que la aventura sucede por el deseo, es la búsqueda de algo que no está. “Ya sabían: pago sin ausencia no tiene gusto... El pago es la ausencia.”

La pasión por salir, por moverse hacia lo desconocido, es una brecha a lo universal-atemporal en la literatura de Morosoli, pues expresa algo profundo no solamente del espíritu humano, sino también de la autonomía de los individuos en una sociedad. Es que, en Morosoli, el tema del viaje permite que se mida la sanidad, la moral, la poesía y la libertad. Hay que ver, por ejemplo, la motivación de los personajes. ¿Uno quiere tener un carro para viajar trabajando? Bueno, ahí tenemos a un hombre justo, vinculado a la realidad y que probablemente es capaz de ver el lirismo de las jornadas. Pero esos muchachos que quieren salir por ahí nomás...

Antes de considerarlos locos o artistas, uno los vería como vagabundos. No tienen la poesía que viene de la ingenuidad de esos viejitos que van a conocer el mar y que, por fin, ni lo miran. Aunque la intención de viajar nazca de un anhelo íntimo de conocerse a sí mismo, la libertad de *Los tres compañeros* es irresponsable, y eso tiene un precio trágico.

Un tercer ejemplo de andantes en la obra de Morosoli está en el libro *La soledad y la creación literaria*, en un texto de 1928 o 29. Es una crónica que se llama *Glosas del viaje en Ford*, sobre unos uruguayos que pretendían llegar a Paraguay. Parece ser el borrador de los cuentos de viaje en camión:

“Lo más lindo de estos locos es que el viaje que se proponen es imposible, decía Juan. Estos se han olvidado de mirar la geografía, decía Pedro. Estos se creen que es decir quiero y ya está realizado el deseo, decía Diego. Brusadín siempre ha sido un persigue-nubes, decía Juan el chico. Di Marco está en la posición de Sancho, decía Pedro el grande. Más loco es el cuerdo que le hace caso, decía Diego el mayor... Yo oí y luego opiné que el más loco era el otro Di Marco, que era en realidad el que los seguía...”

Entonces el cronista se pone a repetir que lo duda mucho, que incluso apuesta a que los locos no van a lograr realizar el viaje. Y dice que él mismo ya viajó en Fords más nuevos que ese, y que no llegó “a ninguna parte”.

Después de imaginar, con burla y pena, a los aventureros volviendo a casa como “el regreso de Juanita del baile de los Menchaca”, Morosoli recupera la curiosidad por las rarezas humanas y se pregunta qué tiene ese pueblo paraguayo que entusiasmó tanto a ese grupo de uruguayos. Porque “el pueblo es chico para locos tan grandes...”

Vale notar que los tres del Ford tienen un rumbo definido —un pueblo en Paraguay— a diferencia de los tres compañeros que salieron por ahí sin rumbo y estaban dispuestos a verse fuera de la ley. Entonces la mirada hacia los del Ford

es más cómica, ya que suenan más responsables: se lanzan a la aventura, pero dentro de una cierta realidad socialmente aceptada (el turismo, digamos), como en los cuentos “en camión” de Morosoli, donde predomina un lirismo calmo sobre la haraganería.

Al final de la crónica, la definición de la filosofía morosoliana sobre los andantes: “esta clase de tipos es la que agranda los caminos del mundo. Atrás de estos marca-trillos va el señor ‘dos y dos son cuatro’ que sigue negando el valor práctico del lirismo...”.

Es tentador asociar “el señor dos y dos son cuatro” a los cuadrados, a los correctos que encaran el arte como algo inútil (y así achican el mundo). Pero ¿no pasaba el propio Morosoli más tiempo del día haciendo cuentas que viajando en la literatura?

¡Qué ecuación para resolver! Piense el lector que se lamenta por dar clase de lengua: ¿no sería el dilema de Morosoli tal vez más enloquecedor?

Sin embargo, en lo que nos deja, Morosoli se saca un diez. La prueba es el personaje de *El viaje hacia el mar*: nada de dos más dos cuatro; el cálculo morosoliano es más fraccionado: es *Siete y tres diez*.

Dos soledades

La ética de la soledad puede resumirse en un aforismo: “el hombre empieza cuando comienza en él a crecer la soledad” (*La soledad*, p. 54).

Pero vamos a leer un poco más:

“Es que hay dos soledades. La del hombre que la conquista para descifrarse, y que sale desde su interior ya alumbrado con ella, y la que va ganándole de afuera —de las cosas, del paisaje sin cosas— que él mismo pudo crear para embellecerlo—, del paisaje también con soledad que va desde afuera hacia adentro para poseerlo” (*La soledad*, pp. 54-5).

Para que veamos cómo la soledad, en Morosoli, era un programa ético y estético, más que un simple tema que le interesaba usar en la escritura.

Dos soledades. Una buscada, que conquistamos de adentro hacia afuera. Otra inevitable, que nos conquista de afuera hacia adentro.

Es necesario conocer las dos para ser un ser humano entero, o libre. Si no buscamos la soledad interna, nos dejamos llevar por la multitud. Si no sufrimos con la invasión de la soledad externa, es porque no vivimos de verdad en el mundo.

Tal vez por eso Leonardo de León me dijo que Pepe era “zen”. Morosoli veía valor en buscar la soledad, comprenderla, aceptarla, vivir a partir y a pesar de ella. Eso es lo que podría considerarse sabiduría.

“El narrador tiene que ‘utilizar’ él también la soledad, que es como decir que debe ser un poseedor de las dos soledades. La que conquistó para descifrarse y descifrar —la que sale de adentro hacia afuera—, y la otra —la que viene de la soledad de las cosas y penetra los hombres, la conquistadora— que él tiene que contener también, entender y sufrir para utilizarla como instrumento creador,

sustituyendo con ella la palabra que es, según vulgar definición, la expresión de las ideas” (*La soledad*, p. 62).

El escritor tiene que conocer las dos soledades, sentir el placer y el dolor de cada una. Está atento, reconoce y puede hablar de las dos porque las vive, trabaja con ellas y sobre ellas. Es que, como señala Oscar Brando (Vivientes, 2007, p. 86), “no solo los personajes cultivan el silencio. También la narración trabaja con lo escondido, busca decir lo que no se dice (ejemplar el final de *Soledad*) o crear una sensación de vacío que ensanche el misterio de lo que está dentro”.

Todos los cuentos de Morosoli son ejemplos de eso. O la soledad ya está consolidada, o la narración trata de hacerlo. Las tramas de los cuentos nacen de esos conflictos. A veces el personaje se ve sorprendido por la soledad externa y descubre que es frágil porque no trabajó la soledad interior (*La soledad*, *El cumpleaños*). A veces el personaje resiste para conservar su soledad, pero acaba teniendo que ceder al mundo (*Barbano*, *Los viejos*). Otros desafían la soledad externa, armados con la solidez de su propia soledad (*El disfraz de caballo*). Y hay personajes que parecen intentar escapar de ambas soledades (*Los tres compañeros*).

Supongo que podríamos analizar todos los cuentos de Morosoli a partir de esa idea que propone en sus ensayos.

Dos interiores

Como existen dos soledades, existen dos interiores.

Está el interior dentro de uno (la mente, el alma, las entrañas) y está el interior que es el lugar donde uno vive, o sea, el espacio geográfico, el interior como lo que sobra, a partir del momento en que una historia política y económica define dónde será la capital.

El primero es el interior que somos, el otro es donde estamos.

La extinción que narra Morosoli está en ambos interiores. Es la literatura sobre el interior que no tiene más cabida en el mundo, como ciertas profesiones: el tropero de pavos, las mortajeras, la rezadoras, el changador; pero también es la literatura sobre una postura que se está volviendo rara en el mundo: la contemplación, el silencio, la capacidad de estar solo, pensando.

El escritor escribe sobre el propio interior para exteriorizar algo que está desbordando, después que se siente más que “culminado de sus propias resonancias”. En el caso de Morosoli, el interior campero, derrotado, que resonó dentro suyo por ser de donde era.

Es el motivo por el que hay poesía en la obra de Morosoli. No era solo un documentalista de las costumbres, un cronista del interior uruguayo, de los trabajadores de Minas. Lo que le da poesía a ese interior geográfico y antropológico es que Morosoli lo cantó con su interior mental, su energía.

Julio Da Rosa era un joven que reunió coraje para escribirle al “maestro”. Morosoli le respondió, en una carta de 1949 o 50:

“No me diga Ud. maestro porque nos vamos a llevar mal. No. Escribo cuentos. Y nada más. Le gustan a Ud. Me alegro. Todo está en el paisaje y en el hombre. Y como todos los hombres son novelables y todo paisaje tiene algo de los hombres que lo caminan, salen cuentos. Y nada más. Sería cuestión de calentar una silla charlando con Ud. Yo creo que esto sería lindo. O mejor charlar

bajo un árbol, al lado de una cañada de estas de mi pueblo, que uno no sabe si son barullentas o rezadoras”.

Charlar bajo un árbol, cerca de una cañada, es la imagen de la confluencia entre el interior geográfico y el interior de cada uno. Entre la soledad que sale del *interior* de la persona y la soledad del *paisaje*.

En ese encuentro, el valor principal es la tranquilidad. Por eso el tema del silencio es tan estimado por Morosoli. El silencio es el sonido de la soledad. El sonido de la paciencia, de la infinitud de la pampa, el sonido interior, de las tardes morosas...

La extinción en los cuentos de Morosoli es el fin de ese interior como paisaje pacífico y como capacidad meditativa del ser humano. ¿Qué es la soledad sino el alma, el espíritu, el mismo ser humano?

Sin la voluntad de estar quieto simplemente escuchando a los pajaritos bajo un árbol, observando un arroyo, ¿cómo será el lector?

En la obra de Morosoli también aparece el embate del interior contra el exterior en el sentido de una vida interna, espiritual e íntegra, contrapuesta a la vida externa, material y vacía, pues lo exterior es solamente la piel, la superficie, solo la apariencia, que incluso puede maquillarse.

Una cosa tiene mucho que ver con la otra: el interior de la geografía y el interior de uno. Hay culturas que dicen que un árbol es un ser animado, un río, los bichos, todos animados, y se ponen a fabular sobre el interior de esos seres que son árbol, bicho y río. Hay gente que vive y piensa así hace siglos. Los indígenas, por ejemplo. Morosoli heredó eso. Mirar hacia el interior, dudar del ser humano como rey de los animales no viene solo del socialismo.

Por ejemplo, el cuento *El campo*, donde el campo es un personaje que va como tragándose al hombre. Es el interior geográfico abarcando el interior del individuo. Si es posible, en ese caso, hacer una lectura de un gesto violento, es porque el hombre veía el campo no como un interior, sino como un exterior, un

otro que no formaba parte de él. El lector, sin embargo, el que fue educado por la filosofía morosoliana según la cual “todo paisaje tiene algo de los hombres que lo caminan”, jamás acusaría el campo de haberle invadido el alma al personaje. Lo que sí pensará ese lector de Morosoli es que el campo solamente está recuperando lo que es suyo.

Otro ejemplo es *Andrada*, el tipo que lo único que deseaba era visitar el monte, como quien va a visitar a un pariente o un amigo, y como quien se considera “una planta más”. Y le gustaba tanto el campo, que al morir también se volvió campo.

Es una historia de metamorfosis. El interior individual fundiéndose con el interior geográfico: una persona volviéndose el espacio que la abriga. Es la confluencia de las soledades: volverse uno con el otro que es la naturaleza, el todo.

Leer a Morosoli me hace escribir mientras duermo.

Viajaba al interior, era una elevación de una montaña, la subida de mi barrio, rodeada por un monte de araucarias y eucaliptos. Potreros, en los que había vacas, toros, algún caballo, y alguna cosa en la ruta que paraba el tránsito.

Era raro porque no había casi ningún auto, solo una camioneta delante de mí, una pareja. Yo pensaba: están yendo al mismo lugar que yo. Entonces entraba con ellos en la camioneta para que fuéramos juntos al lugar donde estábamos yendo. O sea, Minas, Lavalleja, Uruguay.

Ahí se podía ver por qué el tránsito no avanzaba. Había un toro inmenso, con unos cuernos grandes como cuerpos de toro. Las orejas parecían las de Dumbo, y el toro incluso volaba, casi volaba, mejor que volaba: daba vueltas carnero, de un lado al otro cruzando la ruta.

Saltando por encima del alambrado, giraba y hacía un doble twist carpado y caía perfectamente en el potrero. Volaba por encima de todo en un gesto de gimnasia artística. Y no era el único toro capaz de hacer eso, todos podían hacerlo, todos eran del mismo tamaño. Y tal vez algunos fueran vaca. Estaban

enojados con alguna cosa, quizá con el turismo, o con la gente que estaba ahí paseando en esa ruta que cortaba el campo.

Tal vez pudiesen decir:

— En mi pago la tierra va siendo transformada. En los más bellos lugares, profanada. El turismo en grupos, que siembra latas de paté vacías y papeles engrasados, es enemigo del paisaje y del silencio. No es el turismo de los gozadores de la naturaleza. De los que se detienen por horas bajo un árbol oyendo discurrir una cañada o viendo viajar lentamente una nube o sintiendo el hervir de alas y trinos de una bandada de jilgueros cabeza negra. Son gentes que resbalan sobre el paisaje y el hombre y el tiempo. Gentes que viajan no por el deseo de comprender mejor sino por incapacidad de estar quietos y colmados de sus propias resonancias (*La soledad*, p. 69-70).

El animal

Un pozo es un lugar que recibe el agua que viene de diferentes lugares y se acumula. Morosoli, por ejemplo. Yo estaba andando con mi horquilla, sentí que había agua buena. Cavé, fluyó. Cavé más y el caudal aumentó. Puse unas piedras alrededor, cavé más, el agua no paró de brotar, se hizo un arroyo. Podría quedarme en el mismo lugar días enteros.

A mí, si me dejan, me tomo un mate de café y me puedo pasar el día leyendo. Me levanto diez horas después con dolor en la espalda, en la nuca, en las piernas, pero todo bien, yo soy un lector no un atleta. Lo que quedará de mí después de la muerte no es un músculo firme. Ni un ojo va a sobrar. Del lector nunca resta nada, el lector se va entero al más allá.

Uno es lector todo el tiempo, para siempre, incluso ciego, incluso muerto. Pero el escritor es el lector que quiere seguir vivo de algún modo, entonces la manera que el lector tiene de dejar alguna cosa es volviéndose también escritor de sus lecturas.

Ese lector que se vuelve escritor es porque quiere charlar con quien lee. Es una persona que pasó algún momento crucial de la vida leyendo sola, pasó un momento entero siendo la única persona que se escondía en la despensa, mientras las otras hacían deporte o disparaban armas.

El lector es un animal que sabe estar solo, en silencio. Este libro es sobre un animal que escribió sobre quien quería estar solo, en silencio.

Hay muchos animales en los cuentos de Morosoli. Perros y caballos, principalmente. Su cuento antológico sobre un animal está en *Perico. La querencia olvidada* es el título. Un caballo viejo que no servía más, entonces el dueño lo soltó en la ruta:

“Comprendía que era libre. Pero la libertad sin destino no tiene valor. En el atardecer levantó la cabeza hacia los astros. Aspiró los vientos. Buscaba en las

luces lejanas y en los vientos viajeros la querencia olvidada. Al amanecer comenzó a marchar hacia su infancia. La libertad tenía un destino.”

Ahí está, como siempre en Morosoli, declarada la importancia de un sentido para el viaje. Y está la idea de infancia como un territorio precioso. ¿Podría ser una especie de melancólica “edad de oro”?

Duelo y melancolía

Luis Augusto Fischer propone una “teoría de las tres actitudes”, en la que aprovecha la distinción freudiana entre duelo y melancolía para reflexionar sobre literatura, y agrega, a los conceptos freudianos, el de euforia (*Duas formações, uma história*, 2021).

La elaboración del duelo, según Fischer, puede servir para “pensar sobre la literatura (y el arte) que se dedica(n) a procesar una pérdida significativa, como frecuentemente ocurrió con el mundo natural, el mundo primitivo (del interior, pero también de las ciudades, aún más en periferias del mundo, como América del Sur), barrido por sucesivas olas de modernización” (p. 379).

Es el caso de la obra de Morosoli: el fin de un mundo, sobre eso escribió.

La actitud melancólica sería una “reacción paralizante, tendiente, en el caso de la literatura, al reaccionarismo, a la celebración del pasado como tiempo ideal”. Fischer cita, como ejemplo, a Cyro Martins, autor de tema rural, que se dedica a los gauchos pobres, “el gaucho a pie”, que no sirve más como peón de campo y acaba sobreviviendo en las periferias. Pero la melancolía también tiene un aspecto de autodepreciación, un potencial de violencia contra sí mismo y los demás. En el contexto uruguayo, tal vez la obra de Juan Carlos Onetti tenga buenos ejemplos de eso.

El duelo, sin embargo, sería una actitud madura de superación de la pérdida y del trauma. En el duelo, el sujeto sabe que el que murió no fue él; sabe, además, que el objeto amado *murió realmente*, mientras que en la melancolía es como si el objeto (una persona, una patria, una época) no hubiese muerto de verdad. Según Fischer, ejemplos de literatura que trabajan el duelo son las obras de Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa y Graciliano Ramos. Autores que tratan dramas rurales y que manejan sin sensiblería los infortunios: lo aprovechan, a propósito, para enunciar una crítica.

Ya la euforia sería la ausencia de ese potencial crítico (que hay también en la melancolía, pero ahí a moco tendido). La euforia es una exaltación de las

novedades, una actitud vanguardista. Fischer cita como ejemplo el gauchismo, la celebración de costumbres encaradas superficialmente: el baile, el asado, el mate, la china, el pingo...

En Morosoli no hay nada de euforia. Pero entre duelo y melancolía, ¿qué predomina?

“Cuadri es pues historia, documento, clima espiritual y moral y sentimental de un tiempo que fue algo como el tiempo de la niñez de los pueblos, cuando el mundo tenía aún cierto infantilismo fresco y feliz” (*La soledad*, p. 111).

Así se refiere Morosoli a su amigo, el poeta Guillermo Cuadri, que había muerto en octubre de 1953. Así suena Morosoli melancólico.

No quiere decir que Morosoli también quisiera ser “historia, documento, clima espiritual y moral y sentimental de un tiempo que fue algo como el tiempo de la niñez de los pueblos”, pero quiere decir que para él esos eran valores. Y lo más significativo: la visión de que, antiguamente, “el mundo tenía aún cierto infantilismo fresco y feliz”.

Se lee cierta idealización del pasado en esos comentarios, como también en otros textos suyos sobre la infancia. ¿Pero será que la melancolía que hay ahí, en este texto sobre Cuadri, no debe atribuirse más bien al inicio de un proceso de duelo? O sea: al hecho de que no se trata de un texto de ficción, sino de un comentario sobre la fatalidad, sobre un dolor propio.

¿Será que Morosoli, en vez de melancólico, sería un autor que trabaja a partir del duelo?

Tenemos que ver sus cuentos. Incluso los antológicos:

“Los amigos había que aceptarlos como eran.

Admitir que como venían se podían ir. Se perdían o se encontraban de golpe o despacito. Igual las mujeres.” (*Andrada*)

Ahí está Andrada, el que sentía una gran amistad por el monte y por el campo, y que no tenía expectativas con respecto a la eternidad de las relaciones humanas. Suena como un duelo ya elaborado.

“¿Esos viajeros, figuras pequeñas, negras, abstraídos en sí mismos, sin curiosidad y sin lucha por ser de otra manera, esos eran los gauchos?” (*Los albañiles Los Tapes*).

Ahí está el narrador recorriendo la mente de un europeo, Cópola, y reflexionando sobre el destino metafísico de los hombres de campo. El personaje se asusta, porque el vislumbre de la muerte y de la pobreza le amplían la consciencia de sí mismo. Y Morosoli, o su narrador honesto, a la distancia: la táctica de un personaje extranjero para darle relieve a la crítica, para destacar el diálogo. Nada de llanto.

“Unos silencios que a Sabino le daba miedo despertar, y más miedo aún sufrir, porque eran unos silencios donde se escondía una cosa tremenda. Correa no era sino eso: un hombre con una cosa tremenda dentro. Una cosa que vaya a saber lo que era.” (*El campo*)

El peón viendo al patrón que es devorado por la incapacidad de ser feliz, a pesar de la riqueza. Pero el peón está inmune a eso, no obstante el recelo de que la melancolía sea contagiosa. Aquí, de nuevo, un punto de vista maduro: la visión de afuera, la visión a partir de la salud, aunque dolorosa. Duelo, en vez de melancolía.

Podríamos continuar. Tal vez haya seleccionado cuentos que me permiten defender la idea de Morosoli como un autor del duelo. Un lector más lúcido, como Oscar Brando, aportaría otras ideas.

Por ejemplo en *Interiores*, la biografía que publicó en 2009, considera que puede haber una diferencia entre dos líneas en la producción de Morosoli: una que trata más de la infancia, con textos de formación, y presenta “la infancia como refugio y la adolescencia como prueba”; y otra que culminó en los cuentos de *Tierra y tiempo*, en los que se destacan “el adelgazamiento de la anécdota, el juego de los climas y el sesgo de los personajes que son casi sombras”. Si aceptamos esa lectura, podemos decir que en la línea de la infancia hay más melancolía, mientras que en la línea adulta prevalece el duelo.

Del mismo modo, Heber Raviolo comenta en el prólogo a la novela *Muchachos* que, significativamente, “la nostalgia que destila Morosoli en estas evocaciones” sobre la poesía y la época de Guillermo Cuadri casi no aparece en su ficción.

Pero hay algo curioso. Raviolo dice que Morosoli no es melancólico en *Muchachos*, en tanto que el propio Morosoli dice que fue movido por la melancolía al escribirla:

“Es aquel libro que deseamos escribir para asir un tiempo que se nos fue en los amigos que murieron, las costumbres que cambiaron, y que puede morir totalmente para nosotros mismos si no cumplimos el deseo de escribirlo. No he escrito una obra de arte sino que he mirado hacia mi niñez natural y melancólicamente.”

Entonces parece que habría una diferencia entre la actitud con que Morosoli veía el mundo (melancólica) y el arte que realizaba (de duelo). La melancolía se muestra más en los cuentos de formación y en las conferencias porque Morosoli expresaba su pensamiento de modo más directo. Y el duelo, por otro lado, aparece en trabajos más elaborados, en que se reconoce una superación del malestar, como también personajes más maduros y conscientes de su condición de vivientes y trabajadores.

Tal vez yo prefiera pensar en Morosoli como un autor en el que prevalece el duelo porque la teoría deja implícito que hay una calidad superior en el duelo

sobre la melancolía, lo que viene ya de Freud, pues la melancolía es un estado patológico; el duelo, no.

¿Pero eso no es una definición de arte? La elaboración madura, por el lenguaje, de las ideas y de los sentimientos. Si decimos que en la obra de Morosoli predomina el duelo, decimos que es un artista.

José era el nombre de Morosoli que lo diferenciaba del padre, que se llamaba Giovanni, o sea, Juan. Como es tradición, recibió el apodo de Pepe.

Firmaba textos como Pepe, al principio, en crónicas periodísticas. Por modestia, tal vez, como quien dice que sigue siendo el tipo del pueblo, que no se va a dar aires de grandeza solo porque escribe. O incluso porque no esperaba que se lo tomaran en serio: “yo, Pepe el de los viejos amores por las cosas viejas de mi pueblo”, dice en *Andrade (La soledad, p. 176)*.

Oscar Brando comenta que eso de firmar crónicas como Pepe puede leerse como un signo que remite a la infancia perdida. Tiene sentido, pues ahí están sus textos nostálgicos, con un narrador comprometido con sus propias memorias y sentimientos. Sin embargo, en cierto momento, deja de firmar como Pepe y asume el nombre completo. Le sucede lo mismo a Perico, en *Muchachos*, cuando se vuelve Pedro.

Cabe preguntarse cuál era la diferencia subjetiva entre Pepe y Juan José Morosoli, si eso tenía alguna influencia en lo que expresaba cuando se ponía a escribir. Pero, en fin, parece que el apodo se relaciona más con la melancolía, mientras que el nombre completo con el duelo.

Creo que entendía italiano, el idioma de sus padres. Me parece que leyó a unos italianos como Ignazio Silone en el original. Pero es interesante notar que no se encuentra, en la obra de Morosoli, la nostalgia de estilo “oh, dios mío, cómo soy suizo”, típica de los descendientes de inmigrantes europeos que vinieron a América entre los siglos XIX y el XX. Si hay melancolía en su literatura, no se cimienta en una “etnia perdida”.

Esa ruptura entre el mundo de los padres migrantes y el suyo también podría ser un ejemplo de elaboración de un fin, de algo que acabó: Europa. Por eso los tintes del mundo morosoliano son los del pueblo de Latinoamérica, sin que importe si el origen de los personajes es africano, europeo, asiático o indígena.

Se podría ver ahí, quizá, una cuestión de clase, más que de etnia. El socialismo no solo como una esperanza de futuro mejor, sino también como remedio para las heridas dejadas por las diásporas de todo el mundo.

¿Y cómo adecuar la teoría de las tres actitudes a la idea de las dos soledades?

Duelo: saber que el que murió fue el otro (la otra, el país, el pasado) y que uno va a continuar, es inevitable que continúe; y que incluso el trauma te da sostén moral, sostén poético, cierta firmeza. Es la soledad conquistada, la superación, la elaboración de la cosa más verdadera del mundo, que es la soledad interna, la única certeza del individuo —el propio interior—, conciliada con la otra soledad, la del trauma, la que el mundo nos impone.

Melancolía: una nostalgia de lo que no vuelve, aunque uno quiera que vuelva. ¿Y si hacemos de cuenta que el muerto todavía existe? Quizá, puede ser que aún exista... Las estatuas, esa prodigalidad para hacer estatuas que tienen las dictaduras y los positivismos: una cruza entre melancolía y euforia, cuyos hijos no tienen alternativa salvo ser melancólicos, debido a la esterilidad de la última (el último solo puede ser estéril, es lo que lo *define*). La melancolía, en términos de soledad, es rehusar la soledad, o sea, es negarse a probarla, es la falta de voluntad o de capacidad para buscar la conquista de la soledad interna. Queda solo la soledad externa, impuesta, y el sujeto que no lo acepta y llora por la injusticia.

Euforia: negación total de la soledad, de cualquier tipo. Es necesario estar siempre en medio de la multitud, en fiestas o revoluciones, y no se puede parar: si uno para le “agarra el bajón”, tiene que ser una *24 hours party people*, el partido

de las personas que viven 24 horas sin dormir, las personas que se quedan en la fiesta 24 horas hasta en la Laguna de los Cuervos, hasta en las cuevas del Cerro Arequita: una *rave*, nunca un *raven*, ningún silencio, esa brecha para la soledad.

Pero no vale escribir aquí sobre esas cuestiones de duelo y melancolía sin recordar que el propio Morosoli escribió sobre la muerte y su superación.

La búsqueda que emprendió de la narración justa —por la palabra justa también en el sentido moral del narrador— fue una búsqueda de la trascendencia. La literatura de Morosoli tenía ese carácter de documentar perfiles en extinción, como forma de comprender el fin, de trabajar el duelo.

“Los que no queremos —o no podemos por propia determinación o por incapacidad— superar el realismo, nos conformamos con el convencimiento de que aquellas narraciones que muestran, describen y apresan el acontecer y el tiempo de algunas criaturas, las detienen en la vida salvándolas de la muerte. Se produce, con la muerte de un tiempo, la muerte de las criaturas de este tiempo. Y se produce también una paradoja que se me ocurre definir como la paradoja llevada al límite de sí misma, al que supera todavía, llevándola hasta lo ilímite. Vivirán esas criaturas precisamente por haber muerto y por esta muerte que les damos los narradores es posible su resurrección y su ya definitiva vida.

Lo notable es que de su resurrección dependeremos nosotros, que fuimos quienes les matamos y al matarles les creamos” (*La soledad*, p. 88).

Ahí tenemos la idea de que el narrador “le da muerte” a un personaje. Como un mediador sacrificial. La actitud de Morosoli, de su narrador honesto, sería permitir la eternidad: la vida a través de la muerte. Facilitar el paso: la literatura como un ritual. Como la rezadora, el personaje que admiraba y sobre el que escribió un cuento (está en *Los albañiles de Los Tapes*).

La rezadora se llamaba Natividad (eso sí es una paradoja). Era una mujer que iba a los velorios para ayudar a hacer el trabajo del duelo. No solo rezando, sino principalmente con un ritual más profundo, de liberación:

“La rezadora se puso a los pies del finado e informó: ‘vamos a darle las gracias a Dios por el primer día de cielo del finado’. Luego ordenó a la despabiladora: ‘apagá las velas’, y luego a los demás: ‘cierren los ojos pa que Dios recoja el alma del finado’ [...] El rito tiene otro fin. El de acallar los sollozos de los dolientes. El muerto ya no está allí. Su alma la recogió Dios. Llorar por esto es absurdo. No se llora por un trozo de carne que ya no siente nada” (*La soledad*, p. 92).

Ahí está el narrador rezador. Nada que ver con las plañideras; al contrario. No es alguien que da unas palmadas en la espalda, ni alguien que estimula el lamento. El paso se da por el lenguaje, por la organización de las etapas, la preparación de un después.

La narrativa de Morosoli es ese gesto de calmar los sollozos, mostrando que lo que importa no es la materia física. Sus personajes viven en la pobreza, pasan por todas las dificultades materiales; el narrador morosoliano no hace más que mostrar la trascendencia de las personas, fundada en sus deseos simples y justos ante un mundo que no pasa de un pedazo de carne insensible.

Así es como Morosoli trabaja el duelo.

Manipulaciones

Morosoli se pasó toda la vida poniendo títulos con el nombre o la profesión de los personajes (*Rodríguez, Funes, El retobador, La rezadora*), nombres de una sola palabra. Entonces escribió dos cuentos cuyos títulos eran frases: *Viaje hacia el mar, El largo viaje de placer*. Precisamente los cuentos que tienen humor —y que hablan de lo que menos hizo en su vida.

Sergio Faraco, su primer traductor en Brasil, es uno de los escritores *gaúchos* más relevantes del siglo XX, por su madurez formal y la trascendencia de los temas que trató. No era tonto: tomó el título de Morosoli que hacía una promesa de humor —*A longa viagem de prazer*— y se lo puso a la antología que pudo organizar.

¿Pero cómo le fue posible publicarla? ¿Cómo, a principio de los años 1990, al fin oficial de las dictaduras, “esos comunistas” lograban meter proyectos literarios que hoy no aceptarían ni las editoriales más experimentales?

Me dijeron en Uruguay que pocos uruguayos leían a Morosoli en los años 1990. Era un lenguaje antiguo, varios términos raros, la oralidad que ya en 1930 estaba desapareciendo, criaturas que hacían trabajos bizarros, el campo, la soledad... Puntos suspensivos: cuántos puntos suspensivos en Morosoli.

No obstante, en 1991, el Instituto del Libro de Rio Grande do Sul financió la edición de una obra de cien páginas con cuentos de Juan José Morosoli, un prólogo nuevo de Heber Raviolo y una ilustración especial de Angélica Milano Faraco, hija del traductor y organizador de la antología.

Lo mejor de las antologías es que revelan más sobre los antologistas (traductores y editores) que sobre los antologados. Quien me presentó esa idea fue Rosario Lázaro Igoa, cuando estudiábamos traducción en Florianópolis. Gracias a ella también tuve la oportunidad de traducir a Morosoli, para una revista online que se llamaba *Pontis*. Traduje un único cuento —*Monteadores*— y medio mal, pero vamo arriba.

Los cuentos que eligió Faraco, homologados por la editorial, fraguan una imagen más ligera de Morosoli. Se nota por el título. Difundir a Morosoli en Brasil bajo la formulación *A longa viagem de prazer* es como presentar a Dostoyevski por *El cocodrilo* en vez de por *El idiota* o *El jugador*.

Efectivamente, a Faraco le gustaba nombrar los libros con imágenes estimulantes. Hizo lo mismo con Mario Arregui. Los cuentos que, originalmente, se llaman *Un cuento con un pozo* y *Un cuento con insectos*, en la versión brasilera se llaman *Cavalos do amanhecer* (“Caballos del amanecer”) y *Lua de outubro* (“Luna de octubre”). Dicen que a Arregui le gustaron tanto los cambios que, después, le mandaba los cuentos al traductor para que les pusiera título.

Quien cuenta esa anécdota, si no me equivoco, es Andrea Kahmann, una profesora de la Universidad Federal de Pelotas, en un texto que, para los estándares académicos, también tiene un nombre estimulante: *Sergio Faraco, inventor de la literatura uruguaya*. Faraco sería el inventor de la literatura uruguaya porque tradujo a unos veinte autores y, con Aldyr Garcia Schlee, organizó una antología de cuentos que se llamó *Para sempre Uruguai*.

A esa antología la conocí porque me encantaba Faraco. Y ahora se me ocurre que, antes de leer a Morosoli, yo había leído a Morosoli a través de los cuentos de Faraco. Es que, antes de traducir a Morosoli, Faraco ya había de cierto modo traducido a Morosoli escribiendo los propios cuentos, principalmente los de campo.

El traductor como creador es una idea libertadora porque permite ver cómo el traductor es un abridor de caminos, o de latas. Abre de la forma que puede, o de la forma que quiere, en caso de que pueda querer.

Por ejemplo, la novela *Animal farm*, de George Orwell, el primer traductor que tuvo en Brasil fue un milico, en la dictadura más reciente, y le dieron el título *A revolução dos bichos*. Es cierto que el original ya es un panfleto contra el estalinismo, pero los brasileños le dieron un empujoncito al título para construir una imagen de Orwell aún más de acuerdo con los objetivos ideológicos que

tenían: difamar a cualquiera socialista. Después lo distribuyeron por todas las escuelas del país.

André Lefevere, un teórico de la traducción, se refería a eso como “manipulación de la fama literaria”.

Quiere decir que Faraco hizo posible una imagen de Uruguay que no existiría sin los cuentos que difundió. Manipuló la fama de los vecinos, al reescribir sus textos en portugués, al seleccionar tal y tal texto. Por eso es el inventor de la literatura uruguaya en Brasil.

El caso es que, sin Faraco y los demás manipuladores, no habría ni Morosoli, ni Machado de Assis, ni Cervantes (¿qué es el *Quijote* sino una novela sobre manipulación literaria?). Porque la manipulación sucede también en la edición, en la publicidad, en la crítica, en la enseñanza primaria.

Sucede, por ejemplo, cuando Faraco, en su traducción para *El viaje hacia el mar*, le cambia el nombre al personaje Leche con fideos y lo nombra Sombrío; cuando, en la película de Guillermo Casanova, también le cambian el nombre y lo nombran Quintana; hay manipulación incluso cuando informo que el actor que lo interpretó, Julio Calcagno, acaba de morir: ayer, el 11 de abril de 2024, mientras yo escribía esto. Y sucede un lindo caso de manipulación de la fama literaria cuando, en agosto del mismo año, Faraco es elegido como patrono de la Feria del Libro de Porto Alegre.

Y cuando un editor en Brasil me dice que Morosoli manipulado por Faraco es suficiente, el editor también está manipulando la fama literaria de Morosoli.

Eso no es necesariamente algo malo. Es como sucede la historia. Nunca sabemos si, en el futuro, van a ver nuestras manipulaciones de modo condenatorio o no.

El traductor

El lector puede querer escribir, porque el escritor es un lector al que le gustó tanto leer que pensó: yo también quiero escribir. Pero yo vivía en Brasil, entonces traducir me parecía que era como vivir de literatura, ya que nadie vivía de literatura en Brasil.

Ser traductor era como ser profesor de educación física cuando no se podía ser un jugador profesional.

Fui, me recibí (*poner aquí el clip del protagonista que pasa por todas las etapas —universidades, subempleos, bares, publicaciones en revistas y editoriales irrelevantes— hasta llegar con cierto respaldo y currículo ante un editor*) y dije que quería traducir a Juan José Morosoli.

Buena idea, dijo el editor. Mandame una muestra.

Le mandé, traducidos, Monteadores y *El viaje hacia el mar*.

Me respondió que la antología de Sergio Faraco, *A longa viagem de prazer*, se encontraba por “un precio ok” en los usados, y que no había demanda en Brasil para otro libro de Morosoli.

Entonces le propuse traducir a Gustavo Espinosa. Me dijo que no lo conocía y que, cualquier cosa, me avisaba.

(Poner aquí el clip del protagonista con esperanza de que iba a traducir a Espinosa por primera vez a la lengua de Pelé; después el traductor dándose cuenta de que le dio una idea genial al editor, que probablemente traduciría él mismo a Espinosa; por fin el personaje escribiéndole a otras editoriales ofreciendo sus servicios morosólicos, las cuales nunca le respondieron, y finalmente)

Todo bien, pensé. Voy a guardarme a Morosoli y escribir una novela.

Desde que quise ser traductor, casi no leo traducciones brasileras. Me pasa lo mismo con la pizza, que desde que aprendí a hacerla no voy más a la pizzería. La hago como me gusta, la cantidad que quiero y sin salir de casa. No le pongo

orégano, por ejemplo, mucho menos ese orégano seco que es orégano solamente porque está dentro de un plástico que dice “orégano”.

Lo mismo con la traducción. Si quiero leer a Chéjov, busco una traducción sin orégano, sin borde relleno de cheddar y eso es difícil de encontrar en las pizzerías brasileras.

A los que están por ahí que les gusta traducir a James Joyce, que creen que Joyce es la caja de pandora de la literatura, les acepto que realmente lo es. Un eufórico. Escribió *pensando* en ser traducido. Inventaba palabras. Es como si dijera: dale, traductor, jugá vos también. *Finnegans wake* es un libro para traductores nerds.

(Me acuerdo del tipo que tradujo a Georges Perec en portugués, que estuvo más de diez años traduciendo *La disparition* y después quedó igual que Perec; había estado tanto tiempo sobre la obra del otro que llegó a traducir al autor en la propia piel: los ojos, el pelo, todo. Ese tipo de traducción exige una entrega total, creativa, que es lo que yo estoy dispuesto a hacer con la obra de Morosoli, que es una obra que una computadora nunca va a traducir bien.)

Diferentemente de Joyce, Morosoli usaba un lenguaje que estaba desapareciendo, que solo existía en su corazón o en la boca de los paisanos que estaban desapareciendo —y que a veces solo existían en su corazón.

Dice el personaje Duarte, en *Monteadores*: “¿No ve que esto es la cola ‘el mundo? Más, ¡las cascarrias de la cola ‘el mundo!”

Es donde estamos. Si ni en el universo hispanohablante interesa la literatura de Morosoli, ¿por qué traducirlo en Brasil, que apenas si tiene algunos lectores?

Morosoli no escribió pensando en ser traducido. No escribía siquiera pensando en los académicos, que es una estrategia de supervivencia en la literatura ‘e la cola ‘el mundo. Vaya uno a saber para quién escribía Morosoli. ¿Para los materos? ¿Para la gente del interior? Estaba más preocupado con *qué* y con *cómo* hacer que con *para quién*.

El problema es que en la traducción la primera pregunta que se debe responder es ¿para quién?

¿Para quién traducir a Morosoli hoy en día? Joyce, al menos, sirve para turismo en Dublín y en París.

Más que compararlo a James Joyce, se lo puede comparar al fray Aquiles Bernardi, autor de *Nanetto Pipetta*.

Es un libro en talián, un idioma medio véneto, medio lombardo, medio portugués que nació en los orígenes de la colonización italiana en la sierra *gaúcha*. Una obra rara, *Nanetto Pipetta*. Un personaje pícaro, en folletín de los años 1920 que hizo reír a los descendientes de italianos al menos hasta la década de 1970, en regiones donde la luz llegó recién la semana pasada. Hoy, el interés que *Nanetto* genera es limitado al lector que se interesa por la literatura en un idioma moribundo en un escenario momificado.

No es el caso de Morosoli, pero su obra puede compararse a la de Bernardi porque en ninguna de las dos es fácil mantener la gracia en la traducción. El traductor puede hacer todos los malabarismos que quiera, puede ir y traducir la anécdota y todos los datos posibles, pero lo principal de los cuentos de Morosoli está en el español que usa, está en la información lingüística.

Como dije, Morosoli nos hace pensar en cómo resolver uno de los problemas más antiguos del lenguaje, que es cómo transformar lo que se habla en texto. Sus cuentos fueron concebidos a partir de ese principio y es lo que el traductor tiene que pensar, si encaró la cuestión del “para quién” y aún así los quiere traducir.

¿Cómo traducir a *Nanetto Pipetta*, si la gracia está en el talián, en la génesis de un idioma usado por un pueblo en un paisaje? La anécdota sola no tiene tanto valor. El texto es muy específico, sería más difícil que traducir poesía, ya que no se podría negligenciar el relato.

Lo mismo sucede con los cuentos de Morosoli. Para traducirlos, sería insuficiente imitar una manera de hablar *gaúcha* o de cualquier otro “sertón”.

Traducir su obra es como hablar de ella de modo perifrástico. Solo espero hacerlo de una manera tan buena, o tan mala, que algún lector se interese por leerla de verdad.

Al portugués, por lo que sé, lo tradujeron Sergio Faraco, Charles Kiefer (Perico) y un grupo de estudiantes y profesores brasileiros y uruguayos, que publicaron en 2018 algunos cuentos de Morosoli en *Pontis* (Monteadores, Arbolea... No me acuerdo de todos y no encuentro más la revista online).

Pero veamos unas traducciones que encontré en otras lenguas:

— Una en inglés, de *La rezadora*, de 1940, creo, de Willis Knapp Jones, un yanqui simpático al que le gustaba la literatura hispanoamericana. Estuvo en Montevideo entre 1919 y 1920 y conoció a Morosoli. El cuento, en la versión de Jones, se llama *Professional Mourner*.

El título me suena demasiado explicativo (“La plañidera profesional”), pero es una manera de traducir. Además, los ingleses no tienen la culpa de tener la lengua que tienen.

— Otra en italiano, todo un libro que se llama *I muratori de Los Tapes* y es, claro, la traducción de *Los albañiles de Los Tapes*. La traductora se llama Augusta López-Bernasocchi, no entendí de dónde es. Pero la editorial Casagrande es de Suiza y el libro, como la película *Viento del Uruguay*, basada en *Los albañiles*, apareció en 1989.

Es más fácil para los que manejan las lenguas neolatinas traducir a escritores hispanohablantes; pero igual, lo que queda del arte morosoliano, en esas traducciones, parece ser la anécdota nomás, sea en italiano o en portugués. Sin embargo, el título *La vegliatrice*, para *La rezadora*, le devuelve una humanidad a Natividad Vega y a su vocación, que en inglés se transforma en una cosa muy técnica. Además, me encanta la traducción de caña por *grappa*. Los albañiles, para no morir de frío en Los Tapes, se agarran a la grapa, como en el interior de Caxias (o Treinta y tres...).

Pero qué pensaba Morosoli?

La cosa más parecida a un discurso sobre la traducción es lo que dice sobre el juego del truco (*La Unión*, Minas, 18/10/1933):

“El truco no es argentino ni oriental. Es de ‘aquí’. Según se diga. Lo mismo en el Río de la Plata —las dos aceras— que en el Río Grande, que en el Chaco Paraguayo.

Es un juego que con esto más lindo acá y *aquello* más lindo allá es siempre truco. No hay nada que hacerle. Pasa con él como con la caña, que en el Paraguay la endulzan con frutitas para que se haga guaraní y las úes no se pongan ásperas, y en el Brasil —de perezosos que son los brasileros— le ponen una hache en el medio —para descansar entre los dos tragos— caxhasa, caninha... mientras nosotros la misturamos al gusto. Y siempre es caña.

Juego de psicólogos. Hay caras que ‘hablan’ calladas para un compañero que las entienda. [...]

Es un juego lindo —también— porque se puede mentir... Y como.”

Como dirían Georges Perec, Leonardo de León y los teóricos canadienses de la traducción, “je me souviens”.

Yo me acuerdo: hay un antecedente en todo eso.

Cuando tenía dieciocho años, escribí un cuento sobre un muchacho que se hace amigo de un escritor uruguayo veterano.

Están en Porto Alegre. El viejo se emborracha, mata a su pareja argentina, se suicida y —por supuesto— le deja al joven sus textos.

No sé por qué ella era argentina. Ni el hombre: ¿por qué tenía que ser uruguayo? Y lo más básico: ¿por qué están todos en Porto Alegre?

El autor del cuento quería hablar de cosas más amplias y prestigiosas, probablemente esa es la respuesta.

Pero la parte buena es que el viejo le dice al joven narrador, apuntando a su cuaderno secreto:

— Si lo tenés, tenés mis manos. Si traducís lo que está escrito, vas a cumplir el rol de mis manos. Publicá esos cuentos y serás yo, como yo fui ella, al matarla.

No sé de dónde saqué eso. Pero ahora me hace pensar en lo que dijo Morosoli sobre sus personajes: “vivirán esas criaturas precisamente por haber muerto y por esta muerte que les damos los narradores es posible su resurrección y su ya definitiva vida” (*La soledad*, p. 88).

Si cambiamos “narradores” por “traductores”, tenemos ahí otro buen discurso sobre la traducción.

Había una vez un europeo que decidió traducir *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, un reto que les gusta a los traductores, principalmente cuando están jubilados. Ese señor, evidentemente alemán, ya había traducido *Os sertões* de Euclides da Cunha y le fascinó la idea de la especificidad lingüística que representaba la especificidad de la vida de la gente sudamericana.

Cada vez que podía, y podía, el europeo iba a visitar las regiones retratadas en los libros brasileiros, entonces recibía y sentía el lugar, charlaba con la gente, convivía con el territorio mapeado por el texto, a pesar de la topadora del tiempo; hacía toda esa especie de investigación antropológica, etnográfica, geofísica, sociohistórica y lingüística que es ideal y se debe hacer cuando se pretende traducir alguna obra que una computadora no lograría traducir sola, porque es única, la dicha obra, tiene demasiados errores humanos.

Un trabajo como el de ese señor jubilado, con tiempo, con dinero, cuya única presión serían las ganas de encontrar cañadas que fluyan en portugués tanto como las minuanas fluyen en español, este es el trabajo que me gustaría hacer con los cuentos de Morosoli.

Igual, lo estoy haciendo sin esas condiciones ideales, dijo el traductor, en las cascarrias de la cola ‘el mundo.

— Estos ensayos podrían diligenciar nuestro proyecto traductorio —sugiere el autor, en un tono de quien pretende terminar la asamblea para irse a comer.

— El tipo usa la palabra “diligenciar” después de haber aceptado que yo escriba “especidificultad” —comenta el narrador.

— Vamos che, ¿se van a poner a metaliteraturear ahora? —observa el traductor, rencoroso porque se vio comparado a un profesor de gimnasio en vez de a un atleta—. Este tenía que ser el capítulo más honesto. ¿Se acuerdan que la idea de escribir sobre Morosoli vino de mis ganas de traducirlo?

Entonces el lector apacigua a todos diciendo que la creación literaria, aquí, es una forma de traducción. Y brindan con una copa de grapa.

Maquillaje

En *Bonsái*, de Alejandro Zambra, una novela sobre literatura, hay un momento en que el personaje escritor novato encuentra al veterano, que le dice:

— Hay que cuidarse de los maquilladores de muertos. Estoy seguro de que a tí te gustaría maquillarme. Los jóvenes como tú se acercan a los viejos porque les gusta que seamos viejos.

¿Es lo que estoy haciendo con Morosoli?

Siesta

“Morosoli agrega un nuevo valor semántico [a la siesta]: momentos en que las pulsiones eróticas de los personajes afloran. La siesta va a adquirir el valor desencadenante de las pasiones de varios cuentos.

En el cuento *Loreta* —del libro *Hombres*— la siesta es el momento en que los personajes dejan de ser dueños de su voluntad lúcida y surge lo erótico, como una fuerza indomitable que le quita validez a la resolución de Loreta: ‘...nunca más le pasaría aquello’.

Ese texto es de una lectora de Morosoli que se llama Valentina Garcés Campbell. Publicó esas y otras anotaciones en un blog que ya no encuentro.

El cuento *Loreta* es sobre la iniciación callejera de los muchachos del interior: andar por ahí tirando piedras, pateando pelotas rotas, robando frutas y cometiendo otros vandalismos menores, como perder la virginidad. El narrador, en primera persona —qué interesante es ver cómo vibra la humanidad en ese yo tan involucrado, incluso sexualmente— habla de Loreta con compasión (mal que nos pese que la nombre chistosamente, o sea, es difícil no pensar en la expresión “la concha de la Lora”).

Pero lo que me gustaría agregar es que hay otro fragmento que le da relieve a la siesta en el mundo morosoliano: “La siesta que hace de golpe hombres a los niños; que hace de las mujeres, mujeres...”

O sea que la siesta sería el momento crucial, el momento fértil, y no la medianoche. La medianoche puede llegar a transformar al hombre en lobo y a la mujer en yagüareté, pero es la siesta el espacio temporal en que suceden las transformaciones de humanos *en humanos*.

Si hay algo de fantástico en la obra de Morosoli es el ser humano volviéndose persona.

¿Y cómo se vuelve alguien un ser humano durante la siesta?

Es que la siesta es la hora muerta para la civilización. Los adultos están durmiendo, hasta los perros se fueron a dormir. Se quedan los chicos aburridos, pateando una pelota contra el muro porque los amigos están cada uno en su casa. Restan los adolescentes deambulando por el barrio aprovechando el silencio de la autoridad.

Todo en secreto, en la siesta. Lo que sucede queda encapsulado en una memoria escondida, usada solo cuando el mundo te pide que seas grande. Encontrar a alguien al azar, durante la siesta, en la calle o en un camino que cruza un matagal es encontrar a un cómplice. Llamar aplaudiendo al frente de una casa, durante la siesta, es como violar una sepultura. Un amor de siesta tiene la excitación de un adulterio, una negociación tiene la sombra de un delito. En el secreto de la siesta, por lo tanto, uno se encuentra con su propia soledad, con lo que resta de personal en sí mismo.

La tarde: el tiempo morosoliano.

Como anunciado en su primer poema.

Ciudades

A uno que se podría poner en diálogo con Morosoli es a Flavio Luis Ferrarini, poeta que se pasó la vida en una pequeña ciudad que se llama Flores da Cunha, al lado de Caxias, en la sierra *gaúcha*.

Ferrarini de esa tierra hizo su sostén literario, con poemas así:

“As casas na cidade pequena
são vacas deitadas à sombra
as ruas são cobras tristes
esticadas ao sol”

[Las casas en la ciudad pequeña
son vacas echadas a la sombra
las calles son serpientes tristes
estiradas al sol]

Y así:

“Na cidade grande a vida é pequena
como pequena é a migalha
sacudida da toalha
da janela alta”

[En la ciudad grande la vida es pequeña
como pequeña es la migaja
sacudida del mantel
de la ventana alta]

El primero de esos poemas se intitula *Cidade pequena* y el otro *Cidade grande*. Ninguno llega a ser un elogio ni de la ciudad pequeña, ni de la grande, pero es evidente que el poeta supone una vida mejor en la primera.

Es posible usar a Morosoli para leer a Ferrarini. Díganme si no combina: en el florense, las vacas echadas a la sombra, las calles como serpientes tristes estiradas al sol (*Cidade pequena*); en el minuano, el arroyo, las cicutas, las siestas pesadas y lentas como culebras (*Loreta*).

Es “el encantamiento de lo inmóvil”, como dice Oscar Brando, comentando unas lecturas de Domingo Luis Bordoli sobre Morosoli: “una monotonía capaz de elevarse hasta lo delicioso, la asfixia de lo repetido” (*Interiores*, p. 188).

Es como si Ferrarini pudiese ser un personaje de Morosoli. Un poeta que llega a creer en una monotonía agradable, mediante un pensamiento como: ¿cuáles son los problemas de la ciudad pequeña? La rutina de lo conocido, que genera el chisme y el marasmo. ¿Y los de la ciudad grande? La aceleración de lo desconocido, que genera miedo e indiferencia.

En la ciudad grande —piensa el poeta morosoliano— es un poco peor, porque ahí está la angustia de la promesa de una vida mayor. Entonces —podría concluir— ¿para qué ir a pasar trabajo a la ciudad grande, si la vida será pequeña en cualquier lugar?

Hablar de la propia aldea, ese es el cuento. ¿Qué tiene uno de específico? Su interior (pero parece que, en este caso, principalmente en el sentido geográfico).

Es una “acusación” a la que los escritores del interior le tienen miedo: son “regionales”, hablan del campo y del cultivo porque no tienen repertorio para hablar de algo mayor. Y es algo que los escritores del interior usan para afirmarse: hablo del campo y del cultivo porque aquí está lo infinito, lo universal.

En un texto inédito, intitulado *Sobre la creación novelística*, Morosoli dice:

“La forma de absorción más dramática del centralismo es aquella que lleva a la ciudad capital a todos los hombres mejor dotados de la creación literaria, quitándolos del medio donde viven en el que son necesarios para no detener su evolución. Nuestras fuentes de material literario están donde estamos nosotros y, si queremos crear un arte con cierta trascendencia universal, tenemos que

revelar lo circundante, lo que nos va nutriendo por teluricidad, libertándonos del concepto equivocado de que lo regional es una limitación. Lo es sin duda cuando no contiene lo fundamental del medio que revela, pero cuando lo contiene trasciende hacia lo universal que es al fin y al cabo el destino de toda obra de arte, ya entonces mensaje con destino infinito.”

Ese fragmento expone de modo elocuente una razón literaria para que un escritor permanezca en el interior, en la medida que busca valorar las profundidades y rarezas de lo regional que, trabajadas por el lenguaje, se revelan universales. Sin embargo, parece haber también ahí una idea de que el artista del interior se va a corromper en caso de que vaya a vivir a una ciudad grande. Y, sobre todo, que recibe una misión específica de ser el bardo de su tierra natal.

Más aún, existe el riesgo de que, en una lectura rápida, se haga notar un criterio extraliterario (dónde vive el autor) en desmedro del criterio literario (lo que escribe). Entonces esa lógica puede llevarnos a tildar a los escritores del interior de monotemáticos, ya que dependen tanto de “lo circundante, lo que los va nutriendo por teluricidad.”

Juan José Morosoli fue un buen artista porque pensaba sobre eso y trabajaba los cuentos sin declarar melancólica o eufóricamente su programa.

Milongas

Juan José Morosoli y Atahualpa Yupanqui se encontraron:

“Amigo:

Esta vez me toca escribirle desde mis cerros y lo hago con gusto para decirle que en otras huellas lo he recordado con estimación y que si no escribí antes ha sido porque a veces no tenía ni tiempo ni ‘libertad’ para hacerlo.

Ahora es otra cosa. Cerro arriba y montado en mi colorao, ya soy hombre y medio. Lo demás, es camino, nomás. [...]

De mi pasar por ahí tengo un recuerdo muy lindo. ¿Sabe? He vivido medio de veras en su compañía, lo mismo con el amigo Dossetti y esa barrita folclórica de mozos guitarreros, llenos de buena voluntad y buen criollismo.

Esas cosas yo no las sé escribir. Las siento, nomás. Y así es mejor. [...]

Para usted un montón de silencios fraternales y un abrazo paisano.

Atahualpa Yupanqui. Cumbre de Raco. Tucumán”

(Carta citada en *Búsqueda*, 12/08/1999, reportaje de César di Candia con las hijas de Morosoli).

Pero más allá de los encuentros literales entre los dos hubo unos encuentros literarios. Por ejemplo, todos los versos de *El poeta*, cantados por Yupanqui (¿es de él esa letra?), expresan la idea que tenía Morosoli sobre la postura que se debe tomar ante la literatura:

“Vive junto con el pueblo,
no lo mires desde afuera:
que lo primero es el hombre
y lo segundo, poeta”

O sea: para esos socialistas del interior, uno no debería sentirse tan especial por ser capaz de escribir literatura. Solo sería un escritor de verdad si fuera, antes, alguien que supiera trabajar a partir de un contenido social, y para ser un escritor de verdad uno tendría que *vivir junto* con el pueblo, ser el pueblo, hablar de sus cosas.

El diálogo entre Morosoli y Yupanqui sale más a flote cuando tomamos por mediador a Romildo Risso, uruguayo que contrabandeó sus poemas a Argentina y tuvo la felicidad de volverse canción por el guitarrero.

El paradigma aquí es el tema del carretero. Por ejemplo, aquel de *Hay leña que arde sin humo*, que escucha que lo comparan con la misma carreta:

“Carrero dicen por ahí
como quien dice carreta,
cosa que en el mundo
va de arrastro y a ‘onde la llevan”

¿Eso no suena como una reflexión de carretero morosoliano? Un trabajador al que no le importa lo que piensan de él, pues sabe que la dignidad es invisible como leña que quema sin hacer humo.

Pero lo que hay de más relevante aquí es la humanización de la carreta, el carro como personaje, como aparece en el poema de Morosoli *Las carretas*, que está en la antología de poesía gauchesca de Serafín J. García:

“Única es su pereza,
y distinta la música de sus ejes.
Son como el pago mismo
cordiales, afectuosas, fraternales.
Una vez yo vi una que decía:
‘Paisano, buenos días.
Si gusta vamos juntos,

como buenos amigos...’

Las carretas caminan rumbos hacia el pasado.

¡Son las abuelas de los pagos!”

Esas prosopopeyas (dar humanidad a la carreta, a la guitarra, al campo y a las cosas de campo) también iluminan la ética de la soledad, el cauce permanente en la poética pampeana, que aparece bien en el discurso del hombre que no se reconoce como un abandonado en *Los ejes de mi carreta* (otra de Romildo Risso).

El fundamento que hermana a los uruguayos y al argentino es, por lo tanto, el peón, el trabajador rural que no es el gaucho clásico, sino el descendiente vencido de él, visto como un tipo más verdadero.

El gaucho, como figura arquetípica, era un hombre libre porque era capaz de bastarse en el campo. De ahí viene tanto su lamento como su orgullo (su melancolía y su euforia). Pero el arquetipo, el héroe, o incluso el antihéroe, no es importante para Morosoli. Para él, “el gaucho es una mentira que se traga la gente; la gente romántica y sentimentaloides de nuestras ciudades. El pobre gaucho, en la actualidad es una ruina. Lo derrotó la civilización. Vicios y enfermedades hacen presa en él” (eso es de un reportaje transcripto a mano en la SADIL/UDELAR). Para Morosoli importan el campesino, el carretero, los sucesores del arquetipo, o lo real del mito; importan el hombre y la mujer. Esos *vivientes* son los personajes de Morosoli y, me parece, también los de Risso y Yupanqui.

El personaje de Risso al que no le molesta el ruido de los ejes de la carreta porque no tiene en qué pensar... Eso es no temerle a la soledad, vale decir: la muerte. Es el paisano que no necesita nada más: ni preguntar, ni escuchar, ni pensar. La soledad lo venció. Ahora carga con la soledad, la rumorosa soledad, haciendo chirriar los propios ejes.

No es un abandonado: es un derrotado. El abandonado no lleva el registro de una lucha, el derrotado sí. El derrotado vivió, tiene historia, pero el

abandonado no se sabe. El derrotado es el ser humano maduro, una persona entera. Ya el abandonado se quedó a mitad de camino (el niño abandonado, o el cornudo, o un animal). El abandonado es, en la mejor de las hipótesis, un sobreviviente.

Los personajes de Morosoli no andan por ahí alborotados, tomando caña un domingo de fútbol, en busca de mujeres (salvo para formar pareja). Pero tampoco se acomodan en la nostalgia de cuando los carreros atravesaban la pampa recolectando oro de guerra o siguiendo patéticamente a los generales. Los personajes de Morosoli conquistaron la soledad y ella también los conquistó.

Por eso también se puede decir que, entre duelo, melancolía y euforia, la estética de Morosoli tiene que ver con el duelo. En su obra, hay una superación del fin del gauchaje.

Vivientes

Estábamos en una librería de usados, en Montevideo. Entonces se me apareció este ejemplar de *Vivientes*, uno de esos cuyas páginas hay que abrir con un puñal. Un libro con el diseño más ventilado posible: hojas anchas, márgenes amplios, times new roman 12.

No me lo iba a llevar. Ya habíamos comprado un montón de libros, pero Mônica me convenció abriéndolo al azar en una página en la que estaba subrayada la frase “Está contento como si le lloviera adentro”.

Hace años que intento que le guste Morosoli, esa frase la tocó de primera.

— Fuerte, ¿no? —le dije.

— Entonces —me respondió—, lo tenés que llevar.

El cuento en el que está la frase de la lluvia se llama *Regreso*. No es de los más notables, a no ser que se considere, como me gusta pensar, que la obra entera de Morosoli se hace incluso con pequeños retazos aparentemente banales, pero fundamentales para el conjunto; y si nos ponemos a ver los fragmentos, lo que revelan acaba por justificarlos incluso aisladamente, del mismo modo que una cañada tiene su identidad aunque acabe formando un arroyo.

Regreso es la historia de un joven del interior que vive en Montevideo. Por lo tanto, es un tipo que está infeliz, hasta que, charlando con un viejo amigo de las bandas de Carapé, entiende que va a volver al pago.

Es curioso, cuando percibimos que vamos a acabar haciendo alguna cosa. Esa sensación de vislumbrar el destino, como una *necesidad*, más que como un deseo. Es que —no hay vuelta que darle— cuando una cosa puede suceder, va a suceder.

Comencé hablando de ese cuento sin saber qué decir sobre él, creyendo que era un cuento banal y ya me parece, ahora, uno de los más paradigmáticos de Morosoli. Meses después de comenzar estos apuntes sobre *Regreso*, descubrí

que hay dos antecedentes: *Hacia la calle real* y *Regreso de un vencido*, relatos menos elaborados, en los que aparece el conflicto del joven del interior que piensa en salir —o piensa sobre los que dejaron el pago—, siempre con una perspectiva de fracaso en el intento. Son cuentos muy melancólicos, mientras que en *Regreso* prevalece el duelo.

Es un cuento sobre Montevideo (qué raro que haya personajes de Morosoli fuera de la zona rural). El joven provinciano mira el río, los frigoríficos del Cerro, el callejón sin salida donde vive, la calle llena de gente: algo muy opuesto al horizonte sin fin —y solitario— que es el campo. Y entonces le brota la idea: miseria por miseria, ¿por qué elegir la miseria de la congoja?

Por eso la lluvia. Regresa a su pago, quiere recuperar *su interior*, ajustar la soledad interna a la externa del campo, y siente el alivio: “Está contento como si le lloviera adentro. Mira y siente llover. Contento y sin pensamientos como un árbol.”

Entre las más de cien páginas de *Vivientes*, algún lector subrayó solo esas líneas, exactamente las que expresan la naturaleza morosoliana.

El viaje hacia Caxias

Yo había leído en la biografía escrita por Oscar Brando: “lo más lejos que se animó Morosoli fue a Cachoeira do Sul, en el Estado de Rio Grande. Acompañó, en noviembre de 1953, una delegación deportiva y de danza” (*Interiores*, 2009, p. 111).

Ya estaba comprándome un pasaje a Cachoeira do Sul, me iba a pasar una semana allá preguntándole a todas las personas de más de ochenta años: “¿por acaso sabe algo de un uruguayo que pasó por aquí en el 53?”

Entonces Mônica se metió a internet el 1º de abril de 2024 y encontró en la página de la UDELAR que “Juan José Morosoli falleció en su ciudad, de la que apenas salió para hacer alguna incursión por Montevideo y un pasaje por Caxias do Sul (Rio Grande do Sul), el 29 de diciembre de 1957”.

¿Una broma del día de los inocentes?

La sintaxis de la página es medio complicada, puede dar a entender que Morosoli pasó por Caxias en 1957, cuando en verdad esa es la fecha de su muerte. Pero igual: ¿quiere decir que Morosoli pasó por Caxias?

Es fácil confundir Cachoeira do Sul con Caxias do Sul, principalmente si uno no es *gaúcho*, ni brasileiro. Pero no me pareció conveniente dudar de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, institución que mantiene archivos de Juan José Morosoli (a propósito, gracias por dejarme leerlos). Lo que podía hacer era escribirle a Oscar Brando, preguntándole si recordaba de dónde había sacado el dato sobre Morosoli que había hecho un viaje a Rio Grande do Sul, que era el dato que más me había llamado la atención en la lectura de la biografía: el dato sobre el que tal vez pudiese escribir con más autonomía.

Mientras Brando no respondía, me puse a imaginar un cuento sobre Morosoli en mi ciudad.

La primera cosa sería narrar el viaje en un ómnibus viejo, remontando de Minas a Caxias en un fin de semana, porque todos en esa comitiva debían trabajar por lo menos de lunes a viernes.

Me imagino al grupo tomando un montón de vino y el vino terminándose antes de llegar a la frontera. Entonces Rodríguez, el chofer, puteando a todos como un tío cariñoso, aparentemente enojado, pero de fondo agradecido porque tendrá otra anécdota de pasajeros para contar.

En Caxias, momentos de mate con yerba en polvo, verde cotorra. Algún jugador minuano comentando que “estos a la yerba se la comen”. Mates que parecen palanganas.

Harían un asado. Reclamarían que la carne era demasiado seca (“estos brasileiros, mirá, mejor ni digo nada”). Y habría un bizcochuelo celeste con las palabras “Viva el Uruguay” en dorado.

Otra cosa que seguramente sucedería es el encuentro con intelectuales representativos de la región. Las autoridades y la intelligentsia municipal queriendo hablar español. “Si me permite, déjeme decirle que yo también soy escritor, señor Morosoli”. “Si me permite, déjeme decirle que en el fondo somos todos gauchos...”

Aunque, en Caxias, era más probable que las personas quisieran hablar en italiano. “Déjeme decirle que en el fondo somos todos inmigrantes...”

Y Morosoli ahí, ya arrepentido de haber salido de casa.

Tal vez el mejor momento para él sería el trayecto, por el paisaje. En la ciudad, ya no vería tantas araucarias y siquiera el arroyo Floresta le parecería saludable; el arroyo un aguita flaca, pasando mansa como si tuviera que pedirle permiso a los desechos de la civilización. Sin embargo, a la subida de la sierra Morosoli vería muchos árboles, y encima enmarañados: una selva.

— Pero, si lo que hay en Minas son sierras, eso que tuvimos que escalar es una montaña —diría alguien.

Y el frío. La cerrazón. Rodríguez puteando por la falta de visibilidad en la ruta (“¡Decime si esto es clima para las dos de la tarde!”). Los jugadores reclamando que se habían comido un gol porque no veían la pelota. Las bailarinas con las piernas congeladas. Morosoli pensando: “¿me habré metido en esta gauchada por nostalgia de aventuras?”

Dice en un ensayo que “escritor es quien teniendo algo que decir lo hace sencilla y claramente. Tener algo que decir: esto es, algo que haga sentir o pensar o razonar. Siempre tiene que ocurrir así. Una lectura que no haga sentir o pensar o razonar es una lectura sin destino” (*La soledad*, p. 125).

Bueno, hay que tener algo que decir, algo que haga sentir o pensar o razonar; pero también, o fundamentalmente, el escritor tiene que tener algo que lo haga sentir o pensar o razonar para que escriba, por fin, algo.

Entonces, me parece que el escritor es el que busca todo el tiempo tener qué escribir, el que vive en busca de un destino, un sentido, un objeto para sus ganas de escribir.

Esos “sencilla y claramente” en las palabras de Morosoli se refieren más al hecho de que es simple y claramente el modo como el escritor se pone a escribir; se refieren más al gesto de escribir que al texto, más al acto que a lo que el escritor escribe.

No el texto simple y claro, sino ponerse en actividad: la voluntad del escritor es la que debe ser simple y clara. Escribir tiene ese lado. No solo escribir cuando se tiene algo para escribir, sino escribir para hacer algo útil con el tiempo.

¿Será que pasarse todo el día trabajando en la barraca era plenamente útil para Morosoli, en caso de que no apareciera durante la jornada alguna idea, algún pasante contando una historia; en caso de que no lograra tomar unas notas de diálogos y paisajes entre cálculos y burocracias?

En la visita a Caxias, habría sucedido algo digno de un cuento.

Cada uno de la caravana uruguaya habría recibido, como souvenir, una plantita de flor de cierta señora. Rodríguez iba a rezongar, imaginándose las plantas enchastrando los bancos del colectivo, y Morosoli iba a pensar: “pero claro, puedo escribir sobre esta mujer que cultiva flores en la casa y después se las da a los desconocidos”.

Eso sería una forma de justificar el viaje.

El cuento de Morosoli llevaría el nombre de la mujer. El narrador delinearía su perfil, su casa, su pueblo. Tendría un drama oculto, la señora de las flores. Un hijo, ninguno. La flor como metáfora del fin: las plantas, cuando florecen, es porque tienen miedo de extinguirse, se sienten amenazadas. Abrirse al mundo, seducirlo es una estrategia de supervivencia.

Ya me estaba gustando la idea que se iba creando de Morosoli en Caxias cuando Brando me respondió diciendo que había encontrado las anotaciones que usó para la biografía.

De hecho, la comitiva uruguaya había ido a Cachoeira do Sul, a invitación de Sara Claveaux de Jardim, una señora uruguaya casada con un brasileiro y amiga de Julio Casas Araujo.

La prueba final la obtuve en el Archivo Histórico de Cachoeira. Las archivistas me mandaron una foto de la edición del 15 de noviembre de 1953 del *Jornal do Povo*, con una breve noticia sobre el paso de los uruguayos y reprodujo fragmentos del reportaje *Minuanos en Cachoeira do Sul*, del diario *La Unión*, de Minas. No fue escrito por Morosoli, como lo hacen creer en Cachoeira, pero lo importante es que andó por allá, salió un rato de Minas, curiosamente unos días después de la muerte de Guillermo Cuadri, en octubre de 1953.

Y allí dictó una conferencia sobre folclore, un tema candente en aquellos días, en ambos países: el Movimiento Tradicionalista Gaúcho había sido fundado unos años antes, un poco inspirado por el movimiento uruguayo de mismo cariz. En esa charla, publicada postumamente en el tomo VI de las *Obras completas* (1999), Morosoli lo plantea de modo límpido:

“Tradicionalismo es por lo común visión restringida. El tradicionalista se atrinchera, se amodorra en el pasado. El folclorista, en cambio, es un constructor que utiliza, entre lo que ofrece el pasado, los materiales capaces de reforzar las nuevas construcciones y servir los indicios en la búsqueda del rumbo seguro. Quiere comprender e interpretar los hechos populares, apreciar sus causas y sus proyecciones. Para acercarse al pueblo y sus cosas, para estudiar los hechos populares, no se requiere ser un especialista superdotado. Sólo se precisa una conducta dirigida por la sinceridad y la simpatía humanas.”

Qué bueno. Ahora me quedo pensando que todo lo que vino después, en mis pagos –la crítica al tradicionalismo por los que se llamaron nativistas– se sintonizó con lo que pensaba y decía el minuano. Por eso hizo ese largo viaje, entonces. Una historia mucho más coherente con su carácter de lo que fui capaz de conjeturar cuando el equívoco en la página de UDELAR me lo trajo a Caxias.

Tanto mejor.

Hombres y mujeres

Querida Ann:

Te presento a este amigo: un libro.

Un libro de un autor de mi tierra, de un hombre que ha sabido reconocer y plasmar en sus cuentos algunos de los prototipos de los hombres y mujeres que pueblan nuestra campaña y mostrarnos, en sus modestos personajes, el alto valor espiritual que generalmente guardan escondido en su interior nuestros campesinos. Quizá en alguno de ellos puedas encontrar una de las tantas personalidades que te ha tocado conocer en tus giras por nuestro País.

Te digo que es un amigo porque pienso que un buen libro lo es: sabe entregarse entero, leal y sincero. Se brinda tal como es.

Afectuosamente

José Miguel

24/XI/78

Esa dedicatoria está en el ejemplar de *Hombres y mujeres* (Banda Oriental, 1970) que encontré en una librería de usados en Brasil, en 2024, después de recorrer Montevideo sin encontrarlo. Me costó como un kilo de yerba.

Sintámonos a gusto para imaginar por qué el libro fue a parar ahí. ¿Pero quiénes son esos lectores de Morosoli?

Ese nombre, Ann, podría ser de una yanqui, o incluso de cualquier otra nacionalidad. La única certeza es que no es uruguaya, o no lo era, en 1978, o entonces fingía no serlo, pues el personaje que le dedica el libro parte del principio de que Ann no conoce a Morosoli y que podría reencontrar en la literatura morosoliana algunos elementos que debe haber encontrado en sus paseos por Uruguay.

José Miguel, a su vez, por lo que se entiende de los pronombres en primera persona usados en la dedicatoria, ya era uruguayo en 1978.

El texto, sin embargo, no nos da apellidos ni elementos para asegurar que José Miguel se llamaba de hecho así. Lo mismo pasa con Ann, que podría llamarse Ana, Anna, Ane, Anne, Hannah, Natalia o cualquier nombre que comienza con *n*: una incógnita.

Otra pregunta relevante es ¿por qué José Miguel regaló el libro *Hombres y mujeres* y no otro?

Puede ser que fuera el único que tenía, o era el más barato en la librería. Y puede ser que de verdad le gustara, claro. ¿O capaz le apostaba a la sugerencia casamentera del título?

Sin saber dónde encontrar la verdad, fui a una escuela pública rural y le mostré la dedicatoria a niños de diez años (la edad que Pepe tenía cuando salió de la escuela). Les pedí que me ayudaran a develar el misterio sobre quién eran los personajes.

Salieron cosas como “Ann trabajaba como vendedora y le encantaba leer”. O entonces: Ann era detective, o escritora, o diputada, o cocinera.

José Miguel, de profesión, va desde jardinero y agrónomo hasta coronel, o incluso “trabajaba en la computadora investigando informaciones de varias cosas, por ejemplo el pronóstico, y todas las informaciones tenían que ser verdaderas”.

Según los chicos, la edad de los personajes estaría entre 25 y 35 años. Excepto en la dimensión en que José Miguel sería coronel: allí tendría 97 años y Ann, diputada, 94.

Con respecto a la relación entre ellos, la mayoría dijo que eran amigos desde la escuela. Algunos, sin embargo, apostaron a casamientos, como mínimo con dos hijos. Una alumna dijo que sin duda eran primos.

¿Qué habría sucedido después de 1978? Murieron en la guerra, dijo la alumna que afirmó que eran primos. Otra escribió que Ann murió de *canse* (*canse*ra, supongo) y José Miguel entró en depresión. Un alumno comentó que

puede haber sucedido un divorcio. Una alumna dijo que, después del 78, sucedió el 79.

Finalmente, les pregunté cómo el libro había ido a parar a una librería de usados en Brasil. La mitad de la clase respondió cosas como “porque lo escribieron con lapicera” o “pues contaba algo importante y muy antiguo”. Otras respuestas son que “probablemente alguien usó el libro y lo puso en la librería para que otras personas pudieran leerlo”, o que el libro fue a la librería “porque Ann se peleó con José Miguel y lo vendió de bronca.”

Todas las respuestas me parecieron correctas.

Pero ahora vamos a echarle un vistazo al texto que ese lector de Morosoli escribió en forma de dedicatoria.

José Miguel habla de Juan José Morosoli como “un hombre que ha sabido reconocer y plasmar en sus cuentos algunos de los prototipos de los hombres y mujeres que pueblan nuestra campaña y mostrarnos, en sus modestos personajes, el alto valor espiritual que generalmente guardan escondido en su interior”.

Parece ser una lectura social, la de José Miguel. Una lectura que el propio Morosoli habría apreciado y que, en los años 1970, como se deduce del texto de José Miguel y de todos los prólogos de Heber Raviolo, ya estaba consolidada.

La idea de que los campesinos guardan escondido en sí un alto valor espiritual dialoga bien con las ideas del minuano:

“Aquel hombre puede revelarse solo acompañándole sus procesos mentales. Porque él no dialoga ni comparte emociones. Él no rumbea. Echa por picadas. No rodea, corta. No desenreda, corta. Por eso es tan dramático su silencio” (*La soledad*, p. 69).

Del mismo modo, la imagen proyectada por el lector José Miguel sobre Morosoli (“un hombre que ha sabido reconocer y plasmar en sus cuentos algunos

de los prototipos de los hombres y mujeres”) también está de acuerdo con la imagen que el escritor esperaba proyectar de sí mismo:

“Se sabe aquí que no soy un literato —de lo cual Dios me libre y guarde— sino simplemente un escribe-papeles y que pongo en ellos un poco del drama de cada hombre humilde de los que voy encontrando en la huella para consuelo de mi sentimiento de fraternidad y porque sé muy bien que esos hombres que intento revelar —por un fatalismo que sin duda terminará cuando ellos tengan conciencia de su rol— no muestran por sí mismos las dimensiones de su espíritu. Trabajo pues con la segura tranquilidad de que no soy un artista sino un hombre que anda entre los demás buscando entenderlos para entenderse a sí mismo y el tiempo en que vive” (*La soledad*, p. 75).

Ahí está la imagen del artista al servicio del pueblo, como un revolucionario, idea muy difundida en el siglo XX (esa cita es de 1945). Era la humildad del trabajo social, casi un pedido de disculpas por saber leer y escribir mientras tanta gente veía la lectura como un viaje a París: “¡el que puede puede!”.

Sin embargo, más que el arte comprometido, que es un fenómeno de afuera hacia adentro (de la “alienación” hacia la “lucha”), Morosoli se presenta como el propio hombre del pueblo hablando sobre las cosas del pueblo.

Por lo visto, entonces, la dedicatoria de José Miguel a Ann se puede leer como una crítica literaria común en el siglo XX. Al menos de ese grupo que prefería el realismo: una literatura basada en los deseos de la entrega total, de lealtad y sinceridad: “narrar es nada más que esto. Contar lo que se ve, que es decir recrear una emoción nuestra sacándola desde dentro hacia afuera para el conocimiento de los demás” (*La soledad*, p. 90).

Bueno, también está eso de que la emoción debe recrearse y que debe salir de dentro de uno mismo; por lo tanto, el realismo no sería una descripción fría

de la realidad: es más bien un trabajo humano a partir de una emoción generada por la realidad.

Entonces destaquemos la presencia de la palabra “interior” en el texto de José Miguel: “el alto valor espiritual que generalmente guardan escondido en su interior”, dice. ¿En qué interior? ¿El interior de cada ser humano? ¿El interior geográfico, la zona rural? ¿La colectividad campesina?

El “valor espiritual” parece llevarnos a entender ese interior como algo individual, pero aun así: es un tema infinito como la pampa.

El viaje hacia Minas

La primera vez, en verano, estuve con Mônica. Fuimos a visitar el campo, a tomar mate cerca del río Santa Lucía, donde si uno se queda mirando el Cerro del Cuervo el volumen de los pensamientos queda bajito, bajito. Qué siesta me hice tirado en el pasto.

Después, con Leonardo de León, estuvimos en la Casa de Cultura. Le conté cómo me había interesado por la obra de Morosoli:

— Me gané un librito barato en una rifa, como el personaje que se ganó un camión —dije—. Ahora quiero descubrir por qué me gusta.

A Leonardo le pareció que yo estaba a la deriva, enamorado de un objeto inencontrable, o sea, le parecí un lector confiable. Me apoyó. A él le gustan las historias de lectores, incluso las escribe.

La segunda vez que estuve en Minas era invierno. Estaba solo. Quería sentir la ciudad, escuchar a la gente, escribir.

Leonardo entonces me preguntó si finalmente había entendido por qué me gustaba la literatura de Morosoli y más que eso: qué había descubierto sobre mí, sobre mi búsqueda personal en esa investigación literaria.

En ese punto alguien dijo que tener que viajar y conocer gente de otros lugares para escribir un libro era una buena excusa para viajar y conocer gente de otros lugares, y encima escribir un libro.

Eso tiene que ver con la idea de responsabilidad en los cuentos de viajeros de Morosoli. O sea, para que el desplazamiento tenga sentido (literalmente), uno tiene que tener una razón específica. Uno tiene que producir algo, aunque sea un aprendizaje. Transportar cosas y visitar el mar están bien, pero deambular nomás...

Digamos, entonces, que viajar y escribir un libro es un modo de sentir y generar los efectos prácticos del lirismo.

Mi búsqueda puede ser que venga de la fiebre de la lectura. No fui capaz de aliviar la inquietud literaria traduciendo la obra de Morosoli en casa, ni escribiendo sin salir más allá de los límites imaginarios del barrio. Me pareció necesario caminar, estar en Minas, vivirla aunque fuese por un par de días. Azuzar la ironía de viajar para rastrear a un personaje que no viajaba. Cuestionar la identificación que la figura de un escritor que nunca salía de su pequeña ciudad generó en este yo lector. Estar en Minas para intentar descubrir qué había en su interior que le bastaba a Pepe.

¿Buscar a Morosoli en Minas no sería un intento de sacudirlo, de sacarlo un poco del pueblo? ¿O de evitar que yo mismo perdiera la movilidad?

Más que respuestas a la pregunta de Leonardo, me volví con más cuestiones, y no eran siquiera mejores.

¿Qué habrá de morosoliano en Minas?

Cuando estuve allá (acá), los mates ya eran de silicona; las ropas, de plástico; los carros, eléctricos. Pero pienso que los rasgos morosolianos no serían objetos antiguos como porongos y carretas, sino cosas con alma. Las cosas no por las cosas, sino lo que expresan: la gente que las hizo y el paisaje donde están.

El lenguaje. Los saludos de los minuanos: *holas*, *buenas* o el más profundo *jough*, gesto universal y típico del interior, seguramente la primera palabra que se creó en las cavernas primitivas y que permite que entablemos una relación hasta hoy.

Otro ejemplo: visitar a Laura, nieta de Morosoli, que me mostró fotos de la familia, inclusive una de Pepe y su esposa Luisa poniendo agua en el radiador de un auto como en el cuento hacia el mar, y otra donde el matrimonio mira a la cámara como quien acaba de levantarse de una siesta veraniega.

O también, caminar con Julián, nieto de Morosoli, por el barrio Olímpico a ver lo que restaba del terruño morosoliano. Una araucaria. La casa. La cancha de Central. Y sobre todo: parar delante de la cañada Zamora para escuchar la zamba

en la voz de Cafrune: “Tu fuistes quien me enseñaste que el hombre es paisaje que anda.”

En la feria, mientras compraba manzanas, escuché a una profesora que le contaba a otra sobre un paseo que habían hecho recientemente por el campo:

— Cerca del arroyo, viste, estábamos con los chiquilines y uno — no, pará, escuchá — uno que nunca había salido del pueblo, cruzamos un bando de pavos y el gurí me dice alumbrado: mirá, Lucía, una paloma gigante!

Recorrí Minas en el silencio de las mañanas, cuando las casitas me parecían de cementerio. Todo seco, medio descascarado, oliendo a quemado y húmedo. ¿O lo del cementerio sería por lo sagrado? Por estar en un territorio que había mapeado antes como literario, capaz.

Por fin, cuando estuve en el campo santo de verdad, le conté a Pepe que me gustaría escribir una novela sobre un lector suyo.

— ¿Por qué no escribís sobre la gente de tu pueblo? —me dijo.

— Vaya uno a saber si escribir sobre lo tuyo no es escribir sobre lo mío —arriesgué a contestarle.

Había un viento bueno, eran las cinco de la tarde. Quería tomar notas pero me avergonzaba hacerlo ante el interlocutor.

Así que estuvimos tomando mate hasta que vino el empleado a decirnos que cerraba.