

# Esbozos de un imaginario finisecular: *la femme fatale y la femme fragile* en *Amistad funesta* de José Martí

Nellie Bauzá Echevarría

*Lucía, en quien un deseo se clavaba como en los peces se clavan los anzuelos, y de tener que renunciar a algún deseo, quedaba rota y sangrando, como cuando el anzuelo se le retira queda la carne del pez...  
Amistad funesta*

En la novela *Amistad funesta* o *Lucía Jerez* (1885) el cubano José Martí (1853-1895) traza un retrato de la *femme fatale* y la *femme fragile* finisecular. Estos dos arquetipos femeninos, entre otros, estuvieron muy presentes en la iconografía y literatura de finales del siglo diecinueve. Sobre este particular, Golrokh Eetessam Párraga en su artículo “Lilith en el arte decimonónico: Estudio del mito de la femme fatale” comenta que “Desde que Pandora abrió la caja, Lilith se negó a yacer bajo Adán y Eva desafió a Dios probando el fruto del Árbol de la Ciencia, la imagen de la mujer pecadora y culpable de abocar al desastre a toda humanidad ha sido un tema recurrente en el arte” (230). En cuanto al fin de siglo apunta: “Es en este momento, entre la represión de la moral victoriana y el decadentismo fin de siècle, cuando la imagen de la mujer como instigadora del pecado renace con fuerza y ocupa la mayor parte de la imaginería de los hombres del arte” (Eetessam Párraga 230).

Por su parte, el austríaco Hans Hinterhäuser en *Fin de siglo, figuras y mitos* (1980) realizó un

estudio sobre la mitología de fines del siglo XIX. El texto que está dividido en seis capítulos, un prólogo y un epílogo, examina la figura del dandi, la *femme fatale*, la *femme fragile* y el andrógino. Al respecto, el autor señala: “Durante largo tiempo me sentí muy familiarizado con el Fin de siglo, dejándome arrastrar por sus estados anímicos y compenetrado con sus ideas y sentimientos: su angustia existencial, su protesta contra un desarrollo históricamente objetivo que no era posible detener ni anular...” (11).

Se conoce como dandi al hombre que por medio de su conducta y estilo de vida quiere llevar una protesta contra la sociedad burguesa de la época. A juicio de Hinterhäuser, fue el británico George Bryan Brummell (1778-1840) uno de los primeros que en Inglaterra siguió este estilo de vida. Por sus excentricidades, se le conoció como el bello Brummell y el rey de la moda. Los anales de la historia cuentan que era un exhibicionista al que le encantaba ser el centro de atracción. Fue un esnob que gastó parte de su fortuna en su apariencia personal. Como dato curioso, fue Brummell uno de los primeros en poner de moda

el traje de caballero con corbata o lazo atado al cuello.

Sin embargo, no fue hasta el siglo XIX en Francia, que este prototipo se convirtió en un modelo a imitar. Todo estudioso de la literatura finisecular sabe que Des Esseintes y Dorian Gray siguieron este patrón de vida. Ambos personajes se caracterizaron por su exacerbado narcisismo. Camilo José Cela opinó que el dandismo- para autores como Barbey d'Aurevilly- fue todo un estilo de vida (*Diccionario del erotismo* 358). Mientras que Hinterhäuser argumenta que el dandi es aquella persona que dicta la moda en cualquier sociedad. Hay dos textos clásicos donde ya aparece delineada la figura del dandi: *A rebours* (1884) de Joris Karl Huysmans y *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde.

Para el dandi es imprescindible la buena apariencia porque con ésta se representa status social. Así pues, en la novela *Amistad funesta* o *Lucía Jerez* se habla de cómo la familia de Sol del Valle vino a menos y, de que si ella tuviera dinero, fuera la candidata perfecta para casarse con Juan Jerez, el prometido de Lucía. En el capítulo III, la Directora del Instituto de la Merced -que era el más prestigioso y rico del país -visita a Lucía acompañada de Sol con la intención de que se conviertan en amigas: “---Lucía, aquí te traigo una amiga, para que te la pongas en el corazón, y me la cuides como cosa de tu casa. En tus manos la puedo dejar: tú no eres envidiosa” (164). En cuanto al aspecto económico la directora añade: “Mira, Lucía, tú sabes cómo entra en la vida Sol del Valle, como lo sabe todo el mundo. Su padre se ha muerto. Su madre está en la mayor pobreza. Yo, que la quiero como a una hija, he procurado educarla para que se salve del peligro de ser hermosa siendo tan pobre (164).

Ahora bien, otra de las figuras finiseculares de las que habla Hinterhäuser en su libro es el andrógino o hermafrodita. De acuerdo con el estudioso, el origen del andrógino se remite a la figura mitológica del centauro, un híbrido entre el caballo y el hombre. En la antigüedad griega fue famoso el sabio centauro Folo, hijo de Sileno y Melia, muy amigo de Heracles. También el centauro Quirón, educador de Aquiles, Teseo y

Jasón, a quien le enseña medicina. Son muchos los escritores que utilizaron en sus trabajos al centauro como motivo literario. Por ejemplo, tanto el poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) en *Coloquio de los centauros* y, el escritor colombiano Guillermo Valencia (1873-1943) en su poema *San Antonio y el Centauro*, abordaron el tema de esta figura mitológica tan enigmática. De hecho se dice que fue el filósofo ateniense Platón, el primero en usar el término andrógino en su diálogo *El banquete*. En la obra varios amigos son convidados a la casa del poeta trágico Agatón para cenar, beber y conversar. Entonces, el médico griego Eriximaco sugiere que se hable del Amor, porque el fabulista Fedro ha dicho que a este dios se le han hecho pocos elogios. Será precisamente Fedro el que iniciará el diálogo alabando al que considera el dios más antiguo. A continuación, prosiguen los cumplidos y es el comediógrafo griego Aristófanes, el que hace referencia a un viejo mito que relata la existencia de tres sexos: el masculino derivado del sol, el femenino de la tierra y el andrógino de la luna; este último es el resultado de la combinación de los dos anteriores.

Joris Karl Huysmans fue uno de los autores finiseculares que se ocupó de estudiar este modelo. Así pues en *A rebours* encontramos a miss Urania, una mujer grotesca que tiene la virilidad y fuerza de un hombre. Curiosamente Des Esseintes, el protagonista, se siente atraído hacia este ser hermafrodita. Otro ejemplo de andrógino es el personaje Dorian Gray que posee una belleza comparable a la de una mujer. En una conversación que sostienen Lord Henry y Basil Hallward, el primero le dice que Dorian es un Narciso, obviamente aludiendo al mito griego: “No encuentro ningún parecido entre tú, con esa cara grande y áspera y ese pelo negro, y el joven Adonis de ese cuadro que parece como si estuviese hecho de marfil y hojas de rosa. Porque, mi querido Basil, él es un Narciso...” (28-29). Lord Henry destaca la juventud de Dorian y Camilo José Cela infiere que lo que atrae de los adolescentes es el aspecto andrógino que éstos tienen por encontrarse en un proceso de definición física y sexual. Dorian es un adolescente cuyas

características físicas no pueden definirse: “*El atractivo especial de la inocencia que comienza a perderse, el carácter ambiguo de unos caracteres sexuales en proceso de definición, el aspecto andrógino, las manifestaciones exteriores de un instinto sexual que todavía no se reconoce a sí mismo*” (Cela 13).

Al revisar la iconografía finisecular descubrimos dos mitos que aparecen simultáneamente en la literatura y la pintura: la *femme fatale* y la *femme fragile*. Fue Mario Praz – de acuerdo con Hinterhäuser – el que descubrió a la *femme fatale*, él que “*le dio nombre y lo interpretó desde el punto de vista psicológico, ilustrándolo, además, con ejemplos significativos de la literatura y del arte inglés, francés e italiano*” (*Fin de siglo figuras y mitos* 92). Mario Praz menciona que “*Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel*” (*El diablo, la carne y el mundo en la literatura romántica* 207). A propósito de la *femme fatale*, Chung-Ying Yang en su ensayo sobre la mujer transgresora en dos novelas de Antonio Muñoz Molina expresa que “*La femme fatale es la figura de una inquietud discursiva, un trauma epistemológico, ya que nos proyecta la imagen amenazadora de lo ilegible, lo imprevisible y lo inalcanzable*” (476). De igual modo precisa que:

En el arte y la literatura del siglo diecinueve, surgió un florecimiento de la imagen de la mujer como destructora. Escritores y pintores del Simbolismo, de la Decadencia o de los movimientos del Pre-Rafaelismo, tales como Wilde, Baudelaire, Gautier y Swinburne, describieron la figura histórica de la *femme fatale* como la fascinación por un sujeto horrible. (476)

Estas mujeres fatales se distinguen porque están dispuestas a todo para lograr los objetivos que se han propuesto como meta. En esta categoría Mario Praz incluye a Altea, hija de Testio y esposa de Eneo, rey de Calidón, quien fuera capaz de matar a su propio hijo; a Escila, el monstruo de dos cuellos, seis cabezas y patas de perro que

asesinó a su padre. En su lista suma a la mítica Clitemnestra, hija de Leda y del rey Tíndaro de Esparta que en venganza por la muerte de su hija Ifigenia, asesina a su marido Agamenón quien había consentido sacrificársela a la diosa Artemisa. A cambio, la deidad permitiría que la flota aquea lograra salir de puerto hacia la ciudad amurallada de Troya. En la mitología griega destaca Pandora, por ser ésta la primera mujer y porque cede ante la curiosidad abriendo la caja que contenía en su interior los males y crímenes de la humanidad. Supuestamente a Pandora se le debe la vejez, las enfermedades, la locura, la pobreza, la pasión, la desgracia y el crimen, entre otros infortunios. Es por eso que la *femme fatale* puede aparecer en la historia y la literatura como portadora de muchos males ya sean enfermedades, tragedias o guerras. No podemos obviar de esta lista a la hechicera Medea que fue capaz de asesinar a sus propios hijos para vengarse de su marido el príncipe Jasón.

En la tradición judeo-cristiana de igual forma aparece la mujer como la que desencadena los males en una sociedad. San Marcos en el *Nuevo Testamento* habla de la malvada princesa judía Herodías, que se casó con sus tíos Herodes Filipo y con Herodes Antipas. Valiéndose de su hija Salomé, fruto de su matrimonio con Filipo, logra que le traigan la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja de plata. Herodías sentía odio por el Bautista ya que él le reprochaba haber abandonado a su primer marido. En *Salomé y Joakanann*, Guillermo Valencia interesado por los temas bíblicos recrea la historia caracterizando a Salomé como una víbora venenosa.

La *femme fatale* decadentista, poseedora de una sensualidad provocadora, es símbolo de crueldad y “*se asocia con la mujer serpiente que mediante sus atributos físicos logra atrapar a sus presas hasta el grado de convertirlas en seres sin voluntad. Además es una mujer enigmática porque al mismo tiempo atrae y repugna y se caracteriza por ser morbosa y perversa*” (Bauzá Echevarría 143). El político francés Honoré Gabriel Riqueti, conde de Mirabeau (1749-1791) conocido por sus textos políticos, filosóficos y, por sus obras eróticas, en el soneto en prosa *Clara*

*Terpe* hace un retrato hablado de la *femme fatale*. La dibuja como una mujer que exhala un perfume penetrante y venenoso. Mirabeau señala que los hombres ante este aroma mueren entre sus brazos. De otra parte, Mario Praz advierte en *El diablo, la carne y el mundo en la literatura romántica* que el pintor y poeta británico de origen italiano Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) precursor del Pre-Rafaelismo, sentía preferencia por este tipo de mujer: “al lado de sus Beatas Beatrices figuran hechiceras criaturas maléficas. Su Sister Helen, en la balada homónima, es una mujer cruel y fatal que destruye al hombre cuyo destino está en su poder” (232).

Juan Eduardo Cirlot, especialista en simbología, asevera que la serpiente se asocia directamente con las tentaciones y lo pecaminoso. Aclara que la visión alegórica de la mujer se representa de tres formas: “sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución; como madre, o Magna Mater (patria, ciudad, naturaleza), relacionándose también con el aspecto informe de las aguas y del inconsciente; y como doncella desconocida, amada o ánima, en la psicología junguiana” (320). Cirlot hace referencia a la dialéctica femenina construida mediante opuestos y contrarios: “Sofía y María, como personificación de la ciencia o de la suprema virtud; ... En sus aspectos inferiores como Eva y Elena, instintiva y sentimental” (320). Partiendo de estos binomios femeninos queda establecido que desde el *Libro de los comienzos* se perfila la figura de la mujer como la portadora de todos los males. Fue Eva la que desobedeció los designios de Dios al comer del árbol prohibido y permitir que la serpiente la tentara. En cuanto a Elena, la hija de Zeus y Leda, esposa de Menelao, al ser raptada por París, el hijo de Príamo y Hécuba, se convierte en la causante de la destrucción del pueblo troyano.

Trazando el desarrollo de la *femme fatale* hay que mencionar a Lilith, un personaje arquetípico de suma importancia dentro del imaginario literario y pictórico finisecular. Sobre su procedencia, Golrokh Eetessam Párraga manifiesta que *Lilitu* es el nombre original en acadio, antigua lengua semítica que se hablaba

en Mesopotamia. Ese calificativo, conforme a la etimología, deriva de *lil* que en acadio significa viento o espíritu y en hebreo noche. Señala que hay interpretaciones del mito que anotan el nacimiento de Lilith en la cultura sumeria mesopotámica. Mientras que otras la ubican en la única referencia sobre esta figura que se encuentra en el Antiguo Testamento en las palabras del profeta Isaías 34: 14. En opinión del ensayista, en el *Zóhar o Libro del esplendor*, texto primario de la cábala judía, hay referencias a “*Lilith como la perversa, la falsa, la ramera, incluso, la negra*” (231) porque el *Talmud* hebreo hace una total demonización de este personaje: “...el *Talmud* hebreo narra su encuentro y posterior unión con el ángel Samuel, que se rebeló contra dios, y a quien el cristianismo denomina Satán” (231). En ese caso la imagen de Lilith ha ido transformándose hasta convertirse en un icono del mal, un demonio femenino, al que Ana Núñez en el artículo “*Femme fatale: la diosa urbana*” describe como una mujer ambiciosa e intrépida, insensible y cruel. Por tanto, según Golrokh Eetessam Párraga: “...la leyenda condenó a la insubordinada, rebelde y lasciva Lilith al castigo eterno...” (232) concluyendo en su ensayo que Lilith se encuentra presente “en la tradición asirio-babilónica, grecorromana, judaica y medieval...” (233).

A partir de la primera página de lo que José Martí llamó noveluca, el lector se encuentra con un boceto de la mujer fría, arrogante y calculadora a la que los franceses llamaron *femme fatale*. Al mismo tiempo aparece en el texto, por medio del personaje Ana, el mito de la mujer débil y enfermiza -*femme fragile*- que se contrapone a la recia de carácter e insegura Lucía Jerez protagonista de la novela. *Amistad funesta* o *Lucía Jerez* se publicó en 1885, por entregas, en el periódico bimensual *El Latino-Americano* y en sus páginas, José Martí realiza un estudio psicológico de los celos enfermizos de Lucía. El escritor firmó el texto con el pseudónimo Adelaida Ral y Carlos Javier Morales en la Introducción a su edición del 2000 interpreta que el pseudónimo: “consiste en una adaptación encubridora del nombre de Adelaida Baralt. Esta fue la señorita a quien el citado periódico le encargó la redacción de la novela,

*compromiso que ella traspasó enseguida a José Martí*” (Lucía Jerez 51).

En el primer capítulo, desarrollado en la casa de Lucía, el sujeto de la enunciación narrativa utilizando la voz en tercera persona omnisciente introduce a los personajes de la novela. Sobre las circunstancias ambientales, la novela inicia un día de domingo en el que las tres amigas -Lucía, Adela y Ana- al salir de misa, se reúnen en la casa de la protagonista a tomar chocolate y conversar. Desde esta primera instancia del relato se va construyendo la personalidad de Lucía:

Eran hermosas de ver, en aquel domingo, en el cielo fulgente,...aquellas tres amigas, en sus vestidos de mayo: Adela, delgada y locuaz, con un ramo de rosas Jacqueminot al lado izquierdo de su traje de seda crema; Ana, ya próxima a morir, prendida sobre el corazón enfermo, en su vestido de muselina blanca, una flor azul sujeta con unas hebras de trigo; y Lucía, robusta y profunda, que no llevaba flores en su vestido de seda carmesí, <<porque no se conocía aún en los jardines la flor que a ella le gustaba: ¡la flor negra!>>. (111-112)

Lily Litvak en el libro *El erotismo fin de siglo* estudia la simbología de las flores en la literatura y la pintura finisecular. Plantea que hay unas flores que se asocian directamente con la *femme fatale* como la rosa que es arquetipo del amor erótico y carnal: “*La forma misma de la rosa es sugestiva, por sus pétalos convergentes a un centro, imagen de una interioridad. La rosa roja y en menor grado las otras, tienen significado fuertemente carnal*” (35); la rosa blanca -por su parte- personifica la pureza. Alfonso Serrano Simarro y Álvaro Pascual Chenel en su *Diccionario de símbolos* ilustran que son múltiples las interpretaciones que de la rosa se han hecho ya que es una flor que despierta mucha admiración y rememora “*ideas de perfección, amor, pasión, fertilidad, vida y muerte*” (262); añaden que “*si son blancas alude a la pureza; rojas, al amor; azules, a lo imposible; y áureas, a los logros espirituales*” (262). En cuanto a la variedad cromática, Cirlot divide los colores en: “*cálidos y avanzantes, que corresponden a procesos de asimilación, actividad e intensidad (rojo, anaranjado, amarillo y, por*

*extensión, blanco), y colores fríos y retrocedentes, que corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación (azul, añil, violado y, por extensión, negro), situándose en medio el verde como matiz de transición y comunicación de los dos grupos*” (*Diccionario de símbolos* 139). En la cita anterior llama la atención que la convaleciente Ana lleva una flor azul y el lector sabe que es imposible que logre recuperar su salud. Así mismo, Martí para acentuar el temperamento de Lucía nos informa que a ésta sólo le gusta la flor negra.

Tras esta primera aparición de las amigas, Lucía y Adela deciden visitar a Ana que estaba en su casa cosiendo. De nuevo se mencionan flores y en específico la magnolia a la que se había hecho referencia en la oración con que abre el primer capítulo: “*Una frondosa magnolia, podada por el jardinero de la casa con manos demasiado académicas, cubría aquel domingo por la mañana con su sombra a los familiares de la casa de Lucía Jerez*” (111). Luego el relator de la historia pasa a describir con detalle los sombreros que ambas usan para cubrir su cabeza destacando la arrogancia del que llevaba Lucía. Con esta personificación el objeto cobra vida y se transmuta en una cualidad negativa que dibuja a Lucía como una mujer altiva, soberbia y hasta orgullosa, atributos que la acercan a la *femme fatale* decadentista. El narrador advierte que las cintas, que simulaban una boa, amenazaban el sombrero de Adela; se presume un enfrentamiento entre el fuerte representado por la serpiente y el débil por la tórtola:

El sombrero de Adela era ligero y un tanto extravagante, como de niña que es capaz de enamorarse de un tenor de ópera: el de Lucía era un sombrero arrogante y amenazador: se salían por el borde del costurero las cintas carmesíes, enroscadas sobre el sombrero de Adela como una boa sobre una tórtola: del fondo de seda negro, por los reflejos de un rayo de sol que filtraba oscilando por una rama de la magnolia, parecían salir llamas. (113).

Resulta claro que la serpiente, como fuerza destructora, se vincula directamente con la protagonista de la novela. Dice Juan Eduardo Cirlot que este animal por su peligrosidad representa “*el*

*aspecto maligno de la naturaleza*” (407), y en cuanto a las aves sugiere que tienen múltiples propiedades: “*unas, sencillas, como la paloma; otras astutas, como la perdiz. Unas se llegan a la mano, como el halcón; otras huyen de ella, cual la gallina. Unas aman convivir con los hombres, como la golondrina*” y que las tórtolas simbolizan “*la soledad y el desierto*” (102). Más adelante, ese narrador que todo lo observa y todo lo sabe, pinta verbalmente las mecedoras que pasan a ocupar las tres amigas. Aquí el retrato que se hace de esos objetos personificados oscila entre las características de la *femme fatale* enérgica, fuerte e intensa y la *femme fragile* delicada y frágil:

La mecedora de Ana no se movía, tal como apenas en sus labios pálidos la afable sonrisa: se buscaban con los ojos las violetas en su falda, como si siempre debiera estar llena de ellas. Adela no sin esfuerzo se mantenía en su mecedora, que unas veces estaba cerca de Ana, otras de Lucía, y vacía las más. La mecedora de Lucía, más echada hacia adelante que hacia atrás, cambiaba de súbito de posición, como obediente a un gesto enérgico y contenido de su dueña. (113)

Otra particularidad del carácter de Lucía es que ella misma asegura que no le cae bien a la gente y en particular a Pedro Real, fiel amigo de Juan Jerez. Sin embargo, reconoce que todo el mundo se lleva de maravilla con su amiga Ana: “*Mira, mi Ana, dame el secreto que tú tienes para que te quiera todo el mundo: porque ese caballero, es necesario que me quiera*” (113-114). Después de la conversación con Ana, observamos una Lucía descontrolada porque su novio Juan no acaba de llegar y ésta descarga toda su ira contra una camelia: “*... fue a uno de los jarrones de mármol colocados entre cada dos columnas, de las que de un lado y otro adornaban el sombreado patio; arrancó sin piedad de su tallo lustroso una camelia blanca, y volvió silenciosa a su mecedora, royéndole las hojas con los dientes*” (114). De pronto aparece en escena Juan, considerado alter ego de José Martí: “*Asomó en este momento por la verja dorada que dividía el zaguán de la antesala que se abría*

*al patio, un hombre joven, vestido de negro, de quien se despedían con respeto y ternura uno de mayor edad*” (114). Lucía lo recibe molesta por lo mucho que ha tardado:

...Lucía, demudado el rostro y temblándole en las pestañas las lágrimas, estaba en pie, erguida con singular firmeza, junto a la verja dorada, y decía, clavando en Juan sus dos ojos imperiosos y negros:

—Juan, ¿por qué no habías venido?  
(114)

Su mundo está construido en relación a su primo y ella es tan voluble que no sabe controlar sus sentimientos; se alegra cuando él viene pero se pone colérica cuando se marcha: “*...Lucía, que cuando veía entrar a Juan, sentía resonar en su pecho unas como arpas que tuviesen alas, y abrirse en el aire, grandes como soles, unas rosas azules, ribeteadas de negro, y cada vez que lo veía salir, le tendía con desdén la mano fría, colérica de que se fuese, y no podía hablarle, porque se le llenaban de lágrimas los ojos...*” (120). En efecto, el amor que Juan le inspira poco a poco se ha ido convirtiendo en una obsesión que la transforma en una persona incapaz de razonar con lógica. Como la *femme fatale*, es impetuosa al grado de convertirse en una fiera que acosa a su novio.

Cuando Juan conversa con Pedro Real y Ana sobre viajar por países europeos, Lucía opina: “*—Yo no quiero que tú veas nada, Juan. Yo te haré en ese cuarto la Alhambra, y en este patio Nápoles; y tapiaré las puertas, ¡y así viajaremos!*” (130); con estos comentarios va mostrando al lector su inseguridad. Aunque Lucía quiere genuinamente a su amiga Ana, se molesta porque Juan siente interés por sus cosas: “*Cuando ella estaba a su lado, ella debía ser su único pensamiento. Y apretaba sus labios; se le encendían de pronto, como de un vuelco de sangre las mejillas...*” (134). De forma abrupta, la mujer/víbora para descargar su ira ante la indiferencia de su novio “*enrollaba nerviosamente en el dedo índice de la mano izquierda un finísimo pañuelo de batista y encaje. Y lo enrolló tanto y tanto, y lo desenrollaba con tal violencia, que yendo rápidamente de una mano a la otra, el lindo*

*pañuelo parecía una víbora, una de esas víboras blancas que se ven en la costa yucateca*” (13). Lucía, inconscientemente, rechaza las virtudes que hacen de Juan un caballero; quisiera que él no fuera bueno, noble, ético, sensible ante la miseria, porque esto atrae el afecto de otras personas hacia él.

Los celos enfermizos de la pasional Lucía se desbordan en el tercer capítulo cuando entra en escena su contrafigura Sol del Valle, supuestamente inspirada en “*María García Granados, la célebre <<Niña de Guatemala>> a quien Martí dedicará una de las más fervorosas elegías de sus Versos sencillos*” (Lucía Jerez 79). Sol, como muy bien dice su nombre, brilla como el astro por su belleza indescriptible: “*¿De qué ha de estar hablando toda la ciudad, sino de Sol del Valle? Era como la mañana que sigue al día en que se ha revelado un orador poderoso*” (155). Cuando Sol tiene su debut en sociedad, al tocar el piano junto al pianista húngaro Keleffy: “*Rico de nacimiento, y enriquecido aún más por su arte,...*” (157) que estaba de viaje por América: “*...porque le habían dicho que en nuestro cielo del Sur lucen los astros como no lucen en ninguna otra parte del cielo, y porque le hablaban de unas flores nuestras, grandes como cabezas de mujer y blancas como la leche, que crecen en los países del Atlántico,...*” (158) siente miedo de ella misma porque se sabe poseedora de una extraña belleza que seduce a sus espectadores: “*Se tuvo miedo la niña, y aunque muy contenta de sí, halagada por aquel rumor como si le besasen la frente con muy blandas plumas, se sintió sola y en riesgo, y buscó con los ojos, en una mirada de angustia, a doña Andrea...*” (161).

Al finalizar el concierto, inician los comentarios referentes a Sol del Valle que inspiran sentimientos encontrados. Los hombres adulan su presencia y las mujeres sienten envidia: “*Las mujeres no la celebraban, se erguían en sus asientos para verla; movían rápidamente el abanico, cuchicheaban a su sombra con su compañera; se volvían a mirarla otra vez*” (161). Muchas, irónicamente preguntan si Sol del Valle visita la casa de Lucía y si es amiga de Juan Jerez. Resulta evidente que conocen la personalidad

inestable e insegura de Lucía. Por la narración sabemos que Juan no visita la casa de Doña Andrea pero la ayuda económicamente. Como hombre comedido que es entiende que en ese hogar hay lindas damas y él no quiere provocar los celos de su novia: “*Pero Juan, joven rico y de padres y amistades que no hacían suponer que buscarse esposa en aquella casa desamparada y humilde, comprendió que no debía ser visita de ella...*” (148).

En el mencionado concierto, Lucía conoce a Sol del Valle que rápido despierta en ella una profunda aflicción; sus emociones se debaten entre el amor y el odio: “*La conocía en aquel momento, y ya la amaba y la odiaba. La quería como una hermana; ¡qué misterios de estas naturalezas bravías e iracundas! y la odiaba con un aborrecimiento irresistible y trágico*” (161). Mientras comparten, un hombre se aproxima a Sol con otras intenciones e instintivamente Juan se acerca a la joven para protegerla. Lucía ante lo que observan sus ojos por poco se desmaya: “*... los vio juntos, cerró los ojos, inclinó la cabeza sobre el hombro como quien se muere; se le puso todo el rostro amarillo; y sólo al cabo de algún tiempo, al influjo del aire que agitaban sus compañeras con los abanicos, volvió a abrir los ojos, que parecían turbios, como si hubiera cruzado por su pensamiento un ave negra*” (161-162).

Cuando la Directora del Instituto de la Merced le pide a Lucía que cuide a Sol como si fuera de su casa, ésta siente que las fuerzas se le escapan: “*Y a Sol se le encendía el rostro sin saber qué decir; y a Lucía se le desvanecía el color, buscando en balde fuerzas con que mover la mano y abrir los labios en una sonrisa*” (164). Poco a poco, la agonía de Lucía va en *crescendo* y casi enmudece cuando descubre que Juan Jerez ayudaba a la familia de Sol. Muy a pesar suyo, le promete a la Directora que se hará cargo de Sol, que la va a querer como a una hermana y, que se la presentará a sus amigas. En prueba de esa amistad Lucía recoge dos rosas de una enredadera y le prende la más hermosa a Sol. Al abrazarla una espina se le enterró a Sol en el seno y la hizo sangrar. Volvemos a ver la presencia simbólica de

las flores; Lucía prefiere la menos bonita para ella porque siente que no es buena. Por lo tanto, actúa hipócritamente cuando acepta ser la amiga -casi hermana- de Sol del Valle.

En este punto han pasado quince días del concierto de Keleffy y Juan se siente melancólico. Con dulzura pero firme, regaña a Lucía por sus actitudes incomprensibles: “—Bueno, Lucía: tú sí me quieres. Pero ¿qué te hago yo que explique esas durezas tuyas de carácter, para mí que vengo a ti como viene el sediento a un vaso de ternuras? Más cariño no puedes desear” (166). A partir de ese concierto, los celos, la envidia, el egoísmo de la protagonista se recrudecen. Para colmo de males, a Doña Andrea, la madre de Sol, Lucía no le cae bien porque anhela que Juan se enamore de su hija. Peor aún, en la enfermedad Ana se encariña más con Sol; cuando su médico le recomienda que vaya al campo, decide ir con sus amigos e incluye en el grupo a la hermosa joven.

El fatal desenlace de esta novela inicia con el viaje al campo. Pedro Real muestra su interés por Sol del Valle y a Juan no le agradan las actitudes de su amigo. Podríamos considerar a Pedro Real como una especie de dandi que ha viajado mucho y ha conocido infinidad de mujeres; él mismo asegura que: “Las mujeres más lindas de París son las sudamericanas. ¡Oh, no habría en París otra tan chispeante como ella!” (131). Para distraerse, Pedro decide ir de cacería porque es temporada de conejos; un día atrapa tres de estos animales que describen simbólicamente a Lucía, Ana y Sol:

...una vez cogió tres, muy manso el uno,... que fue para Ana; otro era blanco, al cual halló manera de atarle una cinta azul al cuello, con que lo regaló a Sol; y a Lucía trajo otro, que parecía un rey cautivo, de un castaño muy duro, y de unos ojos fieros que nunca se cerraban, tanto que a los dos días, en que no quiso comer, bajó por primera vez las orejas que había tenido enhiestas, mordió la cadenilla que lo sujetaba, y con ella en los dientes quedó muerto. (190)

Lucía, con su alma atormentada, comienza a pensar que Sol puede quitarle a Juan porque es buena y ella no. En el ensayo “Familia, clase social

y modernidad en *Lucía Jerez* de José Martí”, María Fernanda Lander propone que la novela se gesta en un momento histórico particular: el tránsito de una sociedad tradicional a una moderna. No obstante sostiene que el texto glorifica los valores del patriarcado y es por eso que Sol es la que verdaderamente puede propagarlos: “La mujer que idealiza Juan es aquella que garantiza el mantenimiento de los valores que defiende la oligarquía criolla. Pero Lucía, a diferencia de Sol, no se adapta a ese modelo, y la contraposición de estas dos jóvenes evidencia las tensiones entre una tradición que al idealizar a la mujer la convierte en un ser manso y unidimensional...” (756). Del ensayo puede extraerse que Sol ha sido criada para ser dócil, mansa y ecuánime como una mujer de la época debía serlo. Los exabruptos de Lucía, sus continuos cambios de carácter, altanería y desobediencia no la hacen merecedora de cumplir con este rol: “Obviamente, Lucía y Sol no sólo funcionan como una pareja de opuestos que sirve para desvelar el carácter ideal de la mujer, sino que ellas también, simbólicamente, personifican dos clases enfrentadas como consecuencia del reacomodo que imponen los nuevos tiempos en la organización social” (756). Sobre este aspecto Carlos Javier Morales interpreta que: “Sol del Valle, y no Lucía, será la mujer ideal de Martí y de su alter ego Juan Jerez: en ella la belleza y la bondad encuentran las máximas proporciones que pueden ser dadas al ser humano” (*Lucía Jerez* 98).

Hacia el final del libro, el médico de Ana la visita en el campo y sugiere que se haga una fiesta para alegrarla. En esta etapa Juan no puede ocultar la tristeza que siente; Ana ya está completamente desmejorada; Lucía se encuentra en el cuarto de Ana vistiendo a Sol y le manifiesta a su amiga: “Yo me muero de celos” (203). Comienza la fiesta y Lucía no sale de su habitación, cuando lo hace viene vestida de negro como si estuviera de luto. Observa que Juan está acompañado de Sol y encolerizada toma un arma de una cesta y le dispara. Alterada y fuera de sus cabales, la *femme fatale* se ha liberado de su supuesta contrincante pero reprocha que hasta muerta Sol atraerá la atención de todos los demás: “¡Para



*Sol, para Sol, aun después de muerta, todos los cuidados! ¡Todos sobre ella! ¡Todos queriendo darle su vida! ¡El corredor lleno de mujeres que lloraban! ¡A ella, nadie se acercaba a ella!”* (206). Y es que nadie se puede acercar porque como sostiene Mayra Beatriz Martínez en *Martí eros y mujer*: “*Lucía es un ser terrenal, oscuro, sombrío...*” (67) que fue capaz de cometer un acto ruin impulsada por sus celos descontrolados. En tanto que la *femme fatale* representa los aspectos más oscuros y negativos de una mujer, la *femme fragile* es el arquetipo de la sensible y sumisa que respeta las reglas que ha impuesto el varón: “*El fin de siglo había adoptado una figura femenina como símbolo de inocencia, virtualmente pálida, delgada, sutil y mística; es la inspiradora del amor sublime*” (Matilla 463). Su origen se remonta a la pintura prerrafaelita y luego pasa a la literatura de fin de siglo. La *femme fragile* es el icono de la inocencia, pureza, sacrificio, bondad, atributos que se oponen férreamente a la *femme fatale* rebelde y malvada. Por su parte, la *femme fragile* aspira al ideal de virginidad representado por María, la madre de Jesús: “*Contrario a Eva y Elena que causaron la ruina de un hombre y la desolación de todo un pueblo, María es el símbolo de la madre abnegada y resignada dispuesta al máximo sacrificio de tener que presenciar la ejecución de su unigénito en la cruz*”. (Bauzá Echevarría, 150).

Los prerrafaelitas iniciaron un culto mariano y fue la Virgen el modelo pictórico utilizado para recrear el concepto que tenían de la *femme fragile*: “*Su condición inmaculada y su proximidad al Redentor, con la consiguiente posibilidad de interceder ante Él: he aquí el motivo de la especial atracción que ejerció en muchos espíritus la Madre de Dios*” (Hinterhäuser 119). Además, hicieron una total idealización de la figura femenina como muy bien afirma Eva Lloréns en *Valle Inclán y la plástica*: “*Se sirven para su propósito de una estilización lineal que convierte a la mujer en un objeto precioso, delicado y estereotipado*” (50). Para Golrokh Eetessam Párraga, la llamada mujer-Virgen es: “*la monja encerrada en su propio hogar, guardiana de su*

*propia virtud y de la de su marido, el arquetipo femenino de la sociedad victoriana, que aspira a convertir a la madre en santa*” (234). Los escritores finiseculares crearon un patrón estético muy definido; por lo regular, debían tener el cabello largo, la tez blanca, eran fieles, delicadas y pálidas al extremo de verse enfermizas. Estas cualidades un tanto estereotipadas remiten directamente a la quebradiza Ana de *Amistad funesta* ya que en momentos parece una madona de las del artista florentino Sandro Botticelli (1445-1510). Martí la describe: “*ya próxima a morir; prendida sobre el corazón enfermo, en su vestido de muselina blanca, una flor azul sujeta con unas hebras de trigo...*” (111). En cuanto a Ana, Carlos Javier Morales comenta: “*Ana, la pintora enferma a la que cuidan generosamente todos los personajes, se nos presenta como un ser extremadamente sensible que vierte en el lienzo las experiencias de su alma buena, así como los ideales que sustentan su esperanza y redimen a los hombres de su maldad*” (*Lucía Jerez* 63). De acuerdo con este estudioso, este personaje fue inspirado en la hermana de Martí que murió en 1875 porque sufría de tuberculosis.

Reiteradamente el escritor cubano traza el retrato de una mujer débil y enfermiza a la que poco a poco la vida se le va apagando. En un momento en que Pedro Real comparte con Ana, la voz narrativa murmura: “*Pedro era bueno, y comenzó a alabarle, no el rostro, iluminado ya por aquella luz de muerte que atrae a las almas superiores y aterra a las almas vulgares...*” (122). Contrario a todas las mujeres que Pedro había conocido en sus viajes, resaltaba la personalidad seria de Ana ya que le resultaba un ser muy angelical. Pero como todo no podía ser perfecto, ella estaba próxima a morir y él no podía creerlo:

Sólo Ana, de cuantas jóvenes había conocido a su vuelta de las malas tierras de afuera, le había inspirado, aun antes de su enfermedad, un respeto que en sus horas de reposo solía trocarse en un pensamiento persistente y blando. Pero Ana se iba al cielo: Ana, que jamás hubiera puesto a aquel turbulento mancebo de señor de su alma

apacible, como un palacio de nácar; pero que, por esa fatal perversión que atrae a los espíritus desemejantes, no había visto sin un doloroso interés y una turbación primaveral, aquella rica hermosura de hombre, airosa y firme, puesta por la naturaleza como vestidura a un alma escasa... (129)

Ana, que pinta cuadros con ángeles y serafines, manifiesta que en sus obras desnuda el alma. La pintura hace que sus estados anímicos varíen y la lleven de la alegría a la tristeza sin ella poder controlar estos cambios de humor. Como resultado le confiesa a Juan que no le gusta mostrar sus cuadros: “—Pero no es por eso por lo que no enseño yo a nadie mis cuadritos, siguió Ana; sino porque cuando los estoy pintando, me alegre o me entristezco como una loca, sin saber por qué: salto de contento, yo que no puedo saltar ya mucho,...” (135). Aunque, la verdadera razón para no enseñarlos es que al hacerlo, abriría su alma y eso la convertiría en un ser más débil: “—Porque, como desde que los imagino hasta que los acabo voy poniendo en ellos tanto de mi alma, al fin ya no llegan a ser telas, sino mi alma misma, y me da vergüenza de que me la vean, y me parece que he pecado con atreverme a asuntos que están mejor para nube que para colores,...” (135).

Otra imagen de la melancólica Ana la encontramos luego del concierto de Sol del Valle. Una vez Lucía Jerez, Adela y Ana conocen a Sol, la salud de Ana se deteriora más: “En una silla de manos habían traído a Ana hasta la casa. Muymala estaba, sin que ella misma lo supiese bien; estaba muy mala” (175). El relator describe a la ya tan debilitada Ana: “Y allí estaba en el ancho balcón, vestida de blanco, muy abrigada, como si hubiese mucho frío, mirando avariciosamente, como si temiera no volver a ver lo que veía, y sintiendo cómo dentro del pecho, porque no se las viesan, le estaban cayendo las lágrimas” (175). Mayra Beatriz Martínez proclama que en el personaje de Ana se agrupan las virtudes tradicionales que se le atribuyen a una mujer: “bondad, paciencia, tolerancia, vocación de sacrificio, encargadas de subrayar su espiritualidad” (80).

Sol del Valle, antagonista de la novela,

es otro ejemplo de *femme fragile*. Puntualiza Carlos Javier Morales que Sol del Valle: “es la plena hermosura física en la que se encarna la bondad o hermosura moral, según el prototipo ideal de la mujer romántica y también de la mujer modernista,...” (80). En Sol se reúnen las cualidades de una buena mujer que la hacen una excelente candidata para cualquier hombre. La primera referencia que de ella tenemos aparece en el Capítulo I, cuando Lucía Jerez está agobiada porque Juan no acaba de llegar. Él comenta que había ido “a rogar... que no apremiasen por la renta de este mes a la señora del Valle” (114). No podemos olvidar que Juan secretamente ayuda a la familia de Sol. En esta primera alusión, la adolescente aparece como una simple colegiala: “Y pensando en la niña de la pobre viuda, que no había salido aún del colegio, donde la tenía por merced la Directora...” (114). Sol estudia gracias a las supuestas bondades de esta mujer que a raíz de la muerte de D. Manuel del Valle decide ampararla. La pasividad de Sol del Valle se manifiesta cuando dócilmente se conforma con irse de interna al colegio. Su madre aunque sufre acoge la decisión: “En el primer instante, doña Andrea se sintió caer al suelo, y, sin palabras, se quedó mirando a la directora fijamente, como a una enemiga. De pensarlo no más, ya le pareció que le habían sacado el corazón del pecho” (152). Tanto Sol como sus hermanas sufren en silencio los vituperios que las alumnas les hacen ya que no las aceptan como parte de su grupo social porque son pobres: “con tal mansedumbre obedecían los mandatos más destemplados e injustos; con tal sumisión, por el amor de su madre, soportaban aquellos rigores...” (150).

Poco a poco al transcurrir la acción va aumentando la mansedumbre de Sol del Valle. Por su parte, Ana siente empatía y cariño por Sol ya que ambas responden al canon de la *femme fragile* finisecular: “Y más que con otras se había encariñado Ana, en su enfermedad, con Sol, cuya perfecta hermosura lo era más, si cabe, por aquel inocente abandono que de todo interés y pensamiento de sí tenía la niña. Y Ana estaba mejor cuando tenía a Sol cogida de la mano,...” (180). Lamentablemente, el sino adverso de Sol

va acercándose según pasamos las páginas del texto. El lector intuye que pronto algo malo va a suceder y Ana también lo presiente porque conoce a Lucía. Al final de la novela, la *femme fragile* Sol del Valle se convierte en una mártir, cuando la mujer serpiente Lucía, en un acto descontrolado, le arrebató la vida en plena efervescencia de su juventud. En una amistad funesta culminó la relación de Lucía y Sol del Valle.

Queda claro que en *Amistad funesta*, considerada por muchos críticos como la primera novela modernista, aparece delineada la figura de la *femme fatale* y la *femme fragile* decadentista. Desde el principio de esta historia, José Martí trabaja con más precisión la personalidad perturbada de Lucía Jerez, para que al lector no le sorprenda el trágico final. En el libro hay constantes referencias a Lucía como la mujer fatal que provoca una gran desgracia. El escritor cubano se identifica más con Sol del Valle, que es la víctima silente de la novela; es ella la que sufre los desaciertos de Lucía. Acertadamente, María Fernanda Lander dice que ambas son una pareja de opuestos en una sociedad muy conservadora y que: “*Aunque la novela promueve un modelo de mujer que la moral tradicional impuso como el que se debía seguir, también deja ver que ese modelo no puede ser adaptado a los nuevos tiempos. Ello lo prueban el desquicio de Lucía y la muerte de Sol*” (758).

### Obras citadas

Bauzá Echevarría, Nellie. “La femme fatale y la femme fragile: dos arquetipos femeninos de la iconografía y la literatura finisecular”. *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Editorial Pliegos; Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999.

Cela, Camilo. *Diccionario del erotismo*. 1ª ed. 2 vols. Barcelona: Grijalbo, 1988.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

Eetessam Párraga, Golrokh. “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale”. *Revista Signa* 18 (2009): 229-249.

Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo, figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.

Lander, María Fernanda. “Familia, clase social y modernidad en *Lucía Jerez* de José Martí”. *Hispania* 86.4 (2003): 751-760.

Litvak, Lily. *El erotismo fin de siglo*. Barcelona: Casa Editorial Bosh, 1979.

Lloréns, Eva. *Valle Inclán y la plástica*. Madrid: Ínsula, 1975.

Martí, José. *Lucía Jerez*. Ed. Carlos Javier Morales. Madrid: Cátedra, 2000.

Martínez, Mayra Beatriz. *Martí eros y mujer*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2005.

Matilla, Mirta Susana. “La erotología en la poesía de Eugenio Díaz Romero”. *Revista Iberoamericana* 55. 147 (1989): 457-473.

Praz, Mario. *El diablo, la carne y el mundo en la literatura romántica*. Trad. Jorge Cruz. Venezuela: Monte Ávila, 1969.

Serrano Simarro, Alfonso y Álvaro Pascual Chenel. *Diccionario de símbolos*. Madrid: L I B S A , 2004.

Ying Yang, Chung. “Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las femmes fatales en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”. *Hispania* 88.3 (2005): 476-482.