

Magias parciales de *Dom Casmurro*

João Alexandre Barbosa

Comienzo por una rectificación: respondiendo a una encuesta periodística acerca de cuáles eran las principales novelas publicadas en el siglo XX, hice hincapié de que constasen, entre los diez primeras, alguna de Machado de Assis. Como entendía que *Dom Casmurro* había sido publicada en 1899, aunque sólo hubiese llegado al Brasil, viniendo de la impresora francesa, en 1900, no había otra alternativa sino la de escoger entre *Esauí e Jacob*, de 1904 y el *Memorial de Aires*, de 1908, las únicas publicadas en el siglo XX.

Constó entonces en mi lista el libro de 1904, aunque los organizadores de la encuesta hubiesen abierto, sin que yo tuviese conocimiento, la posibilidad de considerar *Dom Casmurro* como del siglo XX, como se puede verificar posteriormente, elegido por otros. Tenían razón los organizadores: la lectura de la novela machadiana ocurrió a partir de 1900, así que sólo lamenté que por un error de comunicación, *Dom Casmurro* no hubiese constado en mi elección. El lector, por tanto, debe leer lo que sigue como una especie de nota al pie reivindicadora a aquella respuesta mía.

Todo esto porque, y voy a ser aún más explícito, creo que si, desde el punto de vista más general de la obra de Machado de Assis, se puede afirmar que *Memórias póstumas de Brás Cubas* es la más importante, por todo lo que significó de renovación de la técnica narrativa no sólo en el autor sino de la ficción brasileña, no hay duda de que *Dom Casmurro*, la obra publicada casi veinte años después, siguiendo a la publicación de *Quincas Borba* en 1891, es aquella que de modo más transparente, recoge, por decirlo así, todo el aprendizaje de los dos libros anteriores, consolidando un estilo narrativo que será confirmado por los dos libros siguientes de 1904 y 1908.

Y si entre las dos novelas del siglo XIX hay, por cierto, una relación básica de continuidad, y no sólo en lo que respecta a la intriga, porque la de 1891 es ampliación de la doctrina del *humanitismo* solamente esbozada en la de 1881, y si en las dos del siglo XX la continuidad se da, sobre todo, en la utilización del diario y de la memoria como instrumento de creación novelística, *Dom Casmurro*, al mismo tiempo que afina algunas conquistas

estilísticas de las dos anteriores, como las que se refieren a la posición del narrador disgresivo, asumiendo la memoria como materia privilegiada de la ficción, abre, por otro lado, el ángulo en el que el itinerario memorialístico se hace independiente de aquellas mismas conquistas de estilo, como es patente en los dos libros posteriores.

De esta manera, entre los dos grupos de novelas, *Don Casmurro* surge como momento único de recogimiento: de las experiencias con la técnica narrativa y, simultáneamente, de la ficcionalización de todo aquello que, por falta de mejor nombre, se llama realidad. Pero recogimiento también en otro sentido: el del recato con que se da la interacción entre la experiencia conquistada y los significados, de tal modo que el lector, acicateado por aquella operación de *lectura por enredo* (*reading for the plot*), según la feliz expresión utilizada por Peter Brooks¹, como ocurre además con todas las obras bien realizadas, únicamente a través de la relectura es capaz de percibir las tramas de toda la red de invenciones, por decirlo así, poéticas del novelista. Y la ausencia de esta segunda operación de lectura, en el caso de *Dom Casmurro*, explica, de alguna manera, la insistencia monótona de discusiones sobre la intriga del libro, despreciándose, la mayoría de las veces, su modo de constitución propiamente ficcional. Y solamente por ella, por esta segunda operación de lectura, creo que es posible percibir de qué modo los engranajes montados por el narrador son eficientes en el sentido de crear el ambiente propicio para que aquella insistencia acerca de la intriga acerca de la verdad ocurra.

La localización de algunos de esos engranajes es, para mí, la revelación de aquello que, plagiando el título del ensayo de Borges sobre el *Quijote*, quiero llamar las magias parciales de *Dom Casmurro*, en primer lugar para huir de un ideal de interpretación total que está muy lejos de lo que pretendo alcanzar y, en segundo lugar, porque aquello que funciona como matriz conceptual del ensayo borgiano, esto es, la idea de que hay, en el libro de Cervantes, una confusión placentera entre *lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro*², de tal manera que es posible traslucir un sentido de sobrenaturalidad o de maravilla en un esqueleto realista, puede también servir para extraer magias por entre los rigores del realismo psicológico de *Dom Casmurro*, siempre que se entienda el sentido con el cual Borges trabaja los conceptos de sobrenatural y maravilloso, confundidos con la propia estrategia cervantina de concreción de la mate-

¹ Cf. Brooks, Peter, *Reading for the plot. Design and intention in narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

² Cf. «Magias parciales del Quijote», en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, p. 66.

ria ficcional que envuelve ya la experiencia del lector, ya la dimensión imaginaria agotada en la propia lectura literaria.

Entre una y otra está el resultado de aquel trabajo más sutil y más eficaz que, según Borges, constituye las *magias parciales del Quijote*, y que no son otras que la propia construcción de la obra: hilos de un resistente tejido poético.

En este sentido, lo que pretendo no es más que tomar algunos de esos hilos de la obra de Machado de Assis, buscando evidenciar un modo de construcción de la narrativa que, como es sabido, juega por un lado con la capacidad del narrador para «atar ambos cabos de la vida y restaurar en la vejez la adolescencia», como dice en el segundo capítulo, y, por el otro, con la paciencia y la perspicacia del lector en ir descifrando las particularidades registradas entre aquellos «dos cabos», esto es, la propia existencia del narrador tal como él la interpreta.

En cuanto a la primera, es el propio narrador quien reconoce su frustración cuando, en el segundo capítulo, y dando paso al objetivo mencionado, afirma:

Pues, señor, no conseguí recomponer lo que fue ni lo que fui. En todo, si el rostro es igual, la fisonomía es diferente: si sólo me faltasen los otros, bueno; un hombre se consuela más o menos de las personas que pierde, pero me faltó yo mismo, y esta laguna lo es todo³.

Pero si esta frustración, variación de aquello que sucede con los alféreces del cuento «El espejo», transcurre en los arreglos exteriores que hiciera para traer al presente la memoria del pasado, reproduciendo «en el Imperio Nuevo la casa en que me crié en la antigua calle de Matacavalos», ella misma impele al narrador a las anotaciones de sus experiencias, buscando, por el escrito presente, la comprensión del acontecimiento pasado. O ni eso, porque la narración es vista, desde el inicio, como portadora posible de ilusiones y la cita final del *Fausto* goethiano aún acentúa más las dudas del narrador, convocando presencias etéreas. «Ahí vienen otra vez, inquietas sombras...».

En cuanto al segundo rastro del juego narrativo, aquel que se refiere a la participación del lector en el desciframiento de las particularidades, está totalmente marcado por la desconfianza con que el lector se va enredando o desenredando de las propias interpretaciones ofrecidas por el narrador, de

³ Assis, Machado de, Dom Casmurro. Prefacio, edición del texto y notas de Ivan Teixeira, São Paulo, Martins Fonte, 1988, p. 6. Todas las citas posteriores seguirán esta edición.

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 desacuerdo 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 desacuerdo: 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.*