

May 2013

La Figura Del Hombre Lobo En La Literatura Moderna Peninsular

Miguel Rojo Polo

University of Wisconsin-Milwaukee

Follow this and additional works at: <https://dc.uwm.edu/etd>



Part of the [Comparative Literature Commons](#)

Recommended Citation

Rojo Polo, Miguel, "La Figura Del Hombre Lobo En La Literatura Moderna Peninsular" (2013). *Theses and Dissertations*. 150.
<https://dc.uwm.edu/etd/150>

This Thesis is brought to you for free and open access by UWM Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of UWM Digital Commons. For more information, please contact open-access@uwm.edu.

LA FIGURA DEL HOMBRE LOBO EN LA LITERATURA
MODERNA PENINSULAR

by

Miguel Rojo Polo

A Thesis Submitted in
Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of
Master of Arts
in Spanish

at

The University of Wisconsin-Milwaukee

May 2013

ABSTRACT

LA FIGURA DEL HOMBRE LOBO EN LA LITERATURA
MODERNA PENINSULAR

by

Miguel Rojo Polo

The University of Wisconsin-Milwaukee, 2013

Under the Supervision of Prof. Jeffrey Oxford

En la trilogía *Hombre lobo*, Pedro Riera nos presenta una novela juvenil en la que el protagonista, Eduardo, se ve enfrentado a su herencia de hombre lobo. A través de esta colección Pedro Riera pasa a formar parte de un tipo de literatura popular que ha visto un resurgimiento masivo en los últimos 10 años. Con esta tesis vamos a introducirnos en la trilogía, usándola para estudiar la figura tradicional del hombre lobo que se presenta en los tres libros *El furtivo* (2011), *Los Berseker* (2012) y *La furia* (2012). Realizaremos un análisis de la figura del hombre lobo a través de la historia y la tradición cultural y literaria con libros como el de Sabine Baring-Gould *The Book of Werewolves* (1865), así como *The Essential Guide to Werewolf Literature* (2003) de Brian J. Frost. Para el análisis utilizaremos teorías de lo fantástico y de la literatura gótica para intentar comprender el fenómeno moderno de resurgir de esta literatura y su relevancia en la actualidad. Estudiaremos cómo la figura del hombre lobo se presenta en la sociedad moderna y sus implicaciones dentro de esta: los valores históricos que trae, su presencia en el imaginario popular y sus implicaciones para la sociedad.

© Copyright by Miguel Rojo Polo, 2013
All Rights Reserved

TABLE OF CONTENTS

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Pedro Riera	4
1.2. Metodología Crítica	6
2. TERMINOS	8
2.1. Licántropos	8
2.1.1. La figura del hombre lobo en el folklore	9
2.1.2. La figura del hombre lobo en la literatura	17
2.2. El nacimiento de lo gótico	22
2.2.1. Lo gótico en España	32
2.2.2. Lo fantástico	34
3. ENCARCELAMIENTO, IMPULSIVIDAD Y OTROS ELEMENTOS GÓTICOS	37
3.1. Encarcelamiento y libertad	37
3.2. Impulsividad y control	49
3.3. Otros motivos	57
3.3.1. La familia	57
3.3.2. El otro	60
4. CONCLUSIÓN	63
5. OBRAS CITADAS	67

LA FIGURA DEL HOMBRE LOBO EN LA LITERATURA MODERNA PENINSULAR

1. INTRODUCCIÓN

El género gótico ha visto un resurgir en las últimas dos décadas debido en gran parte al éxito de series juveniles, especialmente americanas, como *Twilight*, *Harry Potter*, o *Mortal Instruments*. Este resurgir en la literatura juvenil de un género caracterizado por sus motivos oscuros, siniestros y de personajes limítrofes con la doble mentalidad e incluso la locura, nos da para pensar en el papel que estos temas juegan en la cultura popular actual. A pesar de estos ejemplos situados en el mundo anglosajón, especialmente Estados Unidos, es indiscutible la influencia que han tenido sobre las demás culturas occidentales, incluyendo la española (adaptaciones cinematográficas, traducciones, continuaciones). Estas diversas manifestaciones han propulsado el género gótico-fantástico y su importancia como estandarte de una generación que pretende evadirse de su realidad a través de relatos de misterio y/o de aventuras más allá de su imaginación, usando monstruos, entre ellos el hombre lobo, desconocidos o imposibles dentro del mundo real para darnos un sentimiento de irrealidad y escapismo: “Today’s obsession with the occult and werewolves is frequently an escape mechanism, not a route to sanity and healing. The literature of lycanthropy in the Medieval and Renaissance worlds is not escapist: it is realistic” (Otten xiii). Aunque este tipo de literatura está presente en España, hasta el momento no ha tenido tanta acogida como en otros países como son los ejemplos anteriores de EEUU, Reino Unido o Alemania, donde el género

gótico ha utilizado diferentes recursos, entre ellos bestias/monstruos, a través de los años como forma de evocar emociones extremas y de evasión para el lector.

El género gótico se caracteriza por sus ambientes siniestros, de carácter fantasmagórico, en el que diferentes criaturas de la más diversa índole (vampiros, hombres lobo, golems, zombis, fantasmas) aparecen para aterrorizar a los personajes. Estos seres monstruosos a veces provocan que la literatura donde aparece sea clasificada bajo el título de horror, aunque esta clasificación no deja de ser un subgénero perteneciente al término más general: gótico. En las series juveniles mencionadas anteriormente el personaje, especialmente el vampiro, y su centenaria luchan contra los hombre lobos, también conocidos como licántropos,¹ aparecen en un contexto actual— muchas veces rozando los temas amorosos en que jóvenes pertenecientes a estas dos razas, vampiros o hombres lobo, se mezclan con jóvenes normales e intentan vivir vidas normales y ser aceptados por la sociedad.² Así, el género gótico actual se diferencia del clásico, ya que en este último la bestia estaba maldita y cometía crímenes; se la consideraba intrínsecamente mala, aunque fuera víctima, por sus pactos con el diablo. En las novelas más recientes la bestia ya no es mala *per se* sino que puede inclinarse por un lado u otro dependiendo de las circunstancias. Incluso muchas veces, a pesar de ser un personaje intrínsecamente maligno, lucha contra su destino logrando escapar de él y ejercitando su libre albedrío. Esta nueva percepción de la bestia, y su cambio de “perpetrator of violent and bloodthirsty deeds” (Sconduto 1) en un héroe trágico, en la víctima, está en relación al nuevo tipo de literatura de este siglo en que el lector clama

¹ Ver sección 2.1.

² La popularidad de este género ha creado una nueva sección llamada “Teen Paranormal Romance” en librerías como Barnes & Noble.

por héroes trágicos y no ya en las supersticiones y caza de brujas de la Edad Media en que el personaje era un monstruo al que había que asesinar.

Aunque es verdad que el caso del vampiro es el más popular actualmente, como podemos ver por la proliferación de novelas, series de televisión y películas en torno a éste,³ el personaje viene la mayoría de veces apoyado por la presencia de hombres lobos. Éstos se presentan muchas veces como personajes secundarios, como amenaza o como esclavos, pero cuando queremos acercarnos a la figura del hombre lobo como protagonista, la situación se hace un poco más difícil. La tradición del hombre lobo data de tiempos muy antiguos; se especula que incluso la prehistoria, en la que grupos de especies precedentes al *homo sapiens* se aislaban de la nueva raza de hombres, creando entre los *homo sapiens* mitos en cuanto al origen de esos hombres peludos/bestias diferentes a ellos (Frost 4). Aunque se puede empezar a hablar realmente de hombres lobo desde textos griegos,⁴ no se empezó a hablar de ellos en contextos más académicos hasta el siglo 16 con el texto *De la démonomanie des Sorciers* (1580), escrito por Jean Bodin, en que se discute la posibilidad de que un hombre se transforme físicamente en un lobo. Esta tradición se da especialmente en Europa donde la figura del hombre lobo se originó, como veremos más adelante. Frost menciona que el hombre lobo nació como mito cultural debido a que era un peligro sustancial para la gente de Europa: “In countries outside the Northern Hemisphere, where the wolf is not the predominant predator, the transformation [from man into beast] is related to animals more familiar to the native

³ Las series de libros *Twilight* y *Valdimir Todd*, las series de televisión *True Blood* y *The Vampire Diaries*, o las películas *Priest* y *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* por mencionar algunos ejemplos.

⁴ *Las metamorfosis* de Ovidio o *Las églogas* de Virgilio en poesía, o *El satiricón* de Petronio en lo que a prosa se refiere (Frost 50-1).

population” (Frost 5).⁵ Ya que el hombre lobo es un depredador típico de la zona europea, se podría situar al hombre-lobo como autóctono de esta zona, relacionando así su presencia a la cultura en donde nació, pues este depredador era el conocido y temido por las personas que originaron el mito.⁶ Esto también es un indicador de la relación del hombre lobo con la cultura de la sociedad y cómo este personaje puede representar los miedos, problemas, las intenciones morales o incluso la pérdida de estos valores de la sociedad donde es creado.

Esta relación del hombre lobo con la cultura europea y por lo tanto con la española es lo que impulsa este estudio, en que mirando a la tradición del hombre lobo tanto en el folklore como en la literatura, veremos cómo ésta ha reflejado la sociedad de cada época en la que ha aparecido y como incluso en el presente es una proyección de los problemas sociales, de los sueños y esperanzas de los jóvenes. Empezando por analizar el pasado del hombre lobo en el capítulo 1 junto con las características del género gótico, enlazaremos en los capítulos 2 y 3 con la presencia de esta figura en el presente, centrándonos especialmente en un ejemplo de estos libros de reciente publicación en España, una trilogía escrita por Pedro Riera titulada *Hombre lobo*.

1.1. PEDRO RIERA

Se podría decir que Pedro Riera se ha convertido en pionero literario, sin olvidarnos de otros autores como Carlos Ruiz Zafón, al reintroducir el género gótico en la literatura española popular con las tres novelas de la serie *Hombre lobo: El furtivo*

⁵ De ahí que existen mitos de hombres-gato en Egipto, hombres-hiena en países centrales de África e incluso hombres-pantera en Latinoamérica.

⁶ Recordar como el lobo también está presente en Norte América, lo que propició la exportación del mito de Europa a América.

(2011), *Los Berseker* (2012) y *La furia* (2012). Incluso el hecho de ser una trilogía corresponde a la proliferación del género gótico en la literatura moderna y a la demanda popular que estos textos tienen, ya que queriendo saber más de estos personajes que les gustan tanto a los lectores éstos piden secuelas, tricuelas y precuelas, creando colecciones de libros sobre los mismos personajes.⁷ En el caso de *Hombre Lobo* el protagonista, Eduardo, va descubriendo poco a poco una característica genética que le hace algo distinto a los otros humanos ya que proviene de un linaje de licántropos. El descubrimiento le llevará a vivir diversas aventuras primero en el pueblo apartado donde creció y más tarde en la ciudad donde otras amenazas aparecen. Pedro Riera se encarga en esta serie de hacerse eco de las nuevas tendencias en la literatura gótica-fantástica venidas del mundo anglosajón que mencionábamos antes en lo que se refiere a conflictos entre seres más que humanos, las colecciones de libros con los mismos personajes y cómo ésta ha encontrado su hueco en la literatura popular juvenil. Para ello Riera ha construido una trilogía en la que la figura clásica del hombre lobo es el personaje principal. Mencionando a los monstruos de este tipo de literatura, se ve cómo estos se han usado anteriormente para atormentar a las víctimas. Resulta curioso cómo en este resurgir, esos mismos monstruos usados para aterrorizar, acaban convertidos en protagonistas. En estas novelas de Pedro Riera también podemos ver elementos fundamentales de la literatura gótica como los contrastes entre la libertad y el encarcelamiento, el control y la impulsividad y otros elementos a estudiar en capítulo 3 que forman parte del gótico, y que estudiaremos más adelante con ejemplos citados de los libros. Estos tres libros, surgidos en la última década en que el género gótico y su

⁷ Los cuatro libros de *Twilight*, los siete de *Harry Potter*, los cinco libros de *The Chronicles of Vladir Todd*, y los, de momento, dos “spin-offs” *The Slayer Chronicles*, por mencionar algunos.

vertiente fantástica han experimentado un resurgimiento, son de las primeras publicaciones por un autor español que trata el tema del hombre lobo como protagonista.⁸

Aunque Pedro Riera (1965) es un escritor de reciente renombre literario entre los críticos, desde sus primeras obras—como *Heridas de guerra* (2004), *La criatura del Bosque* (2007) o *La leyenda del bosque sin nombre* (2007), con la que ganó el Premio Comisión Católica Española de la Infancia (CCEI) de literatura en 2008—ha mostrado una predilección hacia los temas gótico-fantásticos. Tanto la editorial como la crítica consideran sus obras como literatura juvenil, cuya calificación le da libertad para introducir el género fantástico de forma fundamental en sus novelas. Como él mismo dice en una entrevista con el Centro de Comunicación y Pedagogía a razón de su Premio CCEI, le gusta “dejar libre la fantasía [...] ese mismo mundo de fantasía de cuando eras pequeño” (AsocPrensaJuvenil). El autor utiliza la libertad de escribir bajo el estandarte de literatura juvenil para dar vuelo a todos esos temores, aspiraciones, impulsividad, y sentimientos exaltados de los jóvenes por medio de, en este caso en particular, la figura del hombre lobo.

1.2.METODOLOGÍA CRÍTICA

Para analizar estas novelas es necesario hacer un análisis sobre qué implica una novela gótica, qué elementos tiene y después analizarlos dentro de las novelas de Pedro Riera. Para ello utilizaremos obras importantes para un mejor entendimiento del desarrollo del gótico como *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1958) de Edmund Burke, en la que el autor examina las

⁸ Entre otros que también podemos contar son *Al llegar la noche* (*Saga Licos*) (2006) de Jezz Burning, la colección de relatos cortos editada por Fernando Marías *Hombre Lobo* (2008), y el libro de Castalia Cabott *Ven Lobito!* (2010), todos publicados originalmente en España.

cualidades de lo sublime, un elemento principal de la literatura gótica. El género fantástico, un subgénero de la literatura gótica que sirve para explicar los fenómenos sobrenaturales que en esta tienen lugar, también se analizará, ya que es en este género desde donde se puede explicar la presencia de los hombres lobo. Para ello haré referencia a la obra de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970). También emplearé, junto a Todorov, a David Roas, teórico español cuyos trabajos se dedican a teorizar y hablar sobre el género fantástico en España; utilizaré su definición de lo fantástico propuesta en el libro *Tras los límites de lo real* (2011).

Aparte de la teoría dedicada a estos géneros, pasaremos a analizar diferentes textos que miran a la figura del hombre lobo no solo como creación literaria sino también como una figura en la tradición cultural. El libro de Sabine Baring-Gould, *The Book of Were-Wolves* (1865), nos ofrece una visión histórico-cultural del hombre lobo, de dónde surge el mito, su presencia en diferentes culturas e incluso explicaciones de en qué podría estar basado. A partir de esta introducción a la literatura gótica, se analizarán otras obras de diferentes culturas que ofrecen una visión de las implicaciones de esta literatura a nivel cultural y literario, al igual que la representación del hombre lobo en diferentes épocas y culturas. Pero para hablar de la figura del hombre lobo conviene primero dar una definición de lo que implica. Analizaremos aquí la definición que se da tanto de hombre lobo como de licántropo, para luego pasar a hacer un repaso de la tradición cultural y literaria de esta figura.

2. TÉRMINOS

Para poder analizar la presencia de los hombres lobo en la literatura peninsular y lo que el resurgimiento de estos significa tanto para la cultura como para la literatura, es necesario analizar ciertos términos que aparecen con el tema. En este capítulo pasaremos a analizar con detenimiento los términos de hombre lobo/licántropo para entender qué significa esta figura, de donde viene su tradición y cómo se ha representado en diferentes momentos. También miraremos al género gótico y las características de éste a lo largo de los años, puntualizando la presencia del género en España y su relación con lo fantástico.

2.1. LICÁNTROPOS

El término “licántropo” proviene del griego, de la raíz λύκος “lobo” + άνθρωπος “hombre” significando literalmente: “En la creencia popular, transformación de un hombre en lobo” (RAE “Lobo”). Esta definición se puede aplicar tanto a los mitos griegos donde apareció la figura hasta las supersticiones actuales, aunque haciendo una aclaración, ya que este término se utiliza a menudo como sinónimo de hombre lobo, aunque se establecen a nivel académico diferencias: Por un lado tendríamos al personaje ficticio de novelas y películas, al que se conocería simplemente como hombre lobo. En el otro lado tendríamos a un paciente de hospital afectado de una enfermedad psicológica en la que el afectado se cree su transformación en lobo y actúa como tal, a lo que se referiría como licantropía. “Lycanthropy ... is best used to describe an authentic form of insanity in which the afflicted person imagines himself to be transformed into a wolf, whereas a genuine werewolf can actually shift his shape” (Frost 8). El hombre lobo es un término no médico utilizado para describir la figura fantástica (Otten 3), lo que en teoría estaría

opuesto al término médico licántropo. A pesar de los intentos de varios psicólogos de diferenciar ambos términos para no confundir la enfermedad con el monstruo de los libros, la cultura popular no los ha podido separar. Así nos encontramos como a casos reales en que se les aplica la descripción de hombre lobo, por ejemplo: el caso de Manuel Blanco Romasanta.⁹ Pero también vemos como en la ficción nos encontramos con licántropos—como puede ser el caso de la película *Underworld* donde se conoce como “lycans,” una abreviación del anglicismo “lycanthropos,” a los hombres que se transforman en lobos. Debemos notar que sea cual sea el caso, la definición básica acaba siendo aquella que nos ofrece Frost, en la que un hombre o mujer es transformado voluntaria o involuntariamente en un lobo y dotado con las características físicas de ese animal (6). Esto explica incluso la condición psicológica ya que el enfermo se cree esta transformación. A pesar de los términos con que se les pueda conocer, queda claro la importancia del hombre lobo en la cultura española popular, siendo una figura ampliamente reconocida por la sociedad.

2.1.1. La figura del hombre lobo en el folklore

Como vimos al principio, la leyenda del hombre lobo se extiende desde hace varios siglos, remontándose en la literatura a los textos clásicos griegos. Como nos cuenta Sabine Baring-Gould, esta figura surgida en textos clásicos, desde Herodoto en el siglo V a.C. pasando por Virgilio, Ovidio e incluso los fragmentos del *Περὶ Λυκανθρώπου* de Marcellus Sidete, se ha considerado como ser mitológico dada su imposibilidad en el mundo real; Baring-Gould afirma que “[t]ruly it consists in a form of madness, such as

⁹ Fue un psicópata español del siglo XIX que en su juicio por asesinatos “CAUSA N° 1778: CAUSA CONTRA HOMBRE LOBO, JUZGADOS DE ALLARIZ (ORENSE)” se declaró hombre lobo, convirtiéndose en un caso de licantropía clínica, único en España (Bustillo Bolado).

may be found in most asylums” (8), ligándolo así a la diferenciación dada antes entre licántropo y hombre lobo. A pesar de esta afirmación, pasa a enumerar las diferentes tradiciones culturales en las que se describe la transformación de un hombre en bestia para darnos un resumen de la trayectoria de esta figura en las creencias de la gente.

Uno de los datos de más variaciones es en cómo se produce la transformación en lobo (u otra bestia), y las diferentes culturas intentan dar una explicación a este fenómeno. Varias teorías e interpretaciones debaten la idea de que si una persona puede físicamente transformarse en bestia. A pesar de las creencias y los teólogos luchando contra esta concepción, no se puede evitar toda la tradición cultural ya presente: “The most difficult thing to believe, and the most wonderful, is the changing of the human figure into a beast and even more from one body into another” (Bodin 122). Jean Bodin habla de las brujas¹⁰ y sus pactos con el Diablo, atribuyendo a esta unión la manifestación física de la maldad de las brujas y cómo se pueden transformar en animales para cumplir sus deseos de matar personas. Ofrece datos históricos de casos reales en que el acusado alega haber cometido los crímenes transformándose en animal; también examina historias folklóricas donde unas personas son atacadas por animales. Éstas, defendiéndose, terminan por herir al animal y sobreviven al ataque solo para ver las mismas heridas, que infringieron al hombre lobo en el ataque, expuestas en personas que encuentran posteriormente. Finalmente vuelve Jean Bodin a los varios libros de literatura donde el autor habla de esta capacidad de transformarse en animal. A pesar de no dejar de ser una explicación sin pruebas irrefutables y de haber sido criticada por los otros teólogos de su tiempo, sirve como ejemplo de la creencia popular de que los pactos con el diablo podían

¹⁰ Bodin, cuando habla de brujas, utiliza el término como aplicable tanto a hombres como mujeres, describiendo a las personas que pactan con el diablo, y no solo a personajes femeninos.

conseguir lo increíble: “[T]he foremost doctors and philosophers of their time [...] considered Lycanthropy an absolutely certain, true and undoubted thing” (Bodin 127).

Claro está que a pesar de esta creencia por los académicos, los teólogos refutaban y luchaban contra esta idea; para ellos “A demon should not know how to modify the universal order established by God” (Jacques-Lefèvre 184-85). Muchos libros de la Edad Media ponían al hombre lobo como un resultado de hechizos de brujas, y por eso se estudiaban junto con éstas. Varios manuales de cazadores de brujas incluían al hombre lobo, contando el infame *Malleus Maleficarum* (1486) de Heinrich Kramer. En ese manual se vuelve a discutir la imposibilidad de la transformación en bestia ya que solo Dios tiene ese poder, aunque sí acepta que el diablo tenga el poder de controlar la mente de las personas y hacerles ver a otros o creerse ellos mismos convertidos en lobo (Otten 107). Una cosa que sí deja clara Jean Bodin, es: “[i]t is really quite ridiculous to measure natural things against supernatural things” (128). De esta forma Bodin nos devuelve a lo fantástico de esta transformación y recuerda que debemos estudiar esta figura desde un punto diferente, no desde la realidad sino desde la ficción. Entonces, enfocándonos en esta nueva perspectiva, y viendo al hombre lobo como figura folklórica y literaria, apartándonos así de los casos “médico-reales” de licantropía, vamos a mirar al hombre lobo como ser mitológico y estudiar las leyendas e historias donde aparece.

La definición de un hombre lobo es de un demonio o bruja que se transforma en lobo aterrorizando una comarca o un ser de un cuento que se utiliza para asustar a niños para que obedezcan (Jacques-Lefèvre 181). Esta definición, apuntada por el autor en “Such an Impure, Cruel, and Savage Beast... Images of the Werewolf in Demonological Works” (2002), pone a esta figura como un objeto casi “cómic” que no sirve más que

para hacer obedecer a los niños. Pero la figura del hombre lobo tiene una tradición mucho más rica y antigua que simplemente ésta. Baring-Gould dice que en ciertos textos clásicos se habla de personas con la habilidad de cambiar: los Neuri en las historias de Herodoto o Pomponius Mela, aunque sin explicar el por qué de este cambio, simplemente atribuyéndolo a una cualidad en la que estas personas se transforman en lobo (9). En otros casos la transformación ocurre simplemente al sumergirse uno en un río o al cruzarlo, saliendo convertido en lobo en la otra orilla (Baring-Gould 10). Muchas veces en estos textos, como en *Las metamorfosis* (s. VIII d.C.) de Ovidio, la transformación viene dada como castigo de los dioses. En el libro de Ovidio a Licaón, por tratar de darle de comer carne humana al dios Zeus, se le condena a pasar el resto de su vida convertido en lobo. Este mito, según Baring-Gould, es posiblemente uno de los orígenes del hombre lobo (10). Dejando a un lado la explicación mitológica, nos cuenta la crítica cómo en Arcadia, lugar gobernado por Licaón, siendo un pueblo pastoral donde la gente tenía miedo a que los ataques de lobos decimaran su ganado, establecieron por medio de su gobernador el sacrificio de un niño: “From the circumstance of the sacrifice being human, and from the peculiarity of the name of its originator, rose the myth” (Baring-Gould 13). Aunque ésta podría ser una explicación a la figura mitológica del hombre lobo, nos recuerda Baring-Gould que este mito se ve en varias culturas y diferentes mitologías y por lo tanto resulta complicado afirmar un origen único a este ser.

Uno de los mitos más relacionados con la figura del hombre lobo que se extiende en la cultura popular de nuestro tiempo, incluyendo la trilogía *Hombre lobo*, es el de las leyendas del norte de Europa, especialmente aquellas de Noruega e Islandia. Se hablaba en estas zonas de hombres “not of one skin” (Baring-Gould 14) que se podían

transformar a su parecer dotándolos de poderes extraordinarios: la fuerza se doblaba y adquirirían las cualidades de la bestia en que se transformaba, reteniendo su inteligencia humana, y pudiendo hacer cualquier acción dentro de sus posibilidades como humano y también las de su nueva forma (Baring-Gould 15-6). Podemos observar esas mismas características en el primer libro de la trilogía, *El furtivo*, donde Eduardo descubre que es un hombre lobo poco a poco debido, entre otras cosas, a las hazañas físicas que logra, como ganar una carrera con un tobillo torcido (Riera, *Furtivo* 81). E incluso más tarde, en los siguientes libros, cuando empieza a controlar la naturaleza salvaje de la bestia para conservar su inteligencia humana al transformarse, se ve la relación de Eduardo con esta tradición de los hombres lobo. Estas transformaciones van más allá de las antes vistas en los mitos clásicos. Estos seres llegaban a la transformación o bien vistiéndose con la piel del animal en que se transformaban, por medio de un hechizo o abandonando su propio cuerpo y poseyendo el de la bestia. Esta última transformación, la de tomar posesión de una bestia, también la comenta Jacques-Lefèvre en cuanto se refiere a ciertos grupos que utilizaban bestias con cualidades superiores a las humanas para ayudar en las luchas: “stories about troops of wolf-men crossing certain very precise epochs and, for a limited time, city limits” (183). Vemos cómo esta figura, aunque con significativas variaciones, es la misma que Riera presenta actualmente, una en que la persona adquiere cualidades de la bestia sin perder las propias humanas, a la vez que gana extraordinarios poderes.

A pesar del carácter mitológico de estas historias, Baring-Gould nos vuelve a dar otros posibles orígenes de estas creencias, dejando claro que a pesar de lo fantástico de las historias, éstas no dejan de ser imaginación popular con raíces en hechos reales. En cuanto a las personas que se transformaban debido a llevar la piel de la bestia, dice la

crítica que “[a]mong the old Norse, it was the custom for certain warriors to dress in the skins of the beasts they had slain, and thus to give themselves an air of ferocity, calculated to strike terror into the hearts of their foes” (35-36). No es extraño que estas personas disfrazadas, a la vez que causaban miedo entre sus oponentes, también creaban historias que sobrevivirían hasta nuestros días, incluyendo aquéllas que a pesar de aceptar que eran hombres con pieles de animales cubriéndoles, también creían que esta curiosa vestimenta les daba ciertos poderes paranormales. Baring-Gould postula que la ignorancia de estas personas era la que llevaba a esa suposición y la que en último término creó el mito.

Todas estas creencias descritas por Baring-Gould nos muestran cómo se ha creado el mito del hombre lobo en diferentes culturas aunque con características similares, comparables entre sí. En *The Book of Werewolves*, Baring-Gould nos ofrece un resumen de todas estas creencias folclóricas presentes en Europa, desde la época antigua hasta los mitos del siglo XIX. Siempre dando una explicación al porqué de la creencia, incluso examinando casos de licantropía médica, este libro es un compendio sobre la figura historia del hombre lobo. Como bien nos dice, todos estos mitos tuvieron más relevancia en la Edad Media, donde la licantropía fue reconocida como enfermedad, pero este hecho provocó más acusaciones y denuncias sobre personas afligidas de esa enfermedad, creándose una “caza de brujas” (Baring-Gould 131).

Otra parte del mito se debe a la influencia de la Iglesia católica y su condenación, creencia y desacreditación de la existencia de tal figura ya que esta figura deshace la voluntad de Dios. Pero si se nos habla de Satanás: según Baring-Gould: “if we do not deny that such a being exist, and that he has his work in the children of darkness” (60)

entonces se podría argumentar que por ser una figura opuesta a Dios, sí que puede deshacer su voluntad. La Iglesia también creía que esta figura tenía el poder de hacer lo imposible, incluso desafiar las propias normas establecidas por Dios. Estas creencias son las que llevan a ver la figura del hombre lobo como una persona maldita que no puede ni debe formar parte de la religión cristiana: “por vontade expresa do Diabro... [é] unha especie de pagamento ás forzas do Mal” (Vaqueiro 188), y “[O lobishome¹¹] gustados nenos non bautizados, feito que empata coa crenza europea que se atribúe ás bruxas” (Vaqueiro 189). Dado que estas personas, a pesar de ser “marionetas” del diablo, están pagando por una promesa incumplida al mismo, por lo que en vista del cristianismo debían ser juzgados y eliminados. Otten describe cómo “Satan deludes humans into thinking they are wolves” (52) y al mismo tiempo a las personas que dicen ver estos hombres lobo, explica Otten que “Satan confuses their visión so that what they see and report is an illusion” (52). Otten argumenta que los juicios de las brujas y los hombres lobos se convertían en una lucha contra elementos disruptivos de la comunidad.

Esta última creencia del hombre lobo como víctima de un pago al diablo, o por no pertenecer al cristianismo, está más relacionada con la zona norte de la península. Nos cuenta Vaqueiro como en Galicia “[t]endo como soporte a figura do lobo, existe no país a crenza dos lobishomes, homes que poden mudar lobo, por mor dunha maldición, ou polo lugar ocupado entre os irmáns respecto do nacemento” (163). Ya observamos el hecho de convertirse en hombre lobo por una maldición, pero aquí se menciona otra creencia popular del porqué de esta transformación, la posición que se ocupa respecto a los otros hermanos. Se habla mucho del séptimo hijo o hija, y dada la posición, como está predestinado:

¹¹ “Lobishome,” como se conoce al hombre lobo en Galicia.

os sétimos fillos, ou fillas, dunha renque ininterropida de home, ou mulleres. Chámese corredor o sétimo (nalgures o noveno) fillo dun casal que tivera todos os seus descendentes, ininterrompidamente, do mesmo sexo, non importando que, antes de comezar a serie, houbesen nacido fillas. Da mesma maneira que este sétimo fillo nace corredo, pode, igualmente, nacer *saudador* (dador de saúde) ou lobishome. Se se trata de mulleres, en xeral a sétima ou a novena fillas adoitan ser bruxas. (Vaqueiro 186-7)

Este mito del séptimo hijo está extendido en varias leyendas. Incluso en la actualidad donde nos encontramos con relatos cortos como por ejemplo “Muerte en vida del hombre lobo” de Raúl Argemí, publicado en España en 2008, donde el protagonista acaba descubriendo que fue abandonado de pequeño por ser el séptimo hijo y descubre su condición de hombre lobo.

Tampoco debemos dejar de mirar a las implicaciones políticas que esta figura muchas veces representa Licaón, por ejemplo, por su soberbia decide darle de comer carne humana al dios Zeus y estableció sacrificios humanos. Es este momento en que el rey se convierte en tirano, según Jacques-Lefèvre, que da pie a una de las creencias del nacimiento de la figura del hombre lobo; el mismo crítico dice también que la creencias de cómo una persona se convertía en lobo al cruzar el río y era condenado a pasar una temporada de esa forma se debe a que “a river, a symbolic limit of the civilized domain into which they will only be reintegrated after a variable time during which they return to ‘savagery’” (192). Estas situaciones son las que sitúan la figura del hombre lobo en términos de comportamiento individual y social, como pertenecientes a una comunidad dado que se observa el surgimiento del mito como una cualidad social de la persona: en

cuanto esta persona no forma parte de una comunidad se la caracteriza como hombre lobo, salvaje, por no estar incluido en la sociedad humana. Esta representación de individualidad viene representada por el cruce del límite de la sociedad dejando atrás su humanidad. Aunque la persona no se convertía en la figura del hombre lobo de verdad, explica Jacques-Lefèvre cómo se utiliza aquí el mito para explicar la construcción de la sociedad. Se ve cómo estas personas expulsadas ya no eran parte de la sociedad y su cultura, por lo que se les consideraba salvajes, y de ahí surgió la figura mítica.

2.1.2. La figura del hombre lobo en la literatura

Aunque muchas veces esta figura folclórica e incluso a veces basada en realidad, se ha visto reflejada en la literatura y viceversa, se puede distinguir claramente entre las dos. Dejando las creencias populares a un lado vamos a mirar ahora a la literatura concerniente a esta figura. Lo primero a resaltar es que en la literatura hay dos vertientes en relación al hombre lobo. Como hemos visto anteriormente, en los primeros mitos la persona afligida de licantrópía¹² era víctima de una maldición, engaño, castigo divino o hechizo. Pero en la Edad Media, cuando aparecen casos reales en que los perpetradores dicen ser hombres lobo, se empieza a mirar a la figura con temor. Es aquí donde surge la figura criminal y despiadada. Pero como ya mencionamos, en recientes años esta percepción del hombre lobo ha vuelto a dar un giro, transformando esta figura no en víctima como en los primeros textos sino más en personaje heroico. Pasando por una época de escepticismo en que la ciencia ha probado la existencia o la imposibilidad de varias cosas que se tenían como reales anteriormente ha provocado que las personas den

¹² A pesar de no hablar de la enfermedad mental, utilizaremos aquí esta palabra a falta de otro término académico.

una mirada a estas figuras como entretenimiento, quitándole ese carácter religioso, político o alegórico que presentaba en sus primeros textos. Aun así esta figura está viendo un resurgir en la actualidad.

Ya estudiamos al principio el origen literario del hombre lobo en los textos griegos llegados a nuestros días, entre los que mencionamos a Virgilio, Ovidio, Petronio y Herodoto. Éstas se pueden considerar de las primeras apariciones de textos con la figura del hombre lobo, convirtiéndose en la primera etapa en su historia literaria.

Aunque la figura se mantuvo en los textos, la siguiente etapa de auge vendría unos siglos más adelante, en el XII con la historia de Marie de France “The Lay of the Bisclavaret.” En este relato se cuenta la historia de un hombre, favorito del rey, que tiene sobre sí una maldición que le convierte en lobo cada mes. Aquí vemos la visión de un héroe trágico, llevado por las circunstancias. Esta visión duró poco, como vimos antes, ya que la Iglesia decidió que la figura de hombre lobo era una abominación demoniaca, y por lo tanto empezaron a surgir textos en los que se le representaba como malvado. La tercera época de resurgimiento del hombre lobo se da años más tarde, a principios del siglo XIX, a la par que el nacimiento del género gótico. Uno de los textos a destacar de esta época es el relato corto “The Werewolf” (1839), de Frederick Marryat. En éste nos encontramos con una mujer lobo. Esta es una mujer bella, pero despiadada, que acaba por asesinar a los hijos de su marido, y provocando que éste la asesine. Su introducción tenía una gran influencia en los textos posteriores: “The [...] innovative feature of ‘The Werewolf’ was the introduction of an erotic element into the story by portraying the werewolf as a beautiful, alluring young woman. This innovation was also much imitated and subsequently became a staple of the werewolf genre” (Frost 62). Este juego de erotismo,

peligro de una persona que se introduce en la vida de otro o lo desconocido son los elementos del género que encontramos a menudo en la actualidad. En los libros de Riera vemos cómo la entrada de un hombre lobo en la comunidad despierta las sospechas y la vida del pueblo no vuelve a ser la misma. Y no solo eso, muchas de las características de esos textos de ese renacimiento gótico del hombre lobo (s. XIX) son las que se nos presentan en los textos modernos también. El hombre lobo y otros personajes “meta-humanos,” es decir personas normales pero con características más allá de la del humano normal, se convirtieron en un elemento popular en la ficción sobrenatural de la época victoriana: “the transformation, either physically or morally, of a respectable person into an evil, rapacious monster” (Frost 72).

Aun así, a pesar de que la figura del hombre lobo ha estado presente en varias culturas y en varias épocas, que existía desde hace varios años y que tenía una amplia historia y consideración, no fue hasta *Wagner, the Wehr-Wolf* (1846), de George W.M. Reynolds, en que el hombre lobo aparece como personaje principal de una novela. La idea de pactar con el diablo vuelve a aparecer en este texto, donde al protagonista se le devuelve la juventud, dinero e inteligencia a cambio de ser un hombre lobo sin control una vez al mes. Esta obra vuelve a ser moralizante en cuanto el protagonista acaba acudiendo a la redención una vez que por este pacto lo va perdiendo todo. Pero las obras no solo servían como conductos moralizantes. Como decíamos antes, la época victoriana se convirtió en una época de estudio y reflexión de la persona, en la que la fascinación por la transformación moral llevó a un interés por el doble. “[Many] writers in the horror field [... were] fascinated by the dual nature of humanity and used the ‘evil double’ motif more than once” (Frost 73). El hombre lobo, entonces, corresponde a la explosión de los

sentimientos, a una naturaleza salvaje que se creía interna al ser humano; el ejemplo más destacante de este mismo periodo es *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson donde el doctor acaba incontrolablemente convertido en una bestia opuesta a él mismo.

La era victoriana vio el nacimiento de lo que se puede considerar el hombre lobo moderno: “By the late 1880s all the familiar elements of the werewolf story had been introduced, and for the next few decades there was an extensive repetition of plot devices and even a lingering impulse toward Gothicism” (Frost 76). Aunque se siguieron escribiendo historias con hombres lobo hasta bien entrado el siglo XX, menciona Frost cómo este tipo de historias, no solo sobre hombres lobo sino de horror en general, dejó de ser leído por la mayoría del público después de la primera Guerra Mundial (99). Ya fuese por la repetición de ideas dentro de esta literatura, por el surgimiento del género policiaco/novela negra que atrajo al público mayoritario o por la sensibilidad creada por una guerra mundial, el caso es que la figura del hombre lobo se ocultó dentro del imaginario popular. Los autores de ficción popular tuvieron que adaptarse a unos lectores más sofisticados, con más conocimiento del mundo, que clamaban por una literatura diferente, no ya los típicos sustos o monstruos que aterrorizaban los campos o zonas rurales sino “a new breed of werewolf who stalked his victims among the streets and alleys of modern cities” (Frost 173). En contra de la adaptabilidad del género, las novelas con hombres lobo no lograban captar la atención completa de los lectores en general, por lo que se lo consideraba un género menor. Los autores más populares seguían con la intención de explorar estados mentales anormales presentando la lucha del hombre contra la bestia (Frost 179).

Todo esto cambió a finales del siglo XX con el nuevo *boom* que experimentó esta literatura. “In the 1970s a sudden groundswell in the popularity of horror novels and films had publishers and producers snapping up virtually every property [...] to feed the momentarily insatiable appetite of the reading and viewing public” (Frost 187). El cine promovió la figura del hombre lobo, así como muchos otros monstruos, llevando al género del horror a una nueva “edad de oro.” La novela *The Howling* (1977), de Gary Brandner, junto con sus secuelas y adaptaciones cinematográficas consagró la figura del hombre lobo como personaje relevante en la cultura popular. La película *An American Werewolf in London* (1981) trasladó la acción del pueblo a la ciudad, consiguiendo el cambio de escenario que comentamos anteriormente. A partir de este momento el hombre lobo y el género del gótico formaban parte de la cultura y se convirtieron en un gran negocio, lo que muchas veces deteriora la calidad de las obras: “Werewolf novels were similarly affected, and many of those published during the eighties were merely mindless gore-fests with little to interest the discerning reader” (Frost 202). A pesar de que desde los años 80 la figura del hombre lobo ha estado presente en la cultura mundial a la vez que peninsular de mayor o menor medida, se puede decir que debido a sus tramas similares y a la poca originalidad que ha presentado, no ha pasado de ser un personaje más de la gran colección de personajes, criaturas y/o monstruos presente hasta hoy día. Por eso se puede hablar de otro resurgir de esta figura actualmente.

Ahora nos encontramos con casi la misma figura del hombre lobo de atañe aunque “[a] relatively new category of popular fiction—distinct from the horror novel but similarly dealing with supernatural themes—is the paranormal romance. Aimed primarily at women [...] in which vampires, werewolves, and other supernatural beings play a

major role in the plot” (Frost 230). En este tipo de novelas es donde podemos situar la trilogía de Pedro Riera; pertenece a esta vertiente de literatura popular en la que los temas góticos y fantásticos se han hecho un hueco. Son novelas con una orientación juvenil que atraen en masa a los jóvenes lectores, convirtiéndose muchas veces en auténticos fenómenos culturales.

Habiendo dado una visión de la figura del hombre lobo, tanto dentro del folklore como de la literatura, analizaremos en los siguientes capítulos la obra de Pedro Riera, y cómo su personaje y su interpretación del hombre lobo recoge esta tradición previamente expuesta. Pero primero analizaremos en la siguiente sección más en profundidad el género gótico y las características del género fantástico, que va muchas veces unido al primero, para ver los elementos en los que nos fijaremos al analizar la obra de Riera en los posteriores capítulos.

2.2. EL NACIMIENTO DE LO GÓTICO

La figura del hombre lobo, como ya hemos visto, nació en la literatura en la época clásica. A pesar de su evolución a través del tiempo y de las diferentes encarnaciones que ha tenido, se le sigue considerando una figura perteneciente a la tradición literaria gótica, un género nacido en el siglo XVIII, mucho después de la aparición de esa figura. Claro está que el hombre lobo ha experimentado varios cambios, pero fue precisamente en este periodo cuando las cualidades principales que se le atribuyen al hombre lobo en la literatura se establecieron, por lo que es indispensable hablar del género que dio la forma al mito que conocemos hoy en día.

El género gótico es ante todo un entretenimiento para los lectores “laying down a set of conditions for the excitement of the reader’s passions” (Mulvey-Roberts 82), de ahí su gran popularidad desde que nació hasta nuestros tiempos. Se podrían dar muchas razones para entender su popularidad, pero intentar dar una razón a lo que entretiene a la gente es quizás imposible: “The explanation is that both at home and abroad dark shadows were lowering; the times were difficult, full of anxiety and unrest; there was a sense of dissatisfaction to-day and of apprehension for the morrow; there were wars and rumours of wars. Readers sought some counter-excitment” (Summers 13). Esta explicación de una búsqueda de seguridad, de evasión, es probablemente lo más cercano a una explicación sobre qué llevó a la popularidad del género. Se puede empezar a hablar del género gótico en el siglo XVIII, con la aparición del relato *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole. En esta época el género se convirtió en éxito rápidamente debido a que la lectura de novelas góticas era el “escape” perfecto de la sociedad: “The Gothic Novel with its romantic unrealities, its strange beauties, its very extravagances—if you will—was to a great extent the Novel of Escape from the troubles and carking cases of everyday life” (Summers 12). Esta cualidad de entretener es la que ha mantenido al género a través de todos estos años y que, a pesar de haber experimentado cambios, resulta en que continúa siendo un género popular. Esta popularidad se puede observar fácilmente en cuanto miramos a los personajes de las diferentes historias y su presencia en la cultura actual: ya sea la reescritura de la tradición del hombre lobo, los vampiros, tan presentes en la actualidad, y que surgieron con el libro de Bram Stoker *Drácula* (1897), o cualquier otro fantasma, monstruo, deidad mitológica o meta-humano. Y no solo en lo que a literatura se refiere: ya hablamos en la introducción de cómo las

adaptaciones cinematográficas han visto una gran aceptación entre el público e incluso se ha visto la creación de series de televisión, como la española *Luna, el misterio de Calenda* (2012) sobre un pueblo de Castilla y León donde la existencia de hombres lobo es algo más que un mito. Todos estos medios en los que el gótico y las leyendas de hombres lobo cobran vida de nuevo es lo que nos mueve a estudiar a la figura desde la tradición, pero sin olvidarnos del presente, debido a que es esta capacidad de adaptación a los tiempos la que ha conseguido que el género sobreviva y continúe provocando temores. Analizaremos el género gótico, viendo las definiciones anteriores y aplicándolo a nuestro estudio.

Teniendo en cuenta que el primer texto considerado gótico data de finales del siglo XVIII, no es de extrañar que el género gótico haya experimentado cambios en su estructura y definición hasta llegar a nuestros días: “Over the years, critics have suggested countless definitions of the Gothic genre, highlighting individual elements and motifs that both pertain to and create the Gothic tone” (Backes 4). Las varias interpretaciones del género se deben a su carácter moldeable y a su naturaleza de adaptación: “The word ‘Gothic’... originally conveyed the idea of barbarous, tramontane and antique” (Summers 37), refiriéndose directamente a la idea de seres inesperados, de una historia ambientada en una época remota y desconocida, y dando desde esta descripción su carácter de sublime. Nació un poco como experimentación, intentando integrar lo sobrenatural en un entorno creíble: “What Horace Walpole described as a union of the supernatural of traditional romance with the realism of the (then) new novel” (Geary i). El gótico, como nos recuerda Summers, presenta al hombre con un mundo misteriosamente cercano a la realidad que veían a su alrededor (12). Este intento de crear

un tipo de género fantástico centrado en la realidad es lo que dio origen al gótico, y que a pesar de los cambios, sí existen ciertos elementos comunes a las obras góticas que pueden ser observados fácilmente: “[Gothic is] a type of fiction which invites readers’ fears and anxieties in highly stylized mystery-tales, using a limited set of plots, settings, and character-types” (Killeen 1-2). Este “emplazamiento” al que hace referencia Killeen es uno de los elementos más notorios del género ya que todos presentan una atmósfera similar: un ambiente opresivo, muchas veces rural, aunque centrándose en familias con poder. También la presencia de castillos, iglesias, monasterios, mansiones y bosques son emplazamientos típicos de estos relatos. Como describe Victor Sage:

The setting in medieval and “superstitious” Southern Catholic Europe; the expectation of the supernatural; the conflation of hero and villain [...] the use of confined spaces –castles, dungeons, monasteries and prisons, to symbolize extreme emotional states by labyrinthine incarceration-- all these characteristics modalities spring into being. (Mulvey-Roberts 82)

Incluso va más allá, pues como bien apunta Ann B. Tracy, el emplazamiento es crucial para crear la metáfora: el mundo gótico está lleno de amenazas, nos cubre de dudas, culpabilidad y miedo, “[b]ut it is, despite some bizarre embellishments, recognizable as the grimmer side of the human condition, with its ‘what am I doing here?’ and its ‘where is this anyway?’” (Mulvey-Roberts 104). Estas preguntas son las que se plantean los personajes al encontrarse en un lugar desconocido, en una situación extraña. Este ambiente creado en los textos góticos sirve a la vez para representar ese lado oscuro de la condición humana que menciona Ann B. Tracy en la cita anterior. Muchas veces vemos cómo la atmósfera responde a los sentimientos del propio personaje, cómo el miedo va a

oscurecer el ambiente, cómo los problemas causan tormentas y otras manifestaciones, creándose así la atmósfera compartida por los personajes. “The key characteristic of the Gothic novel is not its devices, but its atmosphere. The atmosphere is one of evil and brooding terror; the imaginary world in which the action takes place is the author’s objectification of his imaginative sense of the atmosphere. In other words, the setting exists to convey the atmosphere” (Hume 286). Deja claro Hume cómo este ambiente es un personaje más que da forma a la obra y al que los personajes se tendrán que adaptar. Esta situación nos recuerda también a las novelas del romanticismo, cosa no de extrañar, pues de este movimiento es de donde surgió la novela gótica: “The novel, which was at first romantic or at least picaresque, soon partook of a certain realism. Then gradually fictions grew more realistic and less romantic, until romance again asserted its sway in the efflorescence of the gothic Novel” (Summers 28). Claro está que esto nos lleva a hacer una diferenciación entre “horror gótico” y el “sentimentalismo gótico,” como nos dice Summers (29), estando el segundo más cerca del romanticismo tradicional con personajes reales, pero con una énfasis sobre los sentimientos encontrados, mientras que el “horror gótico” consta de lo grotesco, los monstruos y las situaciones fantásticas: “Gothic superstition may be divided into horror and the gloomy on the one part, and the romantic delighting in sportive and elegant imagery on the other” (Summer 51). Esta doble visión de una novela gótica entre el terror y el deleite es lo que se conoce como “sublime,” término muy relacionado con las novelas góticas.

Según la Real Academia de la Lengua Española, “sublime” tiene la siguiente descripción: “Se dice especialmente de las concepciones mentales y de las producciones literarias y artísticas o de lo que en ellas tiene por caracteres distintivos grandeza y

sencillez admirables.” Las obras literarias de esta técnica tienen la cualidad de llevar a las personas a un estado de emoción no experimentado anteriormente, de emociones exaltadas. En el caso de las novelas góticas “delight results from the idea of self-preservation” (Burke xl). Según nos dice James T. Boulton en la introducción a la obra de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), lo sublime crea tensión en la imaginación: “it is rather the cast of the mind in appreciating it that we have to estimate as *sublime*” (Burke cxxvii). Esta visión de que lo sublime, lo bello, o eso que crea una reacción desmesurada en el lector viene dado por la imaginación es lo que examina Edmund Burke. Para él, el gusto del lector no es más que esa habilidad mental para juzgar las obras de arte (13). No siendo está más que la imaginación de las personas, lleva al autor a discurrir sobre las posibilidades de la misma en crear placer y dolor, de albergar nuestros miedos y esperanzas. Dado este poder de la mente, es posible que al deleitarnos en la lectura, creemos este placer. Pero si lo que buscamos en la lectura es placer ¿por qué las novelas góticas tienen tanto éxito ya que éstas se encargan de llenarnos de terror y miedos? Es lo que viene a discurrir Burke, que el placer no solo viene de lo bello sino también de la atracción por estas sensaciones que nos provoca el miedo.

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling [...] the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure. [...]

When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight,

and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience. (Burke 39-40)

Esta explicación de Burke sobre la atracción por el horror, por lo gótico, es lo que nos puede explicar la popularidad de este género. Deja claro que el dolor o terror directo no es el que causa placer, sino ése que se puede observar sin ser víctima directa. El poder leer una novela donde las historias más horrosas se desencadenan, y aun así poder no formar parte de ellos, es lo que conforma la idea de “sublime” apuntada por Burke. En estas novelas donde nos acercamos a cosas desconocidas, el horror siempre está presente, forzándonos a desarrollar unos pensamientos y sentimientos que nos causan sentimientos sublimes. “It is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions” (Burke 61). El género gótico se caracteriza por haber desarrollado una serie de realidades desconocidas que ya no solo crean miedo; también crean admiración por la novedad que representan. Esto se ve en cierta forma relacionado con la filosofía de Foucault sobre la locura. Partiendo de la frase “[l]a folie n'existe plus que comme être vu” (507), se puede decir que en el gótico lo que vemos solo depende de nuestros pensamientos ya que es de ahí de donde parte el deleite. “[L]’expérience de la Déraison, c’est que la folie y était sujet d’elle-même” (Foucault 463). No existe nada que nosotros no creemos. Aunque Foucault hablaba de la locura, se puede aplicar sus teorías a la lectura del gótico ya que éste crea lugares desconocidos donde lo extraño viene a ocupar el mundo de lo real, creando personajes que en el mundo real se clasificarían como pacientes psiquiátricos.

Viendo cómo lo nuevo, lo desconocido, y las emociones se pueden encontrar en los textos, es fácil explicarse la popularidad del género. Incluso su adaptabilidad, como

mencionamos antes, la hace adaptarse a los tiempos contemporáneos: “When in contemporary Gothic the horrors join us at home, stability is over” (Mulvey-Roberts 38). A pesar de continuar con sus valores, se introduce en la época moderna, utilizando el telégrafo, la máquina de escribir, el ordenador, un teléfono móvil, todo para hacernos sentir en una zona conocida, y a la vez perdidos. No se nos muestran castillos, o mansiones lujosas en mitad del bosque, imagen desconocida para la mayoría de los lectores actuales, sino pueblos apartados en las montañas, lugares a los que nos podemos relacionar desde nuestro punto de vista contemporáneo.

Sin embargo, en contra de la gran aceptación popular de las obras del gótico, su relevancia por parte de los críticos ha sido algo más lenta en desarrollar, y hasta décadas muy recientes no ha sido admitida enteramente dentro de los círculos académicos. Ya fuese por sus temas de horror y de creación de sentimientos extremos, la creencia de que era literatura “para mujeres” o que desde su creación se renovó poco o nada, provocó que se le viera como un género popular sin nada que ofrecer a la crítica. Quizás la propia clasificación del género como obras de entretenimiento fue lo que le hizo verse como un género no importante: “Gothic formulas had quickly become sensationalized and redundant [... many times missing] the coherent union of the marvelous and the probable” (Geary 101). Esta generalización provocó la degeneración de la novela gótica en no más que cuentos de “sustos” que muchas veces se olvidaban tan rápido se leían. Pero esto está cambiando, y nos encontramos en la actualidad con que “many critics have begun to understand the Gothic as a genre that highlights social anxieties and historical trauma” (Backes 8) situándolo así dentro de los estudios culturales, como gran parte de la

sociedad y como explicación de ésta, incluso estando en relación los sucesos históricos con los resurgimientos más prominentes de esta literatura.

Para ver un poco más claro la relación del fenómeno gótico con la sociedad, debemos mirar a su origen, la época en la que apareció, y los elementos a los que se enfrentaba. Ya hemos mencionado que nació en el siglo XIX, época en la que la razón se imponía a una religión que iba perdiendo fuerza y adeptos según pasaba el tiempo y la ciencia tomaba su lugar en la sociedad. “The Gothic novel thus becomes a lonely religious revival, of a primitive sort, against an age of desiccated rationalism and materialism” (Geary 7). El género se convirtió no en un sermón religioso sino en una forma de encontrar el miedo y la penitencia en una época que luchaba contra la supremacía de la razón de la época anterior. Los personajes de estas novelas se encuentran rodeados por sucesos inexplicables, pero muchas veces la fe salvaba a los protagonistas. Como explica Diane Long Hoeveler, el regreso a lo sobrenatural y al sectarismo de los textos surgidos en esta época se interpreta como una reacción de la sociedad contra la secularización, “making traditional religious beliefs and values both familiar and strange, both immanent and transcendent, both minimal and powerful at the same time” (2). Esta reacción intentaba plantearse si la cultura debía continuar con sus tradiciones y creencias religiosas, o si debía renunciar a las mismas. Y no solo en cuanto a religión se refiere, el gótico es muchas veces un modo de reacción a cualquier situación de encarcelamiento, de preguntarse sobre el funcionamiento de la sociedad en sí: “malevolent Gothic threats from the family and from social, religious and political, institutions” (Killeen 62). Estas preguntas, al igual que el gótico, surgen en periodos sociales de disturbios: por la pérdida de fe a favor de la razón, por las amenazas de guerra

u otros conflictos, lo que indica cómo el género sí está relacionado con la sociedad y lo que le sucede.

Teniendo claro que el gótico sí representa aspectos de la sociedad en la que se crea, conviene mirar a la sociedad en la que nació. Cuando surgió el género, no todas las personas eran instruidas,¹³ por lo que esta representación de la sociedad era muchas veces la de una sociedad casi feudal, en que la gente corriente pasaba miedo; así la novela gótica acabó siendo el receptor de “supressed neurotic and erotic impulses of educated society” (Townshend 16). Claro está que esta mentalidad ha cambiado con los tiempos, de nuevo adaptándose el género a sus lectores, los cuales ahora se encuentran a diferentes niveles sociales como los representados en las novelas góticas actuales. Muchas veces, a pesar de la sociedad en la que se creaba, la novela gótica acudía al pasado como forma de crear un miedo al hablar de hechos, aunque conocidos, no vividos personalmente por los lectores. Algunos autores “treated the supernatural as a reality of the folklore of the lower class” (Geary 25), creando un sentimiento de autenticidad dentro de una época de ignorancia, siendo el autor no más que un “supuesto” traductor de un texto antiguo encontrado, o de alguna leyenda antigua, haciendo que los lectores pudieran “enjoy the excitement of the eerie while retaining a sense of themselves as sober, rational English men and women” (Geary 25). Esta reacción es la que buscaban los lectores, querían sentir miedo, producir esos sentimientos de lo sublime sin tener que comprometer sus creencias, su racionalidad y su posición. Y aunque muchas veces era así, otras, como era el caso con *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, les hacía entrar en confrontación directa consigo mismo, con su naturaleza más salvaje. El miedo de la doble personalidad, del “Doppelgänger,” está explicado por Long Hoeverler: “The gothic [...] is haunted by the

¹³ Recordemos que en el siglo XIX España sufría una tasa de analfabetismo del 66,30 % (Viñao).

bifurcation that plagues definitions of the self, as well as contradictory attitudes toward the body, agency, sex, class and race” (19). Estos conflictos hacen que los lectores se planteen su propia vida, sus creencias, que continúen haciéndose preguntas sobre su vida. Estas preguntas, esta creación del horror, no deja de remitirnos a lo sublime, a la atracción por el padecimiento y el deleite: “the enjoyment of the Other in Gothic, in all its opulence, its grandeur, and its excess” (Townshend 211). La creación de un monstruo opuesto a nosotros, que saca los sentimientos ocultos, que va en contra de nuestros propios valores impuestos por la sociedad era un tema constante. Esta creación se convertía en un doble, un monstruo que es “monstrous to the extent that it cannot be pinned down by the discourses of the cultures that produce it, and it is the polyvalence of the Gothic, the Gothic as ideologically and formally dialogic” (Killeen 168). El monstruo entonces se convertía en esos deseos ocultos, en esos impulsos que los lectores sabían que no podían realizar por las normas sociales, por la conciencia y la moral. Como explica Townshend, la atracción viene dada precisamente por esta relación entre en disfrute y el didactismo, entre la perversidad y la imposición última de los valores morales de la sociedad (232).

2.2.1. Lo gótico en España

Hemos podido ver cómo la crítica está de acuerdo en cuanto a lo que el género gótico representa, una reacción a los valores de la sociedad y a la vez un reflejo de esta misma ya que plantea preguntas morales sobre la sociedad y las normas que la rigen. El solo hecho de su popularidad puede ser una muestra de cómo las personas se ven reflejadas en las historias, creando un vínculo, un escape y a la vez una reflexión sobre su

propia sociedad. Aunque este reflejo de la sociedad en la literatura gótica también se aplica a las novelas de este género nacidas en España, debemos hacer algunas puntualizaciones.

La literatura gótica entró en la península por varios canales: viajes, traducciones de los autores clásicos del género, quedando claro cómo las primeras obras no fueron más que traducciones, empezando por la traducción de la obra de Burke *El tratado de lo sublime* de 1807 y continuando en el año 1818 con *Julia* de Ann Radcliffe, y en 1819 con *Colección de novelas inglesas, alemanas y francesas* del editor Mariano José de Cabrerizo. Los autores españoles fueron más cautos en cuanto al género se refiere, tomando elementos del mismo, pero sin crear una novela propiamente gótica hasta mediados del siglo XIX con historias como la obra de Agustín Pérez Zaragoza *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831) o “El monte de las animas” (1861) de Gustavo Adolfo Bécquer. Claro está que otras obras anteriores presentan rasgos característicos del gótico, pero sí queda claro que los escritores de la península ibérica “use Gothic elements cautiously and selectively” (Six 15). Unos ejemplos tempranos son *El estudiante de Salamanca* (1837) de José de Espronceda y algunas de las famosas *Rimas y leyendas* (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer, dos autores que aportaron a la producción literaria del gótico español, defendiendo a los críticos que afirman que este movimiento en España no quedó más que en uno de traducciones. Como explica David Roas en *De la maravilla al horror* (2006), en los siglos XVI y XVII “se aceptaba sin dudarle la existencia efectiva de tales fenómenos [fantásticos]” (20). Todo esto lleva a la introducción del gótico en España, aunque con menos fuerza que en el resto de Europa: “Claro está que la presencia de lo sobrenatural en estas obras dista mucho del

componente subversivo de que gozaban las novelas [europeas]... lo sobrenatural es un elemento más en la pericia (no su pieza fundamental)” (Roas 89). A pesar de los inconvenientes que sufrió el país a principios del siglo XX y el hecho de que el gótico era considerado literatura popular y no de calidad, lo que hacía que no fuera aceptado abiertamente, no impidió la aparición y proliferación de textos de este género. Esta mentalidad ha cambiado mucho en la ficción más reciente: “authors seem to have become less anxious to present themselves as removed from the mass culture in which the Gothic has traditionally been situated, particularly in Spain” (Six 16). Al borde de este resurgir del género gótico es donde nos encontramos con la trilogía de Pedro Riera, en la que veremos varios elementos góticos—como lo fantástico—y cómo estos se relacionan con la sociedad actual y sus valores; a la vez examinaremos cómo estas características de lo gótico se relacionan con la tradición del hombre lobo, personaje nacido del horror de las novelas góticas.

2.2.2. Lo fantástico

Hemos analizado cómo el género gótico tiene unas características que atraen a las personas, lo que hacen esas obras populares. Estudiamos a la vez las teorías sobre lo sublime, en cuanto éstas pueden explicar cómo algo que nos causa terror y dolor nos puede a la vez deleitar y gustar, creando de esta forma la popularidad de este tipo de novelas. Pero para entender otra parte esencial de estas teorías, debemos mirar a las teorías de lo fantástico. Estas teorías, especialmente la de Tzvetan Todorov, son las que nos ayudan a comprender el fenómeno de lo fantástico, es decir cómo se produce esa alteración de la realidad que nos va a causar admiración, miedo y emoción.

En su libro sobre la literatura fantástica, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Todorov nos da una lista de características aplicables a obras que él calificaría con este adjetivo. Parte Todorov de la pregunta de qué se puede considerar posible, y qué imposible (28) para después explicarnos las diferencias entre el mundo fantástico y el nuestro propio: “Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s’expliquer par les lois de ce même monde familier” (29). Elabora Todorov este pensamiento, explicando la duda en el protagonista de las novelas de este género, y ofrece dos opciones: o nos encontramos ante un hecho imaginario, o el hecho fantástico existe realmente: “Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; [...] c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnatural” (29). Cita Todorov a Roger Caillois cuando éste explica que “Tout le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible” (Todorov 31). Sigue siendo nuestro mundo, pero nos vamos a encontrar con sucesos que no se pueden explicar mediante las normas aprendidas. Siempre existe una “percepción ambigua de acontecimientos aparentemente sobrenaturales” (Hahn 15). Es esta ambigüedad la que produce la vacilación, y por lo tanto la que, según Todorov, nos llevaría al género fantástico. Esta explicación se adapta al gótico ya que en este género ocurren varios sucesos que parecen estar fuera del alcance de lo real y que provocan un extrañamiento, una vacilación, que en última instancia no es más que la creación de lo sublime en el lector al verse enfrentado a algo que no se puede explicar por medio de las leyes naturales.

Aunque ésta es la visión clásica de lo fantástico, otros teóricos modernos, en particular el español David Roas, lo aclaran así: “Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (Roas 30). Todorov, por otra parte, dice que no es la vacilación, “sino la inexplicabilidad del fenómeno” (Roas 30) que hace algo fantástico. Este concepto de fantástico se percibe casi como un movimiento nuevo, un *neofantástico* como lo define Roas, que intenta ampliar nuestra percepción. Esto está relacionado con el texto de Riera, ya que a pesar de presentar una realidad vivida por nosotros, una situación común, lo fantástico irrumpe y los personajes se deben plantear su visión de la realidad desde una nueva perspectiva.

Al haber expuesto esta idea sobre lo fantástico y lo gótico, y habiendo discutido el mito del hombre lobo, su origen tanto en leyendas como en literatura, estudiaremos en los capítulos posteriores la trilogía de Pedro Riera, teniendo en cuenta los elementos y características que han representado al hombre lobo tradicionalmente. Al mismo tiempo utilizaremos lo visto sobre el género gótico, su capacidad de sorprendernos y de crear vacilación, deleite y admiración, para analizar esos elementos en los textos de Riera.

3. ENCARCELAMIENTO, IMPULSIVIDAD Y OTRO ELEMENTOS GÓTICOS

Una vez vista la tradición de la que procede el hombre lobo, los diferentes mitos y folklore, y sus diferentes encarnaciones en la literatura, y después de haber estudiado el género gótico y ver su evolución y características principales, vamos a estudiar en este capítulo los libros de Pedro Riera, en los que encontraremos elementos clásicos del gótico y la herencia que la figura del hombre lobo ha dejado. El ambiente es el elemento principal característico de las novelas góticas, pero éste nos viene dado por la unión de otros elementos que se presentan en la obra. En la trilogía de Riera vamos a estudiar ciertos motivos como el del encarcelamiento opuesto a la libertad en las novelas, al igual que la impulsividad frente al control de los personajes, motivos a veces difíciles de encontrar, pero que sin embargo están muy presentes en la novela y juegan un papel importante en ésta. Observaremos estos elementos y nos ayudará a ponerlos en contraste con la sociedad actual, viendo cómo estos elementos y la obra en sí de Riera son un reflejo de esta sociedad en la que vivimos tanto los lectores como los protagonistas de la historia.

3.1. ENCARCELAMIENTO Y LIBERTAD

El ambiente de las novelas góticas juega un gran papel en la propia novela ya que éste nos da pistas al carácter y el tono del libro. En la trilogía *Hombre Lobo*, el ambiente se nos presenta desde el principio como uno de opresión, otra característica más del género al que pertenece: “The isolation of the protagonist[s] is another principal testimony to the fallen nature of the Gothic world and is probably, next to setting, the

best-known characteristic of Gothic Fiction” (Tracy 5). Vamos a ver cómo diferentes ambientes opresivos se observan en la historia, a la vez que son contrarrestados por otros elementos de la narrativa. Todos estos elementos parecen crear una especie de “falacia patética”¹⁴ en la que estos ambientes toman posesión de los personajes y controlan en cierta manera sus acciones: “[T]he object had no significance in itself apart from the bestowal of, or explicit connection with, human passion” (Miles 6). Estos elementos que se caracterizan con emociones humanas no serían de ninguna relevancia si no estuvieran directamente relacionados con las personas y sus historias desarrolladas en la novela.

Desde el principio se nos empieza a describir el pueblo como un ambiente cerrado. Ya en las primeras páginas se dan adjetivos que ayudan a crear este ambiente: Se describe el pueblo perteneciente a “comarcas montañosas” (Riera, *Furtivo* 7), cosa que puede explicar el comportamiento que presentan algunas personas que “se recluían” (Riera, *Furtivo* 7), aludiendo a ese sentimiento de aislamiento tanto del pueblo como de sus habitantes. En este lugar apartado, de pocos habitantes donde todos se conocen, las interferencias exteriores se ven reducidas al mínimo. En el caso de *El furtivo* esta intromisión, y por lo tanto la ruptura con el aislamiento que representa el pueblo, viene representada por la llegada de la chica, Alba, “[a]unque todos la llamaban Morticia”¹⁵ (*Furtivo* 43), y su padre, supuesto escritor que desempeña un papel importante tanto en la evolución de la historia como en el encarcelamiento y opresión de algunos personajes. Esta intromisión de “extraños” en la dinámica del pueblo viene a concentrar la atención de sus habitantes que lo ven como “al otro,” especialmente en el caso de Alba.

¹⁴ Como describe Josephine Miles, basándose en las teorías de Ruskin: “The attribution of feelings to things ... natural objects were given the feelings and powers of human estate” (Miles 1).

¹⁵ Otro nombre que evoca el género gótico pues Morticia, que proviene de la palabra muerte, es también el nombre de la Matriarca de la serie de televisión *La Familia Adams* (1963), una serie comica pero de claras influencias góticas.

Este ambiente opresivo del pueblo visto en *El Furtivo* se nos presenta en toda la trilogía; es una técnica recurrente. En el segundo tomo, *Los Bersekir*, a pesar de que el ambiente se traslada a la ciudad, un ambiente más grande que el pueblo, también se presta a restricciones, sobre todo en lo que respecta a la libertad de Eduardo. El protagonista, ahora ya consciente de su naturaleza de hombre lobo, encuentra sus sentimientos y naturaleza impulsiva controlados por su padre, que le avisa de los peligros de salir por la ciudad. Esta misma ciudad representa un ambiente de clases sociales y “tribus” urbanas que tienen estrictas formas de entrada a sus grupos, creando otro tipo de encarcelamiento “social.” En el último libro de la trilogía, *La furia*, se puede ver otra vez esta temática del encarcelamiento cuando Eduardo, huyendo de la policía, de los medios, de los cazadores de hombres lobo y de los habitantes del pueblo, se ve constantemente recluido en diferentes lugares como una habitación de hotel y la casa abandonada de su abuelo en Castañares. Así este sentimiento de encarcelamiento y de opresión se presenta a lo largo de toda la historia. Este continuo sentimiento de opresión creado por los elementos de la novela son los que conforman el ambiente de la novela. Estudiando estos elementos veremos como la importancia ya mencionada del ambiente se deja observar en cada elemento en particular. En esta sección miraremos a este ambiente por el contraste que se crea entre la opresión que parece rodear a Eduardo y la libertad que se presenta a la vez, en contraste. Estos dos elementos son los más relevantes en cuanto al ambiente de esta novela en particular dirigiendo la mirada a la doble naturaleza de Eduardo de libertad y opresión.

Como bien menciona Abigail Lee Six, “[i]ncarceration... is a staple of the gothic mode” (20). En repetidas ocasiones los personajes de novelas góticas se ven encarcelados

por la situación geográfica de un lugar, o la mayoría de las veces por otros personajes que deciden de esta forma controlar a los prisioneros. Los carceleros usan “confinement and the threat of it as a weapon in a power struggle” (Six 21). En el primer volumen de la trilogía vemos cómo Eduardo es encerrado durante su primera transformación y cómo en *Los Berseker* lo mismo vuelve a ocurrir cuando se encuentra en la casa de Jacobo y éste le deja usar el “jardín” aunque es un espacio limitado y controlado. También vemos un encarcelamiento forzoso en cierta forma cuando se ve obligado a esconderse en su casa, sin poder salir ni ser visto debido a la persecución. A pesar del encarcelamiento del protagonista, otros personajes sufren un encarcelamiento peor que el de Eduardo.

Uno de estos casos de encarcelamiento es el caso de Alba, el más notorio durante *El furtivo*. Lo primero que notamos al referirnos a este personaje es cómo llega al pueblo, obligada por su padre, Leo Bataglio, debido a las relaciones con su novio y situaciones de malas notas en la escuela y desobediencia en la que se encontraba mientras vivía con su madre en la ciudad (Riera, *Furtivo* 48-49). El ambiente se le hace horrible a Alba, e intenta diferentes estrategias para poder regresar a su casa en la ciudad, cosa que su padre no acepta. Comenta la propia Alba que “[m]i padre me trajo a la fuerza a este pueblo. No pude hacer nada para impedirselo” (Riera, *Furtivo* 170). Esta resistencia de Alba no impide que su padre la encierre, con la suposición de que es por su seguridad, aunque como sabemos más tarde es porque no estorbe en sus planes. Poco a poco se va viendo las verdaderas intenciones del padre de Alba y cómo incluso ha usado a su hija para introducirse en la comunidad sin despertar sospechas de su verdadero propósito, el cazar hombres lobo: “Es [Leo] un manipulador nato. Nunca hace nada sin un motivo” (Riera, *Furtivo* 184). En la primera visita de Eduardo a la casa de Alba, disfrazado con máscaras

de hombre lobo para burlarse del padre (Riera, *Furtivo* 115-31), se da una descripción de la parte exterior de la casa. Está preparada a modo de fortaleza, con focos para iluminar en caso de invasión, trampas, y lo más importante, rejas. Cuando Eduardo levanta la mirada hacia Alba, la describe así: “veía ahora la silueta de Alba asomada a una ventana del segundo piso. Estaba apoyada a la gruesa reja que había sujeta al marco, por fuera” (Riera, *Furtivo* 130). Se describe su casa como una prisión, a la que Alba se ve forzada. Habla Alba de cómo su padre la ha querido fortificar, pero no ha hecho más que convertirla en una prisión; “[m]i celda” (Riera, *Furtivo* 187) la llama Alba: “La puerta estaba reforzada con planchas de metal y tenía unos gruesos pestillos por dentro” (Riera, *Furtivo* 188). En esta misma prisión se puede observar otro de los recursos del género: La habitación prohibida.

En la casa de Leo Bataglio existe una habitación a la que se le ha negado acceso a Alba. Este motivo, muy común en la literatura gótica, representa, como menciona JoAnn Conrad, un lugar donde está localizado el conocimiento:

The forbidden chamber [...]. It refers to the narrative situation in which not only is a person “allowed to enter all chambers of house except one”, but that room is also specifically prohibited. This interdiction, inevitably broken, carries with it not only an implied punishment but also the promise to reveal secret wonders and knowledge. (Haase 371)

Vemos cómo esa habitación, el despacho de Leo, le está específicamente prohibido a su hija por razones no específicas. Pero es justo esta prohibición la que, como bien explica Conrad, provocará la entrada inevitable en este recinto prohibido descubriendo secretos de importancia para la historia. La propia Alba es consciente de cómo es esta prohibición

específica la que le impulsa a entrar: “no es nada del otro mundo [el despacho], pero me ha prohibido entrar y eso lo hace interesante” (Riera, *Furtivo* 183). Una vez que deciden adentrarse en esa habitación, hay un elemento que debería haber alertado a los protagonistas de la trama que suponía esa habitación. “Se ha dejado la puerta abierta- comentó Alba-. Es muy raro” (Riera, *Furtivo* 188). El hecho de que la protagonista se dé cuenta de que algo no está en orden no impide que se adentren a investigar la habitación. Incluso el cajón donde guarda los documentos y las armas está abierto (Riera, *Furtivo* 189). Es en ese cajón donde se desvela el misterio de Leo Bataglio, quien en efecto es un cazador de hombres lobo. Lo importante es que era amigo de Manuel Carrasco, el difunto padre de Eduardo. También se descubre cómo su padre murió dando caza a un hombre lobo hace años. Como Alba bien había supuesto, “nada de aquello era casual” (192), su padre había preparado todo para que ellos lo encontraran. Esta trampa que supone la habitación prohibida no deja de ser otra parte del encarcelamiento al que se somete a los personajes ya que todo esto no es más que una manipulación de Leo para su beneficio, como también lo es el tipo de encarcelamiento al que somete a su hija o los demás encarcelamientos presentes en la trilogía.

En la segunda novela nos encontramos otra vez con algunos personajes sufriendo encarcelamiento. El caso más claro es el de los propios Bersekir. Estos, un grupo violento que se caracteriza por no obedecer ninguna norma, sufren encarcelamiento desde el momento en que entran a formar parte del grupo a causa del ritual de entrada: “el rito consistía en encerrar al «cachorro» en un sótano y encadenarlo a la pared con un grillete al cuello, sin darle ninguna explicación de lo que iba a suceder a continuación” (Riera, *Bersekir* 62). Este ritual los subyuga al hombre lobo, que pasa a convertirse en su dueño,

sabiendo que puede dominarles. Los Bersekir pasan a ser una fuerza descontrolada que no obedece a nadie más que al hombre lobo que les subyuga.

Otro encarcelamiento, esta vez literal, lo encontramos en el propio Leo Bataglio, carcelero de su hija en la primera novela y prisionero en una cárcel en esta segunda. Aunque este encierro juega su papel en la novela, nos encontramos con otro caso más significativo, el de Mauricio. Después de reencontrarse con su hijo al final de la primera parte, Mauricio mantiene a Eduardo en una estricta rutina de ejercitar, transformarse y controlar al lobo. En cierta forma esto provoca un encarcelamiento a Eduardo; incluso él comenta cómo “su padre le encerraba” (Riera, *Bersekir* 7), y aunque en principio para las transformaciones, acaba teniendo el efecto de soledad y encarcelamiento en Eduardo, ya que no hace amigos y casi no ve a su padre, “se sentía más y más solo” (Riera, *Bersekir* 11). Esta soledad también será la que le lleve a confiar muy rápido en los Bersekir¹⁶. Pero todo esto cambia cuando otra vez el “carcelero”, Mauricio es engañado por su hermano Alberto y encarcelado el mismo. Traicionado por su propio hermano, se encuentra “encadenado a una pared” (Riera, *Bersekir* 156) y en esta situación en la que poco puede hacer por Eduardo. Después de haber despreciado a su hermano Alberto, Mauricio se da cuenta de cómo otra persona ha “atrapado” a su hermano para sus propios propósitos y Alberto se ha dejado engatusar incluso desoyendo las advertencias de Mauricio sobre Eduardo: “Alberto salió del calabozo y cerró la gruesa puerta de metal. Al momento dejó de oír los gritos de súplica de su hermano” (Riera, *Bersekir* 163). Este encierro parece tener sus repercusiones no tanto en Mauricio, el prisionero, sino en Eduardo ya que este último, sin la presencia de su padre, confiará en las personas que supuestamente su padre

¹⁶ Grupo de adoración de los hombres lobo, parecido a los Skinheads, cuya ideología fue creada por el abuelo de Eduardo.

ha dejado a su cuidado,¹⁷ entrando en una red de violencia y pandillas que juegan un papel importante en su desarrollo como hombre y como lobo, haciendo caso a veces de sus impulsos más violentos.

Eduardo, guiado por su tío Alberto, entra en contacto con Jacob, el líder del grupo Bersekir. Esta situación viene propiciada por la advertencia de su padre, que hace que Eduardo no sospeche de la situación real en la que este último se encuentra. Eduardo, mientras está en casa de Jacob, se convierte en un prisionero. No está atado ni encadenado como su padre, pero si tiene restricciones en la casa. El mismo Jacob lo admite: “[l]levas una semana encerrado aquí conmigo” (Riera, *Bersekir* 239). Puede ir al gimnasio, a la piscina, salir al jardín, pero no puede abandonar la casa sin permiso o compañía, como cuando sale con otros Bersekir. Y el propio hecho de desconocimiento sobre lo que está pasando, o sobre la situación de su padre que “en un calabozo insonorizado, ... estaba encadenado a una pared por el tobillo” (Riera, *Bersekir* 234), en esa misma casa donde se encuentra es un tipo de encarcelamiento ; se ve atrapado en su ignorancia de los hechos. Este aislamiento, presente por desconocimiento, fuerza a Eduardo a tomar decisiones y a hacer “el camino” que él decida, manipulado por influencias que él no controla. “Gothic heroes and heroines are on their own, stumbling alone... through appalling complexities of decisions and action, oblige to find their own solutions or go under; estrangement from all family ties is their normal condition” (Tracy 5). Esta situación es la que va a dar carácter a Eduardo y convertirlo en el héroe de la novela.

En la tercera novela, aunque el aspecto del encierro es menos notorio, existen algunos ejemplos que se pueden señalar. Desde que comienza la novela, como

¹⁷ Notar que Eduardo no sabe del encierro de su padre a manos de Jacobo hasta el final de la novela.

continuación directa de la anterior, nos encontramos a Eduardo apesadumbrado. Después de revelarle la verdad de su naturaleza a Alba, ésta le dio la espalda, no creyéndole. Eduardo se recluyó en sí mismo, y aunque vivía con su padre de nuevo y parecía hacer amigos en su nueva escuela, nos cuentan como “cuando vuelve a casa, se encierra en su cuarto” (Riera, *Furia* 35). Este encierro de forma voluntaria no es más que el reflejo del estado del protagonista, en cuanto su condición le ha obligado a separarse de todas las personas a las que quiere, y le obliga a mantener secretos. Esta descripción de encerrarse en su habitación no es más que la representación física de su encierro en sí mismo sin confiar en nadie más. Incluso su tía Sara y su padre comentan cómo ya no comparte sus pensamientos con ellos. Aunque esta situación se da a lo largo de la primera parte de la novela, vemos un cambio importante en la segunda mitad. Alba, después de ver la transformación, acepta a Eduardo, y los dos parecen felices por fin. El problema viene por toda la persecución desencadenada por unos fanáticos, el principal Nico Noctambulo, que han decidido perseguir y cazar a Eduardo por suponer que es un hombre lobo. Dada la situación, los dos chicos se ven obligados a escaparse, y estar primero reclusos en una habitación de hotel, y después huir a casa del abuelo de Eduardo en Castañares. Una vez allí se dan cuenta de cómo “el escondite no era seguro, pero de momento no había nada que pudieran hacer” (Riera, *Furia* 361). Las circunstancias les empujan allí, y se ven atrapados tanto por las heridas de Eduardo como por el pueblo entero buscándoles.

Como hemos podido ver, las situaciones de encarcelamiento se presentan a lo largo de toda la trilogía, haciendo presente ese ambiente como parte integral de la historia y creando ese sentimiento de opresión a que aludían Six y Conrad. Pero a la vez que a los personajes se les presenta con estos ambientes, también se les da la oportunidad de

escaparse de ellos, aunque sea de forma momentánea. Para ello se crean dentro de estos espacios opresivos y cerrados, lugares opuestos, donde la libertad y la escapatoria tienen un mayor papel.

Mirando de nuevo a ese ambiente principal de la primera novela que es el pueblo, y su carácter ya comentado de opresión y confinamiento, tiene una presencia fuerte y se deja notar su influencia opresora y cerrada en los personajes; también se ve contrarrestado por la libertad presente en ese mismo ambiente. Otra vez aquí tenemos la relevancia del ambiente de la novela gótica y como éste moldea la historia. Vemos por ejemplo cómo Eduardo camina varias veces por el bosque. El hecho de que el protagonista escoja caminar por este ambiente opuesto al opresor del pueblo no indica el simbolismo que el bosque tiene de libertad. Este simbolismo se nos desvela en la propia novela por las continuas escapadas de varios personajes al bosque. Aunque el bosque, por su carácter inanimado no puede libertar a nadie, es escogido por los propios personajes como medio de escape de la opresión, de ahí la oposición a la opresión y su indiscutible ‘refugio’ y simbolismo de libertad. Aunque se matiza que este bosque también tiene su lado salvaje y se debe saber controlar a sí mismo y a las bestias que en él habitan: “Devoraban a los incautos y a los viajeros despistados que se adentraban en el bosque en plena noche” (Riera, *Furtivo* 8). Este bosque resulta el elemento perfecto de liberación para Eduardo ya que no tiene bestias a las que temer. Él es la bestia, y por lo tanto este lugar es su “dominio”. Volvemos a ver la dicotomía entre la libertad y la opresión gracias a este elemento, devolviéndonos a una doble cara del mismo ambiente. Este ambiente, relevante y esclarecedor en las novelas góticas, se compara a la figura del hombre lobo en cuanto que este, como bien vemos en Eduardo, también tiene una doble cara.

Hay dos escenas en particular en la primera novela donde esta cualidad libertadora del bosque se ve explícita. La primera ocurre después de que Eduardo salva a Alba de la paliza que le estaban dando sus compañeras de clase. Alba se escapa de la enfermería del colegio y decide salir al encuentro de Eduardo: “Alba le estaba esperando a la entrada del bosque” (Riera, *Furtivo* 169). Éste es el momento en que Alba y Eduardo adquieren su relación de confianza, de amor, y ocurre fuera del ambiente del pueblo: están en la orilla del lago, dentro del bosque. La segunda vez es de nuevo con Alba y Eduardo. Esta vez ambos se dirigen a la casa de ella para investigar el despacho de su padre. Al llegar a casa ven que Leo se encuentra dentro de la casa: “Los dos chicos se metieron en el bosque a la carrera y buscaron un sitio desde el que vigilar la casa sin ser vistos” (Riera, *Furtivo* 184). Esta acción nos deja ver cómo los dos jóvenes consideran el bosque como refugio, protector si se quiere, como un lugar de liberación, donde pueden ser quienes ellos quieran, sin estar “atados” por las personas del pueblo o por convenciones sociales. En cuanto que se adentran en el tanto para hablar con tranquilidad como en el primer caso, o para esconderse, como en el segundo, están introduciéndose en un lugar fuera del otro lugar opresivo y coartador que es el pueblo. Podemos ver en ambos casos que son los propios personajes los que escogen el bosque como lugar fuera de los ambientes opresores que conforman el pueblo, volviendo a afirmar ese simbolismo de libertad que representa.

En la segunda novela, debido a la gran presencia de la ciudad, el aspecto liberador del bosque se vuelve a presentar como elemento indispensable ya que éste es donde los personajes van a poder ser quienes son en verdad. Como ya explicábamos antes, en *Los Bersekir* Eduardo se ve casi forzado al encierro, a transformarse, por petición de su padre,

en un sótano y a vivir en la ciudad, lugar desconocido para él. Todo esto parece olvidarse una vez que el protagonista va al bosque. Así como en el primer libro el bosque sirve a modo de escapatoria, en este segundo se ve como es aun más liberador, debido a que ya consciente de su naturaleza, éste es el único ambiente donde se siente realmente vivo. En la escapada con su tío (Riera, *Bersekir* 164-70) se puede observar la felicidad de Eduardo ante la situación de liberación. También en *Los Bersekir* vemos cómo Eduardo, después de descubrir que Jacob ha encerrado a su padre, “Se pasó el día en el bosque” (Riera, *Bersekir* 299). Este ambiente del bosque, al igual que el que rodeaba el pueblo, es el que le relaja (300).

Este aspecto del bosque como liberador, o lugar de escapatoria del encarcelamiento, está presente a lo largo de toda la trilogía. En la última novela, *La furia*, los protagonistas se ven enfrentados a una persecución que les hace recluirse en varios lugares diferentes. Justo antes de que empiece esta persecución, se ve el proceso de reconciliación de los dos amantes. Este proceso viene propiciado por la confesión y aceptación de la naturaleza de Eduardo por parte de Alba, situación que se da en el bosque. Se sigue presentando el bosque como el ambiente de contraste con la opresión, y se repite la decisión de los protagonistas de usarlo como lugar de liberación. Desde la primera novela podemos ver como la relación entre Alba y Eduardo se empieza a desarrollar en el bosque. Es en este lugar donde Alba le cuenta a Eduardo su historia, por qué está en Castañares y por qué quiere irse. El que la relación de ambos se afirme en este mismo ambiente no es casual, pues implica completar el círculo que se empezó en el primer tomo, conectando esa primera conversación sincera de los dos con esta confirmación de su relación (Riera, *Furia* 245-48). Este momento de tranquilidad en su

relación no dura mucho, pero se ve envuelto por la presencia del bosque, primero donde se transforma, y después, el lugar del que está rodeado el motel donde se esconden, dándonos una visión de cómo este elemento les da libertad y cobijo.

Tanto el encarcelamiento como la libertad crean un ambiente de emociones encontradas a lo largo de la trilogía, poniendo ambas fuerzas en continuo contraste y sometiendo a los personajes a situaciones de incertidumbre. Estas situaciones dan, como hemos observado, situaciones de impotencia en las que poco o nada se puede hacer por escapar, o también situaciones de completa libertad, a veces de exaltación incluso, que en algunos casos llevan a un cierto descontrol. El continuo contraste entre la opresión de varios elementos (pueblo, ciudad, padres) y la libertad, mayormente representada por el bosque, nos devuelve a la idea de la importancia del ambiente en este tipo de novelas. Estos dos elementos buscan llegar a la estabilidad, pero en el camino no dejan de enfrentarse. La dicotomía entre la libertad y la opresión entra en un paralelismo con la propia situación del protagonista, Eduardo, en cuanto este también está intentando estabilizar dos situaciones. Por un lado tiene al hombre lobo ‘encarcelado’ dentro de sí, pero por el otro el control lleva a la libertad. El ambiente es un reflejo de esta inestabilidad del propio protagonista.

3.2. IMPULSIVIDAD Y CONTROL

El género gótico combina muchos y muy variados aspectos que lo hacen crecer más con el tiempo. El hecho de que se puede hacer tantas diferenciaciones y subclasificaciones dentro del mismo indica su adaptabilidad. Este hecho es el que nos incita

a mirar a otros elementos góticos muy presentes en la trilogía de Riera. Cuando se le pregunta sobre los hombres lobo y su significación en la sociedad, nos dice:

La licantropía en sí me parece... una metáfora de la adolescencia y eso está muy marcado en los dos primeros tomos de la trilogía. Por eso he hecho que la condición se manifieste sólo en la adolescencia y no antes. El lobo es una metáfora de las transformación del cuerpo del adolescente y también del descubrimiento de los impulsos sexuales, que pueden ser muy turbadores al principio y crear culpa, y que yo, más allá que se entienda o no en la novela, he descrito durante la primera transformación de Eduardo, cuando devora al primer borrego (la mezcla de horror ante el impulso incontenible de devorarlo). También la furia de Eduardo en el tomo dos es el reflejo de un cuerpo en transformación cuyos impulsos un adolescente no siempre sabe gestionar. (Riera email)

Hace referencia aquí el autor a la impulsividad de Eduardo, desde antes incluso de descubrir su condición de hombre lobo hasta el final de la trilogía, donde consigue lograr un cierto control sobre la bestia. De acuerdo a Riera, la bestia refleja conflictos reales de los adolescentes, público principal de sus novelas, y esa sensación de irracionalidad, de impulsividad del hombre lobo, refleja la a veces indómita naturaleza del propio ser humano en periodos de cambio tan importantes como la adolescencia.

Esta impulsividad expresada como forma de lidiar con una nueva naturaleza también se puede ver reflejada en otros personajes, como el grupo de chicas que apalea a Alba en la primera novela, los Bersekir y sus “cacerías” humanas en la segunda novela, o la masa humana de Castañares en la última novela, creada con el único propósito de

linchar a Alberto. Todos estos elementos, nacidos de la impulsividad, enlazan con otro de los elementos góticos: “la sed de sangre.”

El concepto de “sed de sangre” se puede observar en varios niveles al analizar una novela gótica. Por un lado tenemos al lector, que sabiendo lo que va a encontrarse, accede a la novela con esa expectación de adentrarse en “lo prohibido.” “Is it because we derive a transgressive pleasure from secretly or unconsciously identifying with the perpetrators of monstrous crimes...?” (Six 102). Esta noción es la misma que hace a las obras góticas tan populares. Y aun teniendo claro que la brutalidad o temas sangrientos de las novelas góticas no son únicos de éstas, si queda claro que son una cualidad esperada en ellas. Pero si nos adentramos más en esta trilogía de *Hombre Lobo*, podemos observar cómo esta impulsividad/sed de sangre se presenta a lo largo de las novelas en varios personajes.

En la primera novela se puede ver cómo la impulsividad de Eduardo viene dada por sus sentimientos hacia Alba. Aunque en un principio son inofensivos, se empiezan a ver como intentos más peligrosos según avanza la historia, llevando a esa sed de venganza a la que intenta mantener controlada. La primera vez que se ve esta impulsividad, es cuando decide acudir a la fiesta de cumpleaños el día antes de su campeonato¹⁸. Esta competición es muy importante para él, y sin embargo decide arriesgarlo por la posibilidad remota de ver a Alba (Riera, *Furtivo* 60-61). Esa misma noche, después de abandonar la fiesta enfadado, descubre a Alba en el bosque, sentada a la orilla del lago, lugar importante para su relación. En vez de tomar el camino seguro hasta ella, Eduardo “[a]bandonó el camino y se lanzó por la pendiente” (Riera, *Furtivo*

¹⁸ A parte del relato del policía de cómo de joven atacó a un compañero de clase por burlarse de él (Riera, *El Furtivo* 19),

74). Esta acción provoca que Eduardo se tuerza el tobillo, dificultando así su carrera.¹⁹ Incluso más adelante cuando Leo Bataglio le cuenta cómo murió, o supuestamente murió, su padre, Eduardo entra en un estado de impulsividad continua, en que desoyendo las suplicas de Alba intenta cazar al hombre lobo que está suelto en Castañares sin pararse a pensar dos veces en las razones que pueda tener Leo Bataglio. Sin pensarlo, investiga al hombre lobo; lee el diario de su padre para obtener pistas; va a la cueva donde cree que esta, e incluso pierde la confianza de Alba (Riera, *Furtivo* 232-65). Estos ejemplos muestran ese carácter volátil e impulsivo que nos quiere transmitir el autor, que provienen del hombre lobo en su interior y que provocará otros altercados más adelante, al verse mezclado con los Bersekir, personas que no contienen sus impulsos.

Pero antes de hablar de ese grupo y su sed de venganza, conviene hablar sobre otro personaje: Leo Bataglio. Este personaje juega un gran papel en la primera novela. Por una parte es el carcelero de su propia hija, también cazador de hombres lobo, y sobre todo un fingidor que consigue hacernos tener dudas sobre sus intenciones hasta el final de la novela. Sin duda esto se debe a su propio autocontrol que se puede observar en varias ocasiones. Conociendo que él es el verdadero antagonista de la novela, al releerla se puede observar cómo sus manipulaciones empiezan desde que llega al pueblo, si no antes, cuando consigue traerse a su hija consigo. Pero hechos como el hablar con el policía para introducir a su hija con los jóvenes con la esperanza de que esto le acerque a Eduardo, el dejar la puerta de su despacho abierto para que Eduardo encuentre la información sobre su padre, los emails que intercambia con Lagrima de Plata en *Los Bersekir* son los que le sitúan en la categoría de manipulador. La escena clave donde se empieza a ver a Leo derrumbar su fachada es cuando su hija entra a la oficina. Allí él está

¹⁹ Aunque gracias a su naturaleza de hombre lobo acaba por ganar la carrera igualmente.

desesperado por unir a Eduardo a su causa, y las constantes interrupciones de su hija dificultan este proceso, cosa que parece irritar al cazador: “Leo Bataglio se volvió hacia su hija apretando los dientes, como si fuera a recriminarle que se hubiera atrevido a interrumpirle, pero consiguió controlarse” (Riera, *Furtivo* 197). Volvemos a ver aquí el motivo del autocontrol, aunque éste no dura mucho ya que minutos después acaba gritando a su hija, perdiendo así el control: “¡Cállate de una vez! ¡Estoy intentando hablar con tu amigo!” (Riera, *Furtivo* 199). A pesar de que Leo Bataglio es una persona impulsiva, hace alarde de un autocontrol increíble tanto en la primera novela donde su papel es más prominente, como en la segunda cuando desde la cárcel mantiene apariencia de padre y ex marido amable y comprensivo. A fin de cuentas, es por ese autocontrol que logra manipular y conseguir la ayuda de Alba y su madre, dos de las personas a las que más desprecia. Sin embargo, poco a poco esta fachada empieza a caer debida al estrés y su situación de no saber cómo iría su caso: “Ya no estaba seguro de poder seguir representando el papel de padre y ex marido agradecido. Emilia y Alba le sacaban de quicio... la sola idea de que el sábado tendría que pasar dos horas y media con ellas fingiendo que no las detestaba le revolvió las tripas” (Riera, *Bersekir* 202). Al final se descubren los sentimientos reales de Leo, y a pesar de que éste es secuestrado y asesinado, sus familias, especialmente Alba, quedan para siempre pensando en la traición de su padre que les dejó una carta en la que expresaba sus sentimientos de forma cruel. Sus maneras de persona fría y calculadora se dejan ver en todas sus apariciones, donde no hace más que utilizar a las personas a su alrededor para conseguir sus objetivos.

Como vemos, el tema de la impulsividad y el autocontrol que en último término siempre lleva a algún tipo de violencia, como Leo y sus ansias de asesinar a Eduardo y

las propias ganas de éste de cazar al hombre lobo en la primera novela, son temas presentes a lo largo de toda la trilogía. Este deseo de violencia se podría poner bajo la idea de “sed de sangre.” Esta implicaría el deseo por “cazar,” por conseguir lo que se desea, ya sea asesinar, amor o simplemente dejar las pasiones. Otro de los ejemplos de esta sed de sangre lo podemos observar especialmente en el grupo callejero que da nombre al segundo libro: Los Bersekir. Este grupo nace de las teorías creadas por el abuelo de Eduardo para crear un “ejército” de humanos a las órdenes de los hombres lobo. Este ejército se caracteriza por su furia e impulsividad, y por no tener miedo a enfrentarse a nada. El principal nexos con los lobos es la subyugación, remarcada por el ritual en que pasan a formar parte de este grupo en que los encadenaban a una pared (Riera, *Bersekir* 62). Este encadenamiento representa la obediencia del Bersekir al hombre lobo. Pero esto no hace más que aumentar la sed de venganza, pues no se deja humillar ni encadenar por nadie más. Esta cualidad es la que hace a los Bersekir un grupo tan peligroso, una fuerza descontrolada y sin límites. Por ejemplo, vemos en un pasaje cómo apalean a un negro “por el simple placer de matarlo” (Riera, *Bersekir* 283). Esto representa la ideología del grupo ya que no permiten a nadie interponerse en su camino. De hecho, el que Eduardo pase a formar parte del grupo tan rápidamente se explica no solo porque es un hombre lobo, cosa que no queda clara si los otros Bersekir saben o no, sino por su predisposición a hacer lo que quería y no dejar a nadie que le parase. Por ejemplo, con la pelea que creó Eduardo en el concierto de Alba. Él les explica a los Bersekir que “intentó entrar en los camerinos y aquel tipo se lo impidió” (Riera, *Bersekir* 244), explicación que es recibida con aprobación por todos los Bersekir presentes ya que apela a la naturaleza de estos de hacer lo que quieran sin que nada se les interponga.

La entrada de Eduardo en los Bersekir es rápida y de aceptación inmediata por los miembros, debido a su impulsividad. Ésta está presente en el segundo tomo de forma prominente, mostrándonos la lucha del protagonista con su naturaleza violenta, de hombre lobo, de controlar su sed de sangre. Esta sed de sangre se empieza a manifestar cuando se muda a la ciudad después de sobrevivir a los disparos de Leo Bataglio. El hecho de estar prácticamente encerrado en el apartamento donde su padre le tiene para su protección no hace más que aumentar esa impulsividad y ganas de sacar al hombre lobo: “Se sentía como una fiera enjaulada” (Riera, *Bersekir* 81). Incluso se ve cómo su padre sabe de esta situación ya que bromea continuamente sobre la necesidad de Eduardo de “desquitar[se] con la nevera” (Riera, *Bersekir* 36). Y aunque parece que Eduardo tiene esta rabia bajo control y parece como poco a poco ésta va desapareciendo, acaba por descontrolarse. Es el encuentro con Canito, el matón de su instituto, el que acaba por conseguir el descontrol y la pérdida de la racionalidad. Cuando éste, queriendo recuperar su autoridad con el grupo de Bersekir, decide darle una paliza a Eduardo, le roba la ropa en el gimnasio, lo que acumulado a las otras tensiones de Eduardo acaba por desatarle: “La calma que había alcanzado con tanto esfuerzo saltó por el aire en mil pedazos” (Riera, *Bersekir* 44). No solo pierde del todo la calma, sino que incluso se encuentra con un momento donde algo diferente, algo dentro de él, toma el control de forma violenta y fatal para los atacantes. Esto mismo le vuelve a pasar casi al final de la novela, cuando un miembro de los Bersekir le desafía a un duelo, en el que Eduardo rápidamente le vence, pero no es suficiente: “eso no detuvo a Eduardo. Lo puso boca arriba y le estuvo golpeando la cara con ensañamiento, hasta que se la dejó hecha papilla” (Riera, *Bersekir* 313). En estas situaciones en las que pierde el control, cuando éste vuelve, Eduardo no

sabe lo que ha pasado; “no recordaba nada de lo que había sucedido en los últimos segundos. Había tenido una ausencia” (Riera, *Bersekir* 47). Este suceso es incluso más revelador, y nos deja ver cómo este descontrol viene ocasionado por algo que se encuentra incluso fuera del propio Eduardo. Es algo que está dentro de él, inconsciente, pero que intenta salir. Este ser, que no deja de ser el hombre lobo, evoca la imagen de “violent, ruthless, and enigmatic ... classic Gothic villain” (Six 106). Recordemos la visión de monstruo que se tenía antes del hombre lobo, como un ser maligno que solo quería asesinar. Esta noción está en relación a la sed de sangre, pues el impulso conductor es el de asesinar, aunque sea para comer. Esta imagen de Eduardo dejando de ser él mismo para convertirse en un ser violento e impulsivo, controlado por sus instintos, nos lleva a ver otro de los elementos clásicos del género gótico, el Doppelgänger: “the self-divided villain-hero of the Gothic novel ... is tormented by the supernatural” (Schmid 44). Eduardo sigue siendo el adolescente que conocemos, pero esta nueva fuerza dentro de él le hace luchar entre sus instintos más primitivos y su conciencia humana.

La noción de Eduardo de tener un ser dentro, diferente de su naturaleza humana, es lo que entra en conflicto la mayoría de veces, creando esta duplicidad en el personaje principal. Pero es justamente una vez que acepta su condición de hombre lobo como natural, y que acepta el lobo y su naturaleza, cuando por fin se puede hablar de control. Al final de la segunda novela vemos cómo Eduardo ha aprendido a lidiar con el hombre lobo. Se sigue transformando regularmente, pero ya con pleno control sobre la bestia, sin que represente un peligro para otros humanos: “Los ataques de ira se fueron espaciando hasta casi desaparecer. Recuperó la serenidad” (Riera, *Bersekir* 357). Esta serenidad en cuanto a su situación se instala en él, olvidándose de ese “otro” Eduardo que tomaba

control de él. En la tercera novela vemos a un Eduardo en control del hombre lobo y de sus impulsos, “[e]manaba calma y concentración ... expresión de calma ... ojos serenos” (Riera, *El Furia* 247-48). Lo que sí queda claro es que este control final viene propiciado por la aceptación de quien es, tanto Eduardo Carrasco el hombre y Eduardo Carrasco el hombre lobo, no ya separados, sino como una sola persona.

3.3. OTROS MOTIVOS

En este capítulo hemos analizado tres elementos clásicos del género gótico importantes a la trilogía bajo estudio: el encarcelamiento, opuesto a la libertad; la impulsividad, opuesta al control; y cómo estos dos últimos elementos tiene relación con el Doppelgänger. En esta sección examinaremos otros elementos que aunque importantes tanto para el gótico como para la trilogía no están tan reflejados como los antes mencionados. Uno de estos motivos es la familia, más en concreto la figura del padre.

3.3.1. La familia

Los padres aparecen continuamente en novelas de carácter gótico, de una u otra forma, cumpliendo varios papeles. Pueden ser los villanos, como el doctor Frankenstein, abandonado a su creación/hijo, o Leo Bataglio encerrando a su hija. Los padres pueden ser el refugio, por ejemplo los padres de Mina Harker de *Dracula* de Bram Stoker, o Emilia, la madre de Alba. Pero también pueden ser personajes ambiguos. Tenemos otros tipos de padres que pueden tener un papel importante para el hijo, ya sea por imprudencia, o por su ausencia de la vida de estos: “the fathers typically are either negligent... or absent altogether” (Haase 334). Esta cita de D.L. Ashliman refleja la

situación a la que se enfrentan algunos personajes de esta trilogía, al crecer sin saber quiénes son, privados de una vida familiar “normal”: “In most instances, such fathers remain in the background throughout the tale, although sometimes they belatedly recognize the harm being inflicted on their own children and reclaim their authority” (Haase 334). Aunque la figura del familiar desaparecido puede ser relevante en varios géneros, cobra especial relevancia en el gótico debido a las características de desamparo presentadas en este tipo de novela desde su comienzo. Si a esta sensación de encarcelamiento, violencia y miedo se le añade la familia ausente, el resultado es el de un mundo inhóspito y de constantes obstáculos, de sufrimiento y pérdidas para los protagonistas. En *El furtivo* conocemos a Eduardo como un huérfano, que vive con su tía, la única conexión con su pasado. No es hasta el final de la novela donde el padre, Mauricio, reaparece en su vida para revelar los secretos que le han sido ocultados hasta ahora. Eduardo creció con la visión de un padre heroico, a pesar de saber que era cazador furtivo, sabe que “se convirtió en cazador ... para que sus hermanos primero y después [Eduardo pudieran] comer carne” (Riera, *El Furtivo* 18). Esta ausencia de una persona a la que considera heroica le hace crecer y ser quien es, pero la revelación de que su padre estaba vivo no parece tener más que una repercusión alegre ya que Eduardo se va a vivir con él y a continuar una “vida feliz” al final de la primera novela, a pesar de haber tenido que abandonar a Alba. Pero como vemos en cuanto comienza *Los Bersekir*, la nueva situación de Eduardo no es nada similar a una vida feliz. Nos encontramos de nuevo con la pérdida del padre cuando éste es encarcelado y Eduardo se encuentra una vez más solo. Vemos como la novela pone continuamente a Eduardo en situaciones de aislamiento familiar, en las que se ve obligado a tomar decisiones por sí mismo. La figura del padre

queda entonces como una de aspiración, a lo que podría llegar a ser, o el modelo ideal a aspirar. Esta situación de orfandad crea la soledad propia de un personaje gótico: “gothic heroes and heroines are on their own ... obliged to find their own solutions ... estrangement from all family ties is their normal condition” (Tracy 5). Es decir, el héroe gótico depende de sí mismo, y la ausencia parental propicia el desarrollo del protagonista. Aunque en el caso de Eduardo sabemos que esta situación de abandono del padre fue una estrategia para protegerle, acaba causando que Eduardo cometa múltiples errores y actos impulsivos, como el aliarse con Leo Bataglio, con el fin de reconectar con ese familiar perdido. En cuanto Leo Bataglio le cuenta cómo murió su padre, él lo acepta sin pensarlo, y sale a la caza del hombre lobo como medio de vengar a su padre, pero a la vez siente una conexión con este. “[T]he search for one’s origins, identity, and family connections is certainly one of the commonest quests in Gothic fiction” (Tracy 10). La pérdida funciona de dos formas diferentes, aunque siempre tiene una gran repercusión en la propia vida de los protagonistas, en este caso en Eduardo.

La familia también juega un papel importante si nos referimos al otro hombre lobo presente en la trilogía, el tío de Eduardo, Alberto Carrasco. En la primera novela todo lo que conocemos de él nos es dado desde una perspectiva casi de antagonista; solo nos dejan ver sus acciones contra Leo, personaje que al principio pensamos es bueno, y contra Eduardo. Refiriéndose a la primera vez que le vio en el prado detrás de la casa de Leo Bataglio: “¿Qué se creía que iba a hacer aquel crío [Eduardo] con ese cuchillo contra él? Cómo le hubiera gustado desgarrarle la garganta...” (Riera, *Furtivo* 146). Más adelante, sabemos cómo Alberto ni siquiera sabía que Eduardo era su sobrino, pues sus hermanos le habían ocultado la existencia del niño. Alberto, aunque toma varias veces a

lo largo de la trilogía las decisiones equivocadas, acaba mostrándose como un personaje bueno, sacrificándose por el bienestar de su familia al final de la trilogía. Aunque tanto Mauricio como Sara Carrasco son conscientes de los problemas que Alberto ha ocasionado, e incluso declaran que “Alberto ha dejado de ser nuestro problema” (Riera, *Furia* 36), los dos no pueden evitar sentir culpabilidad y un poco de vergüenza al saber de su muerte, y de cómo les dejó dinero en herencia, probando su amor por la familia.

La familia entonces juega un papel importante en la trilogía, creando a los personajes y haciéndolos quienes son. Los padres y el entorno familiar pueden tanto hacer que una persona consiga aquello que quiere, o que se convierta en una persona con complicaciones. El hecho de seguir a la familia, revelarse contra ella no significa que ésta deje de ser parte de la historia. Eduardo intenta reencontrar esa conexión con su padre, para luego intentar escapar de su herencia de hombre lobo, situándolo continuamente en un estado de lucha. Esta lucha presente en varias novelas y todos los casos de crecimiento y creación de identidad, se vuelve más significativa en la novela gótica. La presencia de un grupo familiar sólido representaría la estabilidad, cosa que no encajaría en el espíritu del gótico, donde se intenta crear un ambiente inhóspito.

3.3.2. El otro

Un tema presente en las novelas góticas y que se puede presenciar a lo largo de la trilogía, especialmente en los dos primeros tomos, es el tema del otro. Empezando por la propia figura del hombre lobo, odiada por varios personajes por el mero hecho de no ser humano, hasta otras etnias a las que desprecian los Bersekir por ser diferentes, el tema del otro se expone de forma prominente en los libros. Esto es referido por el autor en un

email, diciendo como este tema, uno de sus preferidos, siempre encuentra lugar en sus novelas:

En *El Furtivo* hablo del “diferente” o el “otro.” Es un tema que siempre acaba saliendo en mis novelas. En este caso hago que Eduardo esté dispuesto a matar un hombre lobo por el simple hecho de que es una [sic] hombre lobo. Para él, durante una parte de la novela, no es más que una fiera. Sin embargo, cuando descubre que él es un hombre lobo, su visión cambia radicalmente. Como si alguien odiara a los gitanos y descubriera que él mismo es un gitano. (Riera, email)

Lo que nos cuenta el autor sirve para ver la presencia de la consciencia del otro en el texto, en cuanto se pone en contraste lo que se es, con lo que otras personas representan.

Observamos como Eduardo se ve enfrentado constantemente a la dualidad presente dentro de él. Esta doble personalidad hace referencia a Eduardo, el adolescente, y a Eduardo, el hombre lobo. Ambos comparten el mismo cuerpo, pero son dos seres opuestos e incluso en lucha entre ellos, al menos en las dos primeras novelas. Esta duplicidad hace referencia a la otredad de la que hablaba Riera en que se enfrentan dos cosas opuestas, que no se comprenden. Pero aparte del enfrentamiento interno de Eduardo, se pueden observar otros casos de otredad que no vienen dentro de la persona en sí sino que se originan por el enfrentamiento contra otro opuesto. Por ejemplo, en la primera novela Eduardo, antes de descubrir su linaje de hombre lobo, decide ir a cazar al lobo que ronda el pueblo, no ya por la idea de venganza, que si, sino también porque es un hombre lobo, alguien diferente a él y que por lo tanto clasifica de peligros. Estas ideas parten de la visión de Leo Bataglio quien sin motivos de venganza siempre ha querido cazar a los hombres lobo, sin ningún motivo aparente más que por ser diferentes. En la

segunda novela vemos cómo la visión de un grupo de extremistas que no aceptan la diferenciación se impone. Estos, los Bersekir, crean su papel de “justicieros” y lo aplican con dureza a todos aquellos diferentes a ellos. Empiezan con el apaleamiento de un negro y culminando teóricamente en toda la raza humana, para subyugarla a los hombres lobo. En el tercer volumen nos volvemos a encontrar con un grupo de personas seguidoras de Leo Bataglio, a las que la caza de “perros rabioso” como los denominan ellos, sin más razón que por ser diferentes. Este es un tema relevante a lo largo de toda la historia, relevante en cuanto a la aceptación de las personas de otros diferentes a ellos mismos, a lo que se considera la norma.

Hemos visto como motivos clásicos del género gótico como son el encarcelamiento, la sed de sangre o la duplicidad o incluso la figura del padre aparecen a través de la obra de Riera. Todos los motivos presentados conforman el ambiente de la novela, elemento de importancia en el género, y nos indican el camino para ver en este caso una dicotomía en el personaje del hombre lobo. Con esto se crea la trilogía, reclamando su lugar dentro de la tradición gótica. Pero a la vez la adaptan a un nuevo grupo de lectores, los adolescentes, que conforman la novela desde una perspectiva nueva. Esta novela toma para sí la figura del hombre lobo como metáfora de la adolescencia (Riera, email), a la vez que usa los motivos góticos para asustar y mostrar temas de relevancia para ese mismo grupo demográfico. El uso de los elementos del género se utilizan en el texto entrelazados con otros varios temas de relevancia actual, promoviendo no solo el fervor por las novelas de este tipo, sino llevándoselo a una nueva generación, repleta de otros varios factores sociales de actualidad en la sociedad española actual.

4. CONCLUSIÓN

A lo largo del estudio hemos podido observar cómo la figura del hombre lobo se ha mantenido desde su aparición en el imaginario popular como una constante. Desde sus orígenes en la literatura clásica y especialmente en la Edad Media donde la figura se conformó como la que conocemos ahora, el hombre lobo ha estado presente, enfrentando una visión del mundo a lo desconocido que está dentro de cada persona.

Al analizar su tradición nos damos cuenta cómo se ha utilizado al hombre lobo para describir, ya sea en el folklore o en la literatura, una doble naturaleza presente en cada uno de nosotros. Vimos por ejemplo cómo algunas sociedades utilizaban las pieles de animales para dotarse de los poderes de las bestias y sentirse capaces de luchar y defender su territorio. Esta estrategia les hacía poseedores de no solo su humanidad, pero de esa creencia de ser un ser feral. Continuando con las historias literarias vemos cómo se exponía la figura del hombre lobo como una persona en continuo conflicto entre sus acciones como humano y sus acciones como fiera. Entraba en una lucha consigo mismo, en la que unos impulsos animalescos luchaban contra la conducta humana, creando un ser trágico la mayoría de las veces malvado, que se entregaba a sus vicios y a la sed de sangre. Obviamente esta visión mutó en la actualidad, pues aunque nos encontramos al hombre lobo todavía atormentado por su doble naturaleza y enfrentando esos sentimientos, la figura se ha convertido en un héroe, a pesar de sí mismo. Nos encontramos con la idolatración del hombre lobo, de sus atributos y sus hazañas. La lucha de identidad se convierte en una lucha entre el bien y el mal. Los que sucumben al segundo mueren, los que se inclinan por el bien acaban convertidos en héroes

La idolatración que esta figura crea se ve como un reflejo de la sociedad en cuanto se alzan como héroes a figuras que en otras situaciones resultarían enemigos. La popularidad del género en la actualidad, especialmente entre adolescentes, no deja de subrayar cómo estos se ven reflejados en los impulsos de estos monstruos, en sus dudas y sentimientos encontrados. El propio Riera afirma que si escogió al hombre lobo fue por esta razón, la equiparación de las transformaciones adolescentes con los cambios producidos por un hombre lobo.

Todos los elementos analizados apuntan de nuevo a la similitud con la adolescencia, dejando abierto este “boom” del género en el presente a la demanda por el sector demográfico a quienes están enfocados: los adolescentes. Los sentimientos de encarcelamiento y libertad, vistos como motivos típicos del género gótico, pasan a representar esa misma madurez o inocencia de los adolescentes. Éstos desean ser libres, experimentar, pero se ven constantemente delimitados por la sociedad o por sus familias, que les indican en todo momento su inmadurez. Esta delimitación es la que provoca la rebeldía, la impulsividad, lo que vemos en la trilogía de Riera como la repercusión del encarcelamiento. Los impulsos primitivos del hombre lobo se vuelven esos sentimientos y ansias de escapar de cada adolescente.

Pedro Riera, utilizando los elementos del gótico e introduciéndolos en la actualidad, pasa a formar parte de esta oleada de escritores que han renovado el género atrayendo a un sector de la población que se identifica con los sentimientos, situaciones y expresiones de estos textos. Aunque no es el único género que se ha renovado de forma dirigida a adolescentes, sí se puede afirmar que es el que más repercusión ha tenido, fácilmente reconocible por su presencia en la actualidad en cines, librerías y varias

plataformas comerciales dirigidas a los jóvenes. Claro está que esto ha derivado en un gran negocio habiendo hecho surgir películas, libros, series, trilogías, continuaciones y un sinfín de “merchandise” diseñado con el único fin de aprovecharse de este resurgimiento gótico y adaptándolo a la comercialización que actualmente se hace de todo producto. Incluso esta comercialización resulta curiosa si recordamos cómo el propio género gótico sufrió una explotación en su nacimiento.

Viendo el reflejo que el gótico, sus motivos y especialmente la figura del hombre lobo tienen para el público adolescente, no debemos olvidar que el género gótico también goza de popularidad entre otros sectores de la población. Aquí mencionamos explícitamente los adolescentes debido a la similitud que se establece entre los cambios que estos sufren y los propios con el hombre lobo, como ya hemos visto más arriba, a la vez que por la gran demanda que de estos textos se ve, clasificados en su mayoría como literatura juvenil.

Al habernos centrado en la figura del hombre lobo hemos obviado otras figuras mitológicas típicas del gótico, también muy presentes en la actualidad, que podrían haber aumentado este estudio y darnos una visión más panorámica de la situación actual en cuanto a la presencia del gótico, aunque debido a las características de esta tesis y el tiempo limitado no se pudieron incluir. El ejemplo del vampiro, del que existen amplios y diversos trabajos en la actualidad, desde las películas dirigidas a niños *The Little vampire* (2000) hasta libros casi eróticos como la colección *The Southern Vampire Mysteries* (2001-13) de Charlaine Harris. Los zombis, con su creciente popularidad también dirigidas a niños, adultos o incluso con historias de amor como en *Ten Little Zombies* (2010) de Andy Rash. Otros monstruos pueden ser los ogros como en el libro *El*

verdadedor final de la bella durmiente (1995) de Ana María Matute, gigantes en la película *Jack, the Giant Slayer* (2013) o brujas en el libro infantil *¡Brujas!* (2011) de Carmen Gil. Lo que queda claro es que es un universo que no para de expandirse y que se puede presentar en varias formas y dirigido a varios grupos diferentes.

El gótico es en definitiva un género que se ha adaptado a las situaciones sociales de cada época en la que ha vivido. Utilizando motivos oscuros, seres fantásticos y situaciones de terror, el género muestra los momentos convulsos de la sociedad. Estas preocupaciones se disfrazan y se nos presentan a la vez que conflictos todavía mayores. En el presente tenemos una crisis económica, la constante lucha con la prensa por su profesionalidad, bandas callejeras violentas, y grupos ideológicos extremistas. Riera se hace eco de todos estos movimientos y nos los envuelve con un género que diseñado para entretener, esconde las preocupaciones de una sociedad, de un grupo demográfico específico en cuanto a su presente o su futuro se refiere.

Obras citadas

- AsocPrensaJuvenil. "Entrevista al escritor Pedro Riera." *Entre Libros*. Youtube. 28 abril 2010. Web. 26 septiembre 2012.
- Backes, Heidi A. *Rehistoricizing the Gothic in Modern Spanish Fiction: Adelaida García Morales, Carlos Ruiz Zafón and Post-Franco Spain*. Tesis. University of Wisconsin, Madison, 2011. Impreso.
- Baring-Gould, Sabine. *The Book of Were-Wolves: Being an Account of a Terrible Superstition*. 1865. New York: Causeway Books, 1973. Impreso.
- Bodin, Jean. *On the Demon-Mania of Witches*. Trad. Randy A. Scott. Toronto: Center for Reformation and Renaissance Studies, 1995. Impreso.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1756. James T. Boulton, ed. London: Routledge and Kegan Paul, 1967. Impreso.
- Bustillo Bolado, Roberto O. "Una aproximación jurídica a algunos aspectos del caso de Manuel Blanco Romasanta, el hombre lobo de allariz." *Romasanta*. Orense Dixital. 2008. Web. 16 febrero 2013.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972. Impreso.
- Frost, Brian J. *The Essential Guide to Werewolf Literature*. Madison: U of Wisconsin P, 2003. Impreso.
- Geary, Robert F. *The Supernatural in Gothic Fiction: Horror, Belief and Literary Change*. New York: Edwin Mellen P, 1992. Impreso.
- Haase, Donald Ed. *The Greenwood Encyclopedia of Folktale and Fairy Tales*. Westport: Greenwood P, 2008. Impreso.

- Hahn, Oscar. *Antología del cuento fantástico hispanoamericano siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. Impreso.
- Hume, Robert D. "Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel." *PMLA* 84.2 (1969): 282-90. Impreso.
- Jacques-Lefèvre, Nicole. "Such an Impure, Cruel, and Savage Beast... Images of the Werewolf in Demonological Works." *Werewolves, Witches, and Wandering Spirits: Traditional Belief and Folklore in Early Modern Europe*. Ed. Kathryn A. Edwards. Kirksville, MO: Truman State UP, 2002: 181-97. Impreso.
- Killeen, Jarlath. *Gothic Literature 1825-1914*. Cardiff: U of Wales P, 2009. Impreso.
- Long Hoeveler, Diane. *Gothic Riffs: Secularizing the Uncanny in the European Imaginary, 1780-1820*. Columbus: Ohio State UP, 2010. Impreso.
- Miles, Josephine. *Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century: A Study of a Changing Relation between Object and Emotion*. New York: Octagon Books, 1965. Impreso.
- Mulvey-Roberts, Marie. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York UP, 1998. Impreso.
- Otten, Charlotte F. Ed. *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*. New York: Syracuse UP, 1986. Impreso.
- Real Academia Española. "Lobo." *Diccionario de la lengua española*. 22^a ed. 2001. Red. 6 diciembre 2012.
- . "Sublime." *Diccionario de la lengua española*. 22^a ed. 2001. Red. 6 diciembre 2012.
- Riera, Pedro. *El furtivo*. Barcelona: Edebé, 2011. Impreso.
- . *Los Bersekir*. Barcelona: Edebé, 2012. Impreso.

- . *La furia*. Barcelona: Edebé, 2012. Impreso.
- . "Trilogía Hombre Lobo." Email to Miguel Rojo. 19 febrero 2013. Email.
- Roas, David. *De la maravilla al horror: Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel, 2006. Impreso.
- . *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. Impreso.
- Schmid, Astrid. *The Fear of the Other: Approaches to English Stories of the Double (1764-1910)*. Bern: Peter Lang, 1996. Impreso.
- Sconduto, Leslie A. *Metamorphoses of the Werewolf: A Literary Study from Antiquity through the Renaissance*. Jefferson: MacFarland and Co., 2008. Impreso.
- Six, Abigail Lee. *Gothic Terrors: Incarceration, Duplication, and Bloodlust in Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 2010. Impreso.
- Summers, Montague. *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*. London: The Fortune P, 1964. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970. Impreso.
- Townshend, Dale. *The Orders of Gothic; Foucault, Lacan, and the Subject of Gothic Writing*. New York: AMS P, 2007. Impreso.
- Tracy, Ann B. *The Gothic Novel 1790-1830*. Lexington: UP Kentucky, 1981. Impreso.
- Vaqueiro, Victor. *Guía de Galiza Mágica*. Vigo: Galaxia, 1998. Impreso.
- Viñao, Antonio. "La alfabetización en España: Un proceso cambiante de un mundo multiforme." *Efora* 3.1 (2009): 5-19. Impreso.