

IN VINO VERITAS:  
LA NARRACIÓN DEL VIAJE<sup>1</sup>

Flora Ovares  
Margarita Rojas  
*Universidad Nacional  
Costa Rica*

---

En la taberna los dioses beben vino  
Carlos Rafael Duverrán

Los viajeros de *Las mil y una noches*, Eneas en la corte de Dido, el grupo de amigos en *El decamerón* e incluso los compañeros de Sócrates en el «Simposio», animados todos por el licor, narran sus experiencias ante el silencio asombrado de los otros comensales:

Termina el yantar y se retiran las bandejas, colocándose ante los invitados grandes recipientes llenos de vino y coronados de guirnaldas (...) Brillan las lámparas, pendientes del techo por doradas cadenas, y vence a la noche el fuego de las antorchas. La reina manda que le llenen de vino la pesada copa de oro y gemas (...) A continuación beben los demás (...) La reina, entre tanto, prolonga en la noche su conversación con Eneas, y bebe el amor a sostenidos sorbos (...) y cuéntame las desgracias de tu pueblo y las tuyas propias en los siete estíos que llevas errante por todos los mares y todos los países, *Eneida*, canto I.

Si bien la atención suele centrarse en las aventuras contadas, en este caso la caída de Troya, los relatos no ocultan la situación narrativa a partir de la cual se originan: un viajero que, para responder a un ruego, narra una historia con la que encanta a los oyentes. Esta y el licor que ha propiciado la camaradería y las confidencias, hacen olvidar a los participantes las circunstancias que los rodean. En algunos casos como la obra de Boccaccio, la narración es una actividad que claramente trata de evitar la muerte. En otros, como en la *Eneida*, precede al momento amoroso o, al menos, permite cautivar a los que escuchan, que es lo que sucede cuando Ulises comparece ante los feacios. En la relación entre Sherezada y el sultán se evidencia la cercanía entre ambas formas de seducción, lo cual generalmente permanece velado en las demás obras<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Artículo publicado en *Taller de letras* (P. Universidad Católica, Chile) n. 29, 2001, 87-98.

<sup>2</sup> Luisa Harto Trujillo estudia la relación entre el licor, el amor y la literatura en el artículo «Vino y amor en la literatura latina» (*Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, t. 19, 1996) 277-287. Anota que también la euforia provocada por el vino lleva a disertar sobre el amor, como sucede en el texto de Platón y el *Satiricón* de Petronio. Amor y vino son fuegos, "ardor que domina el espíritu y el corazón del

Relatos aparentemente tan diversos como «El caso de la señorita Amelia» y «Thanatopía» de Rubén Darío, «La forma de la espada» de Jorge Luis Borges, «Luvina» de Juan Rulfo y también «El mestizo» de Carlos Salazar Herrera<sup>3</sup>, comparten una estructura semejante. Se trata de narraciones enmarcadas en las que, a diferencia de sus antecedentes clásicos, ambos narradores participan como personajes: los viajeros se ocupan de la narración de su peregrinaje con el fin de confesar una culpa y encontrar así alivio a su carga. Además, el interlocutor de la primera historia se convierte luego a su vez en narrador de la historia enmarcada. Esta situación provee de perspectiva al acto de narrar, lo vuelve consciente y lo subraya.

Los dos narradores y sus respectivas historias no se confunden porque se hallan separados por los distintos espacios y tiempos y porque los receptores en un caso son oyentes y en otro lectores-. Sin embargo, la presencia del marco narrativo genera un juego de dualidades entre ambos relatos, produce una estructura especular que atraviesa todos los planos del texto.

1.

Ya bañado y ungido con cremoso aceite, le vistieron las esclavas con una túnica y bello manto, y compareció Odiseo ante los hombres, bebedores de vino, que a la sazón allí se encontraban (...) Y tan pronto como satisficieron las ganas de comer y beber, el ingenioso Odiseo habló de esta suerte, *Odisea*, canto VIII.

Un ámbito diferente sirve de escenario a cada una de las historias: uno, limitado y escondido, que acerca y abriga otro, externo y a veces ilimitado. Se trata en el primer caso de sitios acogedores y de reposo para el viajero, quien requiere de esta pausa del peregrinar para contar sus recuerdos. Algo así ya había aparecido en *El Quijote*, donde se oponen el camino, lugar de las aventuras del héroe, y las ventas, sede del descanso, del yantar, el beber y la narración. Si los viajeros no encuentran techo bajo el cual albergarse, disponen acogedoramente el entorno para así aprestarse, después de satisfecho el apetito y la sed, a contar su historia:

Tendiéronse en el suelo, y haciendo manteles de las yerbas, pusieron sobre ellos pan, sal, cuchillos, nueces (...) Pero lo que más campeó en el campo de aquel banquete fueron seis botas de vino [...] y apartando Ricote a Sancho, se sentaron al pie de una haya (...) y Ricote, sin tropezar nada en su lengua morisca, en la pura

---

hombre", 279-281.

<sup>3</sup> Rubén Darío, «Thanatopía», «El caso de la señorita Amelia» (*Cuentos completos*, 1950, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, 2a. edición: Fondo de Cultura Económica, 1983) 259-264, 298-303; Jorge Luis Borges, «La forma de la espada» (*Artificios* (1944) *Prosa completa* (vol. 1, 2ª edición: Bruguera, 1980) 485-489; Juan Rulfo, *El llano en llamas* (1953, en *Toda la obra*, Colección Archivos, Madrid, 1992) 100-113; Carlos Salazar Herrera, *Cuentos de angustias y paisajes* (1947, 5a. edición: San José, Editorial Costa Rica, 1974) 55-57. En este último cuento, el narrador repite la historia que escuchó del mestizo quien, al calor de unos tragos, dejar entender entre líneas que asesinó a su mujer.

castellana, le dijo las siguientes razones, *Quijote*, II-54, 993-994.

En «El caso de la señorita Amelia» se trata del lujoso comedor rococó del sibarita Lowensteinger en el que el pequeño grupo de amigos bebe champaña para festejar el año nuevo. En «Thanathopía» el relato ocurre en una cervecería bonarense; en «La forma de la espada» en las inhóspitas tierras del norte argentino, Borges y su interlocutor encuentran por lo menos un "desmantelado comedor" para beber y conversar; la tienda de Camilo, iluminada y ruidosa, alberga la conversación del profesor en «Luvina»; el mestizo y su interlocutor se guarecen en un rancho hasta el cual llegan "la fosforescencia del mar (...) y el monótono croar de un sapo" (56).

El refugio que ofrecen esos lugares contrasta con los azarosos horizontes evocados en el relato del viajero: de Buenos Aires al lejano Oriente o a Londres, de las selvas amazónicas a las calles de Irlanda. En Darío, la calidez del comedor rococó subraya el exotismo de las tierras recorridas por Z; y en la cervecería, el solitario James Leen encuentra con sus amigos la animación ausente en la frialdad de la casa y el colegio.

En textos como «Luvina» la oposición se vuelve más evidente. Situada entre los cerros del sur<sup>4</sup>, en el recuerdo del profesor Luvina va adquiriendo paulatinamente los rasgos del Purgatorio: a la vez que se resta animación a las personas se personifica el viento, hasta que al fin se convierte en una fuerza diabólica. Mientras "la gente tiene la cara como entablada", "el aire rasca como si tuviera uñas", "agarra las cosas como si las mordiera", pasa por encima, "con sus largos aullidos", entra y sale "por los huecos socavones de las puertas, golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis" (107). Frente al paisaje de muerte, desolado y ceniciento del pueblo fantasmal, la tienda donde el profesor cuenta su historia está rodeada de almendros, niños que juegan, luz y rumor de agua:

Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda (103).

El recorrido por esos parajes externos conduce a veces al héroe a un tercer espacio; es otro ámbito cerrado que muchas veces envuelve el enigma, la Mujer, el crimen o el incesto. Es la casa de las hermanas Revall donde Z contempla el misterio de la eterna juventud de Amelia y también siente la atracción por ella; el salón donde James tiene la revelación sobre la verdadera identidad de su padre y enfrenta la ambigua invitación de su madrastra muerta; la casa laberíntica de la quinta del general Berkeley, que encierra la traición y el crimen, y donde Moon recibe la marca de la infamia; la iglesia profanada de Luvina que alberga la espantosa visión de las mujeres espectrales y en su vacío parece testimoniar la ausencia de Dios. A esos lugares misteriosos está obligado a entrar el viajero: debe pasar la prueba y salir de ellos para poder finalmente construir el relato de toda la

---

<sup>4</sup> Sur significa en nahuatl 'lado de las espinas', allí vive el Dios de la muerte. En la *Divina comedia* al sur está el Purgatorio, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (1969, 5a. edición en español: Barcelona, Herder, 1995) 860.

travesía. No basta con enfrentar y superar los obstáculos, hasta que se regresa al punto de partida y se narra el viaje, no se concluye realmente la iniciación. Por este motivo, la cervecería, el salón, el comedor o la tienda permiten la catarsis y la revelación: sólo por medio de la palabra y gracias a la presencia atenta de sus interlocutores, el narrador descifra el misterio que encerraban aquellos lugares y así conjura los fantasmas del pasado.

Tal como articula distintos espacios, la narración enmarcada enfrenta dos tiempos: el presente en el que se narra y el pasado de los acontecimientos de la prueba. La inmersión en el pasado va desvaneciendo el presente del narrador y sus oyentes, a la vez que convoca el recuerdo cuyos ecos se materializan conforme avanza, hacia atrás, la mirada del narrador. De igual forma se difumina el espacio donde tiene lugar la conversación ante ese mundo del pasado que surge de las palabras seductoras o aterradoras.

Así como el espacio cerrado, en la penumbra que lo cobija y oculta, resguarda de los azares externos, la evasión del presente permitida por la narración pretende proteger ante la marcha inexorable del tiempo. No obstante, es imposible evadir totalmente el momento en que se vive. Y por esta razón en la mayoría de estos cuentos la narración del pasado se interrumpe con alusiones al presente.

En «Luvina» la tienda de Camilo funciona como un centro espacial y temporal. En primer lugar, está en el cruce de los caminos de ambos viajeros; en la conversación que surge allí, se evoca Luvina, que pertenece al pasado del profesor y al futuro de su interlocutor. De esta forma, ambos tiempos convergen en el presente de la plática de ambos hombres de modo que la tienda es también una encrucijada de tiempos.

Sin embargo, el hilo del relato tenebroso del profesor se rompe constantemente con las referencias al presente y el ámbito cotidiano de la tienda y sus alrededores dentro del cual tiene lugar la conversación: "El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera" (103). Algunas veces, se trata de menciones a las actividades propias de la tienda: "Bebió la cerveza hasta dejar sólo burbujas de espuma en la botella y siguió diciendo" (104). Otras veces sí se marca el inevitable transcurrir del tiempo:

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas (112).

En «El caso de la señorita Amelia», el carácter cerrado del comedor rococó coincide con la suspensión del tiempo: la narración de Z acerca de su experiencia logra apartar a sus oyentes del mundo circundante. Además, el momento escogido para situar esa narración subraya la inmovilidad temporal ya que se trata de la medianoche del 31 de diciembre. Por último, ese fenómeno aparece personificado en Amelia quien, después de veinticinco años, se presenta ante Z de la misma edad. Pero también el joven interrumpe varias veces la narración de aquel, en una de las cuales hay una referencia a un hecho temporal: "Happy new year! Happy new year! ¡Feliz año nuevo!" (299).

De esta forma, si muchas veces, como en este cuento, la pregunta sobre el tiempo y la muerte motiva la narración, en otras el texto muestra cierta conciencia de la imposibilidad de huir de lo inexorable. Algo semejante ocurre en el conocido cuento de Edgar Allan Poe «La máscara de la muerte roja», en el que tiempo y muerte irrumpen finalmente en el refugio construido para

evadirlos.

2.

Sepa que soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares (...) --¿Y cómo se intitula el libro?-- preguntó don Quijote. --La vida de Ginés de Pasamonte-- respondió el mismo. --¿Y está acabado?-- preguntó don Quijote. --¿Cómo puede estar acabado-- respondió él--, si aún no está acabada mi vida?, *Quijote*, I-22.

En estos cuentos, el objeto de la historia relatada es casi siempre un viaje: como el desplazamiento del protagonista de un lugar a otro, la narración enmarcada funciona como un puente entre el presente y el pasado, es un movimiento a través del tiempo<sup>5</sup>. El regreso final al presente completa un ciclo vital: como en el tópico milenario, el viaje equivale a la vida, que se nos aparece como un recorrido a lo largo de distintas etapas o momentos. Cuando Ulises regresa después del largo periplo por el Mediterráneo, el porquerizo le dice lo siguiente:

--¡Huésped! Ya que sobre esto me preguntas e interrogas, óyeme en silencio y recreáte, sentado y bebiendo vino. Estas noches son inmensas (...) Nosotros, bebiendo y comiendo en la cabaña, deleitémonos con renovar la memoria de nuestros tristes infortunios; pues halla placer en el recuerdo de los trabajos sufridos, quien padeció muchísimo y anduvo errante largo tiempo, *Odisea*, canto XV.

En efecto, los protagonistas de estos cuentos se desplazan repetidamente: Z joven busca la sabiduría recorriendo las lejanas tierras de extremo Oriente; James es conducido como en un "peregrinaje funerario" a lo largo del colegio de su infancia en Oxford, la mansión de su familia y la casa de salud de los cuales huye hacia Buenos Aires<sup>6</sup>. En «La forma de la espada» Moon viaja desde Europa hasta las profundidades de la Amazonia y en el cuento de Salazar Herrera antes del acontecimiento que cambiará su vida, el mestizo había realizado un viaje que lo alejó de su casa.

En algunos cuentos ese viaje adquiere una importancia particular. La historia del profesor que habla en el cuento de Rulfo se refiere a su estadía en una tierra prometida que al final no le brindó hospitalidad ni albergó un lugar sagrado: en Luvina no hay nada sino viento y miseria; en la iglesia no existe a quién rezarle, sólo murciélagos y mujeres de luto. No es un encuentro ni con los

---

<sup>5</sup> Se puede proponer un paralelismo entre viajar y leer: "Leer es un viaje, una entrada insólita dentro de otra dimensión que, a menudo, enriquece la experiencia: el lector que, en un primer momento, sale de la realidad hacia el universo ficticio, en un segundo momento regresa a lo real nutrido por la ficción", Vincent Jouve, *La lecture* (París: Hachette, 1997) 80.

<sup>6</sup> Los tres primeros son los ámbitos de lo fantástico, la represión y el secreto, mientras que en el bar tiene lugar la denuncia, la catarsis y la liberación, Dina Pérez Miranda, *La dialéctica y lo revelado en los cuentos «Thanathopía» y «La larva» de Rubén Darío* (tesis, Universidad Nacional, 1998).

dioses ni con otra gente, el hombre sólo halla viejos que no ríen. La existencia es entonces un trayecto de ida y vuelta al lugar del dolor y la muerte. Ámbito de destrucción, Luvina está separada del resto del mundo, el viaje para llegar allí es un tránsito a otra realidad.

El paso por ese paraje está escrito en las palabras y el cuerpo del hombre; su amargo recuerdo del lugar que se aparta constantemente de la visión también oscura del resto de los habitantes, configura una imagen íntima del pueblo; por último, si bien Luvina se impone como una presencia agobiante, su realidad es fantasmal y sólo existe porque es evocada dentro de la cantina, surge desde el alma vacía de ilusiones del profesor<sup>7</sup>. Así, aunque creamos vivir en el espacio claro y sonoro de la tienda, en el fondo Luvina se halla dentro de nosotros. Albergamos todo lo vivido y no existe distancia entre los ámbitos de nuestras andanzas y nuestra intimidad; el recorrido que imaginamos fuera es más bien un deambular dentro de nosotros mismos, interioridad que equivale al espacio cerrado en el cual tiene lugar la narración del viaje. Pero se trata de un viaje narrado por su protagonista: ni uno ni otro tienen existencia previa al momento de la narración del recorrido. Al contar, se retrocede hasta un punto de partida, un caos inicial, desde el cual se empiezan a desplegar los distintos jalones de un trayecto que se hace a medida que se camina, es decir, a medida que se narra. Tanto en el viaje como en la narración se construyen dos caminos que se despliegan horizontalmente y que son anverso y reverso uno del otro: el primero de palabras, a lo largo de las líneas, y el otro de experiencias a lo largo de la vida del protagonista.

Así, hilvanada por el hilo de las palabras, paulatinamente, va surgiendo una identidad, la del narrador. Antes, este permanecía como una figura incompleta o vacía, innominada u oculta bajo un nombre falso, como ocurre con Vincent Monn en «La forma de la espada». Por eso la necesidad de distinguir, aun en un mismo personaje, su doble función, protagonista de su historia y narrador de esta: su pasado como protagonista construye y explica su presente como narrador. Pero es a la vez su actividad de contar lo que hace surgir ante nosotros ese pasado.

En «La forma de la espada» el relato enmarcado surge como una necesidad de parte del primer narrador, Borges, para resolver un enigma sobre la identidad de un misterioso sujeto conocido por el apodo del "Inglés de La Colorada". En la familiaridad que favorece una botella de ron compartida, este decide revelar la historia que resuelve el secreto. Su narración, sin embargo, es un ejercicio confuso que engaña al oyente: contada desde la perspectiva de la víctima, hace aparecer a John Vincent Moon como el traidor, cuando en realidad los papeles han sido invertidos y al final, apremiado por la aparente ingenuidad de su interlocutor, el narrador debe revelar que él es en realidad Moon, es decir, el traidor y el hombre con la cicatriz de la media luna en la cara. Como narrador, Moon construye su biografía y la historia de su traición ante Borges, él mismo constituye el referente de su propio relato. Al hacerlo, intenta enmascararla pero lleva "escrita en la cara la marca de [la] infamia" (490) y Borges ya ha leído ahí su culpa.

---

<sup>7</sup> Este pasaje entre lo externo y lo interno se materializa por el cambio de niveles narrativos y porque uno de los narradores habla de un personaje que en realidad pertenece a una situación narrativa externa a él mismo (Camilo). También se percibe en las relaciones que surgen entre el referente y la situación narrativa: el espacio de uno de los dos mundos construidos enmarca al de la enunciación.

3.

--Niño, niño-- dijo con voz alta a esta sazón don Quijote--, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobaciones, Quijote, II-26.

La narración, ya sea espontánea o bien respuesta a una inquietud o un requerimiento del auditorio, resuelve el enigma que rodea al narrador y que se manifiesta en una marca particular: el silencio y el nerviosismo de James Leen en «Thanathopía» o la cicatriz de Moon. La historia narrada constituye generalmente una confesión, pues muchas veces el misterio encierra una culpa, un crimen: el incesto, la traición, el asesinato.

En «El mestizo» el hombre no confiesa explícitamente el crimen, el asesinato de su mujer infiel. Sin embargo, las interrupciones de su interlocutor ofrecen las pistas para que el lector deduzca la culpabilidad del personaje:

Los ojos del mestizo irradiaban, y bebía, bebía sin lograr emborracharse, y oprimía con su manaza el cuello de la garrafa como si quisiera estrangularla.

En la pared, colgado de un clavo, había un rifle de grueso calibre (56).

En «La forma de la espada», en cambio, las interrupciones de Borges fuerzan la confesión de Moon, lo obligan a reconocer su identidad de traidor, a revelar su verdadero nombre. La discreta presencia de ese Otro que escucha la confidencia resulta así imprescindible aun cuando sea silenciosa, como sucede en «Luvina». Es ese quien motiva a sacar del olvido el pasado reprimido, el recuerdo angustiante o el crimen. Y así, hace andar de nuevo al narrador el camino que recorrió como personaje. En el espejo que le ofrece el interlocutor, el narrador dibuja su propia imagen, traza los signos de su identidad.

Tal vez por eso el narrador de «La forma de la espada» se denomina como el autor del cuento: "Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión" (489); en «Thanathopía», James posee algunos rasgos que lo acercan a la biografía de Darío: como el joven narrador, tenía veinticinco años cuando escribió este cuento y ambos viajaron a la Argentina, donde vio la luz el texto<sup>8</sup>.

En efecto, por tratarse de una narración sobre una narración, se propicia la "puesta en abismo" y el narrador de la historia enmarcante refleja la imagen del Autor ausente. Probablemente a esto se refiere Bajtín cuando habla del autor-creador, que se encuentra en la "tangente de esos cronotopos" [del mundo representado] y que posee una posición privilegiada de observador<sup>9</sup>. El

---

<sup>8</sup> «Thanathopía» aparece fechado en "Buenos Aires, 1893 (...) se ignora la fecha de la primera publicación", *Cuentos completos*, 259.

<sup>9</sup> Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (1975, edición en español: Taurus, 1989) 406-407.

interlocutor debe romper el hechizo al que lo tiene sometido el narrador, abandonar su papel pasivo, para poder repetir la historia escuchada y, a la vez, dar cuenta de la situación en que el relato se produjo.

Hay entonces en estos cuentos dos estructuras especulares que, sin embargo, no son simétricas: la primera, entre el narrador de la historia enmarcada (Z en «El caso de la señorita Amelia», James Leen en «Thanathopía», Moon en «La forma de la espada») y su interlocutor. La segunda incluye a este último, quien, como se ha dicho, es el narrador en la historia enmarcante y se refleja, no en su interlocutor, sino en el Autor.

De esta manera, el departir resulta equivalente a la actividad de relatar: se trata siempre de un intercambio y por esta razón es imprescindible el interlocutor, cuya presencia propicia una confesión. De esa narración oral del viaje, de la vida, sólo queda la huella en los signos escritos.

4.

Callaron todos, tirios y troyanos, *Eneida*, canto II.

El acto de contar una historia ante un público silencioso, inmóvil y receptivo, obliga muchas veces al narrador a recurrir a artificios teatrales: "el doctor enderezaba hacia mí sus grandes gestos y sus sabias palabras" («El caso de la señorita Amelia», 298). Gestos grandilocuentes, mímica, cambios de la voz, en fin, actuación, que persiguen la seducción de su auditorio, convencerlo de su verdad.

Varios rasgos comparten las narraciones enmarcadas con el teatro. En primer lugar, el recurso del diálogo; además, como se acaba de indicar, el destinatario del recuento del viaje no es un lector, como ocurre en toda narración, sino, en primer término, un oyente, como un espectador. Las circunstancias de tiempo y espacio también se homologan: el espacio cerrado y el tiempo presente del relato evocan las circunstancias de la puesta en escena.

Con respecto a la actividad de narrar, es posible mencionar otras semejanzas. Como señala Morán respecto al Quijote<sup>10</sup>, es común en estos relatos que el narrador o un personaje se refieran a las circunstancias externas al escenario o al ambiente donde se desarrolla la historia enmarcante:

A lo lejos oíamos en la alegría de los salones la palabrería usual de la hora primera del año nuevo, «El caso de la señorita Amelia», 299.

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas, «Luvina», 112.

Por las grietas del rancho entraba la fosforescencia del mar. Ahora estaba de

---

<sup>10</sup> «Los escenarios teatrales del *Quijote*», *Anales cervantinos* (tomo XX-24, 1986, Consejo Superior de investigaciones científicas, Instituto de Filología) 1-46.

vaciante, sosegado, quejumbroso apenas, «El mestizo», 56.

Esta interacción entre el interior y el exterior encuentra un paralelo en la actividad del narrador de la historia enmarcada: como el actor encargado de narrar aquellos hechos que no es posible representar en escena, la palabra de aquel despliega ante su auditorio acontecimientos y espacios externos.

Finalmente, como en el teatro, también en estos cuentos tiene lugar la anagnórisis: es la revelación final, la caída de las máscaras, tras la confesión, lo cual se ilustra claramente en el cierre del cuento de Borges. Ocurre algo semejante con respecto a la catarsis: no sólo la experimenta el narrador, quien descubre su secreto y se libera así de su culpa: quien escucha comparte con él tanto el viaje narrado como la resolución del enigma.

\* \* \*

En la noche, en ocasión de la sobremesa o alrededor de una mesa en una taberna, se bebe y conversa. Inevitablemente, el licor propicia la intimidad, y a veces el diálogo cotidiano da paso a las confidencias, la confesión y el recuerdo. Entonces, el aguardiente disuelve los temas triviales pero no consigue apagar la llama de la culpa. No se puede soportar el remordimiento que provoca el hecho oculto, la falta callada.

La presencia del interlocutor revela la otra cara del espejo, al encarnar el silencio necesario para que tenga lugar la narración. El mundo del ayer se despliega ante ese callado interlocutor como en el escenario de un teatro; al cerrarse las cortinas de la evocación, ni el narrador ni su oyente son los mismos de antes: con sus palabras uno ha tendido el hilo hacia su pasado, le ha dado forma y lo ha integrado a su presente; su amigo e interlocutor ha sido así iniciado en un arcano pues la taberna, "lugar de reunión de los amigos o confidentes" es un centro de iniciación en el que se comparten los secretos<sup>11</sup>. Y así, al finalizar la velada y tras haber sido seducido por las palabras que contaron la historia de la larga travesía, el interlocutor será el encargado de volver a narrar lo ya relatado y, al hacerlo, describirá también las circunstancias que rodearon la confesión: la noche, el licor, los amigos.

---

<sup>11</sup> Chevalier, 1074.