



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile
Chile

Pino-Ojeda, Walescka

De agua y ausencia: el sujeto autobiográfico femenino en La Flor de Lis, de Elena Poniatowska

Estudios Filológicos, núm. 39, septiembre, 2004, pp. 203-220

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413833013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[Inicio Web Revistas](#) [Web Biblioteca](#) [Contacto](#)

Biblioteca UACH Sistema de Bibliotecas UACH

Revistas Electrónicas UACH

Sistema de Bibliotecas UACH

Artículos Búsqueda artículos

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)



Estudios filológicos

ISSN 0071-1713 *versión impresa*

- Como citar este artículo
- Agregar a favoritos
- Enviar a e-mail
- Imprimir HTML

Estud. filol. n.39 Valdivia sep. 2004

Estudios Filológicos, Nº 39, septiembre 2004, pp. 203-220

De agua y ausencia: el sujeto autobiográfico femenino en *La Flor de Lis*, de Elena Poniatowska

Of water and absence: the female autobiographical subject in *La Flor de Lis*, by Elena Poniatowska

Walescka Pino-Ojeda

Spanish and New Zealand Centre for Latin American Studies, The University of Auckland,
Private Bag 92019, Nueva Zelanda. E-mail: w.pino-ojeda@auckland.ac.nz

El trabajo literario de Elena Poniatowska posee un innegable carácter autobiográfico, ya sea en sus novelas testimoniales (*Hasta moverte, Jesús mío*), epistolares (*Querido Diego, te abraza Quiela*), biográfico-históricas (*Tinísima*) o ficción autobiográfica (*La Flor de Lis*). Sin embargo, esta última, más que situarse en el canon clásico, exhibe una discursividad que responde al modelo autobiográfico femenino. De este modo, esta novela no sólo contribuye a perfilar las diferencias discursivo-ontológicas que separan a ambas tradiciones, sino que, sobre todo, en su proceso de definición elige como referente de distanciamiento la autoridad de discursos estético-literarios latinoamericanos, como es el caso del Modernismo.

Palabras clave: autobiografía de mujeres, novela mexicana, modernismo latinoamericano, sujeto autobiográfico, Elena Poniatowska, escritura femenina

Elena Poniatowska's literary work has an unquestionable autobiographical character, evident in her testimonial novels (*Until I Can See your Eyes, My Lord*), epistolary works (*Dear Diego*), historical biographies (*Tinisima*), or autobiographical fiction (*La Flor de Lis*). Nevertheless, the latter, rather than placing itself in the classical canon, presents a discursivity that responds to the feminine autobiographical model. In this manner, this novel not only contributes in profiling the discourse ontological differences that separate the two traditions, but also implements a process of definition that chooses a distance from the authority of Latin American aesthetic-literary discourse, such as *Modernismo*.

Keywords: woman autobiography, mexican novel, latin american modernism, autobiographical subject, Elena Poniatowska, female writing.

Teniendo en mente las grandes coincidencias que existen entre los eventos narrados y la propia vida de la autora, se ha afirmado que *La Flor de Lis* es una novela autobiográfica¹. Pese a lo anterior, toda vez que se la analiza se ha tendido a enfatizar más su carácter estrictamente "ficticio" que biográfico. En ese sentido, me interesa atender a esta suerte de ambigüedad "genérica" del texto, puesto que aclarar con mayor precisión el carácter de novela autobiográfica en *La Flor de Lis* permitirá revisar los constructos filosófico-enunciativos que subyacen en la autobiografía femenina. Además, será posible leer el proyecto literario de Elena Poniatowska como búsqueda de un discurso distante y distinto a los falococéntricos dominantes desde el momento en que la subjetividad que estructura su narrativa intenta desarticular el sentido ontológico clásico de sujeto autobiográfico canónico.

Philippe Lejeune, uno de los autores que con mayor cuidado ha estudiado el discurso autobiográfico, nos ofrece la siguiente definición de autobiografía: "prosa retrospectiva escrita por una persona real concerniente a su propia existencia, cuyo centro es su vida individual, en particular la historia de su personalidad" ([Lejeune 1989: 4](#)). Este concepto de autobiografía no contempla, como veremos, las innumerables observaciones que en relación a este género han surgido, principalmente a partir de los estudios realizados a las autobiografías de mujeres, los que no sólo evidencian las imprecisiones en relación a las autobiografías masculinas, en las cuales pensaba Lejeune al momento de ofrecer su definición, sino que, además, en relación a la autobiografía en general. Quedan fuera de esta definición otras formas adyacentes a la autobiografía convencional, tales como las memorias, diarios, testimonios, poemas y novelas autobiográficos, entre otros. Lejeune admite que las fronteras que separan a la autobiografía de la novela autobiográfica son tenues y no pueden ser determinadas al interior del texto. Así, las distinciones que existen entre ambas sólo se pueden establecer si confrontamos el texto con la realidad factual, la cual nos proporcionará elementos que permitan hacer coincidir la vida del autor con el narrador-protagonista. Es en dicho contexto que propone su teoría del "pacto autobiográfico", entendido como el contrato que se establece entre autor y lector, y en donde el primero debe convencer de su "sinceridad" al receptor lector hasta el punto de que éste confíe en que los hechos narrados equivalen a las propias experiencias vivenciales del autor.

Si retomamos la definición de autobiografía de Lejeune, podremos percatarnos de que en *La Flor de Lis* quien narra no es en verdad una persona real, esto es, no es Elena Poniatowska quien nos cuenta su vida, sino un personaje creado por ella: Mariana. Este hecho, sin embargo, no impide que el pacto aludido por Lejeune se realice, pues aun cuando no existe una coincidencia onomástica entre la autora y la narradora-protagonista, sí existe una gran concomitancia entre los hechos de la novela y la biografía de la autora². Luego de constatar que los eventos de la novela coinciden en gran medida con las experiencias "reales" de su autora, y no siendo posible determinar de modo estrictamente teórico/inmanente su carácter ficticio, podemos sostener el carácter autobiográfico de la novela. Luego, se hace necesario estudiar la relación que ésta guarda con la tradición "genérica" en la que se inscribe, esto es, en relación al desarrollo de las autobiografías escritas por mujeres.

sujeto autobiográfico. Así, nos informa que Georges Gusdorf establece que la emergencia del sujeto autobiográfico "es el resultado del surgimiento del individualismo como ideología (...). En tanto género [la autobiografía] representa, a su vez, la expresión de una autoridad individual en el ámbito del lenguaje (...) la 'marca' o 'sello' del poder del hombre: su presencia lingüística, psicológica e institucional en el mundo de las letras, de las personas y las cosas" ([Stanford 1988: 35](#)). Para Stanford, tal concepto de sujeto autobiográfico presupone un carácter aislado, finito del "ser", que es lo que haría posible que éste se sitúe de modo separado y distintivo dentro de la sociedad.

En una línea similar Stanford localiza a James Olney, quien, al igual que Gusdorf, concibe el "yo" como una unidad teleológica. Sin embargo, Olney aclara que el sujeto autobiográfico crea un "ser" individual e íntegro en el acto mismo de la escritura. La gran limitante que Stanford observa en estas dos teorías es que, debido a su base ideológica estrictamente individualista, se encuentran incapacitadas para arrojar luces sobre las autobiografías de mujeres precisamente, porque presuponen un sujeto sólidamente establecido, distinguido, excepcional y, por lo mismo, independiente de la comunidad en la que se inscribe.

En este sentido resultan muy pertinentes los aportes de Sheila Rowbotham, quien afirma que, en el caso de la mujer, aquella experiencia de sujeto único y excepcional le está vedada, por cuanto su experiencia depende de aquella que la comunidad falocéntrica le ha asignado. De este modo, el individualismo que tanto Gosdorf como Olney presuponen para la autobiografía reflejaría un estatus de privilegio que no es posible encontrar en las autobiografías de mujeres. Este hecho fundamental es el que permite entender, según Nancy Chodorow, la ausencia de un concepto teleológico de sujeto en las autobiografías femeninas precisamente, porque se entiende que la formación de éste no ocurre en oposición ni en negación a esos "otros", sino en una relación de interdependencia con lo "otro". Vale decir que el sujeto femenino autobiográfico ha surgido al margen de la ideología individualista que explica al sujeto autobiográfico masculino³.

En una línea similar de análisis en "The other voice: autobiographies of women writers", Mary G. Mason afirma: "En ninguna parte de las autobiografías de mujeres encontramos los patrones que fueron establecidos por los dos autobiógrafos prototípicos: San Agustín y Rousseau" ([Mason 1980: 210](#)), puesto que no existe, según Mason, autobiografía alguna escrita por mujer en que se exponga la batalla entre fuerzas antagónicas, con la consecuente victoria de una de ellas. Del mismo modo, tampoco hay constancia de ninguna autobiografía femenina en donde, como en Rousseau, se presente "el egoísta arquetipo laico (...) que cambia la presentación dramática por el despliegue de un autodescubrimiento, en donde los personajes y los eventos no son más que aspectos de la conciencia evolutiva del autor" ([Mason 1980: 210](#)). Luego de establecer que la tradición autobiográfica femenina no tiene como antecedentes los textos canónicos que explican las autobiografías masculinas, Mason estudia cuatro modelos de autobiografías femeninas, dos provenientes de la tradición mística y dos de la tradición secular, para concluir que en todos estos casos "el autodescubrimiento de la identidad femenina parece admitir la presencia real y el reconocimiento de otras conciencias. La revelación de un ser femenino está ligado a la identificación de un 'otro'" ([Mason 1980: 210](#)), lo que en el caso de los escritos de tradición mística, se evidencia a través de un diálogo con la Divinidad, el Creador, el Padre. En aquellos de tradición laica, ese "otro" es recreado en la figura del esposo, pero más contemporáneamente dicho sitio ha ido siendo ocupado por otra figura femenina, que bien puede ser la madre o la hija. De esta manera, Mason concluye que en general las autobiografías femeninas siguen un patrón en donde la formación del sujeto ocurre a través de una estructura de dúos, con lo cual no sólo se distancian de aquella tradición individualista que explica las autobiografías masculinas, sino que, más importante aún, vienen a expresar un concepto de sujeto que no se basta a sí mismo y que, por lo tanto, desconstruye cualquier noción de un "yo" acabado, íntegro, *a priori* e individual. Ante ello, la noción de sujeto que las autobiografías femeninas despliegan, más allá de re-presentarlo en un constante hacerse, en tránsito y fluidez permanentes, delatan la naturaleza múltiple, polimorfa, contradictoria y permeable del sujeto, en tanto divisa ontológica. Es por estos motivos que se puede sostener que la autobiografía femenina traiciona el canon autobiográfico clásico (masculino) al no coincidir con el concepto de "individualidad" que transita en dichos textos, los cuales exhiben un sujeto ya formado,

teleológico/tautológico, sino en relación a un otro que lo contiene y sobrepasa: la comunidad. Se trata, por tanto de un "yo" que se arma y desarma de acuerdo al marco simbólico y cultural que un entorno dado le ha permitido.

La Flor de Lis es una novela autobiográfica en donde la presencia de la comunidad, de ese "otro" aludido por Mason, se ofrece de modo insoslayable. Mariana nos da cuenta de su trayectoria vivencial al mismo tiempo que nos informa de los sucesos históricos de su tiempo (la Segunda Guerra Mundial). Más aún, el moldeamiento de su "personalidad" (para usar los términos de Lejeune) ocurre de modo paralelo al proceso de su inserción y pertenencia a una comunidad: México. En otras palabras, el sujeto "Mariana" se desarrolla al mismo tiempo que se va forjando su "mexicanidad" y que, como veremos, nada tiene que ver con una marca esencial que podría servir para definir a todos y cada uno de los que habitan en las fronteras que demarcan México⁴.

Este proceso de conocer/reconocerse en una comunidad, en *La Flor de Lis* ocurre de modo inseparable al proceso de sentirse/construirse en mujer, afiliarse a un determinado credo religioso, pertenecer/reconocerse dentro de un determinado grupo étnico (la colonia francesa) y económico, hablar/hablarse en una/s lengua/s dada/s. Todos estos elementos nos proporcionan una maraña de entidades en donde la formación del sujeto autobiográfico se ve sometido a procesos y agentes comunitarios y simbólicos variados que dan muestra del carácter múltiple, cambiante y polimorfo de ese sujeto que se reconoce incapaz de encapsular su "yo" en una fórmula total y definitiva.

Con esto en mente es posible entender la importancia que poseen los discursos, símbolos, instituciones y personajes que circundan a Mariana, dentro de los cuales su madre, Luz, es quizás el más importante. La figura materna es desplazada de modo parcial sólo en la segunda parte de la obra cuando aparece un nuevo personaje/discurso: el padre Teufel. De esta manera nos percatamos cómo en el desarrollo de los acontecimientos hay dos personajes centrales que acompañan a la protagonista, con los cuales alterna esa función "dual" a la que hacía referencia Mary Mason. Desde este punto de vista es que notamos de qué manera en *La Flor de Lis* acuden las dos formas de la autobiografía femenina citadas por Mason, a saber, la de tipo secular a través de la relación de Mariana con Luz, y la de tipo mística en la relación de Mariana con el sacerdote Teufel.

No obstante lo anterior, debemos señalar que en la formación del sujeto "Mariana", si bien es cierto las figuras de Teufel y Luz son centrales, también lo es su relación con su hermana Sofía, su padre Casimiro, sus tías, abuelos, la servidumbre (sobre todo las nanas: Nounou, mademoiselle Durand, Magda) y las amistades, en especial Therese Nissan. Del mismo modo, es absolutamente necesario establecer la enorme importancia de ciertos discursos con los cuales la obra dialoga y debate, tales como la religión cristiana que practican los que pertenecen a la colonia francesa y cuyo apóstol es el padre Teufel. Pero también el discurso de estos mismos inmigrantes franceses, celosos de sus orígenes y de su alta cuna, los cuales observan a México y a los mexicanos desde los balcones de sus mansiones trasplantadas, y cuyos techos puntiagudos para soportar tanta nieve alpina envejecen bajo el peso del sol de los mexicas: "desdeñosas las casas parecen decir: 'Yo no soy de aquí'" ([Poniatowska 1988: 115](#)), describe Mariana. Importante, a su vez, es la presencia del discurso de los medios de comunicación, las revistas sociales en que "la gente importante", como la familia de la protagonista, exhibe su estatura y elegancia y, por supuesto, en la década de los 30 el naciente influjo de la cultura de Estados Unidos, cuyo portavoz más penetrante y eficaz lo constituye el celuloide de las pantalladas anacaradas de Hollywood con su gran ejército de estrellas.

Menos evidente, pero no por ello menos importante para Mariana, es el discurso de Magda y de la demás servidumbre. A diferencia de los otros mencionados, aquel que es presentado a través de Magda es el menos explícito, el menos violento y dogmático. Es por ello que su influjo en el "yo" de Mariana casi no se deja sentir, pues la cultura popular vernácula, al igual que el español, "ya lo pescaremos en la calle, es más importante el inglés. El español se aprende solo, ni para qué estudiarlo" ([Poniatowska 1988: 33](#)) nos dice Mariana, interpretando las palabras de su madre cuando le anuncia que su escuela en México será la inglesa. Como

ni en los perfumes que fabrica Casimiro; más bien, es el que se encuentra en la calle, en las plazas, en aquellos autobuses en que se mezclan los olores, las miradas y los símbolos.

La lectura que el Modernismo estableció de la subjetividad femenina logra transmitirse, al menos parcialmente, en los textos de Darío que me permito citar a continuación con el fin de situar las estrategias ideológico-discursivas que participan en la configuración del sujeto autobiográfico de *La Flor de Lis*⁵:

En las pálidas tardes
me cuenta un hada amiga
las historias secretas
llenas de poesía;
lo que cantan los pájaros,
lo que vaga en la niebla,
lo que llevan las brisas,
lo que sueñan las niñas.
("Autumnal")

En este poema el hablante nos da cuenta de las confidencias sostenidas con una figura mitológica femenina: el "hada amiga". Al aclararnos de que se trata de una "amiga", eufemismo, a su vez, de "amante", el hablante se sitúa en el mismo espacio de conocimiento del hada; sin embargo, es ella la que le enseña los misterios que contiene la poesía. De este modo entendemos que es una mujer (mítica) la que le transmite su saber al hablante, y es por eso que él conoce, tal vez más que ningún otro, lo que "sueñan las niñas", esto es, los misterios de la mujer, su universo onírico, del mismo modo que conoce lo que cantan los pájaros, los secretos de la brisa y de la niebla. La mujer comparte con la brisa, los pájaros y la niebla ese sentido de movilidad, levedad y fluidez que sólo el poeta, en contacto con el inasible mundo de lo desconocido, es capaz de atrapar.

Es quizá siguiendo esta línea de relaciones que podemos entender que el Modernismo haya hecho de la mujer uno de sus símbolos predilectos, tanto que ella misma llega a convertirse en sinónimo de poesía, de ese "azul" inaprensible que el poeta intenta atrapar en sus versos, queriendo con ello cautivar lo desconocido, la belleza/creación. Tal enigma en torno a aquella liviandad que el poeta se ufana de asir, y que le hace afirmar que conoce los secretos de la brisa, de la niebla y de las niñas, es corroborado con la metáfora del cisne.

¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro!
Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda
brotó de gracia plena
siendo de la Hermosura
la princesa inmortal
bajo tus blancas alas
la nueva poesía
concibe en una gloria
de luz y de armonía
la Helena eterna y pura
que encarna el ideal
("El cisne")

En este poema se observa la simbiosis entre la mujer y el ave: del mismo modo que Helena surgió del "huevo azul de Leda" para convertirse en la princesa de la hermosura, el poeta obtiene la "nueva poesía" bajo las alas del cisne; poesía que habrá de cantar a Helena (la belleza), encarnación de lo ideal. De este modo, en tanto la mujer figura "la eterna belleza ideal", el cisne blanco y alado que levita en ese constante movimiento y fluidez de aguas, expresa la liviandad y la pureza de esa realidad que sólo el poeta es capaz de aprehender. Es él quien puede atrapar el "ser" de las cosas, asir/crear ese "signo" que las define, retener esa fluidez. El poder de la palabra vence ese movimiento constante, huidizo, logrando fijar en cristal, en esmeraldas o rubíes (símbolos modernistas), ese fluido constante de agua y sangre

¡Bellas garzas! Algunas ocultaban los largos cuellos en la onda o bajo el ala, y semejaban grandes manchas de flores vivas y sonrosadas, móviles y apacibles (...). Las garzas blancas las encontraba más puras y más voluptuosas, con la pureza de la paloma y la voluptuosidad del cisne; garridas, con sus cuellos reales, parecidos a los de las damas inglesas (...) Sus alas, delicadas y albas, hacen pensar en desfallecientes sueños nupciales, todas bien dice un poeta como cinceladas en jaspe.

("Palomas blancas y garzas morenas")

Se reúnen aquí bajo una misma carga semántica la belleza, la garza y los cuellos largos y albos de las damas inglesas. En este sentido se comprenden sus "desfallecientes sueños nupciales" ante la visión de tal reunión poética en donde se confunde el simbolismo lírico con el erotismo del hablante, quien, mediante un acto de descenso, desde la belleza ideal arriba a lo nupcial, a lo carnal/mundano.

Este largo preámbulo en torno a algunos de los símbolos centrales del modernismo dariano no tiene otro sentido que introducir el análisis de Luz, el segundo personaje femenino más importante de esta novela, mediante el cual el texto pone en ejercicio la estrategia dual a que aludimos anteriormente. Me interesa abordar este personaje femenino teniendo como referencia el concepto de mujer que el arte modernista desarrolló, pues sostengo que *La Flor de Lis* recurre de modo claro e intencionado a parte importante del repertorio simbólico modernista para describir lo femenino, y ello con el fin de cuestionarlo. Este aspecto cobra más sentido desde el momento en que recordamos el aire aristócrata que envuelve a la novela y contra el cual la protagonista, Mariana, se rebela. Esto ocurre así, porque Mariana nos describe su ejercicio de crearse/reconocerse en sujeto/mujer/mexicana de un modo inextrañablemente ligado a la familia, la comunidad; pero, sobre todo, a la figura materna. Considerando este aspecto de la novela, Beth Jörgensen encuentra en esta dependencia de la hija hacia la madre la explicación para el desarrollo frustrado de la "subjetividad" de Mariana. Así afirma:

[Luz] es el objeto irresistible de la mirada ansiosa de su hija y, del mismo modo, la luz a través de la cual Mariana ve el mundo. Objeto y energía. Luz es la ausencia omnipresente, el vacío, para ser el lugar en el cual Mariana invierte sus reservas de sentido e intentar atrapar con palabras lo que ha sido siempre amado a los ojos, pero imposible de alcanzar. La relación de Mariana con su madre junta los episodios inconexos y une tanto las brechas estructurales como temáticas del texto. En torno a esta relación fundamental amada y defectuosa se mueve el desarrollo frustrado de la historia de Mariana ([Jörgensen 1994: 118](#)).

La dependencia emocional que Mariana posee respecto a Luz es irrefutable, sin embargo, y si queremos agotar aún más las posibilidades psicoanalíticas usadas por Jörgensen, podremos constatar que el proceso inicial imitativo que Mariana desarrolla en relación a Luz va cambiando a medida que ésta descubre nuevos referentes, otros espejos en los que pueda ver su imagen reflejada/fragmentada. Luz es la figura femenina que sirve de guía directa a Mariana para crear el componente femenino de su "yo". He escogido el término "guía", pues sostengo que Luz no es un modelo, un ejemplo; es, más bien, un texto con el cual Mariana dialoga, del mismo modo que lo hace con otros referentes femeninos: Sofía, Therese Nissan, su tía Francisca, sus amigas, Magda. Visto de este modo, podemos acordar con Jörgensen que Luz es "la luz mediante la cual Mariana ve el mundo", pero ante el entendido de que su madre es uno de los caminos por los que Mariana transita, el más amado, cautivante y enigmático, por cierto; pero, como veremos, ella no ofrece una respuesta a las constantes inquietudes e inseguridades de Mariana. Es considerando estos atenuantes que es posible entender a Luz de modo relacionado, pero a la vez independiente de Mariana, para concluir que la configuración del "yo" de la protagonista no es, necesariamente, ni un fracaso ni un éxito, sino una búsqueda constante en la que se ensayan siempre nuevas formas de pertenecer, de "ser".

Conocemos a Luz a través de la voz de Mariana, y aun cuando existe una constante añoranza de la niña hacia su madre, ello no concluye con el encuentro pleno de ambas. Este proceso de simetría/reunión entre madre-hija no logra concretarse nunca, primero porque Luz es el signo

saber, el exhibirse como un signo tachado, el que provoca la frustración inicial de la niña. En otras palabras, el anhelo hacia la madre ocurre, porque ésta se presenta como un signo prometido, pero que no proporciona el significado esperado: Luz "traiciona" los semas maternos que está llamada a significar. "Qué dirán, que ésta no es una mamá, que es un cambio, oigo hasta su perfume. Las otras mamás atraviesan el patio derechitas, no tintinean como la mía" ([Poniatowska 1988: 41](#)).

La otra razón que explica la carencia de un encuentro pleno es la constatación, por parte de Mariana, de que si Luz ha "extraviado" su rol de madre es, porque, al igual que ella misma (Mariana), no posee un centro, un punto de equilibrio desde el cual construir su "yo". Madre e hija se encuentran viviendo un mismo proceso de búsqueda y constatación: Luz no es un ejemplo para Mariana, porque no puede ofrecerle un modelo, no está en condiciones de proporcionarle una certeza, porque no la posee. En este sentido el encuentro de ambas ocurre no en la plenitud de un signo globalizador y lleno de sentido, sino en la búsqueda. Ante el diagnóstico que un psicoanalista le proporciona a Mariana, la cual le aconseja abandonar "la obsesión" por su madre, ésta, ya adulta, recuerda y reflexiona: "No es que la extrañe, es más que eso (...) No es que la extrañe es que la vivo (...) la veo mirarme con esos ojos que ninguno de los tres hemos sacado, luego escapa, sedosa, y no puedo sorprenderla ya en ningún recoveco de la lluvia (...) Mamá es la gran culpable de mi esperanza" ([Poniatowska 1988: 95](#)). ¿En qué sentido Mariana afirma que su madre es la sola fuente de sus ilusiones? ¿Qué es lo que observa en ella y que no ve en Sofía, su tía Francisca, su abuela o sus amigas? La ausencia "física" de Luz poco a poco pasa a convertirse en la ausencia de un signo que pueda definirla. Ese movimiento constante que le impide retenerla, ese misterio, es leído por Mariana como un signo de desasosiego, de la inquietud de quien no está cómodo ni con la vida ni consigo mismo. Luz es un texto que no se deja leer, porque está aún/siempre escribiéndose. Es por ello que podemos llegar a sostener que ella es un signo de esperanza en la medida en que sus movimientos expresan un "ser" que se niega a permanecer, a fijarse. Así, lo que une a Mariana y a Luz es esa común insatisfacción, inseguridad, esa constante añoranza que se sabe difícil de alcanzar. Lo que las une es esa misma certeza de soledad, de postergación que se niega a ser convertida en regla. Es por ello que Mariana puede afirmar: "Sofía está fuera de la órbita sagrada. Tiene demasiado sentido común y éste le cierra el acceso a los cielos que Luz y yo 'alucinamos'" ([Poniatowska 1988: 192](#)). Mariana es quizás la única que repara en los movimientos de Luz, en sus gritos silenciosos; es la única que intenta entender su lenguaje: "Hoy como entonces, Luz dice frases que ruedan frágiles en el aire y caen sin ruido sobre la alfombra. Nadie las recoge, sólo yo, para que las sirvientas no las barran con el polvo de la mañana" ([Poniatowska 1988: 182](#)).

Es por estas razones que la figura de Luz está construida en base a metáforas que expresan, precisamente, esa incapacidad de aprehensión, de definición y fijeza, y que lleva a Teufel a afirmar: "Todo lo que juega la mujer se juega en una especie de claroscuro" ([Poniatowska 1988: 212](#)). En este contexto entendemos que Mariana describa a su madre como un sujeto mirando en lontananza, yéndose, "siempre se va" ([Poniatowska 1988: 40](#)), quizás huyendo/buscando lugares o a sí misma. Ante ello la protagonista sólo puede afirmar: "Se casó con la ausencia" ([Poniatowska 1988: 30](#)), con aquello insostenible, inasible. Lo que la define no es la fijeza, su cuerpo sólido y concreto, sino su belleza, sus muselinas, el pelo flotando al viento, el perfume, el portazo que resuena tras de sí, el bamboleo de mamparas, cerraduras, el eco del rugir de su auto, su constante prisa: "La define su ausencia (...) su ausencia es sólo suya" ([Poniatowska 1988: 42](#)). Es por ello que no es una flor, es el olor de la flor; no es el sentido común de Sofía, la "luz enciclopédica" con su "iluminismo" y su saber "civilizador", homogeneizador/excluyente. No es presencia, es sólo luz, fugacidad.

El carácter huidizo, móvil de Luz, encuentra en el elemento agua la metáfora perfecta⁶. Recién comenzada la novela, Mariana nos presenta a su madre tras una cortina de agua de mar. "A través del agua la veo a ella, su sonrisa, su aire de distracción. Quisiera abrazarla. Se me deshace en espuma" ([Poniatowska 1988: 18](#)). O más adelante, ya comenzada la guerra, cuando están en casa de sus abuelos en Francia, nos dice: "Mamá, de un día para el otro, viene a vivir con nosotras, dulce, inalcanzable como el agua dulce que cae del cielo. Se mezcla a la lluvia finita de Vouvray tan delgada que apenas se ve" ([Poniatowska 1988: 23](#)).

ausencia y el agua no son metáforas para describir a Luz, ella misma es ausencia y es agua. Esto se patentiza cuando madre e hijas emprenden la travesía que las lleva de Francia a México. El viaje en barco sumerge a Mariana y a Sofía en aquel movimiento que siempre habían visto en Luz. Esta experiencia resulta traumática para Sofía, la cual no puede contener los mareos. Mariana, en tanto, vive aquel viaje como un trayecto de cambio/conocimiento en el que se enamora fugazmente, observa la soledad de las señoras que están "muriéndose de sí misma[s]" ([Poniatowska 1988: 30](#)), pero, sobre todo, se dedica a contemplar aquella "ausencia" de Luz, a intentar desentrañar esa fugacidad. Es en este momento que la narradora juega con las imágenes de luz y agua, como una forma de combinar los signos que puedan definir ese movimiento constante de la figura materna. En medio del océano, meciéndose sobre olas gigantes, Mariana emprende la búsqueda de Luz:

La escalera desemboca en un estrecho pasillo y camino bajo el túnel; cuántos pasos hay que dar para llegar a la *luz*. Penden focos de *luz* amarilla, pero yo quiero la *luz* del día () me doy a la nitidez de la mañana, qué feliz soy, esta *luz* inimaginable espera como un inmenso regalo. En pleno océano, el agua del mar *abrillanta* la mañana (...) Esa mujer allá en la punta es mi mamá; el descubrimiento es tan *deslumbrante* como la superficie lechosa del mar. Es mi mamá. O es una garza. O un pensamiento salobre. O un vaho del agua. O un pañuelo de adiós en el viento. Es mi mamá, sí, pero el agua de sal me impide fijarla, se disuelve, ondea, vuelve a alejarse; oh, mamá, déjame asirte. ([Poniatowska 1988: 29](#), énfasis añadido).

Mariana sale del vientre oscuro del barco buscando la luz del día, que es Luz. Aquel "inmenso regalo" no resulta ser otro que ver a la distancia la silueta frágil de su madre, la cual observa el mar como si se observara a sí misma, pues Mariana la ve proyectada en "la superficie lechosa [maternal] del mar", en el vapor evanescente que le impide atraparla. Sin embargo, Mariana nos declara un hallazgo: "Descubro a mamá a los nueve años. Antes sólo son imágenes fugaces" ([Poniatowska 1988: 30](#)). Resulta decidir que el "conocimiento" de Mariana respecto a Luz ocurra en aquella travesía. Ante ello podemos afirmar que Mariana logra entender el fluir de Luz en el fluir mismo, en el mar. El conocimiento no ocurre en un punto fijo, central, sino en la levedad del agua en donde Luz, liviana, evanescente, semeja un ave, un vapor o una ola.

Es de este modo que la narradora nos describe el misterio inefable de Luz. Pero este misterio nada tiene que ver con aquel otro que el poeta modernista se ufana de conocer, pues Luz no es sólo un misterio para los demás, lo es también para sí misma. Así, en una de las pocas oportunidades en que escuchamos a Luz directamente, ésta nos dice: "Las mujeres estamos siempre a la espera, creo (...) giramos, nos damos vuelta (...) soy imprecisa y soy privilegiada (...). Y estoy aquí junto a la ventana, tan llena de incertidumbre, inmóvil (...) aquí en esta zona mágica de silencio bajo el gran arco del cielo mexicano, azul y duro" ([Poniatowska 1988: 207](#)).

El repertorio de imágenes que la describen es el mismo que el arte modernista usó para referirse a la mujer. Luz es un personaje que ha sido vestido de signos modernistas: es la belleza ideal, fugaz, impenetrable; es enigma, luz encguecedora, esmeralda: "Un cajoncito de mar congelado, una dura transparencia" ([Poniatowska 1988: 38](#)), y es, finalmente, una garza de largo cuello blanco. Este es, precisamente, el símil modernista más trabajado en la novela para describir a Luz:

La palidez de su rostro bajo la mata de pelo que parece pesarle en la nuca, echarle hacia atrás la cabeza, el cuello frágil de tan largo, el hueso en la nuca dispuesto a la guillotina; allí podría caer la pesada cuchilla, sangrarla, desnucarla, descerebrarla, descabezarla, separar su rostro de altos pómulos del resto del cuerpo, volátil, intangible, intocable ([Poniatowska 1988: 38](#)).

La belleza, blancura de Luz, es descrita de tal manera que, del mismo modo que es una virtud, también es una amenaza, un signo de su vulnerabilidad. El cuello largo y albo, punto focal de la belleza modernista, es descrito por Mariana como el blanco predilecto para terminar con la vida, "descerebrar," como queriendo decir, mutilar el pensamiento, el saber y lenguaje propios: "Qué frágil es su nuca, con una sola mano, un hombre puede abarcarla

No obstante lo anterior, Poniatowska trata el repertorio modernista de un modo tal que lo que obtenemos no es la lectura "masculina" esteticista e idealizada de la mujer. Mariana hurga en los silencios de Luz y se reconoce incapaz de penetrar en ellos, primero porque ella no posee ese saber todopoderoso que el poeta modernista se autoadjudica, y segundo, porque el misterio de Luz no es otro que la búsqueda, la inquietud. Es de este modo que Poniatowska subvierte el lenguaje modernista dariano, y nos ofrece su versión del enigma femenino, no en el mundo de lo mágico/poético/irreal, sino en el concreto espacio en que la mujer se debate con las posibilidades de un lenguaje distinto, de "otro modo de ser", como quería Rosario Castellanos en su poema "Meditación en el umbral"⁷.

Si Luz es la ausencia, la duda y la fugacidad misma, Sofía es la certeza, la fijación del signo. Desde el comienzo de la narración, Mariana describe a su hermana como una "potranca fina" que no se deja domar. Este aspecto es el que ha llevado a algunos críticos a sostener la debilidad de carácter de Mariana en oposición a la fuerza y rebeldía de Sofía (Jørgensen 1994: 113). Como anotábamos anteriormente, la protagonista se siente más cercana al lenguaje de Luz que al de su hermana. También hicimos mención a la manera en que Poniatowska subvierte el significado que podríamos haber esperado de Luz, cuyo nombre no expresa el saber iluminista, racional, sino aquella fluidez de luz y agua que impide fijarla. Desde este punto de vista podemos preguntarnos: ¿Cuál es el discurso que Sofía desarrolla en la novela? ¿Qué lenguaje es el suyo y qué lleva a Mariana a sostener que Sofía está lejos de "la órbita divina" por la cual ella y Luz alucinan?

La relación entre Mariana y Sofía está signada por el dominio de esta última sobre su hermana: "Su poder sobre mí es ilimitado" (Poniatowska 1988: 60), afirma la narradora. Las inseguridades de Mariana se destacan aún más por la energía rebosante de Sofía, la cual encuentra en el baile un signo de expresión predilecto, en tanto Mariana opta por la soledad y quietud del piano. De este modo Mariana nos describe las diferencias que la separan de su hermana: "Siempre digo que sí, asiento con un ademán afirmativo, tengo un resorte dentro que me sube y baja la cabeza: arriba, abajo, arriba, abajo. Sofía, en cambio, tiene otro que va de derecha a izquierda y la hace negar reiteradamente, sacar la lengua, hacer bizco, muecas y gritar a todo pulmón: 'No quiero'" (Poniatowska 1988: 28).

Es esta misma rebeldía la que la libera de ir al retiro en que Mariana conoce al padre Teufel, que hace que no vuelvan al colegio en Filadelfia y que le permite exteriorizar sin tapujos sus iras; pero, sobre todo, aquel sentimiento de superioridad que la lleva a gritarle a Magda que es una mula, a Mariana que es una estúpida y, al llegar a México, espetar a la cara de los oficiales de inmigración: "No vayan a creer que quise venir, me trajeron, bola de licenciados frijoleros y pedorros" (Poniatowska 1988: 75).

La terquedad de Sofía es vista por Mariana como una consecuencia de la seguridad desproblematizada que ésta tiene de sí misma. Es en este momento que quedan en evidencia las grandes diferencias que separan a ambas hermanas. "Sofía ya sabe qué va hacer, con quién se va a casar, cuántos hijos tendrá, cómo y de qué modo vivirá. Yo no sé nada (...). Dentro de mí hay una inmensa confusión" (Poniatowska 1988: 107). Es por ello que Sofía no sólo está lejos del lenguaje de Luz y Mariana, lo está también respecto a Casimiro, el padre de la protagonista. Es en este sentido que podemos llegar a postular que, en tanto Luz figura un discurso de la inestabilidad, de la ausencia de un centro, Sofía es el discurso clásico, socrático-aristotélico al que su nombre hace mención. A diferencia de Luz, Sofía no desvirtúa las presunciones que nos formamos al encontrarnos con su apelativo. En la novela, el lenguaje de Sofía sólo puede ser analogado al de Teufel, el patriarca que reúne la suma más importante de discursos hegemónicos de la novela; del abuelo francés, depositario del discurso de casta y clase que la colonia francesa practica, o del viejo empresario Barthelot. La hermana de Mariana comparte con estos lenguajes aquella seguridad incuestionada que no es posible ver ni en Luz ni en Mariana, como tampoco en Casimiro, quien es el que estaría llamado a representar la autoridad patriarcal.

Recién iniciada la novela, Mariana describe a su abuelo francés, diciendo: "El abuelo camina rápido; tiene un propósito, los hombres suelen tener un propósito (...). Lo vemos alejarse hacia el horizonte" (Poniatowska 1988: 26-27). Desde el inicio de la novela, Mariana

Casimiro, por el contrario, nada tiene que ver con esta claridad de movimientos, de objetivos que tanto Teufel como el abuelo francés, Barthelot o Sofía exhiben.

El padre de Mariana es un personaje que se nos ofrece muy tardíamente en la novela. Su presencia está absolutamente ensombrecida por Luz. La relación que Mariana establece con su padre es, en muchos aspectos, similar a la que entabla con Luz, en el sentido de que ésta lee en la figura paterna muchos de los movimientos fallidos, inconclusos e inseguros que ve en sí misma. Así, cuando se sorprende dudando, inconclusa, Mariana afirma: "Es papá dentro de mí. Es su angustia" ([Poniatowska 1988: 112](#)). Mientras Luz es la esperanza, en la medida en que ella figura una inquietud permanente, una resistencia al *statu quo*, Casimiro es el espejo en el que Mariana observa su inseguridad presente. Es por ello que Casimiro no le sirve para pensar en su propio proceso de sujeto, pues él es la incerteza detenida, resignada quizás. Casimiro no busca, se queda, porque sus tribulaciones no son un signo de alegría, sino de angustia:

Papá a medio camino deja de creer. Su entusiasmo jamás crece; no lo va fomentando a medida que avanza, nadie le ha dado cuerda, siempre desmaya (...) de pronto se detiene como los perros, no quiere ir más lejos, la angustia lo acogota, hace cara de perro, levanta la cabeza en espera de señal (...) Porque mi padre es un hombre que tiembla; desde que se levanta a la vida (...) jamás podrá afianzarse. Se esconde de sí mismo, se esconde de sus propósitos y cuando llegan, él ya no está, no hay nadie para tomarlos y levantarse con ellos en brazos ([Poniatowska 1988: 91](#)).

En tanto Luz se busca a sí misma, Casimiro se esconde. Las palabras de Luz caen al suelo, porque nadie las recoge; pero las de Casimiro son abandonadas al azar. Es tal vez la figura de la cama la que mejor expresa esta diferencia de lenguajes entre Casimiro y Luz. Mariana nos describe de este modo la cama de su madre: "Mamá, nenúfares mamá, tu cama flota sobre los nenúfares; los nenúfares entre tus piernas; es un mar de leche tu cama, estallan las burbujas blancas; es como tú tu cama, vasta y ensimismada y yo me pierdo en ella, pero no logro hundirme ni desaparecer" ([Poniatowska 1988: 236](#)). La vastedad y misterio de Luz no tienen para Mariana un sentido de pérdida, al contrario, pese a esa inmensidad, ella no desaparece, no se pierde en la nada. Muy distinta es la cama de Casimiro: "Siempre su cama parecerá un camastro; todos tenemos camas normales, hasta agringadas, con sábanas de florecitas; quién sabe por qué, la cama de él resulta carcelaria, a ras de suelo; hace pensar en una litera de calabozo, en la piedra que suda agua, en el último trago solitario" ([Poniatowska 1988: 93](#)). Así como Luz rebosa claridad, un misterio de levedad, de fluir o una energía a punto de estallar, Casimiro es la sombra, la falta de luz (casi-miro), apegado al suelo, a una vida penitente que es más presagio de oscuridad/muerte que de luz/vida. Es en esta medida que sostenemos la complicidad de Mariana con su padre, pero podemos entender también por qué él no representa su proyecto subjetivo, pues aun cuando la opción de Mariana no es la definición total, el verbo metafísico, tampoco es el pesimismo, la angustia.

Es por ello que, del mismo modo que la protagonista no se identifica con la soberbia certeza, "sabiduría" de su hermana, tampoco comulga con el temblor angustioso del padre, Casimiro, quien al parecer no es capaz de ver más allá de su tristeza, no ensaya la clarividencia de descubrirse en sus propios temblores. El amor de Mariana hacia su padre surge de la constatación de que comparte con él ese sitio de lo incierto, de lo postergado. "A papá lo quiero cuando me rehúye, cuando sus ojos son ese verdor de inseguridad y de expectación que después sabré que jamás se cumple, porque mi padre no conoce el camino, no sabe por dónde entrarle a la vida" ([Poniatowska 1988: 87](#)). La posición subsidiaria de Casimiro ocurre aún dentro de su propia condición de privilegio social.

Es de este modo que el padre de Mariana se aleja de la figura patriarcal canónica, pues no es él quien sustenta/exhibe el discurso hegemónico de la familia ni mucho menos de la nación. Casimiro es un extranjero de sí mismo y de su comunidad. El padre Teufel es quien llegará a suplantar la autoridad paterna que Casimiro estaba llamado a cumplir. Podríamos incluso decir, para usar el lenguaje de Lyotard, que él sintetiza el encuentro de algunos de los relatos maestros más acreditados de nuestra cultura: el poder patriarcal de la religión, el marxismo en tanto discurso maestro para aquellas ideologías de emancipación, y, como consecuencia y relacionado con lo anterior, el eurocentrismo.

sobre todo en la protagonista, es fundamental. Teufel aparece por vez primera en un retiro organizado por el grupo scout al que asiste Mariana. Inaugura su aparición en la obra con la pregunta: "¿Qué es el mal?" (Poniatowska 1988: 117). Una pregunta de tal envergadura, motivo y eje de gran parte de la obra de Nietzsche, es planteada por el sacerdote de un modo simple y llano, como de quien ya sabe la respuesta. Es más, Teufel arroja esta pregunta no a un grupo de intelectuales, filósofos o esotéricos, sino a un grupo de muchachas ricas, adolescentes, ingenuas, la mayoría ansiosas de confirmar sus privilegios, no de cuestionarlos. El peso de dicho discurso del sacerdote es descrito por Mariana de esta manera: "Algo pide, pero ¿qué? Estamos dispuestas a dárselo, pero ¿qué es lo que quiere? (...) estábamos en presencia de un hombre que podía absorbernos con la sola fuerza de su intelecto o de algo más oscuro y demoníaco" (Poniatowska 1988: 134). Es este poder inefable el que lleva a muchas de las jóvenes; pero, sobre todo a Mariana, a experimentar una atracción sexual por el sacerdote, tanto que su figura se confunde/contamina con su fervor por las estrellas de Hollywood, otro de los lenguajes que influyen sobre Mariana. Así, le pregunta a su amiga Casilda: "¿No se te hace que el padre Teufel se parece un poquito a Cary Grant?" (Poniatowska 1988: 133).

Revestido de tal autoridad, Teufel es el único que osa enfrentar el discurso conservador y autocomplaciente de los miembros de la colonia francesa. Su presencia viene a desestabilizar, incluso, las relaciones que la iglesia tradicional guarda con estos grupos. Es él quien pone en tela de juicio la supuesta superioridad innata de este grupo y su falso concepto de patriotismo, de sentimiento nacional, cuyo influjo ya habíamos notado en la figura de Mariana, pero que es igualmente decididor cuando enfrenta a la adinerada familia Barthelot. Las palabras del viejo Barthelot resumen el discurso conservador/opresor de aquellos grupos hegemónicos que, tras el lema del trabajo y la persistencia, se autoconvencen de su superioridad. Así, ante las acusaciones de Teufel de que su engrandecimiento se debe a la explotación que ha llevado a cabo por años de los indios mexicanos, Barthelot le responde:

Me dice usted que no los trate como a iguales, yo sólo espero que alguno de ellos me demuestre que es mi igual. A veces cuando visito la fábrica, capto frente a una máquina un rostro que me interesa, mis ojos se detienen ante una mirada más inteligente, más viva que las otras, pero a la siguiente inspección no vuelvo a encontrarla, porque los mexicanos no son constantes ni tenaces; no tienen voluntad de superación, van de trabajo en trabajo, son aprendices de todo, oficiales de nada; no tienen meta, trabajan simplemente para subsistir, su cerebro subalimentado no da para más. Mi religión, de la cual es usted oficiante, me ha hecho ayudarlos, pero no me venga a decir que un haragán, que deja su paga los sábados en la cantina es mi igual (). Sonría todo lo que quiera, curita, pero recuerde, y recuérdelo bien: México no tiene mística; los mexicanos, ninguna razón para hacer las cosas ni México razón de ser (Poniatowska 1988: 230).

La apología de Barthelot se distancia apenas del determinismo positivista, pues la falta de inteligencia que él dice observar en sus subordinados no la atribuye directamente a factores genéticos, sino a una alimentación defectuosa. Sin embargo, él no se da cuenta que es precisamente ese punto el que Teufel le increpa. Para Barthelot, el infortunio del mexicano subordinado obedece a un impedimento de corte naturalista. Ante esto, la nación mexicana les pertenece a ellos, que son los que le proporcionan esa mística, esa razón de ser, porque a diferencia de esos otros inferiores, ellos sí tienen objetivos claros, voluntad, conocimiento y, por supuesto, una mesa bien servida. Pero la respuesta de Teufel no se deja esperar:

Los jóvenes que se casan entre sí por pura y llana discriminación, la insistencia en el francés como idioma separatista, ridículos, si lo aprendieron en México, o ¿acaso habían nacido en París? Quisiéranlo o no, los había nutrido el maíz, el frijol, el chile. Quisiéranlo o no, en sus pupilas estaban impresos el Popo y el Ixta, no el Pic du Midi. Al aislarse como lo hacían las otras miserables colonias en México: la norteamericana, la libanesa, la alemana, la italiana, la judía, sólo patentizaban su racismo, y aseguraban su propio exterminio; ya se irían comiendo solos, antropófagos de sí mismos. ¡Ah, y que por favor no olvidaran salpimentarse con la mierda de sus prejuicios! (Poniatowska 1988: 231).

Ante esta situación inusual y escandalosa, la narradora sólo puede agregar: "Incluso Teufel

criticaba en sus feligreses. Esto queda de manifiesto cuando en casa de Mariana, en donde Teufel se encuentra viviendo, sufre una crisis de cólera, porque sorprende a Sofía coqueteando con uno de los empleados de Casimiro. Más que poner atención en la falta de delicadeza que ello podría haber significado, Teufel argumenta la condición de subordinado del joven, y le reprende a Luz su liviandad de carácter al permitirle esas licencias de su hija con el empleado. Ante este acceso de furia, Mariana reflexiona: "Recuerdo conversaciones anteriores en que Teufel hablaba con fervor de los subalternos. Ahora Ibarra es un cualquiera. ¿Qué le pasa al padre?" ([Poniatowska 1988: 187-88](#)).

Es de este modo que comienza a darse el desmoronamiento del gran monumento que Teufel constituía para Mariana, Luz, y la colonia francesa en general. Lo anterior culmina con la información de que el sacerdote ha llevado por mucho tiempo relaciones amorosas con algunas mujeres, y que incluso habría hecho este mismo tipo de insinuaciones a Francisca, la tía de la protagonista. Así es como ocurre el descenso de Teufel desde una órbita de autoridad sobrenatural, incuestionable, hasta regresar a la llana condición de persona colmada de contradicciones: "Frente a mis ojos asustados, el padre se hace de carne y hueso. A él, el orgulloso, lo veo entregado a una mujer. Súbitamente él es el vencido, el que ruega, un hombre con el rostro afanoso, débil" ([Poniatowska 1988: 223](#)). Mariana describe la soberbia, las ambiciones del sacerdote como lo que podríamos enunciar como una obsesión por las alturas. Teufel pierde autoridad ante los jóvenes a quienes llamó a descastarse, a renunciar de un modo heroico a sus certezas, a su cómoda y falsa estabilidad y seguridad. Sus grandes proyectos de transformar la sociedad de un modo radical, triunfante, monumental, culminan en la demencia.

El padre Teufel enloquece presa de sus ambiciones de poder. No obstante, el poder por el que Teufel delira no es exactamente el mismo que acusa en los acaudalados empresarios mexicanos. Las ambiciones de Teufel se relacionan con un deseo por poseer lo que Foucault ha enunciado como el poder del conocimiento, del verbo. En este sentido, él se comporta como un depositario de la verdad, del verbo creador y definidor; y ello se explica no por ser un sacerdote únicamente, un portador de la palabra de Dios. Su compromiso es, ciertamente, con la iglesia; pero, sobre todo, él posee un compromiso con su propia soberbia, su propio individualismo y egocentrismo. Es esto lo que lo hace enfrentarse a los poderosos tecnócratas/explotadores del pueblo mexicano. Como lo dice muchas veces Mariana, Teufel es un nuevo Cristo. Representa de este modo una reunión de discursos teleológicos, hegemónicos y homogeneizadores. No sólo cree en el paraíso, cree también en la perfectividad, en el avance de los acontecimientos hacia un punto de plenitud, de encuentro con la perfección misma, del mismo modo que el modernismo dariano tendía hacia la belleza misma, ideal. La altura es su meta. Desde estas perspectivas podemos afirmar que el discurso epistemológico de Teufel está fundado en las mismas bases que aquel de Barthelot, pues al igual que el viejo empresario, Teufel se ve como un ser superior, dotado no sólo para alcanzar por sí mismo dichas cumbres, sino, además, como un líder que habrá de llevar tras de sí a jóvenes también comprometidos con sus ideales de altura. Claro está que el sacerdote matiza su individualismo con el altruismo, con aquellos proyectos idealistas, enciclopédicos que tan bien promulgan los movimientos scouts, los cuales sincretizan el laicismo iluminista de servicio a la patria con el servicio a Dios. No debemos olvidar que la insignia scout es una flor de lis; de este modo, esta agrupación conecta el altruismo cristiano con símbolos de nobleza. Su sotana negra, investidura de su autoridad religiosa, es vista por la narradora como una camisa de fuerza, una atadura que en nada se distingue del traje del burócrata, del funcionario de los asuntos de la tierra, sólo que Teufel se precia de ser un funcionario de las alturas. Es por ello que Teufel es un monumento susceptible de derrumbarse, una síntesis de símbolos del poder constructor y heroico del hombre moderno. Teufel es la Torre Eiffel⁸.

La construcción/invencción del sujeto Mariana, como hemos podido constatar, no ocurre de un modo llano y unilateral. Su experiencia de hacerse/creerse mujer/mexicana no sólo ha debido enfrentar a muchas otras versiones de mujer y mexicanidad, sino que en ella, en algún momento de este hacerse, se han reunido muchas de estas versiones, hasta el punto de ofrecernos a un "yo" que exhibe contradicciones múltiples, confusiones, búsquedas que la llevan al encuentro de un modelo/ensayo de subjetividad que expresa hibridismo, encuentros, aceptaciones, rechazos, movimientos constantes. Mariana no es, desde ningún punto de vista,

inmigrante de sí misma y del espacio en que habita con otros, que, al igual que ella, son ajenos al ser esencial, idéntico a sí mismo, diáfano.

Es de esta manera que la novela reitera el canon de las autobiografías femeninas en el sentido de que no presenta a un sujeto finito, *a priori* y fijo, resguardado tras firmes muros. Mariana cierra su relato autobiográfico en medio de la plaza, de la gente, en aquel espacio híbrido en el que se encuentran los olores, las miradas y se negocian los afectos y las mercancías. Allí, por donde transitan aquellas mujeres de cuellos albos y narices elevadas, pero también las caras redondas y rojas como las de Magda, cautivantes como las de Therese Nissan, y Mariana, ensayando a ser mujer y mexicana, esquivando los iconos/discursos de la autocomplacencia y la autocompasión, evitando la imagen de la Virgen triste, sumisa, cabizbaja. Es por ello que podemos afirmar que el hacerse/sentirse mujer/mexicana es un ejercicio que en Mariana no concluye.

NOTAS

¹ El aspecto autobiográfico de esta novela ha sido principalmente notado por Cynthia Steele en la entrevista publicada en *Hispanamérica* 53/54, y en su artículo "'Retreat' from the Phallus: *La Flor de Lis* by Elena Poniatowska", como, a su vez, por Beth Jörgensen en *The Writing of Elena Poniatowska. Engaging Dialogues*. Del mismo modo, Monique J. Lemaitre en "La identidad asumida y el texto subversivo en *La Flor de Lis*, de Elena Poniatowska", y Asunción Horno-Delgado, en "Entrevista con Elena Poniatowska".

² Poniatowska ha entregado pormenores de su vida en las variadas entrevistas que ha ofrecido. Además de las ya indicadas, destacan: Agnes Dimitriou, "Entrevista con Elena Poniatowska"; Juan Armando Epple, "Las voces de Elena Poniatowska: Una entrevista"; Magdalena García Pinto, *Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*; y Lorraine Roses, "Entrevista con Elena Poniatowska".

³ Las citas provenientes de artículos en inglés han sido traducidas por la autora.

⁴ Este punto es abordado en conversación sostenida con Poniatowska, quien ante la pregunta: "¿Cómo definiría usted su amor a México, su propio nacionalismo?", responde: "Bueno, mi amor a México es realmente mi amor a la gente de México, a la gente que hace, que es la urdimbre, la textura, si quiere usted, la tela o el telar, la piel de este lugar. Lo que me llena de felicidad: los artesanos; me conmueven los artesanos, me conmueven, ya no se diga, los indígenas, Chiapas y otros indígenas que he conocido a lo largo de mi vida, la propia Jesusa Palancares" ([Pino-Ojeda 2000: 32](#)).

⁴ Este punto es abordado en conversación sostenida con Poniatowska, quien ante la pregunta: "¿Cómo definiría usted su amor a México, su propio nacionalismo?", responde: "Bueno, mi amor a México es realmente mi amor a la gente de México, a la gente que hace, que es la urdimbre, la textura, si quiere usted, la tela o el telar, la piel de este lugar. Lo que me llena de felicidad: los artesanos; me conmueven los artesanos, me conmueven, ya no se diga, los indígenas, Chiapas y otros indígenas que he conocido a lo largo de mi vida, la propia Jesusa Palancares" ([Pino-Ojeda 2000: 32](#)).

⁵ Silvia Molloy explica de modo sucinto esta relación en la introducción al capítulo "Female textual identities: the strategies of self-figuration", en donde afirma: "El Modernismo ve a la mujer exclusivamente como tema: se enfoca en ella como la receptora pasiva de sus múltiples deseos, como un producto en donde se alternan (o coexisten) la reverencia espiritual y el deseo carnal () El Modernismo hace de la mujer la pieza más valiosa de su museo () Los estereotipos legitimados por el Modernismo no se limitaron únicamente a la literatura; ellos fueron aplicados a todos los aspectos de la vida, llegando a convertirse en una manera de ver a la mujer dentro y fuera de los textos y, más específicamente aún, se convirtió en una manera de ver y controlar a las mujeres escritoras mismas () El Modernismo posee ideas muy definitivas acerca del (no) lugar de la mujer" (109).

⁶ Quien primeramente notó la abundancia de imágenes de agua en la novela es Cynthia

⁷ En parte del poema leemos: "No, no es la solución/tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi/ni apurar el arsénico de Madame Bovary/ni aguardar en los páramos de Ávila la visita/del ángel venablo/antes de liarse el manto a la cabeza/y comenzar a actuar (...)/Debe haber otro modo que no se llame Safo/ni Mesalina ni María Egipcíaca/ni Magdalena ni Clemencia Isaura./ Otro modo de ser humano y libre/ Otro modo de ser (de *Otros poemas*, 1972). En varias ocasiones Poniatowska reconoce la continuidad que su propio trabajo literario busca tener con aquél de Castellanos. Esto es evidente en su artículo "Rosario Castellanos: rostro que ríe, rostro que llora", pero sobre todo en el Prólogo que escribe a *Meditación en el umbral: Antología poética*, cuando afirma: "¿Por qué es importante Rosario para las mujeres de México? Porque se dijo a sí misma y al decirse definió también a muchas mujeres cuya suerte es idéntica. ¿Qué dijo de sí misma? Habló de su miedo, su soledad, su actitud de espera, la pretensión de darle a su vida un sentido. Tuvo el atrevimiento de explorarse a sí misma, desgarrarse y salir de los papeles estipulados" (21).

⁸ Tal vez sea pertinente recordar que la Torre Eiffel fue construida para conmemorar el centenario de la Revolución Francesa en 1889. En ese entonces pasó a constituir el edificio más alto de la historia occidental, superando con creces a la Basílica de San Pedro, en Roma, y la gran Pirámide de Giza. Como monumento de conmemoración de los logros humanistas alcanzados por el hombre, la Torre Eiffel también destacó por el enorme acopio tecnológico utilizado para su construcción, la cual fue levantada en algunos meses y con costos que en nada se igualan a los monumentos de la antigüedad a los cuales quiso superar. Es por estas razones que es un símbolo de la modernidad ilustrada, siendo considerada una obra maestra de la tecnología. Su ubicación en París, la capital del iluminismo, acrecienta su sentido de monumento del saber enciclopédico moderno.

OBRAS CITADAS

Castellanos, Rosario. 1985. *Meditación en el umbral. Antología Poética*. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Fondo de Cultura Económica.

Chodorow, Nancy. 1978. *Psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: Universidad de California Press.

Dimitriou, Agnes. 1990. "Entrevista con Elena Poniatowska". *Letras Femeninas* 16.1-2: 125-33

Epple, Juan Armando. 1992. "Las voces de Elena Poniatowska: Una entrevista". *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura* 7.2: 115-22.

García Pinto, Magdalena. 1988. *Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hannover: Ediciones del Norte.

Gusdorf, Georges. 1980. "Conditions and Limits of Autobiography". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton Univ. Press.

Horno-Delgado, Asunción. 1992. "Entrevista con Elena Poniatowska". *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 7.2: 115-22.

Jørgensen, Beth E. 1994. *The Writing of Elena Poniatowska. Engaging Dialogues*. Austin: University of Texas Press.

Lamaitre, Monique. 1990-1991. "La identidad asumida y el texto subversivo en *La Flor de Lis*, de Elena Poniatowska". *Explicación de Textos Literarios* 19.1: 27-37.

Lejeune, Philippe. 1989. *On Autobiography*. Ed. Paul John Eakin. Trans. Katherine Leary. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Mason, Mary G. 1980. "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers". *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press.

Introduction". *Women Writing in Latin America. An Anthology*. Ed. Sara Castro-Klarén et al. Boulder: Westview Press.

Olney, James, ed. 1980. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press.

Pino-Ojeda, Walescka. 2000. *Sobre castas y puentes: Conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Poniatowska, Elena. 1985. "Prólogo". *Rosario Castellanos. Meditación en el umbral: Antología poética*. Comp. Julián Palley. México: Fondo de Cultura Económica.

Poniatowska, Elena. 1988. *La Flor de Lis*. México: Ediciones Era.

Poniatowska, Elena. 1990. "Rosario Castellanos: rostro que ríe, rostro que llora". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 14.3: 495-509.

Roses, Lorraine. 1981-1982. "Entrevista con Elena Poniatowska". *Plaza: Revista de literatura* 5.6 (otoño-primavera): 51-64.

Rowbotham, Sheila. 1973. *Woman's Consciousness, Man's World*. London: Penguin.

Stanford Friedman, Susan. 1988. "Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice". *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Ed. Shari Benstock. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Steele, Cynthia. 1989. "Entrevista con Elena Poniatowska". *Hispanamérica* 18.53-54: 89-105.

Steele, Cynthia. 1994. "'Retreat' from the Phallus: *La 'Flor de Lis'* by Elena Piniatowska". *Hispanic Culture on the Pacific Coast of the Americas. From Chilenos to Chicanos*. Ed. Grinor Rojo. Long Beach, CA: The University Press. California State University.