

NARRATIVAS DE LO GÓTICO EN «LA EXTRAÑA» (1922) DE ABIGAIL MEJÍA

Narratives of the Gothic in
«La extraña» (1922) by Abigail Mejía

Yamile Silva, Ph. D.
University of Scranton
Correo electrónico: Yamile.silva@scranton.edu

Resumen

Partiendo de la figura del *flâneur* / *flâneuse*, este ensayo analiza el cuento gótico «La extraña» (1922) de la escritora dominicana Abigail Mejía. En este relato, Mejía usa la literatura gótica para crear un personaje femenino psicológicamente desarrollado que se aleja del repertorio de estereotipos femeninos, lo que le permite entrar de una manera transgresora en el espacio público.

Palabras clave: Abigail Mejía, gótico, *flâneur* / *flâneuse*, cuentos dominicanos, feminismo

Abstract

Using analysis of the *flâneur* / *flâneuse*, this essay studies the gothic short story «La extraña» (1922), by Dominican writer, Abigail Mejía. In this story, Mejía uses Gothic motifs to create a psychologically detailed main character without relying on female stereotypes, enabling her to transgressively enter the public space.

Keywords: Abigail Mejía, gothic literature, *flâneur* / *flâneuse*, Dominican short-stories, feminism

Recibido: 26 de junio de 2021. *Aceptado:* 7 de mayo de 2022.

La producción textual de la escritora dominicana Abigail Mejía (1895-1941)¹ incluye cuentos, novelas, obras de teatro, ensayos pedagógicos y artículos periodísticos. La crítica literaria, histórica y sociológica ha enfocado la mayor parte de su atención en su producción ensayística; sobre todo, en su labor como pionera del feminismo dominicano, como juiciosamente lo representan los estudios que, desde distintas áreas del conocimiento, las investigadoras Ginetta Candelario, Ylonka Nacidit-Perdomo² y Reina Rosario han hecho sobre Abigail Mejía (Silva 11).

A pesar de la visibilidad que le han dado estos estudios a una parte de su producción textual, la discusión y la atención siguen siendo parciales. La prolífica producción cultural de Abigail Mejía no está incluida dentro de la historia literaria latinoamericana de la primera mitad del siglo xx³. En contraste con esta exclusión, cabe recordar que la obra de Mejía fue celebrada y bien recibida por la crítica literaria al momento de su producción. La escritora española Concha Espina, en su perfil sobre la escritora dominicana publicado en *La esfera* (1930), en Madrid, afirma: «En nueve años de esforzado tesón nos brinda un decoroso acervo de novela y periodismo, y su obra más eminente, una Historia de la Literatura castellana, nueva en las Antillas, muy útil para los primeros estudios escolares, y declarado texto nacional por la Superintendencia de Enseñanza, con informes laudatorios» (15). Su *Historia de la literatura castellana* recibió la mayor atención de la crítica como lo demuestran las reseñas en los diarios madrileños *Eco* (1933), *El Sol* (1934), *La Voz* (1935) y la revista valenciana *Contemporánea* (1935). En efecto, recientes hallazgos en periódicos y

¹ Ver la cronología comentada sobre Abigail Mejía por Nacidit-Perdomo e incluida en *Abigail Mejía. Una vida en imágenes 1895-1941*.

² Nacidit-Perdomo ha publicado una profusa producción crítica sobre Abigail Mejía en *Acento*, *Diario Libre* y *Diario Hispaniola*, entre otros.

³ Ver, por ejemplo, los estudios de Enrique Anderson Imbert (1954), Fernando Alegria (1986), Carlos Hamilton (1960), Cedomil Goic (1988), Jean Franco (1969), Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (1996), Pedro Henríquez Ureña (1945), Gómez-Gil (1968), David W. Foster y Daniel Altamiranda (1997). En el caso específico de estudios sobre la literatura del Caribe hispanoparlante, sorprende también la falta de la inclusión de Abigail Mejía dentro de la misma: William Luis (2010), Lancelot Cowie y Nina Bruni (2005), James Arnold (1997), Donald Herdeck (1979) y Rosario Pérez (2010), entre otros. Recientemente, *Escribir otra isla. La República Dominicana en su literatura* (2021) ha incluido el ensayo «Abigail Mejía: narrar entre República Dominicana y España. Hojas de un diario viajero (1919)» de Eva Guerrero, trabajo que analiza el recién editado diario de viaje de la escritora dominicana (2020).

revistas catalanas la inscriben dentro de una amplia y prestigiosa comunidad literaria. Sus artículos, cuentos y ensayos se publicaron al lado de los de Concepción Arenal, Jacinto Benavente, Concepción Mariné, Francisco Villaespesa, Amado Nervo, Juana Romeu (seudónimo de Carme Karr), entre otros. En el periódico catalán *El Día Gráfico*, Mejía publicó dentro de la sección «Vida femenina» dirigida por la escritora y líder feminista catalana Carme Karr. Fue en este periódico en donde apareció la primera reseña del libro *Entre Frivolidades* (1922) que incluye el cuento «La extraña». Sobre el libro, la reseñista indica: «Es el libro una serie de artículos, cuentos, episodios de la guerra europea, historietas; de estas las hay de París, de Barcelona, de la montaña catalana, de la playa ... Y hay en todo ese conjunto tal erudición como gracia y sentimiento [...] Prefiero que leáis el libro que yo leí primero ávidamente, saboreándolo después como he leído ‘Boy’ o ‘Sotileza’ [...] Leed y veréis como la *humilae plumita* merece por su erudición y filigranas, ocupar un sitio junto a esas brillantes plumas españolas» (10). La entrada publicada el 22 de mayo de 1922 y firmada bajo el seudónimo *Maruja* celebra en varios momentos de la reseña la erudición de la escritora dominicana a la vez que la iguala a escritores como Luis Coloma y José María de Pereda, autores de las obras que cita respectivamente. De igual manera, la reseñista reclama un lugar para Mejía dentro de la literatura española.

Aunque la revisión bibliográfica de la recepción de *Entre Frivolidades* requeriría otro estudio, aquí solamente nos ocuparemos del cuento gótico «La extraña», el cual no ha recibido ninguna atención de la crítica literaria. Basándonos en Walter Benjamin, haremos una revisión de la figura del *flâneur* / *flâneuse* para mostrar cómo «La extraña» es una subversión de la ideología de la domesticidad de la época. Así, el ensayo demostrará que Mejía usa la literatura gótica con el objetivo de crear un personaje femenino que transgresoramente entra en el espacio público, definido como el espacio masculino por antonomasia, para desviarse de las obligadas retóricas estéticas y sociales ligadas a la compulsión familiar.

El crítico Andrew Smith, en *Gothic Literature* (2013), ha señalado que, a pesar de las múltiples variaciones temáticas dentro del género gótico, ciertos temas persisten y constituyen lo que considera la estética distintiva del género: “representations of the ruins, castles, monasteries, and forms of monstrosity, and images of insanity, transgression, and the supernatural, and excess, all typically characterise the form” (4). Sin em-

bargo, estos temas que se repiten y aparecen como constantes definitorias de la tradición literaria gótica, no son excluyentes. Como lo ha indicado William Hughes (2012), lo gótico es un término que está siempre en evolución y que funciona como un vasto archivo de tensión cultural que va desde el siglo XVIII hasta hoy en día (24). Por su parte, Jarlath Killeen, en *History of the Gothic: Gothic Literature 1825-1914* (2009), resalta la fluidez ideológica y estética de la literatura gótica (10), lo que imposibilita una clasificación rigurosa de la misma. Es precisamente Ellen Moers, en su influyente texto *Literary Women: The Great Writers* (1963), quien define por primera vez lo gótico femenino, resaltando el doble ángulo del rol de la heroína quien es, a la vez, una víctima perseguida y una valiente contrincante tanto de la tentación como del peligro. Nos interesa, sobre todo, la transgresión de límites como rasgo fundamental de la escritura gótica (Botting 7).

Investigaciones recientes, como la de Xavier Aldana Reyes, han hecho un aporte novedoso a los estudios góticos en España dentro de un contexto global. Al igual que Aldana Reyes, este ensayo entiende el término gótico como cualquier narrativa, literaria o filmica, que busca tener un efecto negativo en el lector (6) y que usa la transgresión como su eje vertical. Así, en «La extraña», publicado dentro del sugestivo apartado titulado «Cuentos psíquicos», Mejía construye un cuento gótico femenino tal como lo define Moers, en donde la protagonista traspasa las construcciones ideológicas de género y produce en sus lectores una serie de efectos que van desde el asombro al desconcierto. El asombro anunciado desde el título mismo prepara al lector a una lectura cuidadosa guiada por el misterio. William Hughes (2012) nos recuerda que lo desconocido, siniestro o extraño, por su traducción al español del término alemán *Unheimliche*, fue definido por Sigmund Freud en su ensayo “Das Unheimliche” (1919):

The Unheimlich is a concept that is widely applied in modern Gothic criticism because of the genre’s historical associations with the representation of concealment and deceit, its frequent recourse to dramatic modifications in character or behavior, and its effective interposition of the supernatural or the marvelous as a functional presence in the supposedly normal world [...] the most Unheimlich institution of all is the human body— always on display and yet conceal-

ing not merely its mechanisms but its projected disorders also. The body's uneasy oscillation between health and illness, life and death, and its liminal status as nominally part of humanity yet individual in its destiny. (241)

Precisamente para los propósitos de este ensayo, nos interesa la idea del cuerpo humano como la institución más siniestra/extraña por esa oscilación entre la salud y la enfermedad, la vida y la muerte a la que se refiere la cita anterior. No es coincidencia que el cuento de Abigail Mejía se inicie con una cita de Balzac. La cita, tomada de la novela *La mujer de treinta años* (1844), nos ofrece una valiosa herramienta intertextual. En la novela de Balzac, recorreremos la vida de Julie de Vandenesse, la protagonista, desde su enamoramiento de un militar del ejército napoleónico hasta su muerte. Lo novedoso no está en la trama de la novela sino en una circunstancia misteriosa y nunca nombrada: esta novela es la historia de una joven que sufre de una disfunción sexual.

Volvamos a «La extraña»⁴. La historia recordada en primera persona por Juan Sánchez, un estudiante caribeño que adelanta su formación en el campo de la medicina en la ciudad de París gracias a una pensión del gobierno y a la ayuda de su tío Óscar, nos acerca a la intimidad del tono confesional del narrador: «La poesía de campo santo invade el alma y hace pensar en la paz de los sepulcros, en la tranquilidad, nunca turbada de ultratumba, de las cosas muertas, que *viven* mejor que las vivas [...] Voy a confiar al papel una aventura, una aventura de cementerio, ciertamente, y nada macabra no obstante. Comenzó bien, continuó mejor...y se acabó» (131 destacado en el original).

La acción de la trama empieza después de una corta visita a su tío Óscar y su prima, quienes viven frente al famoso cementerio parisino Père Lachaise y, tras una aburrida conversación con su prima, al joven estudiante se le ocurre «pasear mi hipocondría por el cementerio» (135).

⁴ Ninguna de las citas del cuento aquí incluidas ha sido modernizada como tampoco se han eliminado los acentos ortográficos donde hoy en día no corresponden. Recordemos que el cuento fue publicado en 1922 y los acentos ortográficos siguen las normas ortográficas previas a los cambios de 1959 contenidos en *Nuevas normas de prosodia y ortografía* donde la Real Academia decretó que las palabras monosilábicas no deben llevar tilde, salvo tilde diacrítica en algunas de ellas. Respetamos aquí los signos de puntuación y la fragmentación en párrafos originales del texto de 1922.

Durante la caminata, Juan se tropieza con la protagonista de la historia y que da el título a la misma. La extraña señorita, de quien no conoceremos su nombre hasta casi el final del cuento, le pide a nuestro narrador que le indique cómo llegar al cementerio israelita. A partir de este momento, se establece una relación de admiración y fascinación de Juan hacia la misteriosa joven. La cita entre la pareja se repetirá varias veces en el mismo cementerio: «Paseábamos, visitando varias tumbas notables, y conversábamos amigablemente, nada más que como dos amigos, sobre mil cosas distintas» (147). Descubriremos que ella es actriz y que se llama Marcelle Tutan; además, que reside en la Rue Amandiers, número 20⁵, a pocas manzanas del cementerio.

En *The Writer of Modern Life*, Walter Benjamin, a partir de la escritura de Baudelaire, define al *flâneur* como un personaje tipo decimonónico que surge en la metrópoli parisina y corresponde al paseante urbano. Este paseante ocioso es un observador que desea, a su vez, ser observado: “In the *flâneur*, the intelligentsia sets foot in the marketplace –ostensibly to look around, but in truth to find a buyer” (40). Distintos críticos (Wilson, 1991; Wolff, 1985; Kao 2013) han cuestionado las limitaciones de la figura del *flâneur* en el análisis de Benjamin por ser este siempre un personaje/ artista masculino. Sabemos que la separación ideológica de los espacios privados y públicos invisibilizó el rol de la mujer dentro de la modernidad y limitó su papel al de prostituta o al de mujer de cuestionable reputación: “The key figures of modernity –the *flâneur*, the dandy, the stranger– were quintessentially male; any woman in these roles would have been likely to be taken for a prostitute or another ‘non-respectable’ female” (Wolff 37). «La extraña» problematiza la división entre lo público y lo privado al igual que los roles asignados a las mujeres ya señalados por Wolff, y permite que su protagonista, Marcelle Tutan, sea una *flâneuse*, una paseante urbana que observa y es observada. Benjamin señala que es en los pasajes urbanos, *passages*, en donde el *flâneur* se siente como en casa y le sirve de cronista y filósofo a estos espacios: “[...] the *passage* is a city. A world in miniature. It is in this world that the *flâneur* is at home; he provides the arcade with its chronicler and philosopher” (68 destacado en el original).

⁵ Aunque en este cuento Abigail Mejía no se está «autobiografiando», sí inscribe en él su propio horizonte experiencial. Al igual que la protagonista de la historia, Abigail Mejía vivió en París, en el número 20 de la Rue des Amandiers. Así lo indica la cronología comentada *Abigail Mejía. Una vida en imágenes 1895-1941* elaborada por Ylonka Nacidit-Perdomo.

En el cuento de Mejía, el cementerio, espacio gótico por excelencia, servirá para los encuentros entre nuestra *flâneuse* y Juan. Las caminatas en el camposanto, junto al narrador, estarán guiadas por conversaciones y reflexiones filosóficas sobre el amor, la religión y el arte, entre otros temas. Si, como afirma Susan Buck-Morss, “*flânerie* allows a subversive reading and a form of resistance” (180), los paseos ociosos en el cementerio y las reflexiones de la protagonista deben ser leídos, una vez más, como transgresiones a las construcciones ideológicas de los roles asignados a su género, en este caso al espacio del conocimiento que le permite cuestionar instituciones patriarcales como la iglesia católica:

–Es Vd. religiosa... –dije en cierta ocasión, en que al paso de un entierro, se santiguó devotamente.

–Se puede hacer la señal de la cruz, sin creer en Dios, –respondió sonriendo enigmática.

–¿Luego no cree Vd.?

–¿Por qué nó?

–Dice un novelista español, que es una cosa horrible una mujer sin religión, y sin embargo, él mismo añade, que aún es peor una mujer fanática.

–Eso es. Para no ser *horrible* ni *peor*; no soy ni lo uno ni lo otro, manteniéndome, como quería Luis Felipe, en el *justo medio*; aunque temo me dé tan mal resultado como a él. Siempre me quedará el recurso de pasarme a uno u a otro bando⁶.

–Sabe usted mucho, –le interrumpí. Ella siguió:

–Yo que tengo poquísima fé, no tendría inconveniente en creer mucho, en admitirlo todo si fuera necesario, para salvar mi alma del fuego del infierno, o mi cuerpo del de la Inquisición, si estuviéramos en sus tiempos feroces. (147 destacado en el original)

Su profesión, la de artista, resalta la dialéctica dual del *flâneur* definida por Benjamin. El deseo de observar y ser observada problematiza aún más esa división entre lo público y lo privado que a las mujeres no se les permi-

⁶ Se refiere al monarca Luis Felipe de Orleans que reinó en Francia de 1830 a 1848.

tía cruzar: «Yo soy artista, pues artista de películas ¿comprende? Trabajo para el cinematógrafo» (139). Así como el *flâneur* ama la soledad y necesita de la multitud para sumergirse en ella, Marcelle, «la extraña», disfruta de la intimidad de hacer películas y de luego saberse vista, observada por los espectadores: «Es un gran arte, el arte del cinematógrafo. Muy divertido, hacer películas. No se tiene delante al público, no se intimida una; se es más natural. Después aplauden o silban, cuando no lo veo [...] Es un gran arte, un gran arte la cinematografía» (141).

Ahora bien, la ruta dentro del cementerio, ese trayecto ocioso motivado y guiado por nuestra *flâneuse*, construye una retórica gótica de la caminante que se resiste a la normativa impuesta a su género. Las tumbas que ella y el narrador visitan en sus múltiples recorridos en el cementerio comparten un elemento común con la cita de la novela balzaquiana *La mujer de treinta años* que abre el cuento: todas están marcadas por la idea del cuerpo, y su sexualidad, como la institución más siniestra representada a través de la enfermedad (sífilis, disfunción sexual), la libertad sexual y la castración. El narrador y «la extraña» visitan las tumbas de los amantes Abelardo y Eloísa (138), la de la actriz Raquel Félix (137) y la del escritor Alphonse Daubet (144). En su clásico estudio sobre la enfermedad, Susan Sontag analiza la enfermedad y el uso que de ella se hace como metáfora (9). Aunque el tema de la enfermedad como tropo literario no es novedoso, sobre todo en la literatura decimonónica, lo que nos interesa aquí es la carga simbólica de la sexualidad y el cuerpo en relación con lo siniestro. Para Freud, lo siniestro –del alemán *Unheimlich*– es así mismo algo familiar *Heimlich*. Es decir, lo siniestro es algo «espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (2484). Así, lo que es inquietante no es lo desconocido, sino algo familiar que ha sido reprimido por la mente: «sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión» (2498). Esto lleva a Freud, por medio del análisis del cuento «El hombre de arena» de E. T. A. Hoffmann, a afirmar que uno de los elementos psíquicos reprimidos que retorna convirtiéndose en siniestro tiene que ver con los complejos edípicos y el miedo infantil a la castración (2492). *Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado o sale a la superficie luego. La castración literal de Abelardo y la figurada de la *La mujer de treinta años*, quien no siente ningún placer sexual, sirven como artilugio que anuncia el desenlace de la historia, asunto sobre el que volveremos más adelante.

Quiero detenerme aquí en la descripción que el narrador hace del personaje al que apoda «la extraña»:

Yo la escuchaba silencioso y atento, mejor dicho, adivinaba lo que decía y ...la contemplaba extático haciendo mil observaciones interiores. Tenía unos ojos bellos, negros, grandes casi tanto como pequeña la boca; unos ojos llenos de inteligencia, y de bondad sobre todo [...] No se pintaba, lo cual, en una artista joven y bella como era, indicaba pocas pretensiones de conquista. (141)

Además de compartir con Rachel Félix su profesión, la descripción del rostro de la misteriosa joven se asemeja a los retratos que hasta hoy nos han llegado de la actriz francesa muerta en 1858 a causa de la tuberculosis. Tal como ha apuntado Lisa Moses Leff en la página web *Jewish Women's Archive*, Rachel Félix disfrutó de un prestigio sin precedentes tanto por su vida personal poco convencional como por su talento teatral: “Rachel was an unusual candidate for the kind of fame she achieved in a nation still staunchly Catholic, patriarchal, and class-conscious. Throughout her life, she remained faithful to her family and to Judaism, had numerous well-publicized love affairs, and gave birth to two children out of wedlock”.

La vida de Rachel Félix hace corpóreo el epítome de la transgresión de las construcciones ideológicas de género decimonónicas: numerosos amantes, hijos ilegítimos, judía en un país católico y un quehacer público: actriz. En su libro *Tragic Muse: Rachel of the Comedie-Francaise*, Rachel Brownstein así lo firma:

Rachel eluded stereotypes and evoked them. She inflected and combined images that were already compelling to the popular mind: the priestess of art, the stage queen risen from the gutter, the virgin and the virago. As a woman, an actress, and a Jew, who commanded respect and made large sums of money, she focused and braided together a set of anxieties about sex and power, about national and sexual as well as personal identity. (127)

Aunque dentro de la estética romántica la tuberculosis se asociaba de manera metafórica con un castigo, especialmente para las mujeres que la sufrían (Sontag 57), también era entendida como la única muerte posible para los artistas pues estaba ligada a la bohemia, al dandismo letrado y, por supuesto, al exceso sexual. La atención que recibió la muerte de Félix se inscribirá dentro de todos estos imaginarios en relación con la tuberculosis, tanto los asignados a las mujeres como a los hombres:

Biographies were ready for the press when the news of her death came: readers were avid for the least details of the tragedienne *in extremis*, especially the most morbid ones. Her dying was lamented and also celebrated –by moralists as her just deserts, by aesthetes as her appropriate end, by the muddled legions of her fans as the ultimate accolade and a perverse vindication, proof that she was tragic, was Tragedy. (Brownstein 268)

No es gratuito, entonces, que la narrativa que Mejía elige del repertorio cultural disponible sea una imagen emblemática que transgrede los estereotipos atribuidos a su género. Rachel Félix además de (re)presentar lo femenino, interroga y cuestiona su sexualidad por medio de su agencia sobre la misma y se mueve sin temor entre la esfera pública y la privada, como una *flânerie*.

Una tercera coincidencia entre el personaje protagonista de nuestra historia y Rachel Félix: la difícil relación con su padre. Sabemos, gracias a la detallada biografía elaborada por Brownstein, que Jacques Félix buscó, por todos los medios, vivir a costa del éxito de su hija. En el caso de «La extraña», Marcelle menciona al narrador con un tono irónico: «No quiero deberle el pan a nadie, ni a mi...padre, y por eso vivo sola. Además, le hago aún un favor dejándole gastarse solo lo que él gana, que buena falta le hace...para gastárselo en su copita...y en lo que no es vino, en las faldas...» (140).

La última tumba que los dos personajes visitan es la de Alphonse Daudet, autor de la novela *Safo* (1886), la cual se centra en el amor frustrado entre Juan, un estudiante consular, y la protagonista, Fanny, una artista, cuya «vida airada» está llena de amantes con hijos ilegítimos. Además de los ecos intertextuales obvios a primera vista –Marcelle es artista, como lo es Fanny, y Juan, un estudiante, como lo es el personaje de *Safo*–, hay

también varios paralelos entre los diálogos iniciales entre Fanny y Juan en el primer capítulo de la obra de Daudet, y Marcelle y Juan en el cuento de Mejía. Me refiero de manera específica a la conversación inicial entre Fanny y Juan, en donde ella nota el acento no parisino de su contertulio y le pregunta por qué se encuentra tan lejos del «Quartier Latin» siendo un estudiante. En «La extraña», la protagonista le dice a Juan «El señor no es parisién» (136) y continúa más adelante:

- ¿Es decir, que Ud. no vive en Paris?
 –Sí...mejor dicho no. Soy estudiante y cuando termine la carrera volveré a mi país.
 –¡Ya!..pero oiga, el «Quartier Latin», está algo lejos de aquí. ¿Cómo es que Ud. busca para pasearse un sitio tan distante de donde vive, pues sin duda vive Ud. en el barrio de los estudiantes...*n'est ce pas?* (138)

El recorrido en el cementerio y la elección de las tres tumbas señaladas funcionan como una cartografía del proyecto estético de la escritora dominicana. Abigail Mejía elige modelos ficcionales y reales que no se ajustan al modelo doméstico y, con ello, se disocia de la tradición romántica de la segunda mitad del siglo XIX y primera parte del siglo XX, cuando se consolidó el modelo del ángel del hogar que refrendaba la ideología patriarcal. Dicho proyecto estético culminará con el desenlace del cuento. Los continuos encuentros y caminatas en el cementerio entre Juan y Marcelle parecerían pronosticar un idilio sentimental que garantizaría la imitación del estereotipo de la mujer doméstica. Tras varias reuniones en el camposanto, la protagonista invita al narrador a cenar en su casa: «¡Singular mujer aquella! No quería oír declaraciones siendo tan bonita como era; conversaba tranquilamente con los hombres; decía que no tenía miedo a éstos, y convidaba a uno, enamorado, a comer. ¡Cuidado! Yo, por mi parte, creía que no le era mi persona indiferente» (150). La cena se inicia como un idilio feliz y con Juan personificando todos los tópicos repetidos continuamente en las narrativas sentimentales y atribuidos a las mujeres: fragilidad en su carácter y acciones, y la naturaleza irracional de sus actos. El narrador le confiesa a Marcelle: «–¡Es que yo te amo! –le repetía yo con toda la fuerza y convicción de un *testarudo*. –He sido *tonto*, *atrevido*... pero te quiero, ¡te quiero!» (énfasis agregado, 155). La respuesta de la

«extraña» a la confesión del estudiante de medicina volverá sobre el carácter siniestro al que ya hemos hecho referencia antes en este ensayo en el que *Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado:

Sofocadísima, muy *encarnada*, pero *más bonita que nunca*, retorciéndose las manos con un gesto dolorosamente sincero al que acompañaban unos ojazos nublados por las lágrimas, me dijo estas palabras:

–Lo sé, lo sé... Yo también... pero no puedo... es que... No debo ser... Tendría *remordimientos*... (énfasis agregado, 157)

En su ensayo «La ciudad de los tísicos: tuberculosis y autonomía», Gabriela Nouzeilles nos recuerda que, entre las imágenes culturales asociadas con la tuberculosis, se encuentran la del exceso de deseo y la búsqueda constante de satisfacción que siempre culmina en fracaso (307). Desde el encuentro casual entre el narrador y la protagonista, los lectores han sido guiados por el interés de Juan hacia la misteriosa mujer del cementerio y por la incógnita y el inquietante anhelo de saber quién es. El apasionamiento del estudiante terminará en un entusiasmo frustrado por algo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado: la enfermedad. Como estudiante de medicina, Juan cifra los signos que anunciarán una gestualidad tísica: la falta de aire para poder respirar –*sofocadísima*–, el color intenso de las mejillas que contrastaría con la palidez del rostro –*encarnada*– y la constante fijación del narrador en las manos de la protagonista. Dentro de la cultura literaria de la tuberculosis, «el cuerpo de la mujer tísica (semblante pálido enmarcado por abundante cabellera, cuerpo delgado y etéreo, manos afinadas sobre un fondo de languidez) se había paulatinamente convertido en emblema silencioso de la belleza» (Nouzeilles 299). A todo esto, debemos sumar que Marcelle es artista y el archivo cultural finisecular consolidó la estrecha relación entre las artistas y la enfermedad. Marcelle corporeiza, entonces, estas imágenes culturales del mal que la aqueja sin nombrarlo y, casi como un eco, recuerda a Rachel Félix, quien murió del mismo padecimiento. Solo con el tiempo y en un ejercicio en el cual el médico conjugará saberes científicos con religiosos, Juan descifrará los signos que anuncian una narrativa del contagio:

Más tarde pensé en ello, leyendo mis libros de estudios, y meditando esta frase terrible de la Escritura, –que a veces confirma la Medicina:

«Las faltas de los padres caerán sobre los hijos, hasta la tercera generación...»

Y sin saber por qué, pensé en la hija del alcohólico, y en alguna herencia miserable o contagio, del que pensó librar-me. (157)

El rechazo de la protagonista a la propuesta amorosa de Juan la aleja de la sexualización que conlleva ideológicamente el padecimiento al igual que la opone a la «estética del mal», tan ligada a la sífilis y la tuberculosis. Al dar este final al cuento, Mejía subvierte la ideología de la domesticidad de la época, alejando a Marcelle del matrimonio o de la maternidad. Aunque la historia llegue a nosotros a través de la voz masculina del narrador, Juan solamente podrá descifrar, diagnosticar y textualizar a Marcelle, la protagonista, años después. Ese primer encuentro en el cementerio presagiaba el final: más que un amor a primera vista sería un amor a última vista por decisión de la protagonista, Marcelle. En este sentido, la historia nos recuerda el poema «A una transeúnte» de Charles Baudelaire. En su análisis del poema, Benjamin afirma que la transeúnte, una aparición entre la multitud de la ciudad, ha despertado el deseo en la voz poética aun sabiendo que “the delight of the city-dweller is not so much love at first sight as love at last sight” (77). Tanto a Juan como a la voz poética de «La transeúnte», lo que hace que “his body twitch spasmodically is not the excitement of a man in whom an image has taken possession of every fiber of his being; it partakes more of the shock with which an imperious desire suddenly overcomes a lonely man” (77).

Marcelle se convierte en autora de su propio discurso, alejándose del repertorio de estereotipos femeninos; no en vano el cuento está incluido dentro del apartado «cuentos psíquicos» cuyo vértice es la caracterización interior de los personajes. Más importante aún, es ella quien determinará la historia y, en un claro ejercicio de su subjetividad, su desenlace. Recordemos, como citamos al principio de este ensayo, que *flânerie* es a la vez una forma subversiva y una forma de resistencia. Mejía usa la figura de la *flâneuse* para traspasar los límites sociales y estéticos, distanciándose de los proyectos que prescriben el espacio privado como única posibilidad de

existencia para la mujer. Marcelle disfruta de las caminatas en el cementerio, de ver y ser vista y, sobre todo, desafía la supuesta incapacidad de la mujer para articular sus ideas y debatir, lo cual produce una constante admiración en Juan. En esta línea de ideas, es bastante significativo que la respuesta de Marcelle a la declaración amorosa de Juan sea leída como un ejercicio de poder en el que ella elige la castración figurada con la que elimina cualquier posibilidad de placer sexual —como también es el caso de la protagonista de *La mujer de treinta años*, cuya cita abre el cuento— y se desliga de las narrativas en torno a la compulsión familiar: Marcelle no es hija ni madre ni esposa. Esta propuesta estética de la escritora dominicana dialoga vis-à-vis con su labor como pionera del feminismo en la República Dominicana. Sus textos y sus intervenciones en la esfera pública demuestran que logró construir un espacio de enunciación desde el cual pudo participar en la escena nacional e internacional. Nos queda ahora la recuperación, el estudio y la difusión de su obra.

OBRAS CITADAS

- Aldana, Reyes X. *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Alegría, Fernando. *Nueva Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones del Norte, 1986.
- Anderson, Imbert E. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Arenal, Concha. «Mujeres de América: Abigail Mejía». *La esfera*, 4 octubre de 1930, p. 15.
- Arnold, A J, Julio Rodríguez-Luis y J M. Dash. *A History of Literature in the Caribbean: Volume 1*. J. Benjamins, 1997.
- Balzac, Honoré. *La mujer de treinta años*. Traducido por Alejandro Bon, Espasa-Calpe, 1932.
- Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Traducido por Michael W. Jennings, Harvard University Press, 2006.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
- Brownstein, Rachel M. *Tragic Muse: Rachel of the Comédie-Française*. A. A. Knopf, 1993.

- Buck-Morss, Susan. "The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering." *Water Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory*. Editado por Peter Osborne, 3 vols. 2, Routledge, 2005, pp. 153-186.
- Candelario, Ginetta, April J. Mayes y Elizabeth S. Manley. *Cien años de feminismos dominicanos: una colección de documentos y escrituras clave en la formación y evolución del pensamiento y el movimiento feminista en la República Dominicana, 1865-1965*. Archivo General de la Nación, 2016.
- Cowie, Lancelot y Nina Bruni. *Voces y letras del Caribe*. El Otro, El Mismo, 2005.
- Daudet, Alphonse. *Safo: Comedia en cuatro actos y en prosa*. Traducido por Miguel Sawa y Dionisio Pérez, Velasco, 1906.
- Espina, Concha. «Mujeres de América: Abigail Mejía». *La esfera*, no. 875, 1930, p. 15.
- Foster, David W. y Daniel Altamiranda. *Twentieth-century Spanish American Literature to 1960*. Garland Pub, 1997.
- Franco, Jean. *An Introduction to Spanish-American Literature*. Cambridge University Press, 1969.
- Freud, Sigmund. «Lo siniestro». *Obras completas*. Traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, vol. 7. Biblioteca Nueva, 2006, pp. 2484-2505.
- Goić, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1988.
- Gómez-Gil, Orlando. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana: desde los orígenes hasta el momento actual*. Holt Rinehart and Winston, 1968.
- González, Echevarría R. y Enrique Pupo-Walker. *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge University Press, 1996.
- Guerrero, Eva. «Abigail Mejía: narrar entre República Dominicana y España. Hojas de un diario viajero (1919)». *Escribir otra isla. La República Dominicana en su literatura*. Editado por Fernanda Bustamante, Eva Guerrero y Néstor E. Rodríguez, Almenara Press, 2021, pp. 53-68.
- Hamilton, Carlos D. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Las Américas Pub. Co, 1960.

- Henríquez, Ureña Pedro. *Literary Currents in Hispanic America*. Harvard University Press, 1945.
- Herdeck, Donald E, Maurice A. Lubin, and Margaret Herdeck. *Caribbean Writers: A Bio-Bibliographical-Critical Encyclopedia*. Three Continents Press, 1979.
- Hughes, William. *Historical Dictionary of Gothic Literature*. Scarecrow Press, 2012.
- Kao, Pei-Wen Clio. "The Flâneur/Flâneuse and the Benjaminian Law of 'Dialectic at a Standstill' in Joseph Conrad's 'The Secret Agent'." *Conradiana*, vol. 45, no. 2, 2013, pp. 125-144.
- Killeen, Jarlath. *History of the Gothic: Gothic Literature, 1825-1914*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.
- Leff, Lisa Moses. "Rachel (Eliza Rachel Felix)". *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. 31 December 1999, <https://jwa.org/encyclopedia/article/rachel-eliza-rachel-felix>. Consultado el 20 de julio de 2021.
- Luis, William. *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana: Bibliografía y Antología Crítica*. Iberoamericana, 2010.
- Maruja. «De un bello libro. *Por entre frivolidades* de Abigail Mejía». *El Día Gráfico*, mayo 22 de 1922, p. 10.
- Nouzeilles, Gabriela. «La ciudad de los tísicos: Tuberculosis y autonomía». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 23, no. 1/2, 1998, pp. 295–313.
- Mejía, Abigail. *Por entre frivolidades*. Hermenegildo Miralles, 1922.
- _____. *La Sonrisa del paisaje (viajes)*. Editado por Yamile Silva, Ministerio de Cultura de Santo Domingo, República Dominicana, 2020.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Oxford University Press, 1985.
- Nacidit-Perdomo, Ylonka. *Abigail Mejía. Una vida en imágenes 1895-1941*. Comité Gestor del Festival de Mujeres Escritoras de Santo Domingo, República Dominicana, Editorial AZ, 1995.
- Pérez, Rosario V. *Hispanic Caribbean Literature of Migration: Narratives of Displacement*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Rosario, Reina. *Aportes de Abigail Mejía a la historiografía dominicana: Una feminista volando alto con las alas de Clío. Discurso de ingreso a la Academia Dominicana de la Historia*. Cocolo Editorial, 2019.

Silva, Yamile. «Introducción». *La Sonrisa del paisaje (viajes)*. Editado por Yamile Silva, Ministerio de Cultura de Santo Domingo, República Dominicana, 2020, pp. 5-15.

Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh University Press, 2013.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Farrar, Straus and Giroux, 1978.

Wilson, Elizabeth. "The Invisible Flâneur." *New Left*, 1/91, 1992, pp. 1-16.

Wolff, Janet. "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity." *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. Editado por Andrew E. Benjamin, Routledge, 1989, pp. 141-156.