University of Reading

Continuidad y ruptura en dos lecturas contemporáneas del hombre lobo: Brañaganda, de David Monteagudo y Licantropia, de Carles Terès

Article

Published Version

Creative Commons: Attribution 4.0 (CC-BY)

Open Access

Simo-Comas, M. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0608-2532 (2018) Continuidad y ruptura en dos lecturas contemporáneas del hombre lobo: Brañaganda, de David Monteagudo y Licantropia, de Carles Terès. Brumal. Research Journal of the Fantastic, 6 (2). pp. 165-185. ISSN 2014-7910 doi: 10.5565/rev/brumal.536 Available at https://centaur.reading.ac.uk/82312/

It is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from the work. See Guidance on citing.

To link to this article DOI: http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.536

Publisher: Universitat Autonoma Barcelona

All outputs in CentAUR are protected by Intellectual Property Rights law, including copyright law. Copyright and IPR is retained by the creators or other copyright holders. Terms and conditions for use of this material are defined in the End User Agreement.

University of Reading

www.reading.ac.uk/centaur

CentAUR

Central Archive at the University of Reading

Reading's research outputs online

BRUMAL
Revista de Investigación sobre lo Fantástico
Research Journal on the Fantastic

DOI: https://doi.org/10.5565/rev/brumal.536
Vol. VI, n.º 2 (otoño/autumn 2018), pp. 165-185, ISSN: 2014-7910

CONTINUIDAD Y RUPTURA EN DOS LECTURAS CONTEMPORÁNEAS DEL HOMBRE LOBO: *BRAÑAGANDA*, DE DAVID MONTEAGUDO, Y *LICANTROPIA*, DE CARLES TERÈS

Marta Simó-Comas
University of Reading
marta_simo@yahoo.es

Recibido: 11-06-2018
Aceptado: 04-11-2018

Resumen

En la reescritura de cualquier mito subyace siempre la necesaria tensión entre continuidad y ruptura. Así, aunque la figura del licántropo constituye ante todo la metáfora de la alteridad y de la dualidad esencial del ser, es también susceptible de materializar una serie de polaridades filosóficas, culturales, sociales y políticas determinadas por la época en que éste se inscribe. Partiendo de la actualización del mito en dos novelas recientes, *Brañaganda*, de David Monteagudo, y *Licantropia*, de Carles Terès, el presente estudio tiene como objeto explorar hasta qué punto la configuración del monstruo se inscribe en la tradición o se aparta de la misma y en qué medida está mediatizada por la conciencia de la propia naturaleza híbrida y por la experiencia del horror que de ello se deriva.

Palabras clave: Licántropo, *Brañaganda*, *Licantropia*, Monteagudo, Terès

Abstract

The rewriting of any myth is always underpinned by a tension between continuity and rupture. Thus, although the figure of the werewolf will always be a metaphor for otherness and existential duality, it can also embody polarities of a philosophical, cultural, social and political kind that are determined by the epoch in which it is inscribed. Two recent novels, David Monteagudo's *Brañaganda*, and Carles Terès, *Licantropia* have

inscribed the werewolf myth in the present day. This study explores the extent to which these works either conserve or diverge from tradition in their configuration of the monster, and how this is mediated in turn by the by the creature's awareness of its own hybrid nature and of the horror it instils.

Keywords: Werewolf, *Brañaganda*, *Licantropia*, Monteagudo, Terès

En diciembre de 2011, y en el breve espacio de unos días, dos autores peninsulares recuperaban para el imaginario de monstruos contemporáneos la figura del licántropo. David Monteagudo, que en 2009 había conmocionado el panorama literario con *Fin*, un relato de ciencia ficción dotado de una carga intensamente existencial, publicaba *Brañaganda.* Por las mismas fechas se otorgaba en Zaragoza el premio Guillem Nicolau, distinción del Gobierno de Aragón a la literatura de la Comunidad escrita en lengua catalana, al novel Carles Terès, barcelonés establecido en la pequeña localidad de Torredarques (Teruel), por *Licantropia*.

Este doble y simultáneo resurgimiento de la figura del hombre lobo plantea una serie de cuestiones de índole estética, simbólica y cultural que invitan a considerar cuál es su lugar en la narrativa hispánica de hoy. Desde sus primeras representaciones literarias, el motivo se ha configurado como la metáfora de todo conflicto inherente a la condición humana, y muy en particular, como una imagen de la dualidad del ser. Confluyen en él conceptos absolutos y antagónicos —el bien y el mal, lo natural y lo anómalo, lo consciente y lo reprimido, el instinto y la racionalidad, lo atávico y lo moderno—que definen también la naturaleza dual de estos dos licántropos contemporáneos y los vinculan sólidamente a la tradición. Sin embargo, subyace también en ambos una aspiración hacia la unidad y la armonización de opuestos que, sin alejarlos radicalmente de la estructura esencial del mito, los hace más humanos y más libres.

Por ello, tomando como paradigma las dos lecturas del mito que ofrecen *Brañaganda* y *Licantropia*, la hipótesis de partida del presente trabajo es que, si bien el licántropo sigue constituyendo hoy la representación de la alteridad amenazante y del ser disociado, se da también en él un proceso de humanización que lo acerca a formulaciones más innovadoras del monstruo. En esta línea, y como ha señalado David Roas (2013: 9), uno de los rasgos más

destacados del fantástico posmoderno es concederle la voz al monstruo, algo que se verifica en las dos novelas que nos ocupan. En ellas, el hombre lobo no sólo disuelve la frontera que separa sus dos identidades —la humana y la bestial— mediante la palabra, sino que al tomar conciencia de su propia naturaleza monstruosa, es capaz de sobreponerse a la fuerza de sus instintos y lanzarse a la conquista de su libertad.

1. Continuidad y ruptura

> La mayor parte de los monstruos típicamente modernos (...) existían ya y proceden de la Edad Media y muchos de ellos sobreviven en la modernidad. En este sentido, lo inquietante, lo específicamente inquietante de la modernidad, no es la existencia del monstruo, sino su nueva configuración.
>
> (Serrano Martín, 2010: 77).

La figura del licántropo hunde sus raíces en la Antigüedad clásica, y aunque pervive desde entonces en la cultura popular universal, su forma literaria ha pasado por distintas fases de esplendor y oscuridad. En las representaciones del hombre lobo que desde la categoría de lo maravilloso ofrece la literatura de la Edad Media, el mito se configura bajo el signo del miedo, pues en su sentido más primigenio constituye la encarnación de la violencia y la brutalidad que el Occidente medieval atribuía a los lobos que sembraban la muerte por los bosques de Europa (Milin, 1993: 23). Sin embargo, el alcance conceptual de este monstruo, marcado por la radical transgresión de la metamorfosis, por lo demoníaco y por el carácter siniestro de su naturaleza híbrida, hace del licántropo la representación misma del horror.

Desde una perspectiva diacrónica, y al margen de las posibles variaciones en los códigos estéticos que la figura del hombre lobo haya podido conocer a través del tiempo, existe un aspecto simbólico del mito que emana de los patrones de pensamiento propios de cada época. En concreto, y como sostiene David Roas (2011: 70), en el territorio de lo monstruoso y la metamorfosis, el modo de expresión grotesco «se ha ido modulando y transformando a medida que se producían cambios estéticos y filosóficos esenciales en la cultura occidental». A modo de ejemplo, una de las primeras versiones literarias de este mito, el *lai* bretón *Bisclavret*, compuesto en el siglo xii por María de Francia, ofrece varias lecturas simultáneas, pues la transición de hombre a lobo,

además de plantear la cuestión universal de qué es ser humano, es también un cuento moral sobre la bestia que anida en el interior de cada persona. Sin embargo, lejos de constituir únicamente una representación de la lucha maniquea entre el bien y el mal, la metáfora del hombre lobo también remite en *Bisclavret* al contexto cultural de su tiempo y cuestiona el lugar del caballero en la sociedad de María de Francia (Leshock, 2010: 155).

En este sentido, y en virtud de su naturaleza híbrida y anómala, una de las líneas básicas que conforman la estructura conceptual del licántropo es su representación de la diferencia, y más concretamente una forma de otredad amenazante para el equilibrio de la sociedad de la que procede. El licántropo medieval, caballero y miembro de la aristocracia cortesana en un momento en que lo sobrenatural formaba parte del orden lógico del mundo, fue degradado socialmente en las narrativas del siglo XVI para reflejar la demonización del personaje y su asociación a la brujería en la época (Milin, 1993: 135). Ya en el siglo XIX era frecuente encontrar al monstruo circunscrito a las clases urbanas más marginales y corruptas como analogía de su degeneración moral, aunque tampoco era extraño que el hombre lobo fuera un miembro de la aristocracia para reflejar la decadencia de ésta frente a la vitalidad de la burguesía emergente (Bourgault, 2006: 45). En cualquier caso, y a pesar de estas variaciones, aquello que define el valor universal del licántropo sigue formando parte de su esencia, por lo que su capacidad para materializar un concepto, en este caso la alteridad y la amenaza que ésta supone para el cuerpo social, es susceptible de adaptarse a los tiempos, también en nuestros días, y trasladarse a otros órdenes del mundo, como pueden ser los discursos sobre las diferencias étnicas, de clase o culturales. Sin embargo, dada la relevancia de su componente existencial y psicológico, reducir al monstruo a la condición pasiva de ser un simple transmisor de las angustias de la colectividad supondría simplificar excesivamente su poder de sugerencia.

En el siglo XIX se consolida una nueva imagen canónica del mito que, sin renunciar a los vestigios formales de otros tiempos, ni a las ansiedades relacionadas con su momento histórico, agrega un nuevo elemento de horror y fascinación que lo aproxima a otros monstruos de la novela gótica (Molina Foix, 2012: 33). Esta dimensión añadida, desvinculada ya de la moralidad cristiana y de la superstición, y enfatizada con la representación de un cuerpo grotesco y repulsivo, con frecuencia correlato de una mente perturbada, se traduce en una lectura psicoanalítica del licántropo con la que se simboliza la dicotomía esencial del ser (Roas: 2011: 91).

El auge reciente de la literatura fantástica ha favorecido un renovado interés por la licantropía en la narrativa peninsular de las últimas décadas.

Sin embargo, en muchos casos el monstruo aparece únicamente connotado y se manifiesta en su dimensión psicológica y moral, sin que se verifique en él una transformación física, por lo que en ningún momento se alteran los códigos del relato realista. Así sucede en *Plenilunio* (1997), de Antonio Muñoz Molina, *Lobo* (2000), de Adolfo García Ortega, *Romasanta: memorias inciertas del hombre lobo* (2004), de Alfredo Conde, *La noche del lobo* (2006), de Javier Tomeo, *La noche feroz* (2006), de Ricardo Menéndez Salmón, o más recientemente, en *Lobisón* (2012), de Ginés Sánchez. Resulta más habitual encontrar una elaboración fantástica del mito en textos breves, como es el caso de «El hombre lobo», de Javier Tomeo, cuento que coexiste en un mismo volumen con la extensa galería de criaturas híbridas que constituyen la colección de *Zoopatías y Zoofilias* (1992), una serie en la que prevalece la ironía y donde lo sobrenatural aparece desprovisto de cualquier carácter amenazante. Antón Castro también ofrece una versión muy particular del hombre lobo en «El cabrero salvaje», recogido en *Los seres imposibles* (1998), una colección de relatos a caballo entre lo maravilloso y lo fantástico. Una aportación más reciente a la trayectoria literaria del licántropo en España es el volumen colectivo que la editorial 451 dedicó en 2008 a esta figura y que, editado por Fernando Marías, reúne relatos de diversos autores peninsulares y latinoamericanos entre los que se encuentran Pilar Pedraza, Alonso Cueto, José Ángel Mañas o Santiago Roncagliolo, entre otros. Se incluyen en esta compilación distintas aproximaciones al mito, que van desde su aspecto más folclórico y tradicional a su conexión con el ámbito de la *monstruocultura* cinematográfica de los setenta o con el territorio de lo *freak*.

El licántropo ofrece, en suma, la imagen absoluta de la subversión. Más allá de su apariencia aberrante, o de la violencia descontrolada de sus ataques, uno de los aspectos de su carácter monstruoso que con mayor intensidad provoca el horror es su condición híbrida, que lo sitúa en los límites de sí mismo. Por ello la figura del hombre lobo es una metáfora múltiple con la que se exploran cuestiones de identidad, tanto de orden psíquico y subjetivo, como de índole ontológica, social y cultural. La metamorfosis de hombre a lobo, marcada por el tabú de la antropofagia y tan común en las primeras narrativas europeas, introduce ya en estos primeros textos la interrogación sobre la precaria naturaleza de la esencia humana y sobre cuál es el fundamento de su ser (Campbell, 2013: 95). A esta aproximación universal, matizada por otros conceptos relacionados, como pueden ser las ya citadas distinciones entre lo normal y lo anómalo, lo atávico y lo moderno, el bien y el mal, o la separación entre naturaleza y cultura, se superpondrá con la emergencia del psicoanálisis una nueva duali-

dad inherente al ser humano: la parte consciente de la vida psíquica y su dimensión más recóndita, donde residen los impulsos reprimidos, y entre ellos, la natural e instintiva tendencia del ser humano hacia la agresividad.

Todo este sistema de oposiciones confluye en la configuración del mito en *Brañaganda* y en *Licantropia*. Como se analizará en las páginas que siguen, se ofrece en ambas obras una lectura existencial del licántropo, deudora de la tradición cultural y a la vez innovadora, pues la reflexión sobre la identidad implica en los dos casos la aceptación de la propia naturaleza monstruosa y el consiguiente proceso de interiorización del horror.

2. *Brañaganda*

En el universo de *Brañaganda*, el espacio adquiere una dimensión mítica. La novela se abre con una descripción, a vista de pájaro, de los prados, el páramo, las montañas y los bosques en que transcurre la historia. Un escenario de leyenda en que sólo algunas casas dispersas revelan la presencia humana y cuya belleza es el contrapunto a las duras condiciones de vida bajo las que subsisten sus habitantes. Tal circunstancia no sólo está condicionada por la época en que sitúa la novela —los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil, con todo lo que ello puede conllevar de fanatismo, represión y miseria—, sino también por las características de «una geografía tan severa como su atraso y su secular aislamiento» (2011: 13). Brañaganda, el topónimo que Monteagudo da al escenario de la novela, es también el territorio familiar del *lobishome*, apelativo con el que se conoce al hombre lobo en la cultura popular gallega.

La presencia amenazante del *lobishome* domina el relato, y en torno a él se crea una red de metáforas con las que se reproducen las categorías básicas de la estructura universal del mito (Llinares, 2014: 142-144). A la seguridad de los recintos cerrados se opone la sombría espesura de los bosques, que es el entorno de la bestia; la claridad del día contrasta con las sombras de la noche, demonizada por su asociación con las horas en que se producen los ataques; el plácido fluir de la vida se enfrenta a la destrucción y el terror. Y si a todo ello se suma el carácter esencialmente diabólico del monstruo, quedan trazadas las líneas maestras de un relato que, sin embargo, es mucho más que la transcripción contemporánea de una leyenda.

Sobre este entramado básico se superponen otros planos de referencia, procedentes también de la trayectoria cultural del licántropo, que introducen en la novela una lucha de fuerzas, pues con ellos se refuta la superstición y la

ignorancia asociadas a la tradición popular. Pensamiento racional, cultura y escepticismo se deslizan en el texto a través de un personaje que condensa todos estos valores. Se trata de don Enrique, marido de la maestra, padre de Orlando y hombre de ciudad; antiguo oficinista en una empresa minera que, tras abandonar su empleo para estar cerca de su familia, decide consagrarse a su gran pasión, la pintura, y a la tarea de vigilar los bosques, «un inmejorable pretexto para encontrarse con la naturaleza: una saludable droga que siempre necesitó» (2011: 101). Por su idealismo, por su intento de reconciliar la ciencia con la poesía del arte, que para él constituye ante todo una búsqueda del alma del mundo y la parte oculta de las cosas, por su identificación ontológica con el entorno natural y su fascinación por lo sublime, don Enrique es la representación esencial del espíritu romántico, algo que lo individualiza y que inevitablemente determinará su ostracismo intelectual en la comunidad rural de Brañaganda. Su carácter independiente, su inmenso desprecio por la estupidez humana, su desafiante actitud ante lo sobrenatural y su empeño en buscar una explicación lógica a los crímenes que aterrorizan a las gentes del valle hacen de él un individuo ambivalente a los ojos de los lugareños, entre los que despierta una mezcla de admiración y recelo.

Conceptualizar la alteridad no es, pues, una facultad exclusiva del monstruo. Además de don Enrique, en el universo aislado de Brañaganda existe también una mujer llegada de fuera, doña Isabel de Freire, cuyo carácter y circunstancias personales la excluyen todavía más y hacen de ella la imagen de la transgresión y la misantropía. De mediana edad y porte aristocrático, de trato distante con los vecinos y envuelta de un halo de misterio, reside en el viejo caserón de la familia, en el extremo más oculto del bosque, con la única compañía de su enigmática sirvienta. No sólo corre por el valle el rumor de que ambas viven una relación lésbica, sino que se habla también de un pasado disoluto y exótico, así como de cierta adicción a la morfina o de las morbosas razones de su cojera. Sólo la voz racional de don Enrique, con quien la señora ha simpatizado por su común interés en la pintura, la defiende de las habladurías cuando dictamina que «su único problema es que se ha negado a asumir el papel que la sociedad le tenía asignado», una actitud que inevitablemente inspira desconfianza entre los aldeanos (2011: 116). Y, sin embargo, hay algo mucho más inasible en ella que produce el rechazo: su mirada tiene el brillo de lo siniestro, hay en su rostro un elemento desconcertante que se resiste a ser capturado cuando don Enrique trata de pintar su retrato, pues «sin dejar de ser doña Isabel, la mujer de la tela tenía siempre algo desagradable e impreciso» (2011: 122), lo que provoca en el joven Orlando, el hijo de don

Enrique y narrador de la historia, la mezcla de atracción y miedo que constituye siempre la marca de lo ominoso (2011: 123).

En sus líneas esenciales la novela constituye un retablo en el que cada una de sus figuras centrales ofrece una mirada sobre la otredad. Aparecen en ella locos ensimismados, individuos aquejados de enfermedades comunes, como la epilepsia, en la que los lugareños ven el estigma inequívoco del *enlobado*, y seres que sobreviven en la marginalidad más absoluta. De todos ellos, mención aparte merecen las llamadas *cacharrentas*, o piojosas, tres mujeres «en el impreciso territorio que separa la humildad de la pobreza» (2011: 139), por presentar la imagen más radical del ser humano deshumanizado. Trastornadas por la desgracia de haber perdido a sus hombres en la guerra, viven apartadas de la comunidad en condiciones miserables y sólo intercambian con sus vecinos monosílabos y gruñidos ininteligibles. A los ojos de los demás es su aspecto grotesco y su incapacidad para la comunicación lo que las priva de dignidad humana, al tiempo que las connota como monstruos cotidianos, anomalías sociales que disuelven la frontera entre lo humano y lo animal. De hecho, como rememora Orlando: «estaba por demostrar que las *cacharrentas* obedecieran a algún impulso que no fuera la simple obtención de alimento y la satisfacción de sus necesidades elementales» (2011: 143). Sin embargo, como estableció Julia Kristeva (1982: 4) al reflexionar sobre la reacción visceral del rechazo, no es la suciedad o la falta de salud lo que provoca el repudio de los semejantes, sino aquello que altera el sistema y la identidad, aquello que no respeta los límites o las reglas. Irónicamente, será el *lobishome* quien restituya a las *cacharrentas* a la categoría de lo humano al devorar a la más joven de ellas, eligiéndola de entre todas las otras mujeres del valle como una de sus víctimas.

Se opera, pues, un desplazamiento de ciertas propiedades comúnmente atribuidas al monstruo hacia otros personajes, en particular de aquellos rasgos que se refieren a la transgresión de los parámetros establecidos. Esta transferencia se materializa en aspectos relacionados con la corporeidad, tal como se aprecia en la deformidad física de doña Isabel, la epilepsia de Cosmín, la enajenación de Fumarelo o la apariencia grotesca de las *cacharrentas*. De esta manera, todo aquello que puede ser percibido como contrario a la normalidad aparece normalizado como parte de lo cotidiano, subrayándose así la idea de que categorizar a los seres es siempre un ejercicio problemático, pues «a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo» (Kayser, 2010: 310).

Es más, la cesura entre lo humano y lo animal se borra completamente cuando la asimilación se produce en el aspecto moral, como sucede al evocar las

acciones de los falangistas que pasaron por las tierras de Brañaganda durante la Guerra Civil, quienes demostraron ser capaces de cometer las mayores atrocidades contra sus semejantes. Como don Enrique rememora para su hijo: «Sólo te diré que el famoso *lobishome* quedaría convertido en una hermanita de la caridad si comparásemos su *modus operandi* con el de aquellos hombres que se enseñorearon del valle durante unas semanas» (2011: 137). Iván Gómez García (2013: 193), en su análisis del cine fantástico español de los años setenta, época en la que el licántropo vivió un momento de gloria con la saga de Waldemar Daninsky, llevado a la pantalla por Paul Naschy, sostiene que el horror funcionaba en estas películas como una alegoría de la política de miedo y represión que todavía se respiraba en el país en los años del tardofranquismo. En *Brañaganda* es evidente también este tipo de paralelismo entre los terrores y miedos de la vida cotidiana y el horror a lo sobrenatural, pero tal identificación no se da en un plano alegórico y, por otra parte, como ha destacado la crítica, el asunto primordial del libro nada tiene que ver con la reivindicación de la memoria histórica (Sanz Villanueva, 2011). En realidad, las referencias a la violencia y brutalidad asociadas a la guerra y al franquismo remiten más bien a la idea de que en todos los seres humanos subyace un fondo de irracionalidad animal.

Brañaganda es, ante todo, una reflexión sobre la identidad y sobre la experiencia del horror ante la propia monstruosidad. Desde una perspectiva universal, se indaga en lo que constituye la esencia humana y el sentido de pertenencia a un grupo, no sólo mediante la figura paradigmática del licántropo, sino también por los paralelismos y contrastes que se establecen entre el mismo y otros personajes de la novela. Así lo refleja, por ejemplo, el espíritu transgresor de Isabel de Freire, o la marginalidad de las *cacharrentas*, alienadas por el trauma y por la miseria. Sin embargo, más allá de esta consideración genérica, la historia constituye también un estudio de la identidad personal, particularmente a la luz de la evolución que experimentan algunos de los caracteres centrales. Éste es el caso, por ejemplo, de Orlando, quien rememora desde su edad adulta los sucesos que determinaron el abrupto final de su infancia, ese tiempo perdido hacia el que mira con nostalgia y cuyos misterios sólo ahora parece ser capaz de comprender. También Cándida, su compañera de juegos, vive en la historia el final de su niñez, y su transformación no sólo revela la fuerza de lo instintivo en la naturaleza humana, sino que adquiere un carácter intensamente simbólico al establecer una correspondencia inversa con la metamorfosis del monstruo.

Como su propio nombre indica, Cándida es, al iniciarse el relato, la personificación de la inocencia, aunque su cuerpo adolescente empiece ya a despertar pasiones entre los hombres del valle y cierta obsesión enfermiza en

doña Isabel. La dimensión más idealizada de su mundo interior se materializa en el retrato al óleo que de ella pinta don Enrique, una imagen en la que el artista logra captar «la misma mirada transparente y vulnerable» de la niña, «una mirada que transmitía la sensación de que la modelo no era consciente de su propia belleza» (2011: 93). El cuadro, representación textual del motivo del doble, no sólo servirá para crear un revelador juego de perspectivas cuando sea expuesto en la escuela junto al retrato de Franco —«la bella y la bestia», exclamará doña Isabel al verlo (2011: 105)—, sino que también conservará para siempre una esencia destinada a desaparecer del ser real, pues la Cándida que veremos al final de la historia es la antítesis radical de la Cándida de la pintura: la pureza quedará borrada por la malicia, la laboriosidad por la desidia y la belleza por una progresiva dejadez física.

Todo este entramado simbólico, que discurre dentro de los cauces del más estricto realismo, enfatiza el valor representativo del monstruo y hace que su presencia se cargue de significado. Lo sobrenatural, lejos de ser un fin en sí mismo, ofrece en *Brañaganda* un contrapunto a las pulsiones de la vida natural y revela una dimensión en la que éstas se manifiestan, si cabe, con mayor intensidad.

La entrada en escena del licántropo es gradual y lo que al principio es sólo una conceptualización se va materializando a medida que avanza la historia. Las primeras muertes se producen en noches de luna llena, lo que suscita en el valle una atmósfera de miedo y superstición, por lo que el relato popular del alobado, el ser humano que se convierte en bestia por un encantamiento o una maldición, toma fuerza con cada nuevo crimen (Llinares, 2013: 144). De este modo la figura del hombre lobo va abandonando el imaginario colectivo «para convertirse en un contemporáneo, para adquirir cuerpo e identidad individual, y con ella una nueva significación mucho más cercana y terrible» (2011: 128).

Nada sabemos de la filiación humana del *lobishome*, aunque todos los indicios apuntan a que se trata de un miembro de la comunidad que conoce bien las vidas de sus convecinos. Ni siquiera asistimos a su metamorfosis, pero los testimonios de aquellos que logran sobrevivir a sus ataques, o del propio Orlando, quien llega a entreverlo por la espesura del bosque, remiten a la tipología antropomorfa y grotesca que empezó a imponerse en la imaginería gótica de finales del XIX y que desde entonces prevalece en cine y literatura (Bourgault, 2002: 13).

Este híbrido de bestia y persona, terrorífico por su ferocidad irracional e inquietante por la humana familiaridad de su forma, se mueve en *Brañaganda* entre los territorios de lo maravilloso y de lo fantástico. La naturalidad con

que los habitantes del valle aceptan y justifican la existencia del *lobishome* es propia de aquellos relatos en que la *maravilla*, ya sea debida a la intervención divina o a fuerzas diabólicas, como sucede en este caso, no transgrede las estructuras lógicas de la realidad (Roas, 2011: 51). Sin embargo, existe en la historia un personaje que problematiza este sistema textual y que cuestiona, desde su perspectiva escéptica, cualquier manifestación de lo sobrenatural: Don Enrique no solo niega vehementemente la existencia de la temible criatura, sino que hace ostentación de su pensamiento racional vagando por los bosques en las noches de luna llena. Por ello, cuando el monstruo acepte el desafío y salga al encuentro del incrédulo paseante, se producirá una auténtica conmoción en el relato, pues la comprensión cartesiana que don Enrique tiene del mundo entrará en conflicto con la evidencia palpable de lo imposible, un hecho que además de socavar para siempre la fe en sus propios principios, deslizará la narración hacia el ámbito de lo fantástico.

Un lugar común de las hagiografías medievales era el combate a muerte entre el santo y una criatura monstruosa, un tropo con el que se simbolizaba la oposición del bien y del mal y que concluía indefectiblemente con el triunfo del justo sobre los poderes malignos (Riches, 2003: 197). La fuerza visual de esta metáfora se recrea en *Brañaganda*, si bien desprovista de cualquier connotación religiosa y con un claro afán subversivo. La supremacía moral del santo se transmuta aquí en la pretendida superioridad intelectual de don Enrique, arquetipo del pensamiento racional, que el *lobishome* se encarga de destrozar. En la lucha desigual que éste entabla con don Enrique, el instinto de supervivencia es la fuerza que permitirá a este último soportar cada una de las acometidas de la bestia, aunque paradójicamente sea esta misma potencia sobrehumana, nacida de la desesperación, la que lo convierta «también a él en un animal» (2011: 262). Se disuelve así la frontera entre el ser racional y el ser instintivo, no sólo para el hombre, sino también para el monstruo, pues del mismo modo que don Enrique descubre en su interior una pulsión salvaje que le permite luchar por su vida, el *lobishome* toma la palabra para erigirse en juez y en demiurgo: «Háblame de un sentimiento elevado (...) y te perdonaré la vida», le dice a su oponente en el que será su último ataque en el valle (2011: 265). Pero don Enrique también pierde la batalla dialéctica y se enfrenta a la verdadera experiencia del horror cuando el monstruo le plantea un terrible dilema moral al pedirle que escoja, de entre las dos mujeres de su vida —su esposa y su amante—, a su próxima víctima. Una elección que despojará a don Enrique para siempre de su dignidad humana y por la que recibirá a la vez un castigo y un premio, pues de una tremenda dentellada el *lobishome* le

cercena los cinco dedos de una mano. Esta mutilación constituirá la prueba irrefutable de su inocencia ante la mirada cada vez más suspicaz de sus convecinos, pero será también el estigma que lo acompañe hasta su muerte, la marca de su derrota física, intelectual y moral.

Una inquietud fundamental que subyace en la representación cultural de la licantropía es establecer los límites de lo humano. Como ya se ha destacado en los párrafos anteriores, también se da en *Brañaganda* esta reflexión ontológica, tanto desde la perspectiva del monstruo como desde la del personaje coral que conforman todos los habitantes del valle. En este sentido, la lectura que se desprende no se aparta de la tradición y apunta hacia la imposibilidad de establecer límites tajantes entre las categorías del ser. Por otra parte, las reconfiguraciones modernas del licántropo, así como de otras criaturas disociadas como Jekyll y Hide, o Dorian Gray y su retrato, plantean además cuestiones clave como el enfrentamiento entre el libre albedrío y el subconsciente (Serrano Martín, 2010: 91), algo que también está presente en *Brañaganda*. Sin embargo, el relativismo de esta novela ofrece un enfoque novedoso y original, pues lejos de presentar lo monstruoso y lo humano como fases estancas y alternas de un mismo ser, fusiona ambos estados y anula por completo la posibilidad de definir su esencia mediante un sistema de oposiciones.

Nunca llegamos a saber quién es el *lobishome*. Esta incógnita abierta, y el hecho de no asistir a su metamorfosis, nos sitúa ante un licántropo atípico en el que es imposible separar las naturalezas humana y bestial y del que desaparecen también algunos de los atributos típicos del monstruo desdoblado, como la capacidad de encarnar la antinomia entre el bien y el mal, o los límites entre lo consciente y lo reprimido. Todos estos rasgos se desplazan, sin embargo, hacia la figura de don Enrique, cuya pretendida solidez moral e intelectual se desmorona tras su encuentro con el monstruo. No sólo debe abdicar de los principios racionales que hasta ese momento han regido su existencia, sino que se ve obligado a asumir la parte más oscura y abyecta de sí, algo que lo transformará gradualmente en un ser pasivo y sin voluntad. También se opera una evolución en el monstruo, que dejará de ser un esclavo de sus instintos para tomar las riendas de su destino. Esa noche el *lobishome* renuncia a cruzar de nuevo la frontera del canibalismo y desaparece para siempre del valle, con lo que su victoria no se produce únicamente sobre don Enrique, antihéroe obligado a admitir que la razón no basta para aprehender la realidad, sino también sobre sí mismo.

3. *Licantropia*

Todo en *Licantropia* gira en torno a las ideas de la incógnita y la revelación. Lo que al arrancar la trama se plantea esencialmente como un empeño en desentrañar un secreto familiar, se convierte, a medida que ésta avanza, en un proceso de autoconocimiento que desliza la historia hacia la esfera de lo fantástico y la configura como una imagen de la individuación, concepto definido por el psicoanálisis como la comprensión y la aceptación de lo que permanece oculto en el fondo de la psique para conseguir así un entendimiento más pleno de la propia individualidad (Jaffé, 1984: 79-93). Como destaca Rosemary Jackson (1998: 62), la literatura fantástica, con su tendencia a disolver las estructuras de la realidad, crea un espacio idóneo para la formulación de lo inconsciente, en particular a través de motivos como el doble o la metamorfosis. Siguiendo esta línea, la obra de Terès es el relato subjetivo de un licántropo que al principio de la historia ni siquiera sabe que lo es y para quien la confrontación entre su yo racional y su yo atávico será el paso necesario para lograr la plena conciencia de su naturaleza desdoblada y, de este modo, la unidad de sí. Llorenç, un fotógrafo que al casarse se traslada desde su Barcelona natal a la zona agreste y recóndita de la que proceden su esposa y sus propios ancestros, en las tierras fronterizas entre Aragón, el País Valenciano y Cataluña, no sólo emprende un viaje hacia sus orígenes, sino también hacia lo más recóndito de su propio ser.

Es una anciana del lugar, amiga de su difunta abuela, quien despierta la intriga del protagonista cuando se refiere enigmáticamente a ciertos asuntos de la familia que él desconoce, al tiempo que le entrega un antiguo manuscrito con el que se introduce el misterio en torno al que se articula la trama. La simplicidad de esta anécdota, que se irá desarrollando en un entramado más complejo a lo largo de la novela, traza esquemáticamente la aventura existencial de Llorenç, pues el secreto que sus antepasados han tratado de ocultar durante generaciones es el correlato de lo que subyace reprimido en el interior de su propia psique. Uno a uno, van emergiendo fragmentos de una verdad oculta que arrojan luz sobre el confuso panorama con el que se abre la historia. Pero descubrir la consanguinidad entre Llorenç y su esposa, así como el hecho de que ambos pertenecen a una estirpe de licántropos, es sólo el preámbulo de otra revelación que transformará los esquemas mentales del protagonista y le permitirá acceder a un nuevo nivel de conciencia: la certeza definitiva de su propia licantropía.

Como señalábamos anteriormente, en *Brañaganda* la primera aproximación al mito del hombre lobo se hace desde el ámbito de lo maravilloso y, en

cierto modo, también esto ocurre en la obra de Terès. Su fuente de inspiración es una leyenda local sobre la misteriosa desaparición de un joven pastor, en lo que puede calificarse como un evidente caso de licantropía (Llavina, 2013). El cuento, recogido en la novela, presenta los motivos clásicos de un relato de estas características: el rebaño despedazado a dentelladas y las prendas del muchacho, cuidadosamente dobladas, como único vestigio de su existencia (2013: 49-50). El hecho de que tanto *Brañaganda* como *Licantropia* arranquen del folclore popular las retrotrae a un tiempo en que lo sobrenatural formaba parte de la realidad cotidiana, y por lo tanto las acerca a lo maravilloso. Sin embargo, la mirada escéptica, encarnada en *Brañaganda* por don Enrique, y que en *Licantropia* se introduce por medio de constantes alusiones a la ciencia, y por la incredulidad inicial del propio Llorenç, provoca el choque de perspectivas que desencadena el efecto fantástico, caracterizado por «proponer un conflicto entre (nuestra idea) de lo real y lo imposible» (Roas, 2011: 30). Con el tiempo don Enrique se encontrará frente al *lobishome* y Llorenç descubrirá que él es un hombre lobo, pero el hecho de que ambos acaben aceptando la realidad de lo que creían imposible no altera la adscripción del relato al género fantástico, pues la presencia tangible del monstruo sigue siendo «una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual» (Roas, 2011: 31).

Si bien lo maravilloso y lo fantástico son pilares fundamentales en la construcción del universo ficcional de *Licantropia*, lo siniestro destaca también como un rasgo dominante en la obra. La particularidad de esta forma de desasosiego, como enunció Freud (2003: 124) en su bien conocido ensayo sobre lo ominoso, reside en el hecho de que la angustia no está provocada por circunstancias extraordinarias, sino que se da en el ámbito de lo familiar. Espacios habituales, situaciones cotidianas y objetos conocidos revelan de pronto una dimensión insólita que, en realidad, es una impresión subjetiva provocada por algo que debería haber permanecido oculto en el fondo de la psique y que de pronto emerge a la superficie (Freud, 2003: 131). Esta sensación de extrañeza, a menudo asociada con el horror gótico, está anclada en la subjetividad y es el recurso con el que se construye la progresiva transformación interior de Llorenç. Con frecuencia éste se siente invadido por una angustia repentina para la que no encuentra un motivo aparente, un miedo irracional que se cierne sobre su plácida e idílica vida cotidiana como una verdadera amenaza. En ocasiones experimenta también una hipersensibilidad sensorial, olfativa y auditiva, que transforma por completo su percepción de lo que lo rodea. Impresiones inquietantes que, al desaparecer, lo dejan sumido en el mayor desconcierto y que suscitan en él la sospecha de la locura.

Desde tiempos remotos insania y licantropía han ido de la mano (Bourgault, 2006: 12). Justificación supersticiosa de una enfermedad o, en su sentido clínico, explicación racional de un delirio, ambos estados pertenecen al territorio de la sombra y conllevan, en cualquier caso, el estigma de la diferencia. La textura narrativa de *Licantropia* se alimenta de esta ambigüedad y empieza a construir al monstruo desde la sospecha del trastorno mental. Sin embargo, racionalidad, escepticismo y ciencia quedan superados por la fuerza de lo sobrenatural, aunque algún crítico haya escrito que todo en esta novela entra dentro de lo posible (Ruiz Garzón, 2013).

Varios meses de zozobra interior preceden a la metamorfosis corpórea que le descubrirá a Llorenç su auténtica naturaleza y que a la vez desplazará el eje narrativo de la novela hacia el territorio de lo fantástico. Todos los episodios de angustia inexplicable, fenómenos sensoriales anómalos y fogonazos de reminiscencias atávicas cobran sentido con la revelación de su licantropía. Durante esta fase de desconcierto, el arte es el contrapunto de la experiencia interior, no sólo como expresión de su creciente inestabilidad emocional, sino también como un camino para la comprensión de ésta. Del mismo modo que don Enrique trata en *Brañaganda* de capturar en sus cuadros el alma de las cosas, Llorenç desea plasmar en sus fotografías aquello que el ojo no ve y que él describe como el *efecto de irrealidad verídica*, un ingenioso oxímoron situado en las antípodas estéticas del conocido «efecto de realidad» de Barthes (2013: 55). Uno de los momentos que mejor ilustran esta correspondencia entre su particular concepción del mundo y la expresión artística se produce durante la primera visita de Llorenç al *mas* de la Roca, un caserón abandonado y medio derruido que siglos atrás había sido el hogar de los primeros licántropos de su estirpe. Desconocedor de este detalle, Llorenç experimenta al llegar una aguda e incomprensible sensación de pánico, una reacción irracional con la que claramente se trasponen al mundo ficcional de la novela los procesos psicológicos de lo reprimido. Cuando por fin logra adentrarse en el edificio descubre, en cada una de sus estancias, huellas de existencias pasadas —muebles, ropas, objetos de uso cotidiano— que en sí mismas constituyen un paradigma de lo siniestro. Sin embargo, de entre todos estos enseres, lo que más poderosamente llama su atención es una hilera de zapatos de diversas formas y medidas, desparejados y cubiertos de polvo; una imagen turbadora que el protagonista fotografía varias veces con la esperanza de captar con ella su propia sensación «de desemparament, d'aflicció» (2013: 56).

La identidad del monstruo empieza a forjarse con estas imágenes cargadas de extrañeza. Lo insólito no es en ellas un elemento ajeno a la realidad, sino

un sustrato de ésta que obedece a la experiencia subjetiva de Llorenç y nace de su interior, una calidad distinta que éste percibe en su entorno natural, en multitud de vivencias cotidianas e incluso en algunos de los rostros familiares que lo rodean. De todos estos aspectos, el paisaje es uno de los que mayor significación tiene en el universo ficcional de *Licantropia* y el que con más fuerza contribuye a configurar literariamente al monstruo, pues además de connotar la sensación de libertad más absoluta, un pilar conceptual de la novela, le ofrece también un portal por el que cruzar de lo racional a lo imposible. Planicies, cerros, pinares y roquedos configuran un espacio misterioso, cargado de atípica belleza y lleno de sugerencias, en que se solapan lo siniestro y lo sublime. El carácter ambivalente de estos lugares, susceptibles de provocar a la vez fascinación y rechazo, hace que la experiencia estética sea más sensorial que objetiva y trae al texto reminiscencias de Lovecraft, autor de cabecera del Llorenç adolescente (2013: 79). Al igual que don Enrique, y como si respondiera a una llamada, Llorenç siente con frecuencia el impulso irrefrenable de recorrer los campos y los bosques que rodean el pueblo, aun en medio de la noche, bien para serenar su espíritu, bien para capturar con su cámara «les imatges, els colors i els ambients irreals que només són possibles en les hores obscures» (2013: 226). La presencia ominosa de la sierra de la *Samarreta*, siempre visible en el horizonte y elevada abruptamente sobre el valle, es un recuerdo constante de la posibilidad de lo imposible e introduce en el relato el límite entre dos formas de existencia: la del humano y la del hombre lobo. El valor emblemático de este lugar no reside únicamente en su poder de evocación, pues aquí sitúa la leyenda el punto en el que desapareció para siempre el pastorcito del que sólo quedó su pequeña zamarra, sino también en el hecho de constituir el escenario de lo fantástico. En estas montañas se pierde Agustí, el cuñado licántropo del protagonista, para vivir sus transformaciones y en ellas cumplirá Llorenç la suya propia (2013: 227).

Aunque los topónimos de los dos pueblos en los que transcurre la historia, Capçades y La Pobla de Llobosa, son invención del autor, el paisaje que Terès ha plasmado en su obra es real (Llavina, 2013). Los relieves, la vegetación, los barrancos o las cuencas que en ella se describen existen en la comarca del Matarraña, situada en el extremo sur de lo que se conoce como la Franja, un territorio de enlace y transición entre culturas. Y es precisamente el carácter limítrofe de estas tierras lo que en la ficcionalidad del relato las configura como una referencia del ser interior. La duplicidad geográfica de Llorenç, a caballo entre el entre el bullicio de la vida urbana y la calma de estos parajes aislados, a su vez intersección de dos mundos, remite a la tormentosa escisión interior entre sus dos naturalezas: la humana y la animal.

En la novela de Terès, de lectura tan intensamente existencial, el espacio es una de las categorías abstractas que con mayor plasticidad organiza el sentido, por lo que uno de los conceptos que mejor definen su estructura es el de frontera. Aparecen en la historia una serie de límites, franqueables y superpuestos, con los que se construyen distintos planos de significado y que, en el diseño simbólico del texto, convergen en un punto clave: el escenario de la metamorfosis. En un bosque de árboles muy altos, limitado por una pared de roca que recorre la línea de la cordillera, se abre un enorme agujero que atraviesa la piedra y que comunica las dos vertientes de la montaña (2013: 142). Esta extraordinaria abertura, en la línea divisoria entre el País Valenciano y Aragón, es también un espacio intersticial entre dos formas de existencia, el portal mágico que Llorenç atraviesa para convertirse en lobo (2013: 228). Se materializa así uno de los motivos liminales por excelencia de la literatura fantástica (García, 2015: 26). Traspasar este umbral supone cruzar también el lindar textual por el que la percepción subjetiva de lo siniestro da paso a lo sobrenatural.

La metamorfosis es para Llorenç la culminación de un largo viaje. En la geografía simbólica de *Licantropia* una serie de espacios sucesivos jalona el camino que éste emprende tierra adentro y que a la vez lo lleva hasta lo más hondo de sí. Más allá del contraste básico entre la ciudad y el ámbito rural, oposición de lo contemporáneo y lo atávico, tres son los puntos que definen su itinerario: Capçades, la Pobla de Llobosa y el *mas* de la Roca. Si Capçades, cuna de sus antepasados más inmediatos, representa la estabilidad de lo familiar, la Pobla de Llobosa, el pueblo enclavado en la sierra donde vive con su mujer, es el umbral a lo desconocido y lo incierto. Y en el término de la Pobla, el más remoto, se encuentra el *mas* de la Roca, el ámbito donde lo siniestro empieza a imbricarse en lo fantástico. La visión de las ruinas, con su fuerza evocadora, retrotrae de inmediato a la época de sus antiguos habitantes, los iniciadores de la estirpe de licántropos, conectando así todos los tiempos del relato. El momento mítico y primordial de los orígenes, que se recrea en el primer capítulo de la novela, a modo de cuento gótico ambientado en el siglo XVIII, deudor de la estética cultivada por Joan Perucho en *Les històries naturals* (1960), perdura gracias a la intemporalidad de lo arquetípico, ya que el viejo edificio revela en sus estructuras los signos de una realidad trascendente. Habitaciones cerradas, estancias sin puertas, escaleras que conectan diversos niveles o enigmáticas inscripciones en la piedra de la fachada forman parte de un microcosmos simbólico cuyo centro mágico es la gran roca circular, situada en el exterior, en la que está inscrita la marca del licántropo.

Desentrañar el gran secreto de la familia se convierte en la motivación fundamental de Llorenç. El motivo de la búsqueda, una estructura narrativa de profunda raigambre en la tradición literaria europea y de indudable trascendencia existencial, articula también el relato de *Licantropia* y se materializa en una antigua carta que él debe encontrar, pues se recoge en ella toda la verdad de sus ancestros y, por ende, de su propia identidad.

La misiva está oculta en «l'altra casa», un viejo inmueble de la familia, en Capçades, utilizado únicamente como gigantesco trastero, asimilado a una cueva por la ausencia de luz, «fondo i estret (...) en un carreró sense sortida», una clara representación del inconsciente colectivo que con sólo unos trazos proyecta la síntesis conceptual de lo oscuro y lo recóndito (2013: 173). «L'altra casa» se presenta, pues, como un espacio metafórico con el que se visualiza un viaje introspectivo hacia el plano más profundo del ser: tres estancias totalmente interiores comunicadas entre sí de forma que no es posible llegar a la última sin haber pasado antes por las otras dos. Siguiendo la lógica de la espacialidad subjetiva, la carta se halla en la última habitación, dentro de una cómoda, en un cajón de doble fondo y envuelta en una funda de hule (2013: 181). Esta serie de capas envolventes, dispuestas como una estructura simbólica, construyen un modelo imaginario de la psique y trasladan a la materialidad del espacio el largo y complejo proceso de individuación.

A diferencia del modelo estético del *lobishome*, definido por lo grotesco, la representación animalesca del licántropo en la obra de Terès se basa predominantemente en la sugerencia. Aun así, es lo suficientemente gráfica como para que Llorenç, al verse desde fuera en las imágenes captadas por su propia cámara, exclame: «Això no és normal, jo no sóc així. (...) Dins el seu cap la frase "jo no sóc així; no sóc jo; jo no sóc així..." es repetia com un mantra.» (2013: 231-233). El inexplicable miedo metafísico que precede a la transformación, asociado al desconcierto ante lo inaprehensible y a la vaga impresión de estar ante un abismo ontológico, se transforma en horror cuando Llorenç visualiza su propia anomalía. Paradójicamente, sólo a partir de esta emoción puede el protagonista interiorizar y aceptar su condición licantrópica, pues como afirma Noël Carroll (1990: 24), en la experiencia del horror la dimensión cognitiva es tan importante como la respuesta física del sujeto a la presencia del monstruo.

La sutileza con que se introduce la metamorfosis en el texto, alejada del efectismo de lo monstruoso, subraya todavía más, si cabe, la esencialidad del motivo, conceptualizado universalmente como la síntesis de la permanencia y el cambio (Bynum, 2001: 188). Si en *Brañaganda* la descripción de lo aberrante fundamenta la corporeidad del monstruo, en *Licantropia* ésta se afirma me-

diante la dialéctica entre la imagen que Llorenç tiene de su propio cuerpo deformado y los límites espaciales del mismo, acotados por la materialidad del espacio simbólico en el que se verifica la transformación, a la manera de los espacios rituales (Gil, 1998: 124).

Salvando esta diferencia, como también sucede en *Brañaganda*, la victoria del licántropo sobre sí mismo se traduce también aquí en el control de los instintos y la renuncia a la antropofagia. Así es como, neutralizado el horror y asimilada su condición, Llorenç logra fusionar armónicamente sus dos naturalezas, sin perder en ningún momento ni su capacidad de raciocinio ni su espíritu de libertad (2013: 243-244).

4. Conclusión

Más allá del sustrato del folclore popular, tan presente en el universo mítico de *Brañanaganda* y *Licantropia*, la estructura esencial de la metamorfosis es el mayor anclaje de ambas novelas a la tradición. El mapa conceptual del monstruo, de acuerdo con su doble naturaleza, sigue articulándose en ellas mediante un sistema de oposiciones de índole moral, cultural e intelectual con que se proyectan en el texto las dualidades constitutivas del ser y del mundo en que éste habita. En su configuración confluyen todavía nociones antitéticas como la norma y la anomalía o ámbitos disociados como el de lo consciente y lo reprimido. Sin embargo, se manifiesta también en estos dos licántropos contemporáneos una nueva conciencia subjetiva que los lleva a superar el dualismo cartesiano de la mente y el cuerpo, pues en ambas novelas el monstruo toma la palabra para racionalizar su existencia, disolviendo así la frontera entre su esencia humana y su dimensión bestial. Si en *Brañaganda* el *lobishome* entabla una batalla dialéctica con don Enrique de la que sale triunfante, en *Licantropia* es el propio Llorenç quien refiere su historia desde la primera persona narrativa, distanciándose de este modo de los discursos más tradicionales del hombre lobo, en los que éste es objetivado desde la tercera persona o por el relato de otro personaje (Hock-Soon, 2004: 175).

La corporeidad anómala sigue siendo la marca del monstruo. Y, si bien la apariencia grotesca del *lobishome* es mucho más fiel a la imagen estereotipada del licántropo que la deformación que Llorenç percibe en su propio cuerpo, se da en ambos casos una intensa identificación entre la materialidad del cuerpo y los lugares que éste ocupa, por lo que la configuración simbólica del espacio contribuye también a construir el monstruo.

Se trata, en definitiva, de un licántropo humanizado que posee la voluntad para sobreponerse al instinto y alcanzar su libertad; pero humanizar al monstruo no implica en estas dos novelas normalizarlo, pues su identidad sigue estando determinada, en ambos casos, por el estigma de la diferencia.

Bibliografía

Bourgault Du Coudray, Chantal (2002): «Upright Citizens on All Fours: Nineteenth-Century Identity and the Image of the Werewolf», *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, vol. 24, núm.1, pp. 1-16. <https://doi.org/10.1080/08905490290031767>

— (2006): *The Course of the Werewolf. Fantasy, Horror and the Beast Within*, I.B. Tauris, Londres/Nueva York.

Bynum, Caroline (2001): *Metamorphosis and Identity*, Zone Books, Nueva York.

Campbell, Emma (2013): «Political Animals: Human/Animal Life in *Bisclavret* and *Yonec*», *Exemplaria*, vol. 25, núm.2, pp. 95-109. <https://doi.org/10.1179/1041257313z.00000000027>

Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror*, Routledge, Abingdon & Nueva York.

Freud, Sigmund (2003): *The Uncanny* (1919), Penguin, Londres.

García, Patricia (2015): *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature. The Architectural Void*, Routledge, Londres/Nueva York.

Gil, José (1998): *Metamorphoses of the Body*, The University of Minnesota Press, Minneapolis.

Gómez García, Iván (2013): «Alegorías de miedo. El cine fantástico español en los tiempos de la Transición», en David Roas y Ana Casas (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*, e.d.a. libros, Benalmádena, pp. 185-206.

Hock-Soon, Andrew (2004): *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives: Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*, Palgrave Macmillan, Hampshire.

Jackson, Rosemary (1998): *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), Routledge, Londres/NuevaYork.

Kayser, Wolfgang (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Antonio Machado Libros, Madrid.

Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror* (1980), Columbia University Press, Nueva York.

Jaffé, Aniela, (1984): *The Myth of Meaning in the Work of C.G.Jung* (1967), Daimon, Zurich.

Leshock, David B. (2010): «The Knight of the Werewolf: Bisclavret and the Shape-Shifting Metaphor», *Romance Quarterly*, vol. 46, núm.3, pp. 155-165. <https://doi.org/10.1080/08831159909600321>

Llavina, Jordi (2013): «Entrevista a Carles Terès: 'Una novel.la fantástica ha de tenir personatges de carn i ossos», *Núvol. El digital de cultura*, disponible en <http://www.nuvol.com/entrevistes/carles-teres-una-novel%C2%B7la-fantastica-ha-de-tenir-personatges-de-carn-i-ossos/> [Fecha de consulta 26 de junio de 2015].

Llinares García, Mar (2014): «Lobishome. Las metamorfosis en lobo en las tradiciones europea y gallega», *Memoria y civilización*, núm. 17, pp. 123-148. <https://doi.org/10.15581/001.17.123-148>

Milin, Gaël (1993): *Les chiens de Dieu.La représentation du loup-garou en Occident (xie-xxe siècles)*, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Brest.

Molina Foix, Juan Antonio (ed.) (2012): *Hombres-lobo*, Debolsillo, Barcelona.

Monteagudo, David (2011): *Brañaganda*, Acantilado, Barcelona.

Riches, Samantha J.E. (2003): «Encountering the Monstrous: Saints and Dragons in Medieval Thought», en Bettina Bildhauer y Robert Mills (eds.), *The Monstrous Middle Ages*, University of Wales Press, Cardiff, pp. 196-218.

Roas, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.

— (2013): «Presentación», en David Roas (coord.), *El monstruo posmoderno: nuevas estrategias de la ficción fantástica*, monográfico de *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. I, núm. 1, pp. 1-10.

Ruiz Garzón, Ricardo (2013): «Sense pèls a la llengua», *El País. Quadern*, disponible en < http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/21/quadern/1361438683_130496.html> [Fecha de consulta 26 de junio de 2015].

Sanz Villanueva, Santos (2011): «Brañaganda», *El cultural*, disponible en <http://www.elcultural.com/revista/letras/Branaganda/30229> [Fecha de consulta 26 de junio de 2015].

Serrano Martín, Vicente (2010): *Soñando monstruos*, Plaza y Valdés editores, Madrid.

Terès, Carles (2013): *Licantropia*, Edicions de 1984, Barcelona.