

La “Flor de Lis”, novela del híbrido



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

Berenice Romano Hurtado*

Resumen: Los teóricos del género autobiográfico están de acuerdo en afirmar que el escritor que participa de este tipo de textos sufre un desdoblamiento, en el cual uno es el que escribe y otro el que es representado en el escrito. Cuando se trata de una novela autobiográfica, la división entre autor y personaje se hace evidente; sin embargo, en la narración se confunde lo que es meramente ficticio y lo que es la vida “real” del escritor. Más allá de discutir la posibilidad de desentrañar estos dos elementos, el referencial y el ficticio, lo que interesa en la novela autobiográfica es el hecho de estar frente a un texto híbrido que debe leerse como tal. *La “Flor de lis”*, de Elena Poniatowska, sostiene su diégesis en esa hibridez, de tal forma que cada uno de sus elementos se combina para explicarse a sí mismo y, en forma simultánea, definir al otro. Desde el punto central de dividir el texto en dos historias, hasta la elaboración de personajes, escenas y acciones, la novela hace un juego de dualidades y desdoblamientos sobre los que Poniatowska proyecta su idea personal de lo que es pertenecer [combinarse, ser un híbrido] a una sociedad, como una forma de construir la identidad.

Palabras clave: Autobiografía, novela, desdoblamiento, identidad, híbrido.

Escrita en 1957 para cumplir con una beca del Centro Mexicano de Escritores, *Naranja dulce, limón partido* fue el antecedente de lo que más tarde sería *La “Flor de Lis”*, de Elena Poniatowska. Aquella versión original de la novela era mucho más corta; cuando en 1988 Poniatowska quiso publicarla, le agregó las ciento cincuenta páginas iniciales; es decir, en 1956 escribió la primera mitad del texto, y treinta años después, la segunda. Temáticamente, el escrito

* Candidata a doctora en literatura hispanoamericana en El Colegio de México. Correo electrónico: bromano@toluca.net.mx

refleja esta división: la primera parte relata la infancia de Mariana, la narradora, desde su nacimiento como duquesa parisina, hasta su llegada a México, a raíz de la Segunda Guerra Mundial, a casa de su abuela materna. La segunda, con la introducción del padre Teufel en la historia, se centra en contar cómo influyó este personaje en la evolución y crecimiento de Mariana.

Para Elena Poniatowska no es novedosa la voz infantil de *La "Flor de Lis"*. Ya desde *Lilus Kikus* se preocupó por narrar una historia desde la perspectiva de una niña, cuya frescura y lenguaje ágil trasladó a *La "Flor de Lis"*. Ambos son relatos sencillos acerca de lo cotidiano: sobre todo la parte con que inicia *La "Flor de Lis"*. La expresión pueril funciona como una herramienta para descubrir el mundo por medio de la curiosidad y del asombro. También hay conexión entre los textos en los temas que tratan. En *Lilus Kikus*, por ejemplo, se leen cuentos en donde la educación y la religión van unidas, igual que en *La "Flor de Lis"*, y en ambos se presentan las contradicciones que pueden surgir cuando se combinan la agudeza e inteligencia de una niña con las convenciones de la religión.

A pesar de que *Lilus* y Mariana son personajes autónomos, podría pensarse que el de ésta es una extensión del de *Lilus Kikus* en la escritura de Poniatowska. No sólo por los rasgos de infancia, que son muy parecidos entre las dos niñas, sino porque la personalidad de ambas es semejante, al igual que su actitud y sus respuestas ante ciertas situaciones. Si se comparan los personajes, el tipo de texto fragmentario que es *Lilus Kikus* muestra una caracterización que, aunque está terminada, da una sensación de irrealidad, no porque no sea creíble, sino porque, mediado por la mirada infantil, ese es el ambiente que crea: de fantasía y fragmentos de realidad. En cambio, aunque Mariana también es una niña, es mayor la cantidad de páginas en la novela para hacerla más concreta que *Lilus*: conocemos a Mariana en la infancia y vemos cómo va cambiando y cómo crece cuando entra en la adolescencia. En *Lilus* hay una intención de delimitar a la niña como un ser un tanto lejano, porque está apartada del mundo y de la percepción adulta.¹ En cambio en Mariana, con más elementos que aluden a una realidad externa al texto —las ciudades, las escuelas, la familia, etcétera—, el personaje de la pequeña, es más tangible, porque además se relaciona todo el tiempo con otros que la completan. En *La "Flor de Lis"* hay otra pequeña, la hermana, que es parte integral de la infancia de la protagonista; incluso, en la primera parte de la novela, parece

¹ Sobre el personaje de *Lilus*, Beth Ellen Jørgensen comenta que: "...the simple language and the ingenuous tone belie Poniatowska's sophisticated insights into the girl-child's problematical accession into adulthood. Repeated images of disappointment, anguish, and loss represent maturity as a blunting of the child's potential, and *Lilus's* sharp eye detects the contradictions and the hypocrisy of her superiors" (Jørgensen, 1994: 103).

casi un personaje creado por Mariana, quien narra sus propias experiencias, pero siempre con la acotación de cómo reacciona Sofía ante lo mismo.

Con tanta distancia entre la escritura de uno y otro segmento en *La "Flor de Lis"*, es natural que incluso el estilo y el tono parezcan diferentes; sin embargo, lejos de que esto afecte al texto, Poniatowska lo ha aprovechado para crear una novela especular, llena de desdoblamientos y de reflejos. Desde el género, la autora introduce al lector a un espacio ambiguo en donde lo importante no es la definición, sino la mezcla de diferencias.²

Autobiografía novelada o novela autobiográfica; Poniatowska ha admitido en varias entrevistas que en toda literatura se mezclan ficción y realidad, y que toda obra es en cierto modo sobre uno mismo.³ En el caso de *La "Flor de Lis"* se puede encontrar este tipo de estructura: es una narración en primera persona, en donde algunos de los datos de la protagonista coinciden con los del autor real; el recuento de la infancia es lineal; y se da la reflexión de ciertos recuerdos en una voz en presente; es decir, hay un manejo temporal en el que se narra un pasado y se escribe en un presente. No obstante, lo que rompe la posibilidad de que se trate de una autobiografía es que el nombre de la autora no corresponde con el de quien narra: no hay una intención de presentar el texto como tal.⁴ En el caso de *La "Flor de Lis"* se crea un personaje, Mariana, y por lo tanto una ficción. Puede verse, entonces, como una novela que dentro de su combinación de irrealidades aparenta ser un texto autobiográfico, o un texto autobiográfico oculto entre la construcción ficticia de una novela.

² Jørgensen (1994: xii) señala que: "Never bound by an adherence to established genres, Poniatowska frequently creates hybrid texts by combining the discourses of fact and fiction and by utilizing many linguistic registers and literary forms". En esta dirección, Kathy Taylor agrega: "The incorporating of other genres has always been a characteristic of the novel [...] as a part of the fundamental diversity and stratification of language [...] of this literary form" (Taylor, 1994: 31).

³ En una entrevista con Adriana Malvido (1996), Poniatowska comenta en relación con la posibilidad de escribir su autobiografía: "Uno lo hace siempre a lo largo de los libros, porque uno siempre está escribiendo sobre la gente que uno quiere, o que está cerca, lo que les pasó o lo que le pasó a uno mismo, siempre está uno tomando notas mentales". En su conversación con Adriana Guadarrama (1998) añade al respecto: "...*La "Flor de Lis"* [...] es autobiográfica sólo en la medida en que todo es autobiográfico, pero hay una buena cantidad de situaciones que son ficción".

⁴ Para George May, cuando la autobiografía se transformó en una forma literaria, tomó prestado el orden de presentación cronológica de la biografía y de la novela, así como de ésta la estructura de una narración en primera persona. Por su parte, Francisco Javier Hernández (1993: 57) comenta: "El discurso autobiográfico reviste tal variedad de formas, su capacidad de evolución y renovación es tan grande que difícilmente se puede pretender encasillarlo. Autobiografías sin pacto autobiográfico, Diarios íntimos estructurados cronológicamente con rigor y perspectiva, productos híbridos de autobiografía y *nouveau roman*... Toda la gama de recursos de que dispone el escritor moderno se ponen de manifiesto a la hora de expresar su intimidad, de analizarse y de contarse, de dar consistencia y existencia a su vida".

Lo interesante es la vacilación que muestra al texto como un híbrido, y que en la trama de la novela adquiere otros significados. Mariana, que en la segunda parte es una joven en vías de cambiar su destino de aristócrata, ve en lo híbrido, en la combinación, una posibilidad para integrarse. Cuando le dicen que el origen de las mulas es la cruce entre una yegua y un burro, y que "hay cierto tipo de cruces que no se deben hacer, que no se pueden hacer" (Poniatowska, 1992: 193),⁵ ella se queda con la palabra "híbrido" y la relaciona más tarde con vivir: "...hay que vivir, descastarse, hí-bri-do, des-cas-vi-bri-do... vivir" (p. 253).

De esta forma, Poniatowska, al partir de la ambigüedad del género, construye una historia llena de los juegos del desdoblamiento. El género combina lo que es realidad y lo que es ficción, y la historia la apariencia y lo real: el aparecer y desaparecer de determinada forma.⁶ Porque el texto se refiere a lo simulado y al simulacro, la seducción funciona en la novela como un juego de significados: los personajes se diseminan en diversos rasgos que los presentan como múltiples, y más aún cuando entran en relación. La visión del otro, desde la perspectiva de Mariana, pero también desde la de los demás personajes que la construyen, es importante en este juego de lo que se es y de lo que se parece. No es sólo la apariencia como una intención en los personajes, por ejemplo, en el mundo frívolo de la alta sociedad, sino lo aparente e impreciso como *leit motiv* de la novela.

En esta relación especular de la narración, en donde las características de un personaje se vinculan con las de otro, el texto inicia con una dedicatoria dividida en dos mujeres: la adulta y la niña. Es una dedicatoria íntima, porque habla de relaciones entre la autora y ellas, y también porque está hecha entre mujeres, como lo está toda la novela. Para Poniatowska es importante contar la evolución de su personaje por medio de las mujeres de su familia. La imagen de la flor relacionada con lo femenino es recurrente en la historia. Desde el título, la flor parece ser el símbolo que mejor explica cómo y de qué están hechas estas mujeres. En la infancia de Mariana, su mamá la llama "mi myosotis" (p. 17), que es una nomeolvides. Más adelante dedica una larga descripción a decir cómo a lo largo de generaciones las mujeres de su casa han cuidado de las flores. Les hablan y las cuidan como si fueran personas. Asocian sus aromas con el de las mujeres,

⁵ En adelante, las páginas de la novela que citaré las pondré entre paréntesis.

⁶ Jean Baudrillard (1992: 27) lo explica: "Más que nada estrategia de desplazamiento (*se-ducere*: llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad..." Más adelante complementa: "...en la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más superficial, lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y substituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias. Apariencias en absoluto frívolas, sino lugar de un juego y de un estar en juego, de una pasión de desviar (...) que la interpretación desdeña y destruye con su búsqueda de un sentido oculto" (Baudrillard, 1992: 55).

y estos olores le hablan a Mariana de su madre, su tía o su abuela.⁷ Son flores distintas que perfuman la casa, que ella ve pasar como si se tratara de toda su vida anterior, y como si fueran signo de lo que será en el porvenir:

Estas mujeres que van relevándose en cambiar el agua de las ánforas son mis antecesoras; son los mismos floreros que van heredándose de madre a hija, el de vidrio de pepita, el que pesa tanto de cristal cortado y que a mí jamás me ha gustado [...] A diferencia de las flores de mi bisabuela, de mi abuela, de mi madre, mi tía, las mías serán de papel. Pero ¿en dónde van a florear? (p. 86).

Las flores de Mariana serán de papel, mucho más modestas que todas las que han pasado por su casa; de papel también, como una forma de aludir a las de colores de papel de china que recuerdan las fiestas mexicanas, o de papel, en otro ámbito, porque *insinúan a su futuro como escritora*.⁸ Mariana rompe la tradición familiar, rompe con su clase, porque las flores que son estas mujeres se transforman cuando llegan a México; igual que las rositas pompón, a las que "...algo les sucedió en la tierra de México, demasiado vigorosa para su finura y crecieron descabelladas y voraces hasta adquirir el tamaño de una coliflor" (p. 136). En otra parte se pregunta: "...¿qué clase de país es éste que tiene árboles que producen flores?" (pp. 129-130).

Flores son también las compañeras de retiro de Mariana, que parecen abiertas en las veladas con el sacerdote Teufel. Y al final, cuando todo es desazonador para ella, dice que es "...mentira aquello de los lirios del valle que crecen solitos, es mentira, Dios no cuida a nadie" (p. 240); el lirio, la flor de lis, es finalmente el antagonico de las flores de papel que Mariana ha elegido.

En una novela de ambigüedades, los símbolos son el instrumento que construye la trama. Por medio de lo emblemático, también, se hace una crítica del

⁷ Poniatowska comenta en la entrevista con Adriana Malvido: "Toda mi vida he observado a las mujeres, sus movimientos, sus ademanes, sus gestos, su manera de caminar, de reír o de mover la cabeza y se me quedan grabados como notas mentales que aparecen a la hora de escribir y se amalgaman en un solo personaje". Esto explica que *La Flor de Lis* esté hecha de caracteres femeninos, cada uno con sus propios rasgos y al mismo tiempo con peculiaridades que los vinculan unos con otros. La construcción de personajes en esta novela es particularmente compleja, porque se definen en los rasgos que la autora le otorga a cada uno, pero también en la intersección con las características de los demás. Adriana Guadarrama (1998) agrega: "*La Flor de Lis* es una galería extraordinaria de mujeres: fuertes, débiles, caprichosas, frívolas, voluntariosas, audaces. A *La Flor de Lis* se le llamó 'la mejor novela-mujer de la literatura mexicana', una 'interminable cofradía de mujeres'."

⁸ En este sentido, Jörgensen añade que: "The choice of paper flowers over real blooms also celebrates a deliberate, anti-aristocratic vulgarity of decor, suggesting that Mariana will shun the unproductive and debilitating leisure of her mother's routine" (Jörgensen, 1994: 130).

mundo de la aristocracia francesa, en la infancia de Mariana, y del burgués mexicano, cuando ya es una adolescente. Estos espacios respaldan su imagen en símbolos. La flor de lis, por ejemplo, dentro de la heráldica, es un lirio estilizado que está representado en el emblema de la casa real francesa, y que dentro de la novela adquiere otras interpretaciones.

La representación como tal atraviesa toda la historia desde el título. Es un escrito lleno de símbolos literales y textuales, como el de las mujeres de su familia como flores. En otro sentido, están los dibujos que aparecen a lo largo de toda la obra y que en apariencia la separan; sin embargo no es así, ya que hay ocasiones en que una misma escena, sin verse interrumpida, está dividida por éstos. Así que, más que fragmentar al texto, los gráficos parecen ilustrarlo. Por eso las divisiones de "capítulos" se dan en una nueva página que inicia con una capitular. Y la división más importante, la que separa la novela en dos, la entrada del padre Teufel a la vida de Mariana, también se da con un cambio en estas capitulares, que se vuelven más adornadas, más artificiales.

Los dibujos representan temas y personajes; en general, cada caracter está relacionado con su propio símbolo: el del origen de Mariana es una flor de lis, el de México es una pirámide. Este tipo de dibujos tiene precedente en *La feria*, de Juan José Arreola, pero mientras los de él parecen querer dar un toque de folclor al texto, los de Poniatowska le dan uno infantil. Reafirman la idea de infancia que Poniatowska maneja en todo el libro. En otro sentido, los símbolos como ilustración de la novela también remiten a las historietas, que están aludidas desde el epigrafe de *La pequeña Lulú*: los dibujos son parte de un juego, y en el contexto de *La "Flor de Lis"*, uno de apariencias y ocultamientos, que desde el título anuncia con el entrecomillado que esa "Flor de lis" es algo más de lo que aparenta.

A partir de la primera página el lector sabe a qué se refiere el nombre de la novela porque hay un anuncio de la tradicional y prestigiosa tamalería *La "Flor de Lis"*. A pesar de este renombre, el negocio de tamales es lo opuesto a la distinción heráldica que representa la flor. Implica el enfrentamiento de los dos mundos de Mariana, por un lado, el de la heráldica, su niñez aristócrata, su educación como duquesa, por otro, los tamales, es decir, un México de tradiciones y costumbres populares.⁹ Esto es lo que le interesa resaltar a Poniatowska: no el México

⁹ Mezclar espacios que pertenecen a distintos estratos sociales es recurrente en la obra de Poniatowska. En relación con un personaje de su novela *Paseo de la Reforma*, le comenta a Adriana Malvido (1996): "Amaya es quizá el personaje más complejo de la novela. Defiende con pasión a los campesinos, pero lo mismo va a Nueva York, se mete a Sack's y compra un abrigo de pieles". Pero en *La "Flor de Lis"* esta combinación de mundos es más compleja, porque aparece vinculada con otros elementos "híbridos" de la novela.

burgués, que también se menciona, sino el popular, que es el que realmente impresionó a Mariana. La "Flor de Lis" apunta, además, a la madre de Mariana, Luz, quien por un lado tiene el origen aristócrata francés, pero por otro, posee igualmente la nacionalidad mexicana. Luz, que es a la vez el peso y el alivio de Mariana, está llena de contradicciones porque en ella se representan los dos espacios de la niña. Para ésta es un descubrimiento saber que su mamá es mexicana, este conocimiento llega a su vida en el momento en que ella entra a México. La Flor de Lis es el dibujo que aparece siempre que se habla del origen de Mariana, pero al mismo tiempo es una tamalería. Mariana dirá al final de la historia: "mi país es un tamal que ahora mismo voy a ir a traer [...] a la FLOR DE LIS" (p. 261).

La novela comienza con un epígrafe de *La Pequeña Lulú*, como otra forma de hacer referencia al híbrido: se confrontan la cultura popular de la historieta con la culta, de la cita textual y su fuente. La historieta remite a la eterna lucha entre niños y niñas; el extracto que cita Poniatowska se refiere a este enfrentamiento: los niños están hechos de cosas feas, "de ratas y culebras y sapos y ranas y arañas...". La obra termina con otra cita de *La Pequeña Lulú*, pero supone una evolución: la Pequeña Lulú es ahora la Pequeña Mariana. Tobi, enemigo de las niñas, es equiparable a Teufel, que se enfrenta a Luces y a Franciscas, la mujer seducida y la que escapó a la atracción, respectivamente; y la chiquilla que se baña, en este caso Mariana, es la que escapa y ya no se queda en todo eso; sale de la tina: crece. El personaje se desdobra y deja en la bañera a la Pequeña Lulú; lo infantil queda detrás, en lo narrado.¹⁰

Este final es también una especie de recuento de lo que es la vida: "blasfemias y bendiciones", los extremos y no sólo un matiz. La religión, sí, pero también las "maromas", que son parte de los cuentos de la Pequeña Lulú, es decir, de la vida de Mariana. Iniciar y concluir de manera similar enmarca al texto en un tiempo determinado, pero la salida de la tina de Mariana lanza al personaje hacia adelante y fuera de ese espacio y tiempo contenidos por el recuerdo. El final de la novela

¹⁰ Al respecto, Poniatowska le confiesa a Adriana Guadarrama (1998): "Yo aviento a Mariana de una patada, con una crueldad total, como diciéndole 'ahora tú arréglate', a ver de qué te agarras. Y no se puede agarrar de nadie. De todas formas, su plataforma, su zona de despegue como la de los aviones, es mucho más alta y mucho más amplia que la de las otras mujeres, porque tiene muchas posibilidades". Por esto, y porque de hecho la novela da pautas para pensarlo así, no tiene lugar el comentario de Jørgensen (1994: 107) acerca de la posibilidad de un futuro para Mariana igual al de las otras mujeres de su casa: "The final pages leave open Mariana's future: perhaps rebellion and perhaps conformity with her family's expectations". A pesar de que el final de la novela no está cerrado, la narración ha sido precisamente sobre el crecimiento, cambio y evolución de Mariana. Ha sido una novela de "desclasamiento", así que, por muy abierto que sea el desenlace, me parece que Mariana va a romper con las expectativas familiares.

actúa del mismo modo: no se sabe a ciencia cierta qué va a hacer Mariana con su vida, pero se señalan las posibilidades y caminos que van hacia afuera de lo que hasta ahora ha contado.

Los dibujos de la novela, que antes se han mencionado, son un metatexto que se relaciona temáticamente con cada una de las partes que encabezan, pero conceptualmente, es decir, como idea de juego e infancia, se vinculan además con las canciones y versos, incluso con las oraciones, que hay a lo largo del libro. Las melodías pueden o no ser infantiles, pero en general hablan de México o son parte de una tradición popular. Casi en todos los casos se escuchan en voz de las sirvientas o de las niñas, las cuales están aprendiendo esa cultura por medio de estas mujeres. Para las niñas, las canciones populares y las oraciones que rezan pertenecen a un mismo plano. Ellas sólo repiten, como corean los comerciales que aprenden en la radio.

Por un lado están las canciones infantiles, pero por otro, también las que memorizan en la calle, que son escatológicas y que contrastan con lo que las duquesitas deberían ser. Se aprenden las oraciones como se graban la geografía de México: todo está en un mismo plano porque las niñas se encuentran absorbiendo el país, y su percepción no distingue, todo está en el mismo lugar del asombro y la curiosidad. Cuando a la mitad de la novela aparece el padre Teufel y empiezan los ejercicios espirituales, las canciones son reemplazadas casi por completo por frases en latín que se van intercalando en el texto o que sirven como epígrafe al inicio de cada parte: se está aludiendo a la escritura y ya no sólo a la oralidad, que era lo primordial en la infancia.

La novela inicia con un párrafo, en apariencia aislado del resto de la narración, que no está precedido por ningún símbolo y que parece englobar toda la trama. La narradora es quien contará toda la historia, pero el tono es diferente. Se ofrece como un sueño, o el fragmento de un recuerdo, quizás el más lejano de este recuento de la memoria que es la novela. En la imagen que describe, Mariana refleja el amor-temor que siente hacia su madre, etérea, pero que a veces se ve tan segura e independiente que el daño que pueda sufrir proviene de ella: en el sueño, se golpea a sí misma con una puerta; al final de la novela, sus propias ideas, sus prejuicios y temores la desestabilizan. Lo que impide que Luz se le acerque es lo que aleja a Mariana de su madre: la primacía del mundo exterior sobre su conciencia interna: "A los que hablan con ella les desespera el hecho de que no parezca verlos, esa distancia que pone entre ella y los demás" (p. 30). Por eso, en el desenlace, cuando Teufel la enfrenta a su propio yo, Luz se siente acorralada y se abate: cambia constantemente para esconderse — "...cada día con un vestido diferente, una bolsa diferente, unos ojos diferentes" (p. 38) —, y Teufel logra perturbar la apariencia

en la que ella quiere fijar su ser. En la ambigüedad del texto, la puerta del recuerdo es la que deja afuera a Mariana, lejos de su madre, y simultáneamente la entrada al pasado, el inicio de la novela.

En este comienzo que parece separado del resto el tono es otro, porque es el de la narradora que cuenta desde un tiempo que no es el de lo contado como recuerdos. "Ese miedo a la puerta no me abandonará nunca...", afirma, y con ello constata que es un presente desde el que va a relatar la novela que está hecha de sus recuerdos. Sólo en contadas ocasiones surge esta voz, porque siempre se halla encubierta bajo la voz infantil de Mariana. Es la autora la que cuenta, por ejemplo, cómo aún guarda el diccionario de bolsillo con el que ella y su hermana jugaban, cómo no tiene recuerdos de su madre embarazada de Fabián, cómo todavía hoy le cuesta trabajo olvidarse de los buenos modales aprendidos en la infancia o cómo nunca mejoró la relación con su madre: "Más tarde en la vida una psicoanalista argentina me dirá: 'Ya deje en paz a su madre, que ni la quiere como usted la quiere, olvide esa obsesión, no le conviene'" (p. 95).

Aunque se entiende que estas dos voces corresponden a una misma narradora que habla en primera persona, con un tono o con otro, al terminar la novela Poniatowska juega a aparentar que el personaje se desdobra y marca una distancia ya no sólo de voces, que finalmente se desprendían de un único actor, sino de personajes. Cuando la narradora dice que "basta cerrar los ojos para encontrar a Mariana en el fondo de la memoria, joven, inconsciente, candorosa" (p. 258), la autora de ficción, la que se encuentra como personaje dentro de la novela, se aleja de Mariana para evaluarla en el recuerdo. Momentos como éste refuerzan lo indeterminado del género; por un lado, se ha leído el texto como una novela narrada por un personaje y, por otro, al final, se levanta la voz de otra narradora para simular que lo que leímos es producto de un recuento de recuerdos.

La voz infantil es la que permea el resto de la historia. En este cambio de voces, que es casi imperceptible, de la narradora-niña a la narradora-autor, hay también un cambio de tiempos y un tiempo de la escritura.¹¹ La autora de los recuerdos de Mariana, que dentro de la ficción no tiene que corresponder con Poniatowska, habla de un ahora y de cosas que sucedieron después de lo que está narrado en el libro. El pasado surge de la voz de Mariana y es desde su pers-

¹¹ Jørgensen (1994: 102) señala que "... 'La Flor de Lis' [...] raise different questions of narrative voice, language, verisimilitude, and authorial responsibility from those posed by the documentary texts". Sara Poot (1996: 78) agrega: "La narradora de *La 'Flor de Lis'* que cambia de voz y de perspectiva, de la primera a la tercera voz, ya no mira a la niña sino que se mira ella misma y duda sobre su identidad, multiplicada en varias figuras en un desplazamiento incontrolado: hay diversificación, multiplicación, sí, pero también hay unidad e identificación enraizadas en el pasado".

pectiva, en presente, que se desarrolla la historia. Este pasado, por lo tanto, representa lo infantil; las reflexiones, lejos del tono juguetón de la niña, son parte de la autora del presente. Esta intención de mostrar dos tonos, y de poner el infantil en los recuerdos y el crítico en una especie de presente, da la sensación de que se trata de un texto escrito: hay la voluntad de re-construir una historia. La narración, entonces, no fluye simplemente en el presente, sino que el lector tiene conocimiento de otro tiempo desde el que se cuenta. Tiene que ver con lo que *fue* y con lo que *es* al mismo tiempo, e incluso tiene acotaciones como la de Mariana cuando dice "aquí va el nombre de una maestra que nos cae mal" (p. 77), en lugar de sólo poner el nombre. Hay una intención de que el texto sea texto tanto en la ficción cuanto en la realidad: de ahí la presencia de todos los signos extratextuales —los dibujos, las canciones, *La Pequeña Lulú*—, y que el libro quiera romper la línea entre el texto y lo gráfico, que parecería ajeno a la trama en sí. Tanta elaboración le da dimensiones al trabajo y lo hace más tangible, más parecido al trabajo autobiográfico que está tratando de parecer. Lo extratextual es una referencia al mismo libro como objeto. El texto se desdobra en dos voces y en dos planos gráficos: el de la letra y el del dibujo.

El espacio, paralelo al tiempo, también está diseminado. El de la escritura es México, pero son varios los espacios de la narración. Inicia describiendo el ambiente aristocrático en el que la protagonista vivió parte de su niñez en Francia; más tarde el espacio es la ciudad de México. En ambos casos es relevante para la autora describir las ciudades, porque ahí muestra los contrastes que existen entre los dos espacios. La comparación ilustra las diferencias de culturas y de educación que las niñas reciben, pero Poniatowska se interesa sobre todo en mostrar a los personajes en relación con esos espacios: el ritmo, los colores, los olores y los sabores son diferentes. París es gris, México es color y barullo. Dice Mariana que "aquí todo es desaforado, la distancia, los sabinos, el Paseo de la Reforma que culmina en un ángel dorado detenido del dedo gordo del pie sobre una columna..." (p. 33). Es notorio el cambio en la narración dependiendo del espacio que se explora: las urbes impregnan al texto, y cuando Mariana entra en México a la autora le interesa mostrar un país mucho más sensual que la Francia a la que estaba acostumbrada.¹²

En la visión de Mariana, Poniatowska realiza lo mexicano frente a lo europeo, como una forma de ilustrar el propósito que tiene la niña de pertenecer al lugar

¹² Por otro lado, Jørgensen (1994: 107) piensa que: "The enclosed spaces of home, patio, chapel, private automobile, and convent set the limits to the feminine activity and, for the most part, to feminine interests and curiosity". Sin embargo, esta curiosidad lleva a las niñas hasta los espacios de la calle, y la "Flor de Lis", literal y figuradamente, está en la ciudad.

que habita.¹³ Lo propio y lo ajeno es una idea constante en la novela, hay una continua reafirmación porque, a pesar de que la mitad de la vida de Mariana ya ha transcurrido en México, son frecuentes los momentos en donde ella es vista como extranjera. Su físico no ayuda a que de entrada sea aceptada como mexicana, pero esto la lleva a querer serlo más que cualquiera. Por eso da signos de tener un interés y un amor por el pueblo y costumbres mexicanas que muchos no llegan a sentir. Para ella es importante demostrar conocimiento de México y preocupación por la gente, sobre todo por la más pobre. En una entrevista Elena Poniatowska comenta: "...esa gente a la que en general nadie ve, [con] ella me identifico...".¹⁴ En la novela esto es así, por un lado, para señalar la conciencia de clase que está adquiriendo Mariana y que la aleja de su propio origen y, por otro, como una forma de establecer el rumbo que podría tomar su vida, quizás dedicada a cuestiones sociales.

En otro sentido, Mariana busca arraigarse no sólo en el país, sino en ella misma, porque su historia es una narración de búsqueda y crecimiento, así que conforme la va contando se lee cómo aprende a reconocerse, a quererse y a aprovechar sus posibilidades. Mariana parece ser un híbrido a los ojos de quienes la rechazan: es rubia y mexicana, además habla francés y vive en un ambiente que reproduce costumbres europeas;¹⁵ sin embargo, está ansiosa por recibir y abrazar la cultura popular de México. Por supuesto éstas no son características que se excluyan unas a otras, pero es importante resaltar que la personalidad de Mariana está llena de contradicciones que la aislan y confunden su conciencia, y que son las que la llevan a pensar en la posibilidad de las combinaciones y las mezclas: la hibridez para ella es una opción para construir su ser.

En una entrevista con Margo Glantz (1995), nuestra autora explica lo que vivió al conocer a Jesusa Palancares. Sus palabras podrían estar en labios de la propia Mariana y expresar a la perfección lo que vive en este proceso de crecimiento:

Yo les quería decir: "tengo cada vez más fuerza, estoy creciendo, ahora sí, voy a ser una mujer". Lo que crecía o a lo mejor estaba allí desde hace años era ser mexicana, el

¹³ Poniatowska ha escrito: "I live to the rhythm of my country and I cannot remain on the sidelines. I want to be here. I want to be part of it. I want to be a witness. I want to walk arm in arm with it. I want to hear it more and more, to cradle it, to carry it like a medal on my chest" (cit. en Steele, 1992: 28).

¹⁴ Entrevista con Adriana Malvido. En su artículo, Adela Salinas (1995) describe un día de trabajo en la vida de Poniatowska: "Escribirá sobre los indígenas, los niños pobres, las causas perdidas, la corrupción; pedirá democracia, auxiliará a la mujer trezuda, demolerá al político, surcará el camino de la escritura, encontrará siempre una palabra nueva...".

¹⁵ Poniatowska ha dicho que "...la alta burguesía mexicana es apátrida [...] viven aquí igual que viven en París, totalmente ajenos a la realidad mexicana...", entrevista con Adriana Malvido (1996).

hacerme mexicana; sentir que México estaba dentro de mí y que era el mismo que el de la Jesusa y que con sólo abrir la rendija saldría. Yo ya no era la niña de ocho años que vivía en un barco de refugiados [...] hija de eternos ausentes, de viajeros en barco, hija de trasatlánticos, hija de trenes, sino que México estaba dentro [...] Una noche antes de que viniera el sueño, después de identificarme largamente con la Jesusa y repasar una a una todas sus imágenes, pude decirme en voz baja: "Yo sí pertenezco".¹⁶

En la confrontación de los países va implícita una comparación de las culturas, y con ella una recurrencia a los idiomas. El francés y el inglés intervienen en algunos momentos de la novela como muestra de las influencias que Sofía y Mariana han recibido. Las culturas de las niñas dan cuenta de cómo están formadas y explican en parte sus acciones. En México, el lenguaje cambia en la voz de las hermanas, porque descubren un mundo que mueve sus sentidos más de lo que cualquier otro lo había hecho. La novela, que está llena de oralidad, ilustra en las voces de las niñas un lenguaje coloquial impregnado de habla popular, que le da su toque ligero y gracioso a la historia. El cambio de lenguaje cuando llegan a México es notorio; aprenden el idioma y al país con el habla de la calle.¹⁷ La madre se preocupa por una educación en inglés, y asegura que el español lo aprenderán en la calle.

En México aprenden el idioma con las sirvientas, las cuales tienen un papel importante en la formación y manera de percibir la vida de Mariana.¹⁸ El habla de las sirvientas es el opuesto de la cultura francesa con el que la niña ha crecido, y es el que al final tendrá más peso para ella. Por eso el español no es sólo otro idioma, como lo fue el inglés cuando llegaron a México, sino el reflejo del país y de la gente que más lo representa. Aprender español es apropiarse del idioma y con él adoptar una identidad: "Amo los magueyes [...] Acocote, acocote, acocote, repito fascinada a través de la ventanilla" (p. 37).

¹⁶ En relación con este deseo de pertenencia en Poniatowska, Beth Miller (1990: 21) asienta: "Es verdad que Poniatowska [...] a veces ha sido ninguneada por ser 'periodista' [...], pero es dueña de una amplia experiencia cultural; políglota y cosmopolita, no pierde un ápice de su mexicanidad".

¹⁷ Beth Ellen Jörgensen (1986: 10), señala que: "El habla coloquial es una de las dimensiones notorias de sus obras, y el motivo de este tono conversacional es una clave para entender cómo Poniatowska se acerca al proyecto creativo. La suya es, muchas veces, una literatura que resulta de su voluntad de dirigirse hacia el otro..."

¹⁸ Jörgensen (1986: 2), comenta que nuestra autora aprendió "...el español de las sirvientas de su casa, y esta experiencia ha dejado un sabor especial de provincia en el habla de la escritora. También el hecho de aprender de esta forma la lengua de su nuevo país creó un tipo de lazo lingüístico que la une con la gente de otras clases sociales".

Mariana quiere desvincularse de su clase, ser híbrido, por ello no pierde oportunidad para burlarse del mundo aristócrata y así, de alguna manera, acercarse a la gente más humilde de México. La crítica social que hace la narradora siempre es como de pasada al contar otra cosa, sin embargo está presente y es, al final de la historia, en lo que va a desembocar el conflicto existencial de Mariana, y el que parece ser el punto central del discurso del padre Teufel, que tanto conmueve a la joven. Él dice en algún momento: "—Un ser humano debería hacer aquello para lo cual tiene talento con toda su energía, a lo largo de toda su vida. Si no, es preferible que muera" (p. 135). En otra situación agrega: "Muchachas, mis niñas, no se reserven ustedes. Participen en la vida de los demás. Entren en el juego. Vivan la vida. Juégúensela. Pongan en ella su cuerpo, la virginidad y la frescura de sus cabellos, su perfume, porque el perfume es la estela del alma" (p. 151). Para el cura existe una relación entre cómo se vive el cuerpo y cómo se enfrenta la vida. En la medida en que estas mujeres se apeguen a la represión de sus instintos y de sus emociones serán limitadas y constreñidas a un ámbito que parece que ellas han elegido, pero que en realidad les ha sido impuesto por su clase, y que determina su libertad. Por esto Teufel tiene tantos conflictos: su cuerpo camina de la mano de su acción, de su ímpetu para hablar y de su fuerza de ideas; pese a ello, él mismo debe frenarse al final y acatar las represiones que la figura de sacerdote trae consigo.

En la revaloración social que hace, la autora recurre al cliché para caricaturizar a los ricos y burlarse de la religión, pero paradójicamente parece caer en él cuando lo que escribe semeja una apología de la pobreza. Aunque es indudable el interés genuino de Poniatowska por los pobres y los marginados, también es cierto que en un texto en donde predomina el tono jugueteón, unas veces como burla y otras como ironía, la solemnidad con la que Mariana se pregunta por qué Magda, la sirvienta, es la que lava los platos y no ella, entra de improviso y pasa a formar parte de los lugares comunes de la obra.

Magda será alguien muy cercano para las niñas. Por ella Mariana empieza a tener prejuicios ante las diferencias sociales que ve en su casa; se fija en la sirvienta y compara su propia vida con la de ella. Desde la relación de Mariana con las institutrices francesas, hay en la niña una mirada que revela la condición social de estas mujeres. Por un lado, la madre de Mariana despidió a Nounou, por ser una mujer de campo, pero por otro la niña describe cómo mademoiselle Durand cubre su dedo mutilado con un pedazo de guante viejo. Ante los ojos de la infanta, parece mucho más triste y patética aquella que trata de cubrir su origen y que apenas logra aparentar lo "conveniente" para ser la institutriz de unas duquesas, que la señora simple que es Nounou, quien sólo se preocupa por engordar y querer a las niñas que están bajo su cuidado.

Más adelante, cuando llegan a México, para la madre de Mariana es importante que haya una continuidad en la educación religiosa que sus hijas iniciaron en París, por la sencilla razón de que era esa la más adecuada para unas niñas. No obstante, el vínculo de Mariana con la religión siempre tiene una mirada crítica, que aunque no es de forma abierta, pone en tela de juicio sus dogmas. El tema nunca se ofrece con solemnidad, y si está en voz de las niñas adquiere incluso un cariz cómico: "Oye Casilda, ¿qué crees que esté haciendo el padre? Oye, ¿tú crees que San José estaba muy enamorado de la Virgen? ¿Tú crees que la besaba en la boca? [...] A mí me gustaría ver a San José y a la Virgen como en el beso de Rodin, así bien, pero bien amartelados" (p. 119). Al tiempo que la niña crece con esta educación religiosa, la curiosidad y el instinto sexual comienzan a brotar en ella. En otros momentos se ve cómo se relaciona sensualmente con un árbol o con su yegua, y cómo vive las contradicciones entre la represión religiosa y los deseos que empieza a tener: "Sí, Jesús, en medio de nuestras piernas, en nuestra lengua, en nuestras yemas muriéndose de ganas de intercambiar caricias" (p. 150). Es natural, entonces, que paralelamente con las intrigas que empieza a despertarle su cuerpo, surjan inquietudes acerca de preceptos religiosos que a los ojos de una niña parecen no tener sentido. Mariana se pregunta todo, y la fe absoluta no tiene cabida en ella. Cuestiones que de alguna forma anticipan lo que después será la relación entre Mariana y el padre Teufel: para ella la religión no es aquello sagrado que debería, ocupa en su conciencia el mismo lugar que cualquier otro asunto por el que se preguntaría, de ahí que no tenga ningún prejuicio en creerse enamorada del sacerdote cuando le pregunta a Casilda: "¿No se te hace que el padre Teufel se parece un poquito a Gary Grant?" (p. 133).

La ambigüedad en la religión es una constante en la novela. En apariencia ocupa un sitio relevante en la educación de las niñas: la familia se preocupa por que vayan a un colegio de monjas y por que Mariana haga los ejercicios espirituales; empero, es en relación con esos lugares que la pequeña comienza a tener dudas sobre la religión, e incluso se olvida de sus preceptos. Quiere que Dios le dé una señal de su existencia, se percata de que a todos los santos les va mal, relaciona el amor hacia Dios con un amor pagano y, finalmente, tanto su madre como ella ponen de por medio a la religión para estar cerca de Teufel.

La insistencia de Mariana en llamar la atención del sacerdote es el resultado de la seducción que éste despierta. La seducción, como tópicos, es el motor de la novela, pero un instrumento que, para que funcione, se presenta siempre velado. En parte, es la presencia de la religión la que motiva este encubrimiento, pero no sólo porque sea represora, sino porque en este caso, en la figura del sacerdote, la religión sirve de disfraz para seducir. Independientemente de que sea o no la voluntad

del cura, ya que se debe tener presente que su atracción también es impulsada por la inteligencia y la cultura que, en su calidad de sacerdote, ha obtenido, es gracias a su apariencia de religioso que puede aproximarse a las mujeres del texto, para después cambiar su actitud con ellas y demostrar lo que realmente busca en cada una. Se trata, entonces, de un doble disimulo, porque la seducción siempre tiene que ver con el simulacro y lo que parece ser, pero, con la religión como rostro, adquiere otra capa de apariencia. Las jóvenes están abrumadas por la mezcla, el híbrido, que se representa en Teufel; él, dicen las niñas, "...sólo llama a las privilegiadas, [que] salen con las mejillas enrojecidas, el pelo alborotado, las faldas desarregladas, el olor y la mirada de quien acaba de aprender algo definitivo en la vida" (p. 134).

En este mismo plano de lo simulado funcionan los nombres de los personajes. Cada uno responde a lo que se quiere reflejar o a lo que la percepción del otro encuentra en ellos; significan, no sólo designan, por lo tanto actúan como simulacros porque ponen en escena a un actor, a un personaje, y en consecuencia le dan su connotación. El simulacro radica en que son pura caracterización, de otro modo no corresponderían al nombre que los señala. Reafirman su carácter ficcional y con ello su poder de significado. Nuevamente, el género autobiográfico se ve fracturado precisamente por la forma en que están siendo designados los actuantes. A pesar de que las circunstancias narrativas puedan tener una referencial extratextual, los nombres desligan al actor de esa acción "real" y lo transforman en personaje. El desdoblamiento de nombres de la realidad y nombres de la ficción desemboca en el simulacro, que es en sí la novela como autobiografía.

Justamente por esta caracterización, los personajes están muy trabajados y resultan reales. Las relaciones entre ellos son las que mueven la acción de la novela, como en cualquier escrito literario, pero aquí además sirven para completar los rasgos de cada uno. Los lazos que entablan son diferentes dependiendo del vínculo, y quedan definidos por medio de la mirada de Mariana, quien es también la pequeña Blanca, y de alguna forma, la Pequeña Lulú. Mariana es la narradora de la historia; lo que conoce el lector es la perspectiva de la niña. Se sabe de sus relaciones con los demás y de las de los otros desde su óptica; por eso la observación de Mariana es la que determina y construye. Para ella todos figuran como personajes: habla de Luz y de Casimiro, en lugar de su mamá o su papá. Asimismo, con lo que cuenta de los otros se autodefine, porque de cómo le hablan a ella se sabe cómo es vista por los demás, y el personaje se construye a sí mismo.

Sofía comenta que Mariana habla sola; Luz le dice que es muy preguntona, "...un animalito muy curioso, una rebanadita de pan con mantequilla que quiere estar en todo" (p. 79), a Luz le irrita que Mariana siempre quiera estar con ella,

piensa que está llena de soberbia y que todavía es muy infantil; en la escuela las monjas le piden a cada momento que regrese a la realidad; Casilda le dice que no se quiere; la maestra de música piensa que Mariana nunca va hasta el final de las cosas; a Susana, su compañera de escuela, le parece "muy fijona"; para su tía Francisca todavía es una niña; Teufel, en cambio, la ve como lo más fuerte y sano. Para él Mariana es pureza. De estos rasgos se desprende un personaje complejo porque aún no está definido, o lo está, pero exactamente en sus rasgos borro-neados, en su perfil indeciso que se construye conforme avanza el texto.

El nombre de Mariana la asocia con la virgen y la religión; es un nombre compuesto por María, que es la virgen, y Ana, que es "la benéfica" y que además era la madre de la virgen María (Tibón, 1994). El aspecto de pureza que este nombre le da al personaje se incrementa con el que Teufel le adjudica; para él Mariana es Blanca, que es también Cándida. A pesar de esto, la ingenuidad de la niña es ambigua. En general, parece que no comprende del todo lo que está mostrando, no obstante estar presentando la historia con ojos críticos. La inocencia de Mariana no es un punto fácil de definir: mucho de lo que narra expone a su familia o a una sociedad que parece quiere enjuiciar, pero ella no valora, sólo muestra, como si su crítica se basara en una intuición y no en la conciencia clara de las cosas. Intuye que hay algo que puede ser criticable, pero no dice nada, porque de hecho no lo sabe. En Mariana la inocencia puede estar confundiendo con la ignorancia de ciertas cosas, por eso tiene la intuición.¹⁹ La inocencia pura no podría dar paso a la intuición, pero tener una idea de las cosas despierta la curiosidad por obtener la información que falta. En algún momento de la historia Casilda dice que "Mariana parece inocente porque todo en ella es instintivo" (p. 202): es decir, no actúa con plena conciencia y se deja llevar por lo que siente. Más adelante, el sacerdote le aconseja que siga su instinto y que así jamás se equivocará. Mariana es puro instinto en la novela, porque sólo hasta el final *sabe* realmente lo que quiere.

Sofía significa sabiduría, pero este personaje, como todos los de la novela, no tiene una sola cara: los caprichos de la niña, como una forma distinta a la de Mariana de llamar la atención de la madre, son muestra de una falta de sensatez. Sin embargo, da la sensación de que a los ojos de la protagonista Sofía invariable-

¹⁹ Jørgensen (1986: 117) señala: "The story unfolds in consonance with the protagonist's limited but growing awareness of people and events and her relationship to them. Lack of distance and the emphasis on the lived moment are symptomatic of her incapacity for self-reflection and her inability to detect the discrepancies and contradictions inherent in her privileged status. The narrative scheme thus far described constructs an image of stunted growth, a search for self apparently thwarted by obedience and ignorance".

mente se sale con la suya, y aunque esto no significa que sepa más que ella, o que tenga sabiduría, sí demuestra un conocimiento para elegir: *sabe* lo que quiere. Sofía, por ejemplo, siempre supo que deseaba ser bailarina y que se casaría con Alejandro. En relación con esto, Mariana dice que es "la pasión según Santa Sofía. Siete años que *sabe* que es él [...] Mamá insiste. Te vamos a mandar a Francia. [...] Si me mandan, me mataré [...] Sé que es Alejandro, Alejandro para toda la vida" (p. 110). Acerca de Sofía, agrega su hermana: "Sofía ya sabe qué va hacer [...] Yo no sé nada. Sofía se quiere como ella es, yo nunca me quiero sino como voy a ser pero, ¿qué es lo que voy a ser?" (p. 107). Mariana está en proceso de ser, la novela es la historia de esa evolución.

De alguna forma, Mariana sospecha que la vida de Sofía no tendrá las posibilidades, las variantes y los retos que ella buscará para sí. En una reunión en la cual su hermana está dando una demostración de baile, Mariana describe su propia emoción:

Se me llenan los ojos de lágrimas; Sofía ha abierto las compuertas y sale la vida a borbotones impúdica y alucinante; de pronto un pájaro se azota contra el vidrio, un pájaro que viene del jardín y *ha equivocado el camino*, ninguno se percató de este ruido seco, esta pedrada viviente [...] Sofía [...] expuesta a los círculos de *La Valse* que giran negros, espejeantes, mareantes, *llevándosela hasta el nacimiento del tornado...* (pp. 208-209).

Mariana está en cierto modo fascinada por su hermana, quizás por lo que ella hace y Mariana no se atreve, y también por el amor de hermanas que es patente en las niñas: "Lloro. Me hace llorar. Y reír. A veces río tanto que lloro. Su poder sobre mí es ilimitado" (p. 60). Después dice: "A Sofía y a mí nos une una risa secreta; de pronto, cuando nadie ríe, lo hacemos, sólo nosotras intuimos por qué y de qué y en eso confirmamos allá en lo más hondo, donde los pensamientos duelen mucho, en el manantial de la risa, que somos hermanas" (p. 72). Incluso posteriormente, cuando ya son unas jóvenes y Mariana comienza a entrever que sus caminos serán distintos, se lamenta por la pérdida de su hermana, que de alguna manera es la despedida de la infancia: "Ahora Sofía no está junto a mí; quizá no compartamos ya jamás; los tiempos felices se han ido, no nos queda más que la risa que se inicia en el preciso instante en que nos miramos cómplices" (p. 174).

Aunque en otro plano parece que Mariana es la única que realmente se da cuenta de lo que el sacerdote quiere enseñar, siempre se le ve dudando de lo que es, de lo que quiere, de lo que sienten los demás por ella. Mariana vacila a lo largo de todo el texto, y aunque al final parece haber encontrado el rumbo de su vida,

para el lector no se ofrece nada concreto y lo que se muestra es que hay la posibilidad de cambiar y que Mariana va a optar por seguir ese cambio. Por su parte, Sofía, que permanentemente tiene la certeza de las cosas, en el desenlace habrá escogido su vida y ante el lector su historia parecerá terminada.

Sofía semeja la contraparte de Mariana, pero en la medida en que cada una define a la otra, son personajes que se intersectan y que no están hechos de una sola pieza. Son aproximadamente de la misma edad, así que parecen un solo personaje desdoblado. Físicamente, Sofía es la española, pasional y atrevida. Mariana, en cambio, es la suiza, la rubia casi desdibujada tras los aparatosos berrinches de su hermana. Luz las define al principio de la novela: "Sofía está muy dotada para el baile. Mariana es muy estudiosa. Va a aprender a tocar el piano como su papá. Sofía natación, porque no le teme a nada. Ya está más alta que Mariana y es la menor..." (p. 40).

La diferencia más importante entre ellas se da en el encuentro con el padre Teufel y lo que cada una provoca en él. A Sofía, el sacerdote no la seduce, mientras que a él la joven le parece atractiva. A Mariana, en cambio, Teufel la cautiva y él no parece tener ningún interés en ella, por lo menos no del tipo que ella quisiera al principio de su encuentro. Sofía despierta en él lo que Mariana no logra. Mientras Mariana es Blanca, Sofía ya es para Teufel una mujer y la ve como tal, por eso se enfurece cuando le parece que ella es demasiado coqueta. Después de que el sacerdote regaña a Sofía por sus devaneos, ésta queda muy asustada, pero nunca seducida.

La luz es una fuerza operante y divinizada; para Mariana, su madre Luz, es iluminación, pero tan inasible como un rayo. La primera relación importante, y de hecho la más relevante de la novela y generadora de otras acciones, es la de Mariana con su madre. La caracterización de Mariana se desprende de cómo necesita de ella y de cómo ésta parece siempre ausente.²⁰ Es una madre en constante fuga; Mariana narra: "A través del agua la veo a ella, su sonrisa, su aire de distracción. Quisiera abrazarla. Se me deshace en espuma" (p. 18).

La protagonista es una niña insegura a causa de la falta de afecto.²¹ Es esta carencia la que la mueve a buscar otras relaciones, y al final de la novela, a acercarse

²⁰ Al respecto, Jørgensen (1986: 110) ve a Luz como: "...the emotional and structural axis of the novel, but she is an elusive, moving center around whom the narrator's words revolve in an unending spiral of love and longing".

²¹ Aunque no es mi propósito rastrear los rasgos de Poniatowska en Mariana, me parece importante señalar que el de la inseguridad está corroborado por la autora, lo que me permite comprender mejor la personalidad de la niña que, de por sí, es complejo. No debería leerse la novela a la luz de la vida de la escritora, pero, para bien o para mal, las "interferencias" están ahí: los "guiños" de Mariana remiten todo el tiempo a Elena. En la entrevista que Poniatowska le dio a Adriana Malvido

al padre Teufel como si estuviera enamorada de él: la imagen del guía la encandila y confunde su devoción con amor. Desde el principio de la novela, y en reiteradas ocasiones, habla de su necesidad de cariño: "Inclinada sobre el libro, no entiendo nada, pero me acucillo en un rincón y finjo, para que me quiera" (p. 17). También cuando está en la escuela religiosa, imagina cualquier medio para lograr cariño: "...si las demás me ven suspendida en el aire, me amarán siempre" (p. 129). En relación con el padre Teufel, agrega: "...lo más importante es que él siga interesándose en mí, que me quiera, que me mire, que me distinga" (p. 147).

Luz, entonces, es pura ausencia y se esfuma para Mariana todo el tiempo. La pequeña es fantasiosa, quizás en parte por no tener una madre tangible, y ha creado en torno a la imagen materna un halo de misterio que parece justificar ante Mariana su falta de atención.²² En relación con su madre, comenta al comienzo de la historia: "No me cabía en el cuerpo, me abarcaba toda, casi no podía moverme y menos en su presencia. Éramos unas niñas desarraigadas, flotábamos en México, qué cuerquita tan frágil la nuestra, ¡cuántos vientos para mecate tan fino!" (p. 47).

Luz es la que ilumina la vida de Mariana y la que organiza a toda la familia. Es fuerte en apariencia, como lo es Sofía, quien parece el reflejo infantil de su personalidad. Es una mujer en continuo movimiento, está siempre imbuida en la vida aristócrata de París y luego en el ambiente social de México. Es independiente y le gusta vivir para ella misma, por eso en cuanto llega a la ciudad se dedica a construirse una vida relacionada con las actividades sociales de México. Como ya se mencionó, es un personaje lleno de contradicciones. Por un lado, la visión infantil de Mariana representa a su madre como una mujer capaz de retomar su camino a pesar de no tener el apoyo masculino. Dentro del texto, incluso, hay insinuaciones de que Luz está en posibilidad de rehacer su vida amorosa. Sin demasiadas especulaciones, lo que es un hecho es que Luz está rodeada de pretendientes y no tiene ningún conflicto para salir con ellos. Pero, en otro sentido,

(1996), comenta: "...en general todo lo tomo a lo trágico, el amor, el escribir, todo lo hago con el ceño fruncido arrugando la frente porque además soy muy insegura". En la conversación con Adriana Guadarrama, ésta pregunta por qué Poniatowska hace de Mariana un personaje "débil, sumiso y dócil": "Es que en el fondo [contesta la autora] es eso, el escritor es el testigo mudo, sumiso y dócil pero que se queda allí y sobrevive al desastre y tiene además la posibilidad de ser implacable, porque cuenta las cosas desde su aparente sumisión que no es tal. En el fondo es una sumisión bien rebelde. Ese es el papel de Mariana, porque los evidencia a todos evidenciándose a sí misma. [...] Mariana es dócil, es bastante babosa, peca de cándida, peca de ingenua y a veces uno dice: 'Qué bueno que le sucede lo que le sucede por idiota', ¿no?"

²² Sara Poot (1996: 62) comenta sobre la reiteración a la madre en las obras de nuestra autora: "La figura de la madre — presente, ausente, anhelada, buscada, esperanzadora — funda gran parte de la obra de Poniatowska, aquella más relacionada con su vida personal, con los rasgos autobiográficos que se encuentran recreados en su narrativa".

cuando comienza a relacionarse con el padre Teufel cambia su vida por otra dedicada a ayudarlo en un supuesto proyecto religioso. Sin embargo, todo lo que Luz empieza a experimentar y la forma como actúa bajo la influencia del sacerdote, deja ver que sus sentimientos se han salido de control. La seducción de Teufel afecta a Luz, lo cual no se admite abiertamente en la historia y sólo se manifiesta por las transformaciones en el ánimo de la mujer, que llegan a presentarla cerca de la locura.

Para Luz la figura de Teufel ha derruido la seguridad que la movía en el mundo. De ser una persona inasible, evasiva, se transforma en una mujer confundida, incapaz de dar un paso más allá de su cama. Teufel la ha provocado en el desarrollo de la historia y al final la ha enfrentado con una imagen que no se había detenido a contemplar. El diario ilustra esta evolución de su pensamiento: "Las mujeres estamos siempre a la espera, creo, dejamos que la vida nos viva, no nos acostumbramos a tomar decisiones, giramos, nos damos la vuelta, regresamos al punto de partida, nunca he querido nada para mí, no sé pedir, soy imprecisa y soy privilegiada" (p. 207).

Casimiro es el que impone la paz, el pacífico, por eso puede parecer demasiado tranquilo dentro de la novela. Luce opuesto a Luz, es un hombre inseguro, que en el mundo mexicano, lejos de su madre la duquesa, queda prácticamente borrado. Para Mariana su padre es un ser inacabado, incapaz de concluir proyectos porque no tiene la fuerza para lanzarse: "...mi padre no conoce el camino, no sabe por dónde entrarle a la vida" (p. 87). Frente a la decisión de Luz y Sofía, Mariana está más cercana a lo que es su padre, por lo menos en su propia visión, cuando cuenta que le cuesta mucho terminar lo que inicia. A pesar de esta identificación, es claro que Mariana es el único personaje con los medios para romper la vida que ha llevado y lanzarse por un camino que la satisfaga.

Casimiro nunca ha sido una imagen fuerte en la familia, pero después de su regreso de la guerra, en un espacio completamente diferente al suyo, está casi anulado. Las ocupaciones que tiene parecen sin importancia y como para sólo darle algo que hacer. En apariencia, se dedica a dar vueltas sobre lo mismo, sus medicamentos, y no ve nada de lo que sucede en la casa, o por lo menos eso refleja. Las decisiones no las toma él, sino Luz, así que es poco el interés que manifiesta hacia Teufel, incluso cuando las mujeres de su casa están desquiciadas. Es él quien lo invita a que viva con ellos, quizás como una forma de agradar a Mariana, y es Luz quien lo saca cuando sabe que trató de seducir a su hermana.

A pesar de que el matrimonio entre Luz y Casimiro se fracturó por la guerra, Fabián, el hermano mexicano de Mariana, simboliza que la unión entre ellos continuó en México, o que por lo menos hubo un reencuentro inicial. Al final de

la novela, cuando Luz está totalmente trastornada y empieza a persuadirse de que sus sueños pueden ser reales, se imagina que Dios, como lo hizo con Abraham, va a pedirle que sacrifique a Fabián como prueba de su fe, lo que representa su temor de que Dios dude de ella. Se siente culpable, porque en el fondo sabe que está viviendo una situación que no es puramente religiosa. Sin embargo, sí se percibe que hay un sacrificio al final de la novela, cuando por cansancio Luz deja que Mariana vaya con el padre Teufel, a pesar de que ya sabe lo que se puede esperar de él. Hay incluso una especie de rito de preparación, en el que Mariana se arregla y Luz la entrega cuando la deja usar su perfume y le dice que le brilla la nariz.

Por supuesto, el interés que Luz pone en la apariencia de Mariana es también un reflejo más del mundo frívolo en el que estas mujeres se desenvuelven. La hija, en un arranque de coquetería, quiere lucir bien para el sacerdote, y la madre, despojándose por un momento de todas sus tribulaciones, le da un último consejo para que se vea mejor. A pesar de la cruda revelación que parecía haber sido el hecho de que el sacerdote mostrara sin recato sus inclinaciones sexuales, como cualquier hombre sin sotana, ni a Mariana ni a su madre les extraña arreglarse para salir a tener una entrevista con él.

El nombre de Francisca, la tía de Mariana, se vincula con una afición a la lengua y letras francesas; ella es la francesa, la que cuida que las buenas costumbres de su casa continúen en las niñas, quienes incluso la llaman tía Francis. Mariana dice que le tiene miedo a su mirada detectora de inseguridades y torpezas. Francisca es esbozada como la contraparte de su hermana Luz, porque no ve nada en Teufel, pues, siendo ella la vigía de las costumbres francesas de la familia, no puede sentir sino aversión por la vulgaridad del sacerdote. No sólo es insensible a la seducción de Teufel, sino que además es quien le quita la máscara, quien hace el descubrimiento y lo expone a Luz y a Mariana. Pese a ello, Francisca también llega a ver en el sacerdote lo masculino, por un lado, y con esto, lo humano, por otro. Cuando ella rechaza sus propuestas amorosas, lejos de despreciarlo siente lástima por él y hasta le da muestras de comprender su tristeza. La protagonista no puede entender esta actitud y su tía se la explica: "Mariana, eres todavía una niña y no puedes saber lo que un hombre siente cuando la mujer lo rechaza" (p. 226). Es posible que esta condescendencia de Francisca, y en cierta forma de Luz, sea la que le impida a Mariana sentir miedo del sacerdote y la lleve al encuentro final.

El nombre de Casilda, la amiga de Mariana, tiene que ver con la riña, la batalla; es la combatiente, Mariana la describe como una figura medieval: "Entre las llamadas, Casilda es un paje, su estrecha figura tiene la gallardía de una espada, y dentro de la piel, más blanca que todas las azucenas que decoran el altar, destacan sus ojos inteligentes, más viejos que el resto de su cuerpo" (p. 150).

Si bien Sofía es la contraparte de Mariana dentro de su familia, entre sus amigas este papel lo tiene Casilda. Ella es sensata y está dominada por un sentido común que a veces cansa a Mariana. En sus juegos por teléfono, Mariana es la que hace las preguntas y Casilda la que elige la mejor respuesta. Frente a ella, Mariana no está dispuesta a dejar de fantasear, a pesar de que ella le muestra las cosas como son, y aunque sabe que la razón está del lado de su amiga, desecha sus argumentos porque no son tan emocionantes como las conjeturas imaginarias que prefiere hacer. Casilda es la única que se atreve a cuestionar al padre Teufel y nunca parece convencida por él; y aunque es la única que se lo interroga, en realidad no muestra un interés genuino: se burla porque no le interesa participar. Ponerse en juego es, finalmente, un riesgo que Casilda evita.

En otro sentido, es a causa de su sentido común que para ella Teufel no tiene ningún atractivo, ya que él es un seductor y la seducción es apariencia. Casilda, que es real, es insensible a esas añagazas. Los encantos del sacerdote producen efectos en personas que no tienen los pies sobre la tierra, como Mariana, que "siempre está en la luna", o como Luz, que flota. Casilda es concreta, como Francisca o Sofía, así que no tiene ningún riesgo de caer ante lo aparente. Dice Mariana: "Casilda no llegó. Para ella, el padre y sus ejercicios espirituales son cuenta saldada. ¡Qué bueno que no vino! Su presencia le da un cariz distinto a los acontecimientos, los vacía de emoción" (p. 246).

Dos personajes que parecen un tanto apartados de la historia, pero muy importantes, son las abuelas de Mariana. Aunque la paterna, la duquesa, no ocupa tanto lugar en la novela como la materna, es muy clara la diferencia entre las dos. Las distinciones quedan marcadas en los ojos de las niñas, que se sorprenden por lo que hace su abuela mexicana; otra vez, en la descripción de un personaje surge la de otro. La sorpresa que Mariana muestra cuando cuenta que "...la nueva abuela [...] tiene el pelo rojo, se pinta los labios de rojo y anda zancona" (p. 33), define en cierta forma la manera como veía a su abuela europea, ésa que en el comienzo de la novela aparece como la señora duquesa, el centro de una familia de duques.

Si bien no lo dice abiertamente, se puede deducir que hay una identificación de la niña con lo que hace su antecesora mexicana. Cuenta que su abuela "...veía extenderse su país como la continuación de su falda..." (p. 177) y que escrutaba a México con la misma mirada curiosa de su nieta. Más adelante también dirá que su abuela "hacia grandes ramos de flores de papel", a diferencia de las otras mujeres de su casa, que gustan de cuidar flores naturales, y de las cuales se quiere distinguir Mariana al elegir, como su abuela, las de papel. Al final de la historia pregunta acerca de su país: "¿Es ésta la herencia, abuela, bisabuela, tatarabuela, es éste el regalo que me dejaron además de sus imágenes en el espejo, sus gestos

inconclusos? [...] Nadie sabrá quiénes fueron ustedes, como no lo supieron ni ustedes mismas. Nadie. Sólo yo invocaré su nombre..." (p. 260). Y como si la abuela le respondiera a Mariana, le dice respecto de México: "...ahora te toca a ti memorizarlo" (p. 179).²³

La obra está llena de personajes relevantes, pero es indudable que el protagonista de la segunda parte es el sacerdote Jacques Teufel, "diablo" en alemán. Este hombre es un religioso francés producto de los reacomodos de la Iglesia de la época.²⁴ Es parte de los precursores de una teología más liberal, contra el tradicionalismo católico de entonces. Su situación en México es la de un inmigrante que tiene que dar seminarios a niñas ricas por su posición de sacerdote. La actitud de rebeldía que manifiesta es expresión de su insatisfacción personal, y todas sus ideas liberales, producto de ese cambio religioso. Cuando llegan al retiro les dice a las niñas: "Vine de Francia para dictarles una buena cuaresma; el viaje cuesta muy caro, se les ruega por lo tanto que pongan atención y voluntad. No me gustaría estafar a nadie'" (p. 125).

En la historia es el único personaje masculino con fuerza. Su entrada, incluso, significa una división en lo que hasta ese momento había contado Mariana. Cuando él aparece en escena todo cambia, las anécdotas infantiles ceden su lugar a situaciones difíciles en las que los personajes se enfrentan y se fracturan. En él están reunidos dos aspectos que de suyo no son afines: lo sexual y lo religioso. Que, en otro sentido, también relacionan el proceso de aprendizaje que es la novela para Mariana: por un lado, su despertar al sexo y su mirada más crítica sobre lo religioso y, por otro, la definición de su vida, incitada con los discursos del sacerdote.

Teufel desestabiliza la existencia de todas las personas que lo conocen. Es ambiguo. A veces se ve realmente interesado en mover a la gente hacia cuestiones menos frívolas y más humanas, como cuando les dice a las niñas: "Esto que les propongo significa tomar parte, pertenecer, expresarse, dar, significa

²³ En relación con el vínculo materno y el papel de Mariana en su familia, Sara Poot (1996: 62) apunta: "En un plano simbólico, la figura de la madre y de la hija podrían verse como representativas de una creación femenina que busca sus raíces en un pasado familiar, social, cultural y geográfico y las hace florecer en una obra que conjunta esos pasados y los compromete en un presente histórico y literario: la madre representaría la historia; la hija, la escritura. El tiempo de la historia y el de la escritura convergerían en un proceso potencial y actual de recreación y creación literarias".

²⁴ En la entrevista para Adriana Guadarrama (1998), Poniatowska explica de dónde viene el padre Teufel: "Tiene que ver con los padres obreros, que también en Francia causaron muchos estragos. Y tiene que ver con cualquier sacerdote que se sale de lo común, pero que también puede ser un pintor o un artista que irrumpe en una familia y empieza a demostrar que todas las cosas están equivocadas".

vivir..." (p. 155). Pero en ocasiones actúa como si se burlara: "Dénse ustedes cuenta, hermanas mías, que les ha sido dada la gracia y que son reclutas femeninas. (El sacerdote ríe en los momentos más inesperados, una risa gutural que destantea)" (p. 153). Incluso llega a parecer un cínico obsceno, que abusa de las mentes débiles de las mujeres con las que trata: Mariana cuenta lo que le dice en relación con sus clases de equitación: "...hace un feo gesto; monta dos dedos de su mano derecha sobre el índice de la izquierda y los blande en mi cara. —Monte campeona, monte hasta que la monten a usted" (p. 195). Por un lado quiere censurar esas clases elitistas y decirle a Mariana que terminará sólo siendo la mujer de alguien, pero no se puede dejar de lado la forma que elige el sacerdote para expresarlo.

En otro momento, la narradora dice que "hay mucha saliva en la boca del padre y eso entorpece sus palabras" (p. 212). Sin duda como una forma de manifestar su dificultad para comprender lo que Teufel quiere inculcarle, pero también como una manera de señalar rasgos un tanto grotescos que caracterizan a este personaje. La ambigüedad de Teufel se subraya cuando lo obsceno de su personalidad se refleja no sólo en su lenguaje, sino también en sus acciones. Mariana narra casi al final de la historia: "En esta misma pieza, allí mismo donde estoy acostada, la tía Francisca muerta de miedo rechazó al sacerdote, quien alegaba que una mujer como ella, con ese temperamento, con esos labios a punto de desgajarse necesitaba un hombre. [...] Semivestido, su rostro se había distorsionado..." (p. 225).

Las contradicciones en el personaje desembocan en un conflicto interno que ni él puede combatir. Sus propios deseos y sus convicciones se enfrentan y lo único que logran es agotar su cuerpo. Casi al final de la novela grita: "¿Qué soy, un hombre o un eunuco? ¿Qué soy yo, a ver, qué soy yo, un emasculado? Luego lo vieron doblarse en dos, vomitar..." (p. 228). Ha perdido el control de sí mismo y revela lo que no debiera por ser opuesto a la religión que supuestamente representa: "Miren a nuestra madre primigenia, ¿acaso se avergüenza de su sexo boscoso?" (p. 229).

Su complejidad radica en que no se trata tan sólo de un hombre que ha puesto a un lado su vocación religiosa para dar paso a sus deseos carnales, sino de un ser en pugna por tener clara conciencia de las contradicciones y desequilibrios de la vida. No sólo los sociales, que él pregonó en sus seminarios, sino también los enfrentamientos que protagoniza en su papel de sacerdote. Debe mover a la gente, impulsarla a hacer una elección de vida que sea productiva, pero al mismo tiempo él no define su posición. Mariana se pregunta: "¿Por qué tomarse tanto trabajo? ¿Qué había en los demás que a Jacques Teufel no le importaba pasarse la noche

entera luchando cuerpo a cuerpo contra la placidez o la vanidad?" (p. 170). Es profundamente religioso, pero a la vez enfrenta sus instintos humanos y, en ocasiones, los deja libres.²⁵

En este punto, Teufel y Mariana se vinculan, no sólo porque parece ser que son los únicos que están en un mismo plano de conversación cuando él expone sus ideas, sino porque ella también es instintiva y, en este sentido, los dos son caracteres que andan un tanto a la deriva, precisamente porque han desbocado sus emociones. Cuando la protagonista sufre por tratar de refrenar lo que siente, parece estar, de alguna forma, ilustrado también el padecer de Teufel. Ella narra: "...el rosario también acaba asido de mis dedos en medio de mis piernas, pero ni cuenta me doy..." (p. 214). Al final, aparentemente el padre tiene que refrenarse, mientras Mariana comienza a dar cauce a esos sentimientos.

Es por lo difuso de Teufel que aparenta ser distinto en su relación con cada personaje. Aunque, desde la perspectiva de Mariana, él parece no tener mayor interés en ella, en realidad es a la única que ve con posibilidades para realizar lo que él inculca. La indiferencia que pueda mostrar en algún momento hacia ella tiene que ver más con su forma de vincularse con otros personajes, que se vuelve complicada, que con un desinterés en la niña. De ahí que, contrario a lo que Mariana esperaba, cuando él está ensimismado en su relación con Luz, la joven parece haber servido sólo de puente entre Teufel y su madre, y se olvida por completo de ella. Sin embargo, lo que esta desatención realza no es una distancia entre el cura y Mariana, sino las tensiones que éste y Luz están experimentando en otro plano de la historia.

Como ya se ha dicho, Luz no es demasiado religiosa antes de conocer a Teufel, pero en cuanto comienza a sentirse seducida por él, sin darse demasiadas explicaciones, lo atribuye a un elemento espiritual y religioso. Entre más seducida está, más experiencias religiosas cree tener. Teufel y Luz salen juntos y se enfrascan en un vínculo que ellos mismos quieren ver ligado con alguna buena causa, y que

²⁵ Cinthya Steele (1992: 30) ve que Teufel: "...leads her [Mariana] to reflect on social injustice and responsibility, but also on *machismo* and the mother-daughter bond". Sin embargo, me parece importante señalar que no encuentro en Poniatowska, por lo menos en esta novela, una intención de atacar el machismo. Precisamente porque Teufel es tan complejo, hallo que si su discurso fuera tan sólo por la emancipación de las mujeres, caería en una simpleza. Lo que el sacerdote hace es tratar de liberar a las mujeres, pero no de un poder masculino, sino de sus propios prejuicios y de la ceguera que su clase les provoca. De hecho, su actitud, al sentirse atraído por las mujeres y al buscarlas sexualmente, me parece alejada de una posición feminista. Apartado del simple "panfleto", este hombre refleja, por un lado, un interés social que quiere transmitir a las mujeres frívolas que lo rodean y, por otro, pone en evidencia los deseos de un hombre ordinario, aunque, de ahí la complicación, él no lo sea.

en realidad se ha contagiado de los tormentos que invaden al sacerdote. Aunque, para éste, su vínculo con la Iglesia y sus propias expectativas como ser humano no lo tienen confundido, sino que lo hacen padecer. Es este sufrimiento el que de alguna manera le transmite a Luz y que, pasado por los prejuicios de la mujer, la llenan de confusión.

A pesar de que ambos parecen comprender que algo les pasa, en un plano profundo de su conciencia no se atreven a revelarlo o siquiera a explorarlo. El lector nunca tiene conocimiento de ello, pero una intuición, parecida a la de Mariana, lleva a presentir que los sentimientos de Luz se han movido a un plano que ella no hubiera querido. Aunque es posible que nunca ceda a sus sentimientos, todo su pesar es muy similar a la culpa; quizás por eso cree que Dios va a pedirle un sacrificio: como una forma de probar que realmente cree en él y que no está en la religión sólo por su interés en el sacerdote. En la última etapa, los dos trasladan su angustia al cuerpo y comienzan a sufrir un padecimiento muy cercano a la locura. Esto se ilustra con una conversación entre Luz y el padre Duchemin acerca de Teufel: “—En la confianza y en el amor, no quiero volver a verlo. —Él deseaba que usted supiera que está internado en el Hospital Francés [...] —Usted sabe porque me ha visto, padre, que yo también padezco...” (p. 242).

Son dos las audiencias privadas que Mariana tiene con Teufel. Una como contraparte de la otra. En la primera hay una distancia entre los personajes y un velo de ingenuidad permea toda la conversación de ella; en esta escena todo es negro; en la otra, rojo. En el primer encuentro la protagonista no tiene idea de qué responderle al sacerdote, porque no comprende del todo lo que le dice. Para ella es un momento de revelación, a diferencia del encuentro final, en el cual ella busca las respuestas: interpela al sacerdote y lo enfrenta. Por eso resulta un momento agotador. Esta segunda entrevista no puede verse desde una sola perspectiva: por un lado está llena de la seducción de Teufel, a la que Mariana es sumamente sensible y, por otro, la conversación entre ellos parece ser el trampolín para que Mariana finalmente comience a madurar. No sólo la impulsa a hacer algo útil de su vida, sino que además se siente cómo a lo largo de esa audiencia el ambiente, el espacio y todos los antecedentes en su relación hacen que ellos evolucionen y surjan diferentes de ese mundo lleno de sensualidad. Es una escena dividida en dos planos: el de la conversación, en donde Mariana se siente motivada a dirigir su vida hacia algo humanístico, y el de lo sensual, en el que ella parece madurar como mujer.

Las dos conversaciones se realizan en un espacio que pertenece a Teufel, por eso es la personalidad del sacerdote la que domina el ambiente de estas acciones. En una “novela-híbrido”, como *La “Flor de Lis”*, los espacios se “caracterizan” por medio de los personajes, son una extensión de ellos que no sólo los contiene,

sino que los representa. De esta forma, Poniatowska logra vincular todos los aspectos de la novela en distintos planos narrativos. Rasgos complejos en los personajes, espacios en que actúan, tiempos extendidos y replegados del recuerdo, símbolos internos y externos y reflejos de distintas culturas y ambientes sociales, son los elementos con los que la autora crea un texto de apariencias, en donde el significado se disemina en la diversidad de lecturas que ofrece. Autobiografía o no, Elena Poniatowska admite que toda ficción tiene su parte de realidad y, en la autobiografía, es bien sabido por los estudiosos de ella, hay un límite no muy definido entre los recuerdos "reales" y los que corresponden al olvido y la invención. Celia Fernández Prieto (1994: 127) comenta al respecto:

La autobiografía es un regalo prospectivo, basado en la facultad de la memoria humana para conservar y reelaborar el pasado. Y es un lugar común destacar la inevitable "infidelidad" de la memoria a la "auténtica realidad del pasado" [...] los recuerdos [...] son en sí mismos engañosos, alteran los sucesos añadiéndoles elementos o restándoles detalles [...] y por si eso no bastara, están el olvido, involuntario o provocado, la autocensura, los silencios.

Entre estos silencios y la memoria selectiva, Poniatowska crea un escrito de apariencias y, por eso mismo, de seducciones. Una novela que, en el cruce de sus ambigüedades, remite al simulacro, a la multiplicidad de lecturas y a la dispersión de significados.

Bibliografía

Baudrillard, Jean

1992 *De la seducción*, Rei, México.

Fernández Prieto, Celia

1994 "La verdad de la autobiografía", en *Revista de Occidente*, no. 154, marzo, Madrid.

Glantz, Margo

1995 "Entrevista con Elena Poniatowska", en *La Jornada*, 21 de septiembre.

Guadarrama, Adriana

1998 "Entrevista con Elena Poniatowska", en *La Jornada*, 2 de octubre.

Hernández, Francisco Javier

1993 *Y ese hombre será yo. La autobiografía en la literatura francesa*, Universidad de Murcia, Murcia.

Jørgensen, Beth Ellen

1986 *Texto e ideología en la obra de Elena Poniatowska*, The University of Wisconsin, Madison.

1994 *The Writing of Elena Poniatowska*, University of Texas Press, Austin.

Malvido, Adriana

1996 "Entrevista con Elena Poniatowska", en *La Jornada*, 17 de diciembre.

May, George

1982 *La autobiografía*, Fondo de Cultura Económica, México, traducción de Darnubio Torres Fierro.

Miller, Beth

1990 *A la sombra del volcán. Conversaciones sobre la narrativa mexicana actual*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Poniatowska, Elena

1992 *La "Flor de Lis"*, Era, México.

Poot, Sara

1996 "Del tornasol de *Lilus Kikus* al tornaviaje de *La 'Flor de lis'*", en Nora Pasternac, comp., *Escribir la infancia*, El Colegio de México, México.

Salinas, Adela

1995 "Preguntona de vidas ajenas, Poniatowska cumple 62 años", en *La Jornada*, 19 de mayo.

Steele, Cynthia

1992 *Politics, Gender, and The Mexican Novel, 1968-1988*, University of Texas Press, Austin.

Taylor, Kathy

1994 *The New Narrative of Mexico. Sub-versions of History in Mexican Fiction*, Bucknell University Press, Toronto.

Tibón, Gutierre

1994 *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, Fondo de Cultura Económica, México.