

EL GÉNERO FEMENINO COMO ELEMENTO  
AMENAZANTE: «LA MUJER ALTA», DE PEDRO ANTONIO  
DE ALARCÓN, Y «LA MUJER SIN CARA»,  
DE EMILIO CARRERE

MOHAMED BEN SLAMA  
hammesp2007@yahoo.es  
Universidad de Monastir

Recibido: 22-06-2015

Aceptado: 26-10-2015



RESUMEN

La presencia de la mujer como elemento amenazante es el punto común entre los dos relatos objeto de estudio: «La mujer alta» (1881) y «La mujer sin cara» (1923). Son dos relatos de dos autores diferentes que se enmarcan en dos épocas diferentes, cada una tiene sus propias peculiaridades. El primero se encuentra en pleno realismo mientras que el segundo coincide con el cambio de siglo y la entrada en escena del modernismo como nueva propuesta literaria. Por encima de esta evolución literaria, se trata de dos relatos cuya figura principal es la mujer a través de la cual gira el elemento misterioso, sobrenatural y, a la vez, terrorífico.

PALABRAS CLAVE : Género femenino, amenaza, miedo, siniestro, siglo XIX, siglo XX.

ABSTRACT

The presence of the female gender as a threatening element is a feature common to both stories to be studied: «La mujer alta» (1881) and «La mujer sin cara» (1923). The two stories were written by two different writers belonging to two different eras, each of which has its own peculiarities. The first belongs to the realistic school whereas the second is marked by the beginning of the twentieth century and the advent of modernism. Beyond this literary evolution, we are in the presence of two stories in which the main characters are women through whom the elements of mystery, the supernatural, and terror are presented.

KEYWORDS: The female gender, threat, fear, sinister, nineteenth century, twentieth century.

El género fantástico, que floreció en España desde principios del siglo XIX a través de la novela romántica y del cuento legendario, sufrió un gran cambio a partir del último tercio del mismo siglo cuando se establecieron las bases del realismo que desbancó al romanticismo. Esta nueva tendencia no puso en peligro la existencia del género fantástico sino que le dio un nuevo aspecto al ser cultivado por los grandes novelistas españoles del realismo que se sintieron atraídos por el mismo. Es más, Molina Porras llega a afirmar que «algunos de los mejores cuentos fantásticos y maravillosos del siglo XIX se crearon cuando triunfaba la novela realista y naturalista» (2006: 13). Por lo tanto, lejos de desaparecer, la literatura fantástica pervivió en el período realista español, si bien se habría de producir un gran cambio con respecto a la literatura fantástica vinculada al Romanticismo que sería, para Molina Porras, «una mutación provocada por el nuevo clima estético propicio a la descripción de la vida cotidiana» (2006: 14). La literatura fantástica del realismo fue representada por figuras como Alarcón, Valera, Galdós, Clarín, Pardo Bazán, entre otros, en cuyos relatos asistimos a un incremento de la presencia del mundo de lo cotidiano, y donde se ve claramente la influencia de dos figuras claves como son Hoffmann y Poe.

Con el cambio de siglo, apreciamos una intensificación de la cotidianidad, la presencia de lo macabro y la justificación de la irrupción de lo sobrenatural a través de la incorporación de algunas prácticas científicas con el fin de aumentar la verosimilitud y hacer más creíble la historia (Casas, 2009). Es igualmente el momento en que el género fantástico presenta con mayor intensidad «la fusión de lo sobrenatural y lo inconsciente» (Roas y Casas, 2008: 13) a través de nuevas formas ante la caducidad de los medios expresivos del realismo y del naturalismo.

Pero independientemente de estas diferencias, los dos relatos objeto de estudio se enmarcan en dos corrientes diversas en las que lo fantástico da una prioridad absoluta al realismo. El buen funcionamiento del relato fantástico exige que este sea siempre creíble, por lo que la verosimilitud se convierte en una necesidad «para alcanzar su efecto correcto sobre el lector» (Roas y Casas, 2008: 24), «una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato» (Roas y Casas, 2008: 25). De esta forma, la realidad cotidiana construida con técnicas realistas se convierte entonces en el ambiente idóneo del relato fantástico. Son técnicas que sirven para dar verosimilitud a la historia narrada, y que tienen que ver con el narrador, con la ambientación de la historia, con la descripción minuciosa de los objetos, con los personajes, etc.

Hay otro aspecto importante cuya presencia es primordial en el relato

fantástico: el carácter amenazante del fenómeno sobrenatural. Nos remitimos a la teoría de Roas (2001) de que cualquier sentimiento de terror, de miedo o de angustia trasladado a los personajes o al lector es un sentimiento que nace de una trasgresión de las leyes físicas que ordenan nuestra concepción de lo real. El crítico pretende con esta idea<sup>1</sup> demostrar que el miedo es un efecto fundamental de lo fantástico, y es una condición necesaria para su creación, lo que hace que el relato fantástico provoque, necesariamente, inquietud en el lector. Esta inquietud es una reacción por parte de los personajes y por parte del lector «ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real» (Roas, 2001: 30), una reacción que les lleva a dudar de su propia realidad. Este sentimiento de inquietud no es único sino que cambia según el efecto amenazante en el texto. Nos referimos, en grandes líneas, a dos tipos de sentimientos: el miedo y la angustia. Muchos psicólogos intentaron definir la diferencia entre ambos, como es el caso de Diel (1992) que define el miedo como una reacción directa ante un peligro real mientras que la angustia se desconecta de la realidad inmediata y se nutre de la imaginación del lector. Por su parte, Mannoni (1984) considera que lo que realmente distingue ambos sentimientos es la presencia o la ausencia de un objeto. De esta forma, la ausencia de un objeto concreto, o sea de un peligro real contra el cual se puede luchar, nos lleva a hablar de la angustia, porque la amenaza «se siente como interior, indefinible, no gobernable» (Mannoni, 1984: 57), no se sabe de dónde viene. En cambio, la presencia de este objeto nos traslada al terreno del miedo. Esta idea la comparte Delumeau (1989) al considerar que el miedo conduce a lo conocido, mientras que la angustia lleva a lo desconocido. Con lo cual, la angustia es un sentimiento más intenso y más difícil de soportar que el miedo ya que, como afirma Lovecraft, «el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (1984: 7). Este hecho lleva a afirmar que el miedo y la angustia son incompatibles: la aparición en escena del miedo supone la retirada de la angustia que ya no tiene razón de existir. Por eso, ambos «se excluyen mutuamente» (Mannoni, 1984: 60), no pueden existir al mismo tiempo, su aparición es sucesiva, y cada uno va cediendo el lugar al otro. La angustia, en cuanto identifica la amenaza cede su lugar al miedo, lo que supone una situación de gran alivio porque lo desconocido ha sido sustituido por lo conocido.

Después de presentar estos conceptos, iniciamos nuestro estudio comparativo entre «La mujer alta» (Alarcón, 1881) y «La mujer sin cara» (1923). Se

---

1. Roas comparte esta idea con otros críticos como Lovecraft, Caillois, Bellemin Noël, Bessière, Penzoldt o Jackson.

trata de dos relatos puramente fantásticos cuya peculiaridad consiste en que los hechos sobrenaturales o inexplicables se producen en un marco espacio-temporal realista y a través de unos personajes que son de vocación realista; en que la irrupción del fenómeno sobrenatural destruye la percepción positivista de la realidad; y en el desconcierto y la duda del lector ante lo que está leyendo (Molina Porras, 2006). Son relatos que, más allá de la definición de Todorov (1970), cumplen con dos requisitos fundamentales: «la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable» (Roas, 2001:18). Este hecho nos facilitaría establecer un estudio comparativo coherente entre las dos obras, sobre todo teniendo en cuenta que hay muy pocos relatos en la literatura española que cumplen los requisitos de lo puramente fantástico. Así, Molina Porras considera que «La mujer alta» es un «modelo y paradigma de relato fantástico decimonónico de nuestras letras» (2006: 20). Por eso la describe de esta forma: «*La mujer alta* es, sin duda, la *narración inverosímil* más radicalmente fantástica. No me queda duda de que es la que más se acerca al modelo propuesto por Todorov. Cualquier estudioso que se acerque a ella la puede proponer como modelo casi perfecto de lo fantástico» (Molina Porras, 2001: 172).

Lo mismo podemos decir de «La mujer sin cara» donde, contrariamente a otros relatos de Emilio Carrere, «los sucesos de horror y misterio quedarán sin ser explicados al final de la narración que es donde, precisamente, este horror alcanza su clímax». (Gutiérrez Barajas 2009: 199). A pesar de los puntos comunes entre los dos relatos, el planteamiento del fenómeno fantástico y terrorífico enfocado básicamente sobre el personaje femenino y los elementos que propician su irrupción es diferente. Esta diferencia la notamos, sobre todo, en las peculiaridades del personaje femenino y en su relación con el personaje principal.

Los dos relatos presentan unos indicios reveladores sobre la producción de un fenómeno sobrenatural y terrorífico. En el caso de «La mujer alta», el indicio es más directo: el narrador-protagonista habla de unos temores que le acompañaron desde su infancia, y prepara al lector para compartírselos con él: «Desde mis tiernos años no hubo cosa que me causase tanto horror y susto, ya me la figurara mentalmente, ya me la encontrase en realidad, como una mujer sola, en la calle, a las altas horas de la noche» (Alarcón, 1982: 89).

El protagonista insinúa que estos temores absurdos que remontan a su infancia se van a hacer realidad, y de esta forma corresponden a lo siniestro, *Das Unheimliche*, que Freud (1919) define como «aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo

atrás» (Trías, 1982: 33). De esta forma, lo siniestro es algo inquietante que provoca un gran sentimiento de terror, algo que «acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito» (Trías, 1982: 33). Es lo que pasa exactamente a Telesforo, el protagonista del relato, que acaba de presenciar la aparición de algo familiar e inquietante a la vez: un temor que llevaba años amenazando con aparecer y que acaba apareciendo.

En el caso de «La mujer sin cara», solo se habla de un marco espacio-temporal en el que suelen producirse acontecimientos misteriosos. Así, «las calles que rodean la Universidad son solitarias y misteriosas durante la noche» (Carrere, 1923: 1). En efecto, el mejor momento para la irrupción de lo siniestro es la noche, en una calle solitaria. La oscuridad es uno de los elementos básicos que suscitan el sentimiento de lo sublime en la teoría de Burke. Además, «proyecta sobre las cosas un carácter de vaguedad, incertidumbre y confusión» (Estrada Herrero, 1988: 647), por lo que la noche en los dos relatos suscita un sentimiento de terror hacia lo desconocido. En ambos relatos, la transgresión se produce en Madrid: un ámbito cotidiano y real que da más verosimilitud a los acontecimientos, un Madrid «convertido éste en un lugar espectral y misterioso, idóneo para la efusión de lo sobrenatural» (Roas y Casas, 2008: 18). En «La mujer alta», Telesforo se encuentra por primera vez con la mujer siniestra en la madrugada en una conocida calle madrileña: «Volví yo a las tres de la madrugada, a aquella casita de la calle de Jardines, cerca de la calle de la Montera, en que recordarás viví por entonces... Acababa de salir, a hora tan avanzada, y con el viento feroz de viento y frío» (Alarcón, 1982: 91).

Lo curioso es que la mujer alta desaparece cuando se hace de día, su presencia está condicionada por la oscuridad y por la soledad de la noche, lo que confirma la relación estrecha entre la noche y lo siniestro: «Era completamente de día. La *mujer alta* siguió corriendo, o volando, hasta la calle de las Huertas, alumbrada ya por el sol» (Alarcón, 1982: 99).

En «La mujer sin cara», además de la calle solitaria en la que el narrador se encuentra con la mujer, asistimos a un espacio cerrado en el que la historia va a culminar en la irrupción de un fenómeno a la vez sobrenatural y terrorífico. Se trata de la casa de la prostituta que es diferente del resto de las casas de la época, y que, sobre todo, está ubicada en un subterráneo, una muestra de la gran influencia de Poe en este relato: «A los pocos pasos se detuvo ante una puerta, muy baja, que parecía la entrada de un subterráneo» (Carrere, 1923: 11).

Pasemos a analizar el elemento siniestro por antonomasia en los dos relatos que es la mujer. La mujer es la que provoca miedo en los dos protago-

nistas, y es la que conduce a la producción de lo sobrenatural y lo terrorífico. A pesar de que todos los acontecimientos terroríficos giran alrededor de la figura de la mujer, el tratamiento de sus características es diferente en los dos relatos en cuanto a su descripción física, su comportamiento y la actitud del protagonista hacia ella. En «La mujer alta», la entrada en escena de esta «mujer muy alta y fuerte, como de sesenta años de edad» (Alarcón, 1982: 91) produce, desde el primer momento, miedo y repugnancia en el alma de Telesforo, no solo por despertar en él temores remotos sino por su aspecto físico poco femenino y más propio de una bruja:

Lo primero que me chocó en aquella que denominaré *mujer* fue su elevadísima talla y la anchura de sus descarnados hombros; luego, la redondez y fijeza de sus marchitos ojos de búho, la enormidad de su saliente nariz y la gran mella central de su dentadura, que convertía su boca en una especie de oscuro agujero, y, por último, su traje de mozuela del Avapiés, el pañolito nuevo de algodón que llevaba a la cabeza, atado debajo de la barba, y un diminuto abanico abierto que tenía en la mano, y con el cual se cubría, afectando pudor, el centro del talle (...) Pero su cínica mirada y asquerosa sonrisa eran de vieja, de bruja, de hechicera, de Parca... (Alarcón, 1982: 92)

A pesar del rechazo y de la repugnancia que siente Telesforo hacia la mujer alta, la aparición de esta podría ser, para él, la realización de un deseo. Aunque parezca contradictorio, lo siniestro se da «cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto se hace, de forma súbita, realidad» (Trías, 1982: 35). De esta forma, la obsesión del protagonista por la figura inexistente de una mujer alta en una calle nocturna y solitaria se podría explicar como un deseo implícito de que esta figura aparezca, un deseo «escondido, íntimo y prohibido» (Trías, 1982: 35) cuya realización responde a lo siniestro, o como lo define Trías: «lo fantástico encarnado» (1982: 36). Esta aparición, que podría ser la representación de la conciencia cristiana del protagonista al haber pecado, la podemos vincular al temor que podría sentir al placer y a la diversión, porque la mujer alta se le aparece justo al salir arruinado de una casa de juegos no declarada, después de que su objetivo fuera «trabar conocimiento con ciertas damas elegantes» (Alarcón, 1982: 91). Así, son sus sentimientos de culpa los que pueden relacionar las muertes, sus pecados y la aparición. Entendiéndolo de esta manera, cabe la posibilidad de que la mujer alta fuera una vieja puta que nos descubre el miedo al sexo de Telesforo.

En «La mujer sin cara», este deseo es explícito: el protagonista no siente en ningún momento rechazo o repugnancia hacia la mujer con la que acaba de

encontrarse. Movido por sus deseos carnales y su afán de tener una aventura amorosa, no da mucha importancia al aspecto siniestro e inquietante de su «amada» sino que se fija más en su sensualidad y su belleza física: «En la penumbra, fulgían sus ojos verdes como dos esmeraldas diabólicas. A lo lejos tenían una rara belleza. De cerca eran como dos porcelanas alucinantes, vítreas, tremendas de expresión, como iluminadas por un indescriptible fulgor de vesania» (Alarcón, 1982: 2).

La diferencia entre los dos relatos, en este aspecto, consiste también en la actitud de las dos mujeres hacia sus respectivas víctimas. En el relato de Alarcón, la mujer persigue al protagonista allá donde va, y hasta supone una amenaza contra su integridad física: «¡La mujer alta me había seguido con sordos pasos, estaba encima de mí, casi me tocaba con el abanico, casi asomaba su cabeza sobre mi hombro!» (Alarcón, 1982: 94).

En cambio, en el relato de Carrere, el protagonista es el que persigue a la mujer, es el que se dirige hacia ella, atraído por sus facultades físicas y soñando con pasar una noche de amor con ella: «No llamaba a los hombres. Se ofrecía muda con una sonrisa entre macabra y de buen tono. De su capa de mustios encajes, surgían unas manos finas, donde brillaban algunas joyas» (1923: 2).

Sin embargo, no se trata del primer encuentro entre la prostituta y el protagonista, este lleva tiempo queriendo dar el primer paso, pero nunca se había decidido. Esta duda la podemos interpretar, igual que en el relato de Alarcón, como un temor al sexo. Por fin se decide a buscar una aventura, sin embargo, no elige una «de las otras rameras vulgares, alegres, risoterías» (Carrere, 1923: 2) sino una mujer irreal, «una sombra galvanizada por lujurias inextinguibles» (Carrere, 1923: 2), como si estuviera convencido de antemano de que no era más que un cadáver. Aunque no lo parece, al protagonista del relato de Carrere le pasa exactamente lo mismo que a Telesforo: aparentemente, la mujer es la que se cruza en su camino, es ella la que le persigue. Es verdad que él da el primer paso dirigiéndose hacia ella pero, igual que en «La mujer alta», resulta que se trata de algo familiar que lleva mucho tiempo escondido y que se acaba de revelar. Las palabras de la ramera confirman esta idea: «-¡Te estaba esperando! ¿Por qué has tardado tanto en venir?» (Carrere, 1923: 2). Eso nos lleva a suponer que, en los dos relatos, el protagonista y la mujer se conocen desde hace tiempo pero nunca se habían enfrentado cara a cara. Su primera toma de contacto supone el inicio del cumplimiento de este deseo reprimido ya mencionado. En el fondo, los dos relatos son iguales aunque en la forma sí que presentan ciertas diferencias que no son más que unos

simples trámites que conducen hacia una misma finalidad. Mientras que en el primer relato, el protagonista se siente acosado por el terror e intenta luchar contra él y evitar que se produzca, en el segundo relato pasa lo contrario: es el protagonista quien parece que busca continuamente la producción del terror. En el primer relato, el miedo se apodera directamente del protagonista, pues se trata de un sentimiento antiguo que acaba de despertarse. En cambio, en el segundo relato, el terror no se produce de una manera brusca sino que va evolucionando a medida que va avanzando la conversación entre la mujer y el protagonista. Este, al principio del relato, siente una inquietud pero no sabe hacia qué exactamente: «Esta rara preferencia me inquietaba» (Carrere, 1923: 3). Por eso hablamos más bien de angustia, dado que el protagonista no siente una amenaza real y concreta. Su afán de tener una amenaza real le lleva a seguir su aventura: sentir miedo le provoca placer, un miedo morboso según Mannoni (1984: 57). De esta forma, el terror se convierte en un sentimiento placentero: así, «se sobrepone al miedo a la angustia mediante un sentimiento de placer que, teñido y tamizado por este miedo y esa angustia, se vuelve más punzante y más picante» (Trías, 1982: 25). El narrador habla en dos ocasiones, y de una manera explícita, del placer que le produce esta amenaza dominada a veces por el horror, y otras veces por el terror: «Yo saciaré todas tus furias de amor, pero cuando estemos en el lecho tú me contarás todo el horror escalofriante de tu crimen» (Carrere, 1923: 5).

En «La mujer alta», Telesforo, a pesar de que es consciente de que se encuentra ante un peligro real —un peligro que lleva años amenazando con aparecer, y provocando en su alma un sentimiento constante de angustia—, se siente confundido ante la figura extraña de la mujer. Su certitud de que sus peores presagios se están cumpliendo, con la entrada en escena de una mujer alta que aparece por la noche en una calle solitaria, se convierte, en un momento dado, en desconcierto. Este hecho le lleva a pensar que está en un estado de locura: «o mi terror tiene fundamento o es una locura» (Alarcón, 1982: 93). De repente, se encuentra ante un fenómeno desconocido, que no puede descifrar, lo que intensifica la amenaza de lo siniestro puesto que el protagonista pierde por un momento todas sus armas de defensa: su miedo cede su sitio al estado de angustia que siempre le había acompañado hasta el momento en el que apareció por primera vez la mujer alta: «¿Era efectivamente un hombre disfrazado? ¿Era una ladrona? ¿Era una vieja irónica, que había comprendido que le tenía miedo? ¿Era el espectro de mi propia cobardía? ¿Era el fantasma burlón de las decepciones y definiciones humanas?» (Alarcón, 1982: 94). «¿Es mujer? ¿Es criatura humana? ¿Por qué la he presentido desde que



nací? ¿Por qué me reconoció al verme? ¿Por qué no se me presenta sino cuando me ha sucedido alguna gran desdicha? ¿Es Satanás? ¿Es la muerte? ¿Es la vida? ¿Es el Anticristo? ¿Quién es? ¿Qué es?» (Alarcón, 1982: 100).

Molina Porras (2006: 22) asocia estas vacilaciones con la irreligiosidad del lector occidental en la segunda mitad del siglo XIX, lo que le llevó a cuestionar su propia existencia:

De cualquier manera, estas vacilaciones e interrogaciones no afectan solo al nivel textual sino que son la muestra palpable de que en los años ochenta el narrador, correlato en muchos casos del autor, no puede presentarse como ingenuo «creyente» ante las irrupciones del más allá. Paradójicamente el hecho sobrenatural presente, sugerido o presentado en la historia es una prueba de que aquello en lo que no se cree puede finalmente tener existencia. Lo fantástico, por lo tanto, cuestiona la propia estructura ideológica del mundo que propone el positivismo. Los fantasmas, los diablos o los muertos vivientes románticos han dejado de provocar escalofríos al lector, pero sus esencias siguen viviendo y sembrando dudas sobre las concepciones que éste se hacía del mundo.

En «La mujer sin cara», el protagonista y, sobre todo, el lector tienen también esta duda sobre la naturaleza de la protagonista, y que Freud (1919) asocia con lo siniestro. Esta duda es, para Trías, la «de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» (1982: 34). Lo que nos deja una sensación final que produce «cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo» (Trías, 1982: 34).

Por otra parte, en el relato de Carrere, la evolución del sentimiento de miedo del protagonista es más clara. Durante todo el relato, y antes de la irrupción de lo fantástico-terrorífico, la angustia se apodera del alma del narrador, frente a esta «mujer desconocida» (Carrere, 1923: 4) que le «conducía hacia su incógnita yacija» (Carrere, 1923: 6): una angustia placentera ante algo inexplicable y a la vez desconocido. A pesar de la atracción que siente el narrador hacia la prostituta, hay algo en ella que suscita en él un sentimiento de inquietud que a veces se convierte en terror: «Comenzaba a sentirme inquieto. Giraba en una órbita de cosas absurdas y me traspasaba un frío extraño — miedo tal vez o estas corrientes misteriosas y terribles que nos traspasan cuando el alma de un muerto ronda junto a nosotros» (Carrere, 1923: 6).

A pesar de la diferencia en la actitud de las dos mujeres, hay algo enigmático en sus palabras que intensifica su aspecto misterioso y provoca el des-

concierto de los personajes y del lector. En el relato de Alarcón, la mujer confiesa a Telesforo que le conoce incluso antes de su nacimiento, luego revela que es el demonio. En el caso de «La mujer sin cara», las palabras de la prostituta son aún más enigmáticas: «-Yo no tengo edad. ¿Qué puede importarnos una vana del tiempo? Muchos hombres que me amaron han muerto ya; otros que estuvieron entre mis brazos, bellos y vigorosos, ya están decrepitos. Yo he sido una devoradora» (Carrere, 1923: 5).

Estas extrañas palabras sirven para intensificar la duda y el desconcierto del protagonista ante una mujer cuya belleza «estribe entre lo inanimado y lo animado» (Trías, 1982: 34), lo que produce en su alma «un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano» (Trías, 1982: 34).

Poco a poco vamos entendiendo el significado de las palabras de las dos mujeres siniestras que se asocian con la muerte. Hay que decir que en la época realista, aparecieron algunos relatos fantásticos donde la mujer misteriosa es vinculada a la muerte, como «El cuento del baile» (1866), del Marqués de la Constanza, «La máscara» (1897), de Emilia Pardo Bazán, y la «La engañadora» (1897), de Isidoro Fernández Flórez (Roas, 2000). En todo caso, los cuentos de terror, como afirma Llopis, se basan en el sentimiento de terror placentero hacia la muerte, «como si junto al espanto que producen los demonios, se abrieran ante nosotros dimensiones presentidas que nos atraen irresistiblemente» (2013: 18). Estaríamos actuando movidos por «nuestro instinto de la muerte», que Freud llama Tánatos, y que se manifiesta a través de pulsaciones destructivas contra uno mismo o los demás (Llopis, 2013: 18). Este instinto nos lleva a ir en busca de lo que Nóvoa Santos denomina: «el anhelo de lo sobrenatural» (Llopis, 2013: 19), y es, al fin y al cabo, la finalidad de los dos protagonistas de los relatos que actúan movidos por su instinto de muerte. Hay que señalar también que el miedo a la muerte es uno de los ejes centrales de la literatura gótica, un miedo sobrenatural que se revela a través de la presencia del fantasma como «arquetipo de los muertos vivientes habitantes del castillo gótico» (López Santos, 2008: 193).

En el relato de Alarcón, la mujer alta aparece dos veces en un intervalo de tres años en la vida de Telesforo, su primera aparición coincide con la muerte de su padre, mientras que su segunda aparición coincide con la muerte de su novia. David Roas (2011: 144) explica la asociación de «La mujer alta» con la muerte de esta manera:

El personaje de la mujer alta podría ser interpretado como una personificación de la muerte, aunque ello atenuaría —a mi entender— el componente ominoso del relato, puesto que la indeterminación de la mujer es un elemento fundamental en la creación del efecto fantástico que ésta provoca en el lector. Asimismo, tal interpretación otorgaría una cierta dimensión alegórica al relato que también restaría fuerza a dicho efecto.

Son dos elementos que Freud asocia con lo siniestro: la aparición de la mujer como un individuo siniestro que, para Trías, es «portador de maleficios y de presagios funestos» (1982: 33), en este caso la muerte, y la repetición de esta aparición es lo que produce «un sentimiento de *dejà vu*» (1982: 23). De esta forma, lo oculto entra en escena para confirmar la idea de que «las cosas ocultas pronto pasan a peligrosas» y que «lo inicialmente familiar termina por volverse siniestro» (Llopis, 2013: 17), produciendo lo terrorífico, que Llopis explica así: «Lo terrorífico, según esto, sería algo que hemos creído, sentido o no puesto en duda en alguna época remota de nuestro pasado, algo que hemos vivido desde la *modalidad de conciencia* que entonces éramos, cuando todavía teníamos el ego sin cerrar» (2013:17).

En el caso de «La mujer sin cara», las descripciones del propio autor son las que hacen pensar en la existencia de una relación estrecha entre la mujer y la muerte: «Si la muerte habla a sus amantes debe de tener la misma voz y acaso les diga las mismas palabras» (Carrere, 1923: 2). No solo la voz es parecida a la de un muerto sino la temperatura de su cuerpo es propia de un muerto: «Un frío extrahumano, un helor de cosa sin vida me penetró en el cerebro y en el corazón. Ahogué un grito ronco y ya en los limbos del horror pasé la mano por su semblante divinamente blanco, de una tersura brillante de marfil» (Carrere, 1923: 18).

Si en el primer relato la aparición de la mujer coincide con la muerte de un ser querido del protagonista, en el segundo nos vamos dando cuenta de que el protagonista está tratando con una mujer muerta que habla y actúa como un ser vivo. Se trata de una clara transgresión de la concepción de la realidad que comparten el protagonista y el lector, lo que genera un evidente sentimiento de amenaza que pasa de ser un sentimiento de angustia a un sentimiento de miedo puesto que el peligro ya es real. Este hecho confirma la relación estrecha entre lo fantástico y lo terrorífico. En este aspecto, en «La mujer alta», las dos apariciones de la mujer, coincidiendo con dos sucesos siniestros como son la muerte del padre y de la novia de Telesforo, no suponen en sí un fenómeno sobrenatural, por lo que no tienen nada de terrorífico, al poder resultar de una pura casualidad que es un elemento básico en lo si-

niestro freudiano. Así, «la casualidad repetida deja de ser casualidad y pasa a reflejar una lógica, aunque, claro está, una lógica —una *causalidad*— ajena a la racional» (Roas, 2002: 20). Lo que sí es sobrenatural y terrorífico es la aparición de la mujer alta en el entierro de Telesforo ante los ojos de su amigo Gabriel:

Al llegar al cementerio de San Luis, adonde fui en uno de los coches más próximos al carro fúnebre, llamó mi atención una mujer del pueblo, vieja y muy alta, que se reía impiamente al ver bajar el féretro, y que luego se colocó en ademán de triunfo delante de los enterradores, señalándoles con un abanico muy pequeño la galería que debían seguir para llegar a la abierta y ansiosa tumba... A la primera reconocí, con asombro y pavor, que era la implacable enemiga de Telesforo, tal y como él me la había retratado, con su enorme nariz, con su pañojeo de percal y con aquel diminuto abanico, que parecía en sus manos el cetro del impudor y de la mofa... (Alarcón, 1982: 102).

En «La mujer sin cara», el fenómeno sobrenatural y terrorífico no se produce de golpe: vamos descubriendo poco a poco la realidad de la mujer misteriosa a través de la descripción que se hace de ella. La primera noticia acerca de la mujer, aunque no es sobrenatural, es un poco extraña: «La mujer parecía vivir al margen del tiempo como una extraña cristalización del pasado siglo. Parecía no estar relacionada con las costumbres de su época y su pensamiento daba la sensación estática de un reloj olvidado, detenido en una hora remota» (Carrere, 1923: 14).

Con esta presentación, el autor pretende preparar al lector para la producción de un fenómeno inexplicable y atemorizador. El protagonista descubre, a la vez que el lector, que la mujer con la que pasó una noche de amor no tiene cara. La escena descrita por el autor es extremadamente terrorífica:

Entonces, la mujer despertó, irguiéndose ante mí. Di un alarido de terror como los que algunas veces deben de oírse en los manicomios. Entre el rojo y el oro del traje fastuoso, solo se veía una mancha negra donde lucían las esmeraldas luciferinas de sus ojos. La boca era un enorme epiteloma sobre la dentadura reverberante. La mujer sin cara se reía con su risa terrible de carraca en la tarde de las Tinieblas. Lepra acaso... una enorme llaga, negra y pestilente, era su faz violácea, de la que emanaba el hedor complicado con la intensidad de sus perfumes. El cráneo, sin la peluca, tenía largos mechones cenicientos (Carrere, 1923: 18).

Al final del relato, el sentimiento de terror del protagonista se mezcla, con un sentimiento de asco radical al cuerpo insepulto en trance de descomposición (Trías, 1982). En este aspecto, resulta oportuna la afirmación de

López Santos (2008) de que no hay más que un pequeño paso del miedo a la muerte al miedo a los muertos. La escena de la persecución del protagonista por parte del cadáver es sobrecogedora: «Me sentía perseguido en la obscuridad por un cadáver desenterrado, en plena descomposición, a quien yo había poseído una hora antes con vesania sensual» (Carrere, 1923: 19).

Esta escena subraya el vínculo estrecho entre el acto sexual y la muerte —el protagonista se acostó con un cadáver— al que alude Georges Bataille cuando señala la existencia de dos importantes similitudes entre el acto sexual y el de morir: la similitud entre el dolor final y un insufrible gozo, y la indecencia de ambas actividades (Llopis, 2013: 20). Siguiendo esta postura, Rafael Llopis expone la teoría de Reich, que encuentra muchos puntos en común entre el nacimiento, crecimiento y clímax de un orgasmo, y entre un buen cuento de terror que sería «como el chiste verde el erotismo de la muerte» (2013: 21). De esta forma, la misión del relato de terror sería similar a la de un relato erótico: conducir a un orgasmo que es el de la muerte, «más reprimido, más vergonzante que el del sexo» (Llopis, 2013: 21).

No cabe duda que el marco espacio-temporal en ambos relatos ayudó a la intensificación del sentimiento de miedo debido al choque que se produce entre el elemento sobrenatural y el elemento real. Sin este corte realista que caracteriza los dos relatos no se puede hablar del género femenino como fuente de amenaza y de intimidación. En cuanto a las dos mujeres, a pesar de las diferencias que aparentan tener en cuanto a rasgos físicos y en cuanto a actitud, son iguales por no decir idénticas, y desempeñan exactamente la misma función: representan el temor de los protagonistas al placer sexual y el cumplimiento de un deseo oculto y reprimido; son la encarnación de la muerte y, sobre todo, la fuente principal de la irrupción del miedo. Es oportuno señalar, al final, que el tema de la mujer misteriosa sigue tratándose en la literatura actual, podemos mencionar el ejemplo del cuento de Cristina Fernández Cubas, «La mujer de verde» en el que encontramos ciertas similitudes con los dos relatos objeto de estudio.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Pedro Antonio de [1881] (1982): «La mujer alta», en *Narraciones inverosímiles*, Bruguera, Madrid, pp. 85-103.
- CASAS, Ana (2009): «El cuento modernista español y lo fantástico», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y*

- literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III, Madrid, pp. 358-378.
- CARRERE, Emilio (1923): «La mujer sin cara», *La novela corta*, núm. 394, Madrid.
- DELUMEAU, Jean (1989): *El miedo en Occidente*, Taurus, Madrid.
- DIEL, Paul (1992): *La peur et l'angoisse. Phénomène central de la vie et de son évolution*, Éditions Payot, París.
- ESTRADA HERRERO, David (1988): *Estética*, Editorial Herder, Barcelona.
- FREUD, Sigmund [1919] (1988): «Lo ominoso» (*Das Unheimliche*), en James Strachey y Anna Freud (eds.), *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, pp. 219-251.
- GUTIÉRREZ BARAJAS, María José (2009): *Emilio Carrere, escritor de novelas*, Tesis doctoral, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.
- LLOPIS, Rafael (2013): *Historia natural de los cuentos de miedo*, Fuentetaja, Madrid.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2008): «Teoría de la novela gótica», *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 30, pp.187-210. <<http://dx.doi.org/10.18002/ehf.v0i30.2840>>
- LOVECRAFT, H. P. [1927] (1984): *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid.
- MANNONI, Pierre (1984): *El miedo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MOLINA PORRAS, Juan (2001): *El cuento fantástico en la España del realismo (1868-1900)*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- (ed.) (2006): *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Cátedra, Madrid.
- ROAS, David (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2001): «La amenaza de lo Fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (ed.) (2002): *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- (2011): *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Devenir Ensayo, Madrid.
- y Ana CASAS (eds.) (2008): *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, París.
- TRÍAS, Eugenio (1982): *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona.