

“Olga” o las resonancias en el silencio

BRIANDA DOMEQ

Introducción

Una revisión somera de los análisis literarios de la obra de Inés Arredondo arroja un acervo significativo de términos espirituales o religiosos. Se habla del camino que va desde la culpa hasta la redención por la renuncia;¹ de la perdición y la salvación, la contaminación y la purificación, del erotismo opuesto o unido a lo sagrado (Bradú 42, 43), de la desolada redención. Rose Corral (ix-xv) titula su análisis “La dialéctica de lo sagrado” y juzga fundamental a la narrativa de Arredondo “la búsqueda de lo nuevo sagrado”, entendido “como una forma de aprender el mundo y de revelarlo”. Arredondo misma habla de *señales* para referirse, tanto a su forma de inspiración, como a comunicaciones secretas dentro de su propia narrativa.

Pero ¿qué se entiende por “lo nuevo sagrado” en la obra arredondiana? Corral toma la idea de Octavio Paz (118), quien lo define como una postura beligerante frente a las religiones actuales. Esto sitúa a Arredondo a una distancia crítica de las mismas,² distancia que la utilización de una terminología religiosa puede opacar y que, en mi opinión, no ha sido adecuadamente analizada en lo que tiene de subversivo y revolucionario.

¹ García Ponce, citado por Bradú (29).

² Esta postura crítica de Arredondo ha sido confirmada, tanto por Carlos Ruiz Sánchez, su esposo, como por su amiga Elsa Cecilia Frost, en sendas conferencias.

Para este trabajo usaré el término de *mística arredondiana*, entendiendo con ello la unión de lo espiritual y lo existencial, de la revelación y la razón como formas yuxtapuestas de conocimiento, y de lo divino y lo humano dentro del ser mismo como existente: una especie de misticismo-existencial.

En esta *mística* se une de nuevo lo que Dios Padre escindió, se integran los opuestos para llegar a una unidad-diversa, inmóvil y cambiante, que coloca lo trascendente en el interior mismo del ser y su existencia: un "central silencio" que es a la vez "respiración vegetal, quietud viva, secreto transparente [...], que contiene la paz y la impaciencia, espíritu terrestre [...]" (31) para usar las palabras de la autora. Unir en esta forma los contrarios para trascenderlos es subvertir el orden dicotómico fundamental del pensamiento filosófico, teológico, cultural y científico del patriarcado.

Para trascender-subvertir el orden de las oposiciones binarias hay que salirse del discurso masculino y masculinizante y acceder a un silencio lleno de sentido; hay que revelar ese "género de cosas que, fríamente racionalizadas, se pierden o no son nada" (Arredondo 1966, en Corral ix). Para ello, Arredondo rechaza la idea de la razón —y su instrumento, el lenguaje— como único camino hacia el conocimiento y se acerca más al sentido religioso de la *revelación* como manifestación de lo secreto u oculto, manifestación del misterio³ que se reconoce como "verdad o presentimiento de una verdad",⁴ por encima de la intervención racionalizadora. Este enfoque produce la extraña am-

³ Leonard Boff al hablar del misterio (lo sagrado) dice: "El misterio no significa un residuo del saber, sino lo ilimitado del saber, el desafío permanente al conocer. En otras palabras, no es el conocimiento quien ilumina al misterio, sino el misterio quien ilumina el conocimiento. Sólo conocemos gracias a las cosas que nunca conoceremos (P. Evdokimov, en *La mujer y la salvación del mundo*, citado por L. Boff 61).

⁴ "La verdad o el presentimiento de la verdad" en Arredondo (1988 7). En este texto autobiográfico Arredondo define *la búsqueda del sentido*, no como "anhelo o dirección, o meta", sino como "verdad o el presentimiento de una verdad". En otras palabras, el presentimiento de verdad no es un camino hacia una Divinidad (una meta), sino una revelación interior del *ser* humano que descubre lo divino en sí mismo, dando así el sentido a su existencia.

bigüedad tan patente en sus cuentos, los cuales, *aparentemente* muy sencillos, son en realidad herméticos, cerrados, llenos de sentidos ocultos que sólo se revelan con una lectura paciente y detallada para encontrar las "señales" que la autora ha colocado en el texto.

"Olga" como revelación de la mística arredondiana

En el cuento de "Olga" —a mi parecer uno de los más logrados de la autora—⁵ Arredondo plantea su universo místico-existencial, con todos los elementos de la narrativa arredondiana que posteriormente serán recogidos y desarrollados en otros cuentos. En este texto aparentemente sencillo y liso, la autora crea un subtexto-metatexto simbólico-mítico, que se manifiesta mediante ciertas marcas que permiten su revelación-interpretación. En el silencio, a la vez subterráneo y trascendente al discurso, Arredondo descompone-compone-repone mitos, símbolos, textos cristianos, para revelar, con sutil ironía,⁶ las perversidades de la sociedad patriarcal. A la vez, simboliza-paraboliza otra manera de ser a través de la transformación de los personajes.

⁵ "Olga" frecuentemente ha sido pasado por alto a favor de "Mariana", más popular (quizá por más estrujante). Pero "Olga" no es "Mariana", aunque existen similitudes entre ambos, tales como la mirada como manifestación del "misterio", el deseo de posesión frente a la renuncia, la posibilidad o pérdida de la "redención" (que, dentro de mi interpretación de la mística arredondiana, significaría la posibilidad de ascender a una existencia sublimada por medio del amor), etc. En "Olga", al igual que en "Mariana", aparecen el padre autoritario, la iglesia, el prostíbulo, la conocida geografía arredondiana y otros elementos paralelos; pero la forma en que Inés maneja y enfoca estos elementos en "Olga" es totalmente diferente de como los trata en "Mariana" y obliga a una interpretación independiente y propia. No observar esta distinción lleva a conclusiones erróneas, como la de Fabienne Bradu en el ensayo citado: "A pesar de su gran parecido, de «Olga» a «Mariana» hay un paso que es, en el segundo relato, la consumación de la misma posibilidad sugerida en el primero: el crimen para llegar a poseer el alma en la última mirada" (34). Sin embargo, en "Olga" se trasciende la posesión y se ofrece la posibilidad de la redención por medio de la renuncia. Es una propuesta diferente.

⁶ En su texto autobiográfico, Arredondo (5) equipara su especial sentido de la ironía con el formulado por Kierkegaard.

El andamiaje de "Olga". La historia aparente y la historia simbólica

La anécdota, sencilla pero ambigua, relata el amor de Olga y Manuel, que es interrumpido por el regreso al pueblo de Flavio después de una larga ausencia. Flavio se enamora de Olga, y los padres de ella, viendo en él un mejor partido, la obligan a casarse. Manuel le propone fugarse, pero ella se somete a la decisión paterna y se casa con Flavio. Manuel, desgarrado por un dolor cuya causa no logra comprender, se encierra hasta enterarse de que Olga no se ha entregado a Flavio y éste se encuentra en el prostíbulo desde hace seis días. Manuel corre a buscar a Olga, pero ella le hace un gesto que él interpreta como despedida y, entonces, acude al prostíbulo en busca de Flavio. Ante la denigración de Flavio, Manuel huye hacia una colina cercana, en donde recibe una "señal", una "vaga promesa" de algo que lo hace regresar al prostíbulo, tomar el lugar de Flavio y enviar a éste a su casa.

La ambigüedad del final dispara de inmediato las dudas. ¿Por qué acepta Olga las atenciones de Flavio si ama a Manuel? ¿Por qué no huye con Manuel? ¿Por qué rehúsa consumir el matrimonio? Y, sobre todo, ¿qué descubre Manuel que lo hace sustituir al rival en el prostíbulo? Las dudas obligan a una lectura simbólica.⁷

⁷ Fabienne Bradu, en el ensayo antes mencionado, analiza estos sucesos con base en su interpretación del cuento "Mariana" y llega a la conclusión de que, bajo la mirada de Flavio, se despierta en Olga "el sentimiento de ser mujer para otro, sentimiento que encierra su propia condena" (34) y que por lo tanto "Olga carga con su parte de culpa por haber aceptado la mirada de Flavio, por haber renunciado al amor puro de Manuel [...]. El día de la boda, los ojos de Olga son la expresión de su autocondena, de la aceptación de su impureza y de su pecado" (35). Pero Bradu, obviamente, no ha leído con cuidado la descripción en donde los ojos de Olga son como "los de un condenado que no se arrepiente", y que esos mismos ojos que obligan a Manuel a "enderezarse" y que su mirada (de Olga) se describe como "por encima de la vergüenza [...], más allá de la renuncia" (33); tampoco ha tomado en cuenta la última descripción de Olga: "No estaba humillada, seguía siendo ella misma [...]. Él o Flavio podían asesinarla, pero no reducirla, no violarla" (37). No hay rastro alguno de culpa, autocondena, impureza o pecado en las descripciones anteriores.

La ambigüedad yace en lo no dicho, en lo manifestado simbólicamente. Como dice García Ponce: "Olga" es la historia que va desde "la culpa hasta la redención por medio de la renuncia". Olga, la protagonista, representa lo Uno, lo diverso integrado, las múltiples posibilidades del ser humano sin dicotomías. Simbólicamente es la guía que deberá llevar al hombre dicotomizado (Manuel/Flavio) hacia la integración, la incorporación de lo divino y lo humano *dentro de la existencia misma*.⁸ El cuento simbólico sugiere que sólo borrando las dualidades patriarcales, eliminando los valores pilares de posesión, poder y dominio, se puede elevar al ser hacia una nueva libertad e integración. Sin embargo, mediante "los otros", representantes del orden existente, se impone a Olga la Ley del Padre y se le entrega como posesión a Flavio. Olga, mesías simbólico, deberá revelar la nueva verdad mediante la renuncia, ofreciéndose en la cruz del matrimonio, pero sin dejarse poseer. Este acto la eleva por encima de "los otros", desde donde sigue guiando los destinos de Manuel y Flavio, quienes, irónicamente, pasarán por un periodo de purificación en el prostíbulo, buscando redimirse en este mundo y a través del amor de Olga. Aunque la redención de Manuel/Flavio no se cumple dentro del cuento, la ambigüedad del final deja abierta esta posibilidad.

El punto de vista narrativo

Dentro de una sencillez aparente, Arredondo destila una malicia literaria aguda. Aunque "Olga" se narra en tercera persona (narrador implícito), el punto de vista (focalización) es de Manuel. Pero Manuel confiesa, desde el primer párrafo, que no entiende nada. Se trata, pues, de una visión no confiable. Arredondo marca el camino a seguir al separar los elementos significativos del

⁸ En el cuento "Mariana" se confirma con más claridad que la integración divino-humano (a través del amor) es en este mundo, cuando Fernando, al final, reconoce que "esa mirada [...] es todo el silencio, la imposibilidad, la eternidad, donde ya no somos, donde volveré a encontrarla" (104).

ver y del *oír*. Sólo el ver en silencio permite conocer (ver bien, no estar ciego); el oír (ruido, bullicio, explicaciones baladías) encubre la verdad y distrae de su conocimiento. Así, el análisis debe separar lo que Manuel observa, de los juicios que emite al respecto para poder ver lo que él sólo comprenderá al final.

Lenguaje, imágenes y señales

“Olga” es un tejido cerrado de correspondencias y silencios, de escenas paralelas o invertidas, de frases crípticas y palabras repetidas, de contradicciones aparentes y rompimientos en el fluir narrativo, que se hacen eco y que producen los sentidos en el silencio que subyace y trasciende al texto mismo. Sin embargo, las señales que permiten penetrar la superficie luminosa del relato, revelan tal multiplicidad de significados y referencias intertextuales, que el cuento vuelve a la ambigüedad sugerida.⁹

Estructuras espacio-temporales y personajes

En “Olga”, personajes, espacios y tiempos juegan con el número tres (la trinidad), que es, al mismo tiempo, cuatro (la cuaternidad). Según Leonard Boff (278),¹⁰ la trinidad es por excelencia un arquetipo masculino; simboliza la perfección para la sociedad patriarcal. Sin embargo, dice, falta un cuarto elemento, lo femenino, y esta cuaternidad representa una plenitud mayor porque integra lo que estaba olvidado.

En la estructura del relato este juego entre trinidad y cuaternidad es, sin duda, “un presentimiento de una verdad”, que cuestiona la supuesta perfección de la estructura trinitaria implicada por antonomasia en El Padre, El Hijo y El Espíritu Santo.

⁹ Arredondo dice en su texto autobiográfico: “quisiera llevar el hacer literatura a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sin existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia” (4).

¹⁰ Aunque el texto de Boff es posterior a este cuento de Arredondo, él toma las ideas de Jung que, seguramente, eran conocidas por la autora.

El cuento en principio se divide en tres tiempos: el pasado, que abarca desde la infancia de Olga y Manuel, hasta el momento en que se frustra la fuga de ambos; el presente histórico, que recuenta los sucesos del día de la boda; y el devenir (también histórico), que relata la transformación de Manuel. Sin embargo, al final los tres tiempos se transforman en cuatro, cuando Manuel descubre que dentro del Callejón Viejo "se encerraba otra hora, el tiempo era diferente" (36). Este tiempo diferente viene a conformar la cuaternidad (¿cuarta dimensión?) y sugiere un tiempo aglutinador que trasciende e incorpora a los demás.

De la misma manera, los espacios son, al principio, tres: las huertas (paraíso terrenal, naturaleza), el pueblo (lugar de los valores mundanos de propiedad, producción y consumo), y el Callejón Viejo (con mayúsculas),¹¹ un lugar de misterio donde viven los "forasteros" y donde todo cambia y se transforma; es la avenida más ancha del mundo (27), "la nave gótica más hermosa que existe" (35), el espacio-tiempo-templo de la mística arredondiana que une Tierra y Cielo,¹² pueblo e Ingenio: lugar de la

¹¹ El uso de las mayúsculas funciona como señal de significado oculto. El Callejón Viejo atraviesa las huertas y es el camino desde el pueblo (con minúscula) hasta el Ingenio (con mayúscula). ¿Por qué, al describir esta geografía mítica, pero no más adelante en la segunda mención, utiliza Arredondo una mayúscula para "Ingenio"? Si nos remitimos a la trinidad cristiana: Edén, mundo, Cielo, se sugiere una posible interpretación: el Callejón Viejo sería sólo el lugar de tránsito entre el mundo y el Cielo. Pero, como hemos visto, dentro de la mística arredondiana, lo divino se da dentro de lo humano, lo místico dentro de lo existencial. Además, la palabra Ingenio se remite más a la palabra Infierno que a su opuesto. ¿Estamos ante la ironía arredondiana? Existe esta posibilidad, ya que la aspiración del hombre Manuel/Flavio es llegar al Callejón Viejo, donde se encuentra Olga, y en ningún momento al Ingenio. De nuevo encontramos el uso de las mayúsculas "Casa Hacienda". A diferencia de otros relatos, aquí no corresponde al lugar donde habita la protagonista (Olga vive en una casa en el Pueblo) y parecería, si seguimos el tren de nuestra interpretación, una alusión velada a la casa del Padre (¿celestial?). Esto parecería confirmarse más adelante cuando Olga hace una reverencia inglesa, como las que aprendían las "niñas de la Casa Hacienda" (30), o sea, las niñas que viven bajo la Ley del Padre, la ley inglesa-victoriana.

¹² En este cuento (38) y en "Estío" las revelaciones se dan en un espacio intermedio simbólicamente localizado "entre el cielo y la tierra". En Arredondo, el misterio o la revelación parece encontrarse entre la tierra y el cielo, uniéndolos.

revelación. Estos tres espacios conforman una conocida geografía mítica.

Pero al final se establece un cuarto espacio: el Barrio Nuevo, que queda "lejos de las huertas, del ingenio, de la iglesia" y pertenece "totalmente a otro pueblo, a otro mundo" (38). Ahí se encuentra el prostíbulo por el que tendrán que pasar Manuel y Flavio en su camino hacia el misterio de Olga. Con sutilísimas señales, Arredondo equipara el Barrio Nuevo al Callejón Viejo: el uso de mayúsculas, la oposición de los adjetivos, la descripción espacio-temporal, uniendo así los contrarios de la perversión (las prostitutas) y la pureza (Olga intocada).

Asimismo, los personajes son a la vez tres y cuatro. Olga es siempre ella misma, diversa sin estar dividida: "segufa siendo ella misma" reconoce Manuel, "sus ojos eran los mismos que el día de la boda. La hermosura de su rostro y de su cuerpo era *oscura y luminosa* al mismo tiempo" (37, subrayado mío). La integración de los contrarios en Olga señala su unidad fundamental. Ella *sabe* lo que Manuel ignora y es depositaria de la *mirada* que contiene el misterio (31).

En contraste con la unidad de Olga está la anónima multiplicidad de "los otros", que habitan en el pueblo y esconden su ignorancia e insensibilidad bajo un incesante bullicio. Los representa don Eduardo, padre de Olga, quien encarna y ejecuta la Ley del Padre.

Entre estos dos extremos están Manuel y Flavio, que representan; respectivamente, lo claro y lo sombrío del hombre escindido por el concepto del pecado. Estos cuatro personajes, hacia el final del cuento, se toman tres cuando Manuel reconoce que "él y el otro eran el mismo" (37) y vuelven a separarse, aparentemente, al final del cuento, y digo "aparentemente" porque allí reside la ambigüedad.

Subversión y revelación

En el mundo arredondiano los mitos, los símbolos y los arquetipos se rompen para transformarse. El análisis lineal permite ir develando lo re-velado que subyace a las señales textuales.

Antes de la época de las huertas pasan varias cosas en rápida sucesión: la pérdida de la inocencia infantil, el primer acercamiento de Manuel y Olga en casa de la Queta y un periodo de *détente* amoroso.

La infancia vivida "libremente, casi como hermanos" (25), desprovista de todo concepto de pecado, cambia repentinamente cuando Manuel ve a Olga en traje de baño y se avergüenza. Olga observa la mirada culpable que revela el deseo, y se produce un primer distanciamiento, durante el cual ambos están "quietos, frente a frente, sin atreverse a avanzar". Es a partir de este momento que se debe separar lo que Manuel describe de sus juicios al respecto.

En seguida tiene lugar el baile en casa de Queta (25), la primera de tres festividades que marcan los hitos de cambio en el cuento (la segunda es la recepción de Flavio y la tercera la boda de Olga). En esta escena la actitud de Olga contrasta con la de Manuel. Él se vanagloria de ser el que mejor baila, sin embargo, admite que "jamás bailaba con Olga" porque prefería "sentir sobre él su mirada brillante". Manuel se mantiene aparte para *recibir* la mirada, y, según él, ambos están "espiándose con desconfianza y deleite, enemigos y cómplices en su juego secreto". Sin embargo, es Manuel quien puede "describir paso a paso todo lo que ella había hecho", mientras que de Olga sólo sabemos que lo contempla con la "mirada brillante" y que su mano, que descansa sobre el hombro del compañero, es "particularmente serena" (25).

Una noche Manuel "se encontró frente a ella y no pudo hacer otra cosa que abrir los brazos para que se acomodara contra él". En el encuentro él se muestra torpe y rígido para bailar una melodía que "sabía de memoria" (26). De repente se miran y "ella distendió los labios y en las comisuras se formó aquel huequito en forma de clavo que a él le gustaba tanto" (26). Manuel mira la boca y, sutilmente, admite su deseo; la expresión de Olga cambia: "sus ojos siguieron hostiles, casi asustados, y su sonrisa fue una mueca. Manuel tuvo la seguridad de que en su propia cara la sonrisa era idéntica" (26).

Mientras que la mano de Olga nos revela su actitud "serena",

la torpeza de Manuel descubre su deseo secreto y recuerda la vergüenza anterior cuando la vio en traje de baño. En Manuel existe el sentido de pecado, de lo prohibido. Manuel se encubre culpando a Olga por su torpeza, ya que ella baila por su cuenta “sin procurar acomodar sus pasos a los de él; [...] *parecía* que lo único que le preocupaba era estirar los brazos lo más posible para mantenerlo alejado” (26, subrayado mío). En todo lo que él dice existe una contradicción, que nos revela el verdadero sentir de Manuel, su secreto deseo (de bailar con ella, de tenerla cerca). La “mueca” que cree percibir en la cara de Olga, es reflejo de la que siente en su propia cara, y Olga reacciona con una emoción ambigua.

Un minuto después, y sin motivo, las aletas de la nariz de Olga vibraron y los músculos de su cara se contrajeron y distendieron de una manera nerviosa y desordenada, para reír, para llorar (26).

Manuel juzga que la reacción de Olga es “sin motivo”, porque él no podrá ver los motivos de ella hasta que no logre verse a sí mismo. Que Manuel no comprende, lo ha dicho él mismo, y esta incompreensión se repetirá tres veces ante gestos totalmente diferentes. En esta ocasión el incidente termina en distanciamiento; en la segunda desemboca en la época de las huertas, cuando “una tarde se encontraron y sin motivo ella le sonrió” (27); la tercera tiene lugar inmediatamente antes de la boda, cuando él observa que ella había llorado “cuando aún no sabía que la fuga era imposible” (33), o sea, sin motivo aparente. Manuel, por lo tanto, está emitiendo juicios acerca de algo que no entiende, y Arredondo marca esto introduciendo los juicios de él con “parecía”, “como si”, etc. En realidad, es Manuel quien encuentra cada vez más difícil llevar el ritmo y quien reacciona con despecho, abandonando la fiesta, cuando ve que “Olga salió corriendo [...] en busca de su inapreciable amiga Clara” (26).

La reacción de Manuel ante las amigas de Olga, en esta y otras dos ocasiones, revela que el que cambia es Manuel, no Olga. La segunda ocasión tiene lugar después del baile, durante

el breve periodo de separación antes de la época de las huertas. Manuel, alejado de la fuente de su tentación, se dedica a soñar con ella, imaginándola: "riendo, hablando, pintándose las uñas ante el espejo redondo de su tocador en compañía de Clara, de la Queta o Esperanza" (26).

Han desaparecido las connotaciones negativas en la visión que Manuel tiene de las relaciones entre Olga y sus amigas; no hay despecho ni siente Manuel que Olga use a las amigas para huir de él. El contraste con la tercera instancia es marcada. Ésta tiene lugar inmediatamente después de la época de las huertas, durante los preparativos para la recepción de Flavio, cuando Manuel, viendo que ella "estaba «festiva», se puso de mal humor:

ella iba y venía, secreteándose con sus amigas y riendo fuerte. Sintió que lo excluía y que se burlaba al verlo así, abandonado por ella en la orilla de su actividad vacía. Parecía que le produjera placer pasar cerca de él jugueteando tontamente (29).

En esta escena, los sentimientos de Manuel son mucho más patentes, mientras que los de Olga no son más que una nueva interpretación de él. Las tres escenas aclaran lo oculto: los sentimientos de Manuel, su deseo de acercamiento en la primera, la comprobación de que es el acercamiento (y no la relación de Olga con las amigas) lo que produce el conflicto en la segunda, y la necesidad de posesión y exclusividad en la tercera. Más adelante veremos el significado que estas actitudes cobran dentro de la mística arredondiana.

En la noche después del baile, Manuel ve a Olga de lejos charlando con sus amigas. Existe ya la distancia y él la mira: "aunque no le dirigió la palabra miró sus ojos atentos y sintió ese golpe dulce en el estómago que venía siempre a cortarle el aliento cuando la encontraba" (26).

El calificativo "atentos" irrumpe en la lectura. ¿Por qué "atentos"? Entre sus acepciones, *atender* quiere decir "aplicar voluntariamente el entendimiento a un objeto espiritual o sensible". ¿Observa Olga a Manuel para entender algo, para recibir una señal? En esta ocasión la mirada de él busca la suya y no su boca,

y lo hace en silencio. El instante recoge y transforma el anterior, que tuvo lugar durante el bullicio de la fiesta. Manuel se aleja, dedicándose a soñar con Olga; su actitud es de espera, y es precisamente en ese momento en que Olga toma la iniciativa, le extiende la mano y lo introduce a la "época de gozo tan intenso" del primer amor. Estas escenas iniciales, de evolución, establecen el patrón que se repetirá más adelante: ante la exigencia, Olga se aleja; ante la renuncia, se acerca. A partir de este momento comienza el recorrido de los personajes por la geografía mítica del cuento.

Las huertas

Símbolo del paraíso terrenal, las huertas dentro de la mística arredondiana no son el Edén bíblico, y la historia de Olga y Manuel transforma la de Adán y Eva. Irónicamente es Olga-Eva quien introduce a Manuel-Adán al paraíso, cuya pérdida no es ya responsabilidad de ella, sino de Flavio; y extrañamente, los enamorados entran al paraíso habiendo adquirido ya conciencia del bien y del mal (la vergüenza de Manuel ante el cuerpo de Olga en traje de baño). De entrada, el mito edénico está de cabeza y sigue. En las huertas, Manuel —lejos de desobedecer al Creador— parece obviar su existencia por completo: era fácil "abandonarse a ellas sin pensar nunca en que habían sido trabajosamente creadas" o "creyendo que eran totalmente naturaleza" (28). De nuevo, descubrimos otra característica repetitiva del personaje: en las huertas evita pensar en su difícil creación; más adelante, ante su primer estrojo con Olga, repite una frase vana para no pensar; y, al quedarse solo después de la boda de Olga, se vacía de recuerdos y pensamientos. No pensar es una forma de no ver, no conocer, no reconocerse; pero también, es una manera de abrirse a la revelación.

En la camaradería de ese primer acercamiento amistoso en las huertas, Manuel y Olga parecen descubrir juntos el mundo. Ahora no se miran entre ellos, sino a sus alrededor; no padecen dolor ni angustia, flotan en una atmósfera "blanda, acariciante" (27),

donde "todo era perfecto y gratuito" (28). Manuel afirma sentirse con frecuencia "sofocado, igual que al final de una larga carrera" (27), reiterando la imagen del "golpe dulce" que le quitaba el aliento en la escena anterior. En adelante, el motivo del sofoco-ahogo-garganta se liga con cada paso en la transformación del personaje.

Mas ni siquiera en el ambiente paradisiaco recobra Manuel la inocencia perdida. Al contrario, ante la naturalidad de Olga, él asume una inocencia fingida. Habla como si padres y amigos "estuvieran lejos" y con gestos y actitudes "diferentes y ligeramente afectadas" (27). Mientras espera a Olga, finge arreglar las cinchas de la montura y al acudir a una cita con ella se impone "el caminar despacio, fingiendo ante sí mismo un paseo solitario" (27). Al final del cuento, Manuel admite haber "entrado por atrás", haber simulado inocencia y haber rehuido "entre los troncos la mirada de los otros" (37) en una clara referencia a la época de las huertas.

Sin embargo, la prueba contundente de la pérdida de inocencia de Manuel es su admisión, cuando acude al prostíbulo, de que "no era la primera vez" que había entrado allí (38).¹³ Las huertas son, por ende, un paraíso aparente, porque Manuel engaña y se engaña para "no pensar", para "tranquilizar" sus verdaderos deseos: "Esa camaradería nueva los fue tranquilizando, hizo sus relaciones tan aparentemente plenas y naturales [...], que el primer beso fue una sorpresa para ambos. [Eso] sucedió justamente a raíz de la visita de Flavio Izábal" (28).

La cita anterior, además de subrayar lo "aparente" de la naturalidad, coloca —con gran astucia literaria— los sucesos en un orden significativo: las relaciones plenas y naturales se rompen con la manifestación carnal del beso causado (sugiere Manuel) por la llegada de Flavio, la cual de hecho, se produce después del beso.

¹³ Con esto podemos ver que el amor de Manuel no es un amor puro como afirma Fabrice Braud.

El pueblo

La anunciada llegada de Flavio y el beso ponen fin a la época de las huertas. Olga y Manuel regresan al ámbito terrenal del pueblo, donde reinan los valores materiales: la conveniencia, la autoridad del padre y la propiedad como bien óptimo. Aquí, los motivos para actuar tienen explicaciones racionales, pero "sin validez alguna" cuando uno se queda solo (25), y todo es ruido, voces; bullicio que, nuevamente, permite no pensar.

En los preparativos para la fiesta de Flavio, se repite la escena del baile en casa de Queta y el juego de deseo-renuncia en el que se ven mucho más claramente los motivos de Manuel. Después de la exclusividad de las huertas, Manuel debe ahora compartir a Olga con los demás. Se siente abandonado y despreciado y quiere obligarla a "ser ella misma", que es ser para él y para "el mundo que entre los dos habían creado". Pero se siente "impotente" (carece de autoridad) y se queda "consumiéndose en el rencor" al reconocer que "Olga ganaba" (en la lucha de sexos). Manuel vuelve a hacer lo mismo que en casa de Queta: huye sin despedirse, pero ahora Olga corre tras él, comprobando con su reacción que los juicios de Manuel eran erróneos. Con su agresivo reclamo ("¡Lárgate con tus amigas!"), Manuel desahoga su ira y se queda "perdido en un despertar brusco", habiendo "olvidado que la ofendió" (29). Con breves y certeros trazos, Arredondo muestra la transformación de Manuel, desde sentirse ofendido hasta admitirse ofensor al exigir a Olga que escoja entre sus amigas o él. Ella reacciona con enojo, "los labios fuertemente cerrados": "Fueron aquellos labios los que sintió el impulso irrefrenable de besar" (29).

Se repite el acto de mirar los ojos pero desear la boca; sin embargo, la forma del beso cancela la exigencia anterior de exclusividad: "La besó con dureza, sin esperanza, dispuesto a hundirse en ese beso sin recibir nada a cambio, lanzado, ciego" (29).

El beso no pide ni exige nada; es un acto de renuncia, y Olga responde con "una ternura vibrante" (30), de la misma manera que ante su actitud anterior de espera le había tendido la mano. De nuevo, Manuel experimenta "un gozo intenso"; se siente libre

y "hubiera podido gritar de felicidad" (30). En la siguiente línea aparece Flavio en escena por primera vez.

La secuencia narrativa sugiere significados ocultos. Hasta el momento del beso, Manuel había escondido su deseo, simulando desde indiferencia hasta inocencia. Flavio, en cambio, emprenderá el asedio sin disimulos, encarnando simbólicamente el deseo físico que Manuel niega. No parece mera coincidencia que cuando Manuel se siente correspondido y, por tanto, "libre" para manifestar aquello que antes ocultaba, aparezca en escena Flavio.

Desde la primera mención de Flavio se produce un rompimiento (señal): es el único personaje con apellido (Izábal), o sea, pertenece a la Ley del Padre. Por medio del apellido se heredan los dones del padre (autoridad, propiedad, etc.) y se posee a la mujer y a los hijos. En adelante, Flavio encarnará todos los valores de la sociedad patriarcal. Ostenta el título de médico (el conocimiento científico-racional, el poder sobre vidas ajenas, el prestigio de una profesión); lleva "lentes de armazón de oro" (la riqueza material que disimula su ceguera); viene "empacado en su traje de lino" (la elegancia externa que esconde lo que está adentro y lo hace parecer mayor, aunque es "pequeñito", 30). Además, Flavio representa la parte sombría del hombre que "estaba siempre allí, esa parte en sombra que no les pertenecía" (32). De nuevo, la contradicción señala el significado: Flavio, que acaba de llegar, "siempre" ha estado allí, en la parte de sí mismo que Manuel pretende ocultar. Por eso Flavio es la serpiente que entra "en su historia" y cuya "mirada miope" transforma a Olga; el "forastero" que se introduce en el edén para provocar la caída de Manuel-Adán y su expulsión del paraíso aparente. Todo esto está sugerido en el sutil juego de vocablos de una descripción aparentemente baladí que sigue a la descripción física de Flavio:

Después de la *caída* del sol la tarde azul era un *estero* donde todas las *criaturas* iban y venían con movimientos *tardos* [...]. De la alcoholería llegó una *bocanada del olor pesado, dulzón* que los envolvió (30, subrayado mío).

Con la caída, el hombre retorna al lugar oscuro de gestación biológica;¹⁴ las criaturas pierden su rumbo, envueltas en una bocanada del infierno. Manuel reacciona con temor, acercándose a Olga y apretando su mano: “Ella sonrió sin voltear hacia él. Su piel blanca relucía”. Así nos enteramos de que Olga no mira a Manuel, sino a otra cosa y de que ella, a diferencia de la tarde que pierde luz, parece emitir una luminosidad propia. Al convertirse en elemento de contraste entre la tarde y el estero, Olga queda exenta de la “caída”.

A partir de este momento, la luminosidad de Olga irá creciendo hasta desembocar en la “blancura hiriente” (33) del vestido de novia. Esta luminosidad nos remite a la transfiguración de Cristo según Lucas: “el aspecto de su rostro se transformó, su vestido se volvió blanco y resplandeciente”,¹⁵ mientras una nube envolvía a los discípulos asustándolos (la bocanada de olor dulzón). Es el primer indicio de que Olga tiene una misión redentora.

Por su parte, Manuel, quien antes rechazaba a Flavio dentro de sí, ahora niega tener cualquier similitud con el que tiene enfrente y lo recibe con simulada alegría, juzgando que carece de importancia para Olga y él. De nuevo, Manuel se equivoca. Comienza de inmediato la profunda transformación de Olga cuando Flavio, durante la “ceremonia del saludo” (ritual), llega a ella y pronuncia su condena: “—Olguita, te has convertido en una hermosa mujer” (30). El uso del diminutivo paternal establece la autoridad masculina, mientras que el dictamen de su madurez —ser mujer— la convierte en objeto de apropiación dentro de la sociedad patriarcal. Olga, “muy seria”, responde también en un doble sentido: al diminutivo con una reverencia inglesa, “de esas que la institutriz enseñaba a las niñas de la Casa Hacienda” (re-

¹⁴ En “Mariana” el estero se describe como un lugar de “horror pululante, calma y sin piedad de los habitantes de la orilla [...], ínfimas manifestaciones de vida, ni gusanos ni batracios, asquerosos, informes, torpes, pequeñísimos, vivos” (104).

¹⁵ *Sagrada Biblia* Lc 9, 28-36; Mt 17, 1-3; Mc 9, 1-12. La cita es de Lucas; Marcos dice: “brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz”.

ferencia a la sociedad patriarcal inglesa y a la Casa del Padre); y a la condena de ser mujer, exagerando la reverencia hasta convertirla en el ofrecimiento de su cuello para el sacrificio: "Manuel sintió un dolor inexplicable cuando vio el cuello largo y frágil de Olga curvarse en la garganta, como el de un pájaro" (30). Con el dolor, Manuel inicia su propia transformación, que lo irá sumiendo en la confusión (oscuridad), a la vez que Olga se vuelve más y más luminosa. El gesto de Olga produce temor en ambos pretendientes, acercándolos por primera vez.

Al ofrecerse al sacrificio, Olga se equipara a la vez con el Cordero y con el Ave Fénix (el pájaro), lo que transforma la mística cristiana en mística arredondiana. El Cordero es sacrificado y resucita una sola vez para reunirse con el Padre; pero el Ave Fénix renace eternamente de sus propias cenizas aquí en el mundo. Lo divino y lo humano se unen en este resucitar-renacer en/de sí mismo. La idea de fuego sugerida por el Ave Fénix se repite después en los ojos "abrasadores" (33) de Olga, en la "quemadura" que deja su mirada en Manuel y Flavio (39), en el silencio que se extiende "más allá de las llamas y el humo cuando queman los cañaverales" (31), y en el nombre del río, San Lorenzo (el santo quemado vivo), del que Manuel recibe la señal. Así, se ha convertido un gesto aparentemente gratuito ("era una broma") en un acto simbólico que dará significado mítico-crítico a lo que sigue. La descripción de Olga en ese momento ("los ojos oscuros y el rostro sin expresión") es la misma del día de la boda y une la escena del ofrecimiento a la del sacrificio, a la vez que subraya la voluntad y autonomía de la víctima propiciatoria.

De inmediato, una descripción extraña rompe el fluir narrativo y recalca la naturaleza simbólica de la reverencia: "Siempre cruje un paso único sobre las hojas secas, cae una fruta, chilla un pájaro extraño" (31). El *paso único* es Olga, la fruta que siendo madura (mujer), *cae*; el pájaro, imagen de Olga-cuello, *chilla* al ofrecerse para el sacrificio (degüello). La metáfora críptica confirma el simbolismo del acto inmediatamente anterior e introduce, significativamente, la descripción considerada prueba de "lo sagrado" en Arredondo:

por encima de eso está el silencio [...]. Central silencio que no alcanza a remover el viento, respiración vegetal, quietud viva, secreto transparente por el que se filtran las tormentas y los rumbos del mar [...]; absorto domeñador de ruidos que contiene a la paz y a la impaciencia, espíritu terrestre aposentado en la noche de las huertas (31).

Es el único párrafo con los verbos en presente, señal de lo absoluto y eterno, la primera percepción que recibe Manuel del misterio que contiene los contrarios. En este momento, Olga lo mira y le sonríe por tercera vez, y él descubre, “en el fondo de aquella mirada [...], el mismo misterio poderoso” que acaba de percibir. Pero, al contrario de la primera vez, cuando la mirada lo atrajo y de la segunda, cuando lo liberó, ahora “lo atrapaba”. Olga es la misma de siempre, pero (dice Manuel) llena de miradas “cambiantes y contradictorias”, unidas en “el brillo oscuro tan visible y tan desentrañable de los ojos que él había creído conocer” (31).

La contradicción marca la señal: *desentrañable* significa conocible, pero Manuel admite no conocer. Mas tiene también el sentido de “capaz de desentrañarse, de desapropiarse uno de cuanto tiene dándose a otro en prueba de amor (aceptación del sacrificio)”. En seguida, Manuel reconoce que el amor de Olga “se había acendrado en ella” (31), y *acendrar* significa purificar por el fuego, depurar, dejar sin mancha ni defecto. Con sólo dos vocablos Arredondo nos ha revelado la naturaleza del amor de Olga. En seguida se produce un nuevo acercamiento entre Flavio y Manuel, cuando éste repite lo que anteriormente ha afirmado aquél: que Olga “era una mujer” y se siente como “un chiquillo” (*pequeñito* como Flavio) frente a ella.

Con la vuelta de Flavio al pueblo y la fiesta de recibimiento se parodia la parábola del hijo pródigo (Lucas 15: 11-32). Don Eduardo, padre de Olga y padrino de Flavio.¹⁶ Manuel representa al hijo bueno (rencoroso) que “se enojó y no quería entrar”

¹⁶ Esto lo sabemos por deducción, porque Flavio saluda a alguien como “Madrina” y la recepción se ofrece en casa de Olga.

(parábola), "se puso de mal humor [...] y ya no hizo nada" (relato). Flavio es el hijo pródigo que regresa a la Casa del Padre y es recibido con una gran fiesta. El becerro sacrificado para agasajar al hijo pródigo es Olga (el Cordero). Pero, en la parodia de Arredondo, el amante padre se ha convertido en el padrino autoritario; el hijo resulta "ahijado", y la relación sanguínea se vuelve mediatizada por la institución eclesiástica; el dispendio de la herencia en meretrices es ahora la inversión interesada en valores mundanos (prostitutos);¹⁷ la alegría incondicional de la fiesta y el sacrificio del becerro se traducen en actos convenientes e intereses mezquinos que sacrifican a Olga. En la parábola, él padre se identifica con 'Dios, que sacrifica al Cordero para redimir al Hombre, mientras que en el relato se transforma en Judas/Pilatos, entregando al Cordero por unas monedas (para Olga su casamiento es "una venta"). Pero el sacrificio de Olga termina en una autoinmolación, para redimir al hombre, dividido por el Padre: Manuel/Flavio.

La fiesta de Flavio dibuja sutiles paralelismos con el baile en casa de Queta. Ahora es Manuel quien baila con Olga y Flavio, quien con "mirada miope" la contempla "deslumbrada, rendida". Manuel vuelve a acercarse al otro, reconociendo que "en la transformación de Olga no había estado su amor solamente, estaba también Flavio", o sea, el deseo (32). Sin embargo, Olga se muestra por encima del amor de ambos en su gesto de "la mujer totalmente segura del amor que recibe sin reconocer ninguna deuda" (32).

Resumiendo: con la primera mirada, Olga atrae a Manuel y lo introduce al intenso gozo de la camaradería; con la segunda (el beso) lo lleva a la felicidad mundana del amor físico; con la tercera lo atrapa con una percepción del misterio. De esto podemos derivar las tres partes del amor, según la mística arredondiana: amistad sin exclusividad, amor físico sin posesión ni culpa y encuentro espiritual. Lo humano, lo biológico y lo divino se encuentran en una plena expresión amorosa.

¹⁷ Irónicamente, las meretrices al final serán una vía de purificación.

Cuando Manuel comprende cómo su rival puede empeñarse en el matrimonio con Olga, aunque ella lo desprecia, el “acercamiento involuntario le causó repugnancia” (32). Sin embargo, en la comprensión se implica la admisión de ser igual a Flavio. Por eso, cuando Manuel le propone a Olga fugarse con él, ella duda: “no sé... podríamos fracasar, y entonces Flavio también me estaría esperando. Estoy segura” (32).

El uso del *también*, en vez de *todavía* es la señal: los valores patriarcales que representa Flavio *también* estarían esperándola dentro de Manuel, cuyo proceso de transformación aún está incompleto. Cuando Manuel la abraza es “para convencerse de que era suya, de que le pertenecía” (33); confirma lo que ha dicho Olga, y por eso ella lloró cuando —según Manuel— aún no sabía que “la fuga era imposible”. Pero la fuga que contemplaba Olga era la de su destino, de la obligada renuncia de sí misma para llegar a la redención del otro.

En el momento de la boda aparecen “los otros” que acudirán al sacrificio, “convencidos de que la imposición familiar era criticable pero debía aceptarse como un hecho” (31); que ofrecerán a Manuel explicaciones “exteriores, formulables en una conversación, pero sin validez [...] cuando uno se quedaba solo consigo mismo”; que introducirán ruido (un radio) al encierro silencioso de Manuel y que responderán con mentiras ante su ausencia: “está estudiando para los exámenes [...]. Hemos decidido que vaya a Guadalajara” (35), dice su madre, equiparándolo nuevamente a Flavio. Son “los otros” quienes comprenderán el dolor desgarrado de Manuel, seguros de que “era una niñería sin importancia” y que permanecerán sordos ante su grito, al cual, “como fue un alarido animal nadie quiso prestarle atención” (el uso del verbo *querer* resalta la voluntad del personaje colectivo de no oír ni ver la nueva mística).

Ante lo inevitable, Manuel se encierra en su cuarto, huye de la luz, del ruido, de “los otros” (32), pero sigue sin entender: “dentro de él no había más que silencio”. En este estado de confusión se enfrenta, la imagen de Olga, de “blancura hiriente”, que llena el vacío (de la puerta, de Manuel).

Se repite la transfiguración de Cristo, con sus vestiduras tan

blancas "como no los puede blanquear lavadero sobre la tierra" (Mc 9, 3). En contraste con la pureza alba, "el traje de novia ceñido al cuerpo como una piel fingida, brillante, parecía hecho expresamente para turbarla poniéndola en evidencia" (34), es decir, "en evidencia" de ser mujer para otro mediante las nupcias. Pero Olga "estaba olvidada también de su cuerpo"; sólo sus ojos se muestran "negros y sin amor, sin llanto, firmes como los de un condenado que no se arrepiente, sin piedad de sí misma ni de él" [...], "lo obligaron a enderezarse" (33).

Es la misma mirada de "la mañana que estrenó el traje de baño, la tarde del beso, la noche de la fiesta",¹⁸ por fin completa y desnuda, "sin misericordia, por encima de la vergüenza, [...] más allá de la renuncia" (33). Al "enderezarse", Manuel piensa en la muerte y hace un juramento, "sin saber qué juraba, algo que ella le pedía sin palabras", algo —se entiende— que trasciende los límites del lenguaje y sólo puede conocerse mediante la revelación.

Manuel, "sin atarse los cordones de los zapatos" y con los otros mirándolo "a hurtadillas", corre a media calle tras la comitiva nupcial, "con los pies hundidos en el polvo hasta los tobillos", aquel polvo "que resulta tan molesto para los forasteros" (Flavio), en un acto simbólico de doble significación: la autohumillación y la aceptación de su propia mortalidad, y un diferenciarse de nuevo de Flavio. Pero Manuel admite ignorar el porqué de este comportamiento grotesco, de la misma manera que más adelante no comprenderá por qué adopta una actitud diametralmente opuesta, parecida a la de Flavio. El gesto final de Olga en la iglesia es prueba de su voluntad para el sacrificio: "avanzó y entró en la iglesia sin que nadie se lo indicara" (34).

El Callejón Viejo

Consumado el sacrificio, comienza la lenta transformación de Manuel. Se acumulan escenas ambiguas y sugestivas, de profun-

¹⁸ La regla de tres se repite: mañana, tarde, noche.

do simbolismo místico. Manuel progresa por los tres pasos de la mística cristiana: contemplativo, purgativo e iluminativo. Desprendiéndose de todo, Manuel se queda “tendido, hueco” (34); lleno de un dolor confuso, se encierra en la oscuridad y el silencio sin “recuerdos ni esperanzas” (35). El dolor no comprendido se antepone al anterior gozo, y Manuel entra en una especie de “noche oscura del alma” donde espera sin esperanza, hasta escuchar la “conversación bisbiseante” con la que se entera de que Olga no se ha dejado poseer y Flavio está en el prostíbulo desde hace seis días. De nuevo, una descripción precisa irrumpe como señal en el fluir narrativo: “El sol oblicuo de la tarde entraba por la ventana. Las dos mujeres al otro lado de la puerta hablaban en la penumbra movediza del rincón donde los arcos están cubiertos de enredadera” (35).

El sol oblicuo recuerda la “caída” de la tarde del día que llegó Flavio, y la penumbra del rincón remite a “aquella parte en sombra” que siempre estaba allí. Estas dos referencias a Flavio dan pie a la repentina transformación de Manuel, quien, saliendo de su ensinismamiento, comienza a actuar de una forma extraña. Siente “un gran odio en el pecho”, como el día antes del primer beso; al igual que en aquella ocasión, sale sin ser visto “por la puerta de las trojes” (35). En seguida, suelta “una carcajada” sin saber por qué y se regocija al sentir “desprecio, rabia o lo que fuera” (35), anticipando la rabia y el desprecio que sentirá ante las carcajadas de las prostitutas que humillan a Flavio (38).

A diferencia del día de la boda, ahora “se vistió y se peinó frené al espejo”; saluda “a los conocidos al pasar” y, en vez de correr por el polvo, va “por las aceras [...] con las manos en los bolsillos, caminando ágilmente y un poco de lado, como cualquier muchacho”, o más bien, como Flavio; silba una canción “para caminar ligero y contento” (35), al igual que cuando fingía en las huertas, lo que nos revela que Manuel, aunque dice ignorarlo, va en busca de Olga.

A Manuel lo irá guiando la luz cambiante, símbolo de Olga. Del sol oblicuo de la escena anterior sale al sol debilitado del invierno, que le recuerda su infancia antes de conocer a Olga; camina hasta el espacio de la capilla, “lleno de luz clara”. Desde

la "plaza soleada" contempla la "luz interior difusa y azulosa" del Callejón, cuyos simbolismos se multiplican. Allí viven los forasteros (Flavio) y Olga, "encerrada inexplicablemente entre las huertas y los bambúes", o sea, entre la naturaleza edénica y el muro creado por el hombre para contenerla ("allí han hendido las huertas y las contienen con una espesa muralla de bambúes" (28)). Además, al borde de la avenida se encuentra:

La tumba del *Ánima Sola*, silenciosa y parpadeante, haciendo guiños macabros con sus veladoras y velitas. Nadie sabía quién era el que había recibido muerte violenta en aquel lugar, nadie recordaba cuándo ni por qué era objeto de aquel culto misterioso (36).

El *Ánima Sola* está inextricablemente unida a la figura de Olga, al "paso único", a su muerte violenta en la cruz del matrimonio, al culto misterioso que le rinden Manuel y Flavio. Pero lleva el simbolismo de Olga más allá de la mera crítica a la institución cristiana, porque el *ánima* —según L. Boff (276-277)—, como uno de los arquetipos más profundos de la psique humana, es por excelencia la expresión de la femineidad, articulada en cuatro tipos ideales: *Eva*, la mujer que engendra, origen de la vida edénica (el amor en las huertas); *Helena*, el eros sexual sublimado en forma estética o romántica (el amor en el pueblo); *María*, la espiritualización máxima, desvinculada de cualquier referencia sexual (el sacrificio por el amor); y *Sofía*, la sabiduría (alcanzada en el Callejón), que integra dentro de sí, no sólo las otras tres formas, sino también a lo masculino y a Dios. Además, el *ánima* funciona como "guía" de la vida interior (Franz), función que tiene Olga en la vida de Manuel.

Al ingresar Manuel en el Callejón Viejo se menciona por primera vez que existe una tranquera y un guardián, al que saluda con una frase críptica: "—¿Hay caimitos?", que luego admitirá que fue por "decir algo", por simular "inocencia, algo, ante el guardián". Manuel parece sufrir un delirio creciente a medida que avanza y cree escuchar pasos a sus espaldas, como escuchó los de Olga el día del beso:

Estaba seguro de que alguien caminaba a sus espaldas, no, eso era ahora diferente, estaba seguro de que dentro de él mismo había otro [...]. Solos, él y el otro dentro de él, que iban ciega-mente buscando a Olga sin saber para qué, escondiéndose, a tientas (36).

Manuel se acerca a la revelación al reconocer, por fin, al otro dentro de sí mismo y se pregunta tres veces a qué va a casa de Olga sin encontrar respuesta. El ambiente se acerca al del "central silencio": "era casi de noche y todo estaba extrañamente inmóvil. Ni el viento ni la tierra, nadie estaba presente" (36). En eso, percibe la tumba del *Ánima Sola*, y, sin saber por qué, quiere articular una plegaria. Estamos fuera ya del dominio de la razón; Manuel actúa sin comprender, buscando algo que no entiende y emite "un sonido gutural, entrecortado [...], como el estertor de un animal degollado" (37). Culmina aquí la imagen de la garganta-cuello-ahogo que ha transitado desde la primera sensación placentera hasta el degüello, imagen de muerte que produce el grito-alarido animal que nadie quiere escuchar.

Manuel vuelve "a la realidad transformado pero uno"; se reconoce, primero como un asesino (37), en clara referencia a la muerte/sacrificio del *Ánima Sola*/Olga, e inmediatamente después, como Flavio: "él y el otro eran el mismo" (37). Ya sin miedo y con la misma seguridad en su alma que vio en los ojos de Olga el día de la boda, comienza a comprender: él y el otro deben ir juntos a casa de Olga "a saber por qué habían luchado" (37). Ahora no busca explicaciones; sólo espera "algo, una señal". La única luz en el Callejón ilumina a Olga, sentada en el porche: "No estaba humillada, seguía siendo ella misma; tampoco parecía sufrir, únicamente estaba, esperaba" (37). Manuel deja de esconderse. Se coloca a plena vista entre los "rosales" (espinas-espadas) y la "valla de bambú" (pared) y, en ese momento, comprende que Olga se escapa a la posesión: "él o Flavio podían asesinarla, pero no reducirla, no violarla" y él era "un simple ladrón que había querido hacer lo mismo que Flavio: conseguirla entrando por una puerta trasera" (37). Olga ha trascendido el sacrificio; por lo tanto Manuel no es un asesino, sino un ladrón, por querer apropiarse de lo que no pertenecía ni a él ni a nadie.

Manuel comprende por fin que tendrá que "buscar otro camino". Por ello, la sonrisa de Olga es "una despedida" llena de ternura, y Manuel reconoce amar, no la boca, sino "la mirada", el misterio.

Con esto puede abandonar la geografía mítica del mundo matriarcal e ingresar al cuarto espacio, el Barrio Nuevo y el prostíbulo, en busca de Flavio. Aunque ya ha estado allí, esa "noche le era especialmente repugnante ir" (38), como al penitente que ha visto la luz le debe resultar insoportable el purgatorio. Ahí, en *la casita*, las mujeres se venden a voluntad (a diferencia de Olga, que fue vendida); ahí son las mujeres quienes rebajan al hombre (a diferencia del matrimonio patriarcal, donde la mujer es rebajada).

Pero Manuel se horroriza ante la degradación de Flavio y huye, negando por tercera vez (Pedro) parecerse al otro. En lo alto de una colina, "una explanada dura y yerma" (un Monte de los Olivos, 38), ve lo que de cerca no reconocía: el centelleo de un río "desnudo, sin proximidad, sin ruido" (luz, desnudez, distancia, silencio: Olga el día de la boda), y por primera vez Manuel reconoce que "*su* río" tiene un nombre propio, o sea, una existencia que no le pertenece: *El San Lorenzo*: "Un silencio total imponía su ley dura. Estaba solo, abandonado entre la tierra y el cielo" (38), con el beso de Olga y la noche de las huertas "inextricablemente ligados" a ese momento. Reconoce por fin la soledad y la debilidad de Flavio "tan parecida a la inocencia" (la perversión que lleva a la pureza).¹⁹ Manuel lucha "sin saber con quién" hasta quedarse "sin pensamientos"; en el silencio mental que permite la iluminación, recibe la señal esperada: "le pareció que el San Lorenzo en la lejanía era una vaga promesa, apenas un destello" (39).

Regresa al prostíbulo y toma el lugar de Flavio. La renuncia y la aceptación se engloban en este acto, que simboliza el punto de

¹⁹ Kierkegaard, de quien Arredondo parece tomar parte de su mística, dice que los pecados de la pasión y del corazón están más cerca de la redención que los pecados de la razón. Véase también la primera frase de "Sombra entre sombras": "Antes de conocer a Samuel era una mujer inocente, pero ¿pura? No lo sé" (250).

no retorno, cuando Flavio "También salió sin volverse", al igual que Manuel, en la colina, regresó "sobre sus pasos sin volver la cabeza y en su cuerpo sintió repetido el gesto de Olga al entrar en su casa" (39). Manuel ha llegado a la renuncia total —de los sueños del Edén, de los goces mundanos, de Olga, de sí mismo. Sólo queda la vaga promesa del río.

Conclusión

Tapiz apretado y pulido de imágenes que paulatinamente se abren a las resonancias arrojadas por la interpretación, "Olga" se nos revela ahora como uno de los mundos narrativos más perfectos de Inés Arredondo. Ahí se encuentra la clave del llamado "nuevo sagrado", en realidad una mística propia, una nueva visión que incorpora lo divino y lo humano. La paradoja final, que, a diferencia de la dicotomía cristiana, no separa pecado/pureza, diablo/dios, parece plantear la integración como el camino hacia el nuevo misterio, la aceptación total de lo negado, la reunión del hombre, del hombre dividido (Manuel/Flavio), de la carne con el espíritu. Ahora Manuel-Pedro-discípulo que ha negado a Flavio-Cristo-carne tres veces, ocupará su lugar en el calvario-prostíbulo, para que él, Flavio, pueda ir a ocupar el suyo dentro de "la nave gótica más hermosa que existe", el nuevo templo (35).

Mediante la descomposición/reescritura de los mitos y símbolos patriarcales, Arredondo ofrece su dura crítica de la sociedad dominada por la razón y la autoridad del Padre, mundo que condena a la mujer a ser propiedad del otro y al hombre a consumirse en el deseo vano de posesión; que convierte el templo en una institución que sacrifica el espíritu y la integridad humanos a conveniencias mezquinas; que sustituye el silencio y el conocimiento profundos por el bullicio enajenante y la razón interesada; y que destruye toda posibilidad de vivir el amor en la plenitud de sus tres partes: amistad, sexualidad y espiritualidad.

"Olga" termina sin conclusión, pero es de los pocos cuentos que ofrecen una "promesa vaga", una esperanza de que las cosas

que requieren de una revelación son posibles, siempre y cuando se logre trascender las dicotomías de la sociedad patriarcal y reintegrar al ser humano en la totalidad de sus posibilidades. En "Olga" Arredondo logra con creces ese "presentimiento de una verdad" que busca a través de su narrativa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARREDONDO, INÉS. "Tres entrevistas: Elizondo, Arredondo y Sáinz." *La Cultura en México* 214. (23 mar. 1966): v-vii.
- —. *Obras completas*. México, Siglo XXI, 1988.
- BOFF, LEONARD. *El rostro materno de Dios: ensayo interdisciplinario sobre lo femenino y sus formas religiosas*. 2ª ed. Madrid: Eds. Paulinas, 1979.
- BRADU, FABIENNE. *Señas particulares: escritora*. México: FCE, 1987.
- CORRAL, ROSE, pról. "Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrada." Inés Arredondo. *Obras completas*. México: Siglo XXI, 1988.
- FRANZ, M. L. VON. "El proceso de individuación." Carl G. Jung. *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escolar Bareño. Madrid: Aguilar, 1969.
- GARCÍA PONCE, JUAN. *Trazos*. México: UNAM, 1974.
- PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira*. 2ª ed. México: FCE, 1967.
- Sagrada Biblia*. Ed. E. Fuster Nacar y Alberto Colunga. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1961.