

tal manera que, si la lectura obedece a la diacronía narrativa (infancia, adolescencia, seminario, estudios, casamiento), como es normal que suceda en la primera lectura de la obra, el enredo es completo y no sobra sino el esfuerzo de desenredarse por el cuestionamiento de las interpretaciones del narrador. Mientras tanto, es gracias a la relectura que se pueden detectar momentos en que aquella diacronía es cuestionada, sea por la interferencia del narrador en el plano de la enunciación, sea por la perspicacia posible del lector al leer entre los intervalos del enunciado narrativo.

Ejemplo notable de la primera es todo el capítulo LXXII, «Una reforma dramática», en que, después de identificar anteriormente, para Capitu, al amigo que lo visitaba como siendo Escobar, a través de una frase corta y seca que contrastaba con el calor de la indagación del personaje femenino, dice el narrador:

Ni yo, ni tú ni ella, ni cualquier otra persona de esta historia podría responder pero, tan cierto es que el destino como todos los dramaturgos, no anuncia las peripecias ni los desenlaces. Ellas llegan a su tiempo, hasta que el telón cae, se apagan las luces y los espectadores se van a dormir. En ese género hay por ventura algo que reformar, y yo propondría como ensayo, que las piezas comenzaran por el fin. Otelo se mataría a sí mismo y a Desdémona en el primer acto, los tres siguientes serían dados a la acción lenta y creciente de los celos, y al final quedarían sólo las escenas iniciales de la amenaza de los turcos, las explicaciones de Otelo y Desdémona, y el buen consejo del fino Iago: «pon dinero en la bolsa». De esta manera, el espectador, por un lado, encontraría en el teatro la charada habitual que los periódicos le dan, porque los últimos actos explicarían el desenlace del primero, a modo de concepto, y, por otro lado, se iría a la cama con una buena impresión de ternura y amor:

«Ella amó lo que me afligía,  
Y yo amé en ella su piedad».

Marcando el inicio de participación más efectiva de la *sombra* de Escobar en la narración de las memorias de Dom Casmurro y también, *et pour cause*, del tema de los celos en la obra, tal como se aclara en el capítulo siguiente, este capítulo es pura magia poética en la medida en que realiza la sutura, por decirlo así, icónica entre el enunciado (celos y muerte que son prefigurados en el drama shakesperiano) y la enunciación en la que se discute, o se cuestiona, el orden de sus secuencias. Más aún: la «reforma dramática», sugerida por el narrador, funciona también como alusión que compete al lector desvelar, al propio movimiento no-lineal de la narrativa que mimetiza lo que hay de errante en el narrador.

Un ejemplo menos explícito, pero no menos eficaz, del modo por el cual el narrador va sembrando elementos capaces de señalar la problematización de la diacronía narrativa, está en el capítulo LXV, «La disimulación», en el que trata de la alternancia de su vida entre la casa de Matacavalos y el seminario y sus encuentros ocasionales con Capitu. Allí, haciendo el elogio de la lucidez con que ella trata de controlar las expansiones a las que tenía tendencia Bentinho, enumera una serie de acontecimientos en las que la muchacha es puesta a prueba, llegando, entonces, a aquel que le parece el mejor ejemplo, afirmando:

Pero el ejemplo se completa con lo que oí al día siguiente, en el almuerzo; mi madre, diciendo a tío Cosme que aún quería ver con qué mano había yo de bendecir al pueblo en la misa, contó que, días antes, cuando hablaba de muchachas que se casan pronto, Capitu le dijo: «Pues a mí quien me ha de casar ha de ser el padre Bentinho; ¡yo espero que él se ordene!» Tío Cosme rió la gracia, José Dias no dejó de sonreír, sólo la prima Justina frunció la frente y me miró interrogativamente. Yo, que había mirado a todos, no pude resistir el gesto de la prima, y traté de comer. Pero comí mal; estaba tan contento con aquella gran disimulación de Capitu que no vi nada más, y, luego que almorcé, corrí a referirle la conversación y elogiarle la astucia. Capitu sonrió de agradecimiento.

—Tú tienes razón, Capitu, concluí; vamos a engañar a toda esa gente.

—No, ¿eh?, dijo ella con ingenuidad.

Al mismo tiempo que se expande la caracterización de Capitu que viene desde, por lo menos, el capítulo XVIII, «Un proyecto», cuando califica las ideas de la amiga de catorce años como atrevidas («pero eran sólo atrevidas en sí, en la práctica se hacían hábiles, sinuosas, sordas, y alcanzaban el fin propuesto, no de un salto sino a saltitos»), y que encuentra su formulación lapidaria en la frase con que José Dias define sus ojos («Son como de gitana oblicua y disimulada»), el diálogo final del capítulo «La disimulación», no sólo recupera esos momentos anteriores de la narrativa, sino que crea una dependencia que no dudo en llamar mágica, entre el discurso interpretativo del narrador, buscando acentuar el rasgo disimulador de Capitu, y su propio involucramiento, en la medida en que su frase de euforia («vamos a engañar a toda esa gente» sufre el desacierto de Capitu («No, ¿eh?») caracterizada por el narrador como ingenua, pero que, realmente, completado el círculo de la relectura, puede ser aprehendido por el lector como vuelto contra el propio narrador. Por eso usé desacierto: también, vaticinio, presentimiento, desconfianza. Pero que sólo se extrae por la activación de la lectura, o mejor, de la relectura

de aquello que en una lectura diacrónica fue quedando en los intervalos narrativos.

De ese modo, el conocimiento, por decirlo así, psicológico, se revela dependiente de las operaciones de lengua narrativa y no se realiza por fuera sino por el interior de esas operaciones.

He aquí, por tanto, dos casos de magias parciales de *Dom Casmurro* que, sin duda, sin las limitaciones del espacio, se podrían multiplicar hasta la figura completa de la obra, respondiendo, según creo, por su calidad de obra perenne.

Traducción: *J. M.*