

HETERODOXIA IDEOLÓGICA E HIBRIDISMO LITERARIO EN “AULLIDO DE LICÁNTROPO” DE CARLOS ÁLVAREZ^o

JOSÉ MANUEL BLANCO MAYOR
Universität Rostock

Title: Ideological heterodoxy and literary hybridism in Carlos Álvarez's *Aullido de Licántropo*

Abstract: This paper focuses on some distinctive aspects of Carlos Álvarez's *Aullido de Licántropo*. After considering the main literary precedents of the fictional representation of the werewolf, we will deal with the central challenge of this work, namely the function of the polyphony of narrative voices and of the discursive registers implied in it. The aforementioned polyphony turns out to be a critique of the social and aesthetic conventions to which the *Aullido* subtly alludes. We will approach the question from a methodologically eclectic perspective, in which prevails, though, Michail Bakhtin's theory of dialogism.

Key words: Carlos Álvarez. *Aullido de Licántropo*. Spanish poetry. Werewolf in literature. Dialogic poetics. Social critique.

1. INTRODUCCIÓN

El *Aullido de Licántropo* de Carlos Álvarez fue compuesto en el año 1975 y publicado por la editorial Ocnos. Después de haber pasado varias décadas fuera de los círculos editoriales, la obra fue reeditada en 2014 por Bartleby Editores. Así, se recuperó, al menos en parte, a un autor “tan dotado, (...) dueño de una técnica verbal y una fluidez excepcionales” (Provenio, 1991: 88), pero, como señalan López Merino (2008: 74) y López Ramos (2016: 14 y 22) desatendido y casi olvidado en la historia literaria oficial. Gracias a la reedición se ha rescatado un texto proteico que rehúye el encasillamiento literario y desafía los prejuicios estéticos convencionales.

Se trata de una obra compleja en virtud de una serie de aspectos genéricos y compositivos que la convierten en una creación híbrida y multivocal. El texto se basa en la asunción ficcional de que un manuscrito en lengua inglesa ha llegado a las manos de un traductor, que decide verter al

^oQuisiera agradecer a Svend Plesch la inspiración temática que sus “Bestiarios” proporcionaron a la concepción de este trabajo. *Intelligenti pauca*.

español un texto compuesto de los supuestos poemas que Larry Talbot, el famoso hombre-lobo del cine¹, ha escrito. En yuxtaposición a estos poemas aparecen también traducidas, como paratexto filológico, las glosas de un comentarista anónimo que interpreta y valora los poemas del licántropo y trata de ofrecer una crónica de las vivencias de su protagonista. La obra se ve completada por inclusiones textuales directas de los sumarios del juicio contra Larry Talbot por los crímenes cometidos. Estos fragmentos textuales reproducen en estilo directo las voces del abogado, fiscal, juez y otros personajes concomitantes relacionados con el mundo penitenciario.

El texto se ve introducido por un artificio narrativo que goza de una amplia tradición en la literatura, y del que, sin duda, el *Quijote* representa uno de los arquetipos más destacados. Se trata de la transformación de lo narrado en una ficción de segundo grado a través del juego literario consistente en que el argumento que el lector tiene ante sus ojos no es el resultado creativo del autor, sino que este se limita a transcribir un manuscrito hallado, cuya autoría se atribuye a otra persona distinta. El hibridismo del *Aullido* se acentúa a través de esta imbricada composición en *mise-en-abyme*. Y es que, como veremos más adelante en este artículo, la combinación de voces narrativas no es un mero ornamento expresivo, sino que contribuye decisivamente a dotar a la obra de Álvarez de una profundidad semántica que, entre otros aspectos, está al servicio de la crítica de las convenciones de la ortodoxia estética, política, social, . . . Este tono de denuncia soslayada permea el *Aullido* recorriendo transversalmente los diferentes estratos lingüísticos y voces narrativas que se entrecruzan en la obra.

Además de los ecos cervantinos de este recurso narrativo, no debe pasarse por alto la más que probable alusión a otra obra en la que lo lobuno también desempeña un papel simbólico crucial: el *Lobo Estepario* de Her-

¹Como señala Rico (2014: 10), “Lawrence (Larry) Talbot es el nombre del personaje central de la película *El hombre lobo*, dirigida por George Waggner y estrenada en EE. UU. en 1941”.

mann Hesse, una novela que se construye a base de los manuscritos creados por su protagonista, Harry Haller, y presentados al lector tras ser hallados por un conocido de este. Esta reminiscencia intertextual, que no ha pasado inadvertida para algunos críticos (Del Villar, 2014: párr. 6), permite al autor amplificar y enfocar sutilmente desde un prisma adicional la conciencia escindida del hombre-lobo que protagoniza su libro, evocando la difícil relación de Harry Haller, el “lobo” de la novela de Hesse, con el mundo exterior y con su propio Yo.

Al margen de los amplios ecos intertextuales de los que Álvarez dota a su *Aullido*², se trata de una obra difícilmente clasificable si se parte de las categorías genéricas tradicionales. El propio autor, en una entrevista realizada con motivo de la reedición de la obra en la Editorial Bartleby (Cala, 2014: párr. 2), esboza algunos de los motivos por los que los contornos literarios de esta proteica obra se hallan deliberadamente difuminados:

... es una obra muy rara, no es encasillable, no es un libro de poemas, no es una novela... Yo suelo decir que es una novela poemática. Es un libro incomprensible porque a mí no me dejaban publicar nada, no solo por el carácter de la poesía social que yo escribía entonces, sino porque yo era un hombre conflictivo contra el franquismo y estuve varias veces en la cárcel. Y es que es asombroso que esta obra pasara inadvertida, y demuestra lo analfabetos que eran entonces porque es mucho más subversiva que la mayoría de mis obras poemáticas. Pensarían que era una cosa de Hombre Lobo..., así que la censura no la prohibió.

Tal y como apunta el autor, el mosaico textual que da forma a esta obra pretende ser un canto polifónico que reflexiona alegóricamente sobre la filosofía, temática social y política con la que más directamente convivió Carlos Álvarez durante los años previos a la publicación de esta obra. Se trata de un canto que, como señala Rico (2014: 13), “denuncia la manipulación por el poder del mundo literario y afronta un juicio ficticio en el

²En relación con la evocación (no pocas veces irónica) de la tradición poética hispana y, en general, en relación con la intertextualidad al servicio de intenciones paródicas en el *Aullido*, véase Rico (2014: 13-14), Hutch (2015), Del Villar (2014) y Domínguez (2014).

que, tal y como nos lo refiere el glosador, denuncia el sentido último de una justicia también manipulada”. De la lectura de esta obra se desprende, pues, un mensaje de rebeldía contra los cánones dominantes, una “poética de la disidencia”, como la denomina Arranz (2006), que pretende poner en solfa las “verdades oficiales”, ya sea en el plano político, ético o artístico. Carlos Álvarez expone del siguiente modo cómo el principio de la insumisión y la resistencia contra las hegemonías establecidas es el eje ideológico fundamental en torno al que se articula su obra (Cala, 2014: párr. 10):

‘Aullido de licántropo’ es un canto al marginado social y a la persona que no es como todo el mundo, que piensa y que se lleva mal con la sociedad de su tiempo. Y me refugié para expresar eso en el Hombre Lobo, y en la segunda parte lo pongo en pugna con los otros monstruos tradicionales de la literatura cinematográfica que simbolizan las clases sociales, como Drácula (el aristócrata) y Frankenstein (la carne de cañón).

El aullido del hombre-lobo de Carlos Álvarez representa, en definitiva, un alegato contra los patrones morales tradicionales y contra las hegemonías oficialmente sancionadas. Sin duda, la muestra más ilustrativa de la velada crítica política que permea la obra es la dedicatoria con la que se abre la obra, que reza del siguiente modo: “A la Momia, gran ausente de la galería de monstruos que aquí cobran nueva vida”. En referencia a este críptico homenaje, Domínguez (2014: párr. 6) comenta con acierto que se trata de un “guiño evidente en una clave secreta para muchos lectores a los que habría que empezar por explicar que esa Momia —así, con mayúsculas y nada ausente, por cierto, en el libro— moriría ese mismo año”.

A título de ejemplo, el radical antagonismo de valores encarnado por Larry Talbot en oposición al sistema del orden político-social vigente se ve ilustrado en un pasaje del cuarto infolio, en el que el glosador comenta un poema de Talbot que redunda en el tema de la manifestación subjetiva del Yo escindido del hombre-lobo, en este caso en clave de expresión semi-onírica (C. Álvarez, 2014: 63):

Duerme. Sueña: una grieta
 prorrumpe, crece, tensa
 los nervios del violín. La calavera
 resquebrajada...
 (...)
 vueltas
 a la espiral del tema.
 ¿Liberarlo?
 Nadie turbe su sueño. Sueñe. Sueña.

En respuesta a estos versos, el comentarista emplaza a un alter-ego del licántropo que representa el decoro social —un hombre que encarna todo aquello que Larry no es (C. Álvarez, 2014: 64-65):

Hace poco, voló sobre un pequeño país, dejó napalm como recuerdo a sus asombrados moradores. Salúdalo, Larry: no es un hombre alienado por la luna llena, nunca se transforma en lobo.

En tal sentido, Del Villar (2014: párr. 4) pone adecuadamente de manifiesto la crítica social que el autor refracta a través de la antítesis entre el hombre-lobo y el hombre “ejemplar” de nuestro tiempo: “[n]adie le critica sus acciones, aunque sean más mortíferas que las de un licántropo. Por el contrario, aparece su fotografía en los periódicos, y hasta es condecorado por su buena puntería al bombardear el lugar exacto”. Habida cuenta de la biografía de Carlos Álvarez y del contexto histórico en el que se encuadra la composición de esta obra, no es de extrañar que destile mensajes políticos implícitos lo suficientemente velados como para pasar desapercibidos a la censura franquista. El propio título de la obra, que, según expone Rico (2014: 7), evoca manifiestamente el *Aullido* de Allen Ginsberg, anticipa que el espíritu que da impulso al libro es la radical protesta contra el orden político-social imperante.

Desde el punto de vista generacional, Carlos Álvarez pertenece a la difusa pléyade de autores de la generación del medio siglo, tal y como señala

López Merino, (2008: 71). Concretamente, su producción poética se asocia a la llamada generación del 56, que, según explica Pérez (2008, párr. 3):

... estaba formada por aquellos jóvenes que protagonizaron por primera vez unas movilizaciones estudiantiles en contra de la dictadura franquista. Son aquellos jóvenes que, sintiéndose privilegiados por acceder a los estudios universitarios y sintiéndose, esto es lo más importante, responsables del destino común, se pusieron del lado de la miseria y la ignorancia reinantes. Además de los ya conocidos y reconocidos Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo... (los poetas sociales, en mayor o menor medida) se dio el caso de otra hornada de poetas que dieron plenamente sus voces en un impecable realismo militante que luchaba por los postulados de un comunismo que sabían no era el que se practicaba en la URSS. Hablo de la poesía política, la poesía heredera directa de Antonio Machado, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Gabriel Celaya, Blas de Otero y Ángela Figuera Aymerich.

No obstante, en relación con la producción poética previa a su composición, *Aullido de Licántropo* se aparta de la poesía política explícita que Álvarez cultivó durante los años anteriores. Es precisamente su críptico y multiforme espíritu crítico lo que distingue esta obra del resto de la poesía social practicada por el propio Álvarez en las etapas previas de su actividad poética y por algunos de sus congéneres³. Como veremos a lo largo del presente artículo, la denuncia social se produce, entre otros aspectos, a través del hibridismo estético y la ironía.

2. LA TRADICIÓN DEL HOMBRE-LOBO Y SUS RASGOS TIPOLÓGICOS EN EL “AULLIDO” DE CARLOS ÁLVAREZ

Antes de pasar a examinar algunos pasajes de la obra, es conveniente detenerse brevemente en la simbología del licántropo y en las asociaciones evocadas por su figura en determinadas obras de ficción de la literatura occidental que forman el substrato argumental e ideológico en el que se inspira el Larry Talbot de Álvarez. Un sucinto recorrido por las raíces del folklore

³Véase Cotarelo García (2006), quien repasa los hitos fundamentales de la generación literaria del 56.

primitivo europeo demuestra que la figura del lobo ha tenido, desde tiempos ancestrales, un carácter totémico o religioso⁴ y que su presencia se ha dado en una gran variedad de sociedades primitivas inconexas. El temor que inspira este animal dio pábulo al surgimiento de leyendas de hombres transformados en lobo, o de seres híbridos medio humanos / medio lobunos que ponían en riesgo la seguridad de la comunidad. En la medida en que el licántropo es un ser bifronte, su naturaleza semi-bestial alude, según sostienen algunos estudios psico-antropológicos, al conflicto entre razón y animalidad y a las pulsiones del hombre hacia el enfrentamiento contra las formas de organización social. Las leyendas de hombres que se transforman temporalmente en lobos y después recuperan su aspecto humano refleja asimismo el miedo atávico a la subjetividad escindida y a la posibilidad de existencia de un doble malévolo⁵.

Por otra parte, en lo relativo al tratamiento del licántropo como personaje de ficción, es preciso recalcar, de manera preliminar, que un examen sistemático de la presencia de la figura del hombre-lobo en la literatura occidental rebasa ampliamente los límites de este trabajo⁶. No obstante, esbozaremos a continuación un breve recorrido por algunos de los hitos literarios más significativos, con el fin de contextualizar el personaje de Larry Talbot en la obra *Aullido de Licántropo* de Carlos Álvarez.

⁴Véase Villar (1996: 47), quien destaca que “concretamente, el lobo debía de ser admirado por su fiereza, su ordenada jerarquía social, su disciplina de manada (...). Pero en un pueblo ganadero como el indoeuropeo, la imagen del lobo también debió de estar asociada al robo y a los destrozos que provoca en las manadas. Y su forma de actuar silenciosa y nocturna hizo que se lo asimilara a algo misterioso y perverso (...). Por otra parte, debió de existir entre los indoeuropeos una frase hecha, algo así como «te has convertido en lobo». Aunque desconocemos el sentido exacto de su empleo, sin duda aludía a una conducta reprobable”.

⁵Para más detalles en relación con estos aspectos antropológicos que se hallan en la base del mito del hombre-lobo, véase Ronvel (2011: 71ss.), Frost (2003: esp. 3-6), Rojo (2013: 9-17) y Martín (2011: 170-171).

⁶Para una revisión pormenorizada de las fuentes literarias más significativas en lo relativo al tratamiento del hombre-lobo como personaje de ficción, véase Frost (2003: 102-105).

La figura del licántropo cuenta con una larga tradición literaria, que se remonta hasta la Antigüedad greco-latina. El licántropo que ha gozado de mayor pervivencia literaria es, sin duda, el Licaón de las *Metamorfosis* de Ovidio. Es cierto que la figura del licántropo también se halla en otras fuentes clásicas, particularmente en el *Satiricón* de Petronio, según expone Rodríguez Morales (1992). Sin embargo, la importancia del Licaón ovidiano se basa fundamentalmente en que prefigura algunas de las características asociadas a la figura del hombre-lobo como personaje de ficción en la literatura posterior. En el caso de su relación con el *Aullido* de Álvarez, se trata, pues, más bien de un arquetipo mítico que de una alusión intertextual propiamente dicha. En cierto modo, la analogía entre Licaón y el yo poético que se vislumbra tras la figura de Larry Talbot está en consonancia con la “suplantación mítica del yo por personajes literarios o históricos” (E. Álvarez, 2016: 137). Dicha “máscara culturalista” es un rasgo que, como señala esta autora (2016: 137ss.), comparten la poesía de finales de los sesenta y la generación de los novísimos y que “conecta bien con la sensibilidad posmoderna: la sensación de que no hay nada nuevo (ni siquiera lo más íntimo) bajo el sol, de que cualquier vida ya ha sido vivida. . .” (E. Álvarez, 2016: 139). En el caso particular del *Aullido*, la sensibilidad a la que se refiere la autora se ve reforzada por el hecho de que nos hallemos ante un pastiche compuesto por elementos procedentes del acervo mitológico y otros que nacen de la cultura pop, como es el licántropo del cine de terror.

Licaón aparece en el libro I de las *Metamorfosis* de Ovidio. Se trata de la historia de la transformación del rey arcadio Licaón en un lobo tras haber tratado de engañar a Júpiter ofreciéndole carne humana en un banquete. Cuando el dios descubre el impío plan, se produce la transformación del rey en un lobo. En tal sentido, resulta interesante observar que Ovidio señala explícitamente que la nueva forma adquirida por Licaón (un “nombre parlante” que, por cierto, se basa en la derivación etimológica del griego *lykos*

[lobo]) no es sino una perpetuación del “alma de lobo” que Licaón ya poseía antes de su transformación física⁷. La crítica tradicionalmente identifica la metamorfosis de Licaón en lobo como resultado de una teodicea que tiene como fin restaurar el orden establecido⁸, que ha sido puesto en entredicho por la desafiante acción de Licaón. Este detalle es relevante para el propósito del presente estudio, en la medida en que la descripción de Licaón como personaje que simboliza la lucha contra la hegemonía del orden establecido va a condicionar el ulterior tratamiento literario y cinematográfico del hombre-lobo como personaje disidente y como instancia narrativa que simboliza la lucha contra los cánones vigentes.

Después de sus orígenes literarios en la Antigüedad, el licántropo experimentó un resurgimiento durante la Edad Media. Este impulso se produjo en especial en el siglo XII con los *Layes* de María de Francia, concretamente el *Bisclavret*, que narra la historia de un hombre-lobo⁹. Si bien el peso del Licaón pagano no desapareció por completo en la representación medieval del licántropo, el prisma cristiano enfatizó su naturaleza satánica y malévol, según señala Otten (1986: 52). El examen de su evolución ulterior permite, sin embargo, observar que el motivo genuinamente grecolatino de la *hybris* y, en especial, el acento ovidiano sobre la disidencia contra el poder que Licaón encarna no solo se mantuvo, sino que acabó por convertirse en uno de sus rasgos definitorios —en detrimento de lo diabólico y anticristiano que caracterizó al licántropo del medioevo. La representación moderna del hombre-lobo como personaje que se halla fuera de la sociedad

⁷Como señala Solodow (1988: 176), se trata de un proceso metamórfico común en las *Metamorfosis*, según el cual, la nueva forma adquirida por el personaje otorga corporeidad a características psíquicas previas intangibles, en lo que el autor define como “an essentializing (...) phenomenon”.

⁸Para un cuestionamiento de la posibilidad de interpretar en términos éticos la metamorfosis de Licaón, véase Solodow (1988: 175-176), o bien Anderson (1989).

⁹Para una sucinta revisión de la evolución de la presencia del licántropo en la literatura, véase también Rojo (2013: 17-22).

y pone en cuestión sus principios de funcionamiento (una imagen que se perpetuó y quedó arraigada en sus representaciones cinematográficas) se retrotrae, pues, en buena medida a Licaón. No obstante, la novela gótica en el siglo XVIII contribuyó decisivamente a tal caracterización. Para Rojo (2013: 22), “fue precisamente en este periodo cuando las cualidades principales que se le atribuyen al hombre lobo en la literatura se establecieron”, por lo que considera la literatura gótica como el “género que dio la forma al mito que conocemos hoy en día”. En este marco histórico-literario, cabe destacar un importante antecedente que ha contribuido a la configuración moderna del personaje del hombre-lobo: la obra de Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*¹⁰. A pesar de que el protagonista “doble” de esta novela no es un licántropo, el tema de la personalidad escindida, el de la lucha interior entre las convenciones y exigencias de la sociedad por una parte, y las pulsiones por liberarse de las cadenas del *establishment*, por otra, son motivos que se hallan en la base axiológica de la representación moderna del hombre-lobo. Si la —irreversible— metamorfosis en lobo del Licaón ovidiano solo confiere forma exterior a una característica psíquica preexistente, el licántropo moderno es un mutante perpetuo, lo que le permite ser consciente del bien y del mal al mismo tiempo. Significativamente, en la sección introductoria de la segunda parte del *Aullido*, el comentarista hace explícita referencia al personaje escindido de la novela de Stevenson y destaca su notable analogía con Larry Talbot. En el maléfico grupo compuesto por Drácula, Frankenstein y el licántropo bien podría haber tenido cabida Mr. Hyde (C. Álvarez, 2014: 121):

Es muy probable que Mr. Hyde, abandonando en el sillón de su confortabilidad burguesa y respetable al melifluido Dr. Jekyll, habría con gusto asistido a alguno de los orgiásticos aquelarres organizados por tan infernal trinidad.

¹⁰Ver Rojo (2013: 19-20 y 22ss). Para las similitudes entre el personaje de Stevenson y el hombre-lobo, véase Frost (2003: 72ss.).

Dotado, pues, de una complejidad que va mucho más allá de la imagen medieval del licántropo como bestia maligna, el hombre-lobo moderno es una criatura trágica cuya lucha contra su destino la recluye. Es precisamente esta característica la que nos proporciona una interesante clave interpretativa para la novela poemática de Carlos Álvarez que nos ocupa. La ficción gótica contribuyó decisivamente a crear a un protagonista que se caracteriza por su aislamiento, según señala Rojo (2013: 37-38). Este rasgo ha pervivido en las representaciones ulteriores del protagonista de los relatos de hombres-lobo. De un modo análogo, también Larry Talbot en particular se define por su radical soledad y su incapacidad trágica de pertenecer a un mundo en el que su naturaleza semi-animalesca le impide integrarse. “No hay lugar para mí. Lo tiene el hombre // común entre los hombres, como el lobo // lo tiene en su camada” (C. Álvarez, 2014: 103). Larry es, pues, un ser híbrido cuya pertenencia al reino de las bestias y al de los hombres al mismo tiempo le sitúa en un terreno marginal, excluido de una sociedad que teme y rehúye su naturaleza heterodoxa. Su inocencia como lobo contrasta con su crueldad en tanto que humano¹¹ y lo convierte en un ser bifronte cuya naturaleza lo condena a la soledad. Esta existencia liminar que lo sitúa entre dos mundos evoca, además, su condición eminentemente trágica¹². La soledad del protagonista se desprende de algunos pasajes del *Aullido*, como, especialmente, el soneto con el que se inicia la obra, en el primer infolio (C. Álvarez, 2014: 37):

Cuando vuelven mis pasos al sendero
donde intento escapar de mi condena

¹¹Como lo expresa Álvarez a través de la voz del poeta Larry Talbot en el octavo infolio (C. Álvarez, 2014: 103): “la pisada // de un hombre que asesina, y la de un lobo // de inocente mirada”.

¹²Las reminiscencias trágicas del destino del protagonista se ven corroboradas por algunos pasajes en los que el autor-comentarista o el propio Larry Talbot aluden a personajes de la tragedia, como, por ejemplo, en el undécimo infolio (C. Álvarez, 2014: 158), donde Talbot se compara con personajes del drama griego (Yocasta, Edipo y Tiestes).

ni crujen mis sandalias en la arena
ni me alcanza el perfume del romero.

Yo no sé caminar por donde quiero:
por la senda inocente, limpia y buena;
puedo cambiar el marco de la escena,
pero siempre seré su prisionero.

Por eso estoy perdido en el camino.
Las rutas para mí son siempre iguales:
las nobles de la cumbre y las del llano.

Mis manos no acarician los rosales,
la soledad desnuda es mi destino,
y mi vuelo es el vuelo del vilano.

Programáticamente, este primer poema introduce el tema que recurrirá como *leitmotiv* a lo largo de la obra: *la soledad desnuda es mi destino*, el penúltimo verso de la cuarta estrofa, sintetiza uno de los rasgos más característicos del licántropo de Carlos Álvarez y evoca, al mismo tiempo, uno de los temas-clave de la literatura gótica.

En esta misma línea, el uso del motivo del encarcelamiento también procede de la novela gótica, según argumenta Rojo (2013: 37-49). La prisión es, de hecho, uno de los hilos argumentales más claramente reconocibles en el *Aullido*. No solo es el telón de fondo en el que se incardina la descripción de las vivencias de Larry Talbot durante el transcurso del proceso judicial, sino que, además, representa metafóricamente el sentimiento interior de su protagonista, atrapado en el cuerpo de un lobo en las noches de luna llena, sin poder liberarse de las cadenas de su naturaleza. Así, en el segundo infolio (C. Álvarez, 2014: 47) Talbot habla de “las paredes de mi encierro”, o bien, en el noveno infolio, Larry se refiere a sí mismo como “preso en la envoltura // de mi lobo insaciable” (p. 108), en referencia a la reclusión que experimenta dentro de su Yo escindido. Como ejemplo ilustrativo adicional

puede traerse a colación el siguiente pasaje, perteneciente al quinto folio (C. Álvarez, 2014: 74):

Cuando me crecen mis manos y me dicen
 el asombro de todo lo que advierto
 (...)
 cuando me nacen garras en el pecho
 (...)
 cuando mi aullido avanza
 sin forma
 (...)
 cuando saber no puedo si soy hombre o
 soy lobo,
 acaso entonces sí, pero hasta entonces,
 en verdad os lo digo: soy un preso.

Este encierro del protagonista y su consiguiente aislamiento en relación con el mundo exterior contribuyen decisivamente a su idiosincrática alienación y a su denuncia de la sociedad y de sus convenciones. Desde este prisma exegético, examinaremos a continuación la “poética de la disidencia” de Carlos Álvarez —evocando la expresión acuñada por Arranz (2006). Para ello prestaremos particular atención al recurso al humor y la parodia como instrumento de crítica social. Particularmente, la peculiar multivocalidad de esta obra nos permitirá corroborar que se trata de un medio que tiene por objetivo desenmascarar las convenciones sociales, políticas y literarias a las que el texto de Álvarez implícitamente alude.

3. LA ESTÉTICA DEL HUMOR Y EL PLURILINGÜISMO COMO MEDIOS DE CRÍTICA SOCIAL

Siguiendo el modelo metodológico de Michail Bajtín, prestaremos atención a una serie de pasajes de la obra en los que se evidencia un uso irónico-humorístico del lenguaje. Según argumentaremos en lo sucesivo, el objetivo que el autor persigue a través de este uso lingüístico, en cuyo marco conceptual debe integrarse asimismo el hibridismo discursivo-narrativo

característico del *Aullido*, es la denuncia social (en el sentido amplio del término, esto es, incluyendo bajo esta rúbrica la totalidad de los actantes que configuran el tiempo histórico de la novela poemática de Álvarez).

En su ensayo “La palabra en la novela” Bajtín analiza, entre otros aspectos, el humor en la novela como expresión de denuncia de las ideologías que constituyen el substrato semasiológico del lenguaje objeto de parodia. Este medio de creación humorística consiste en la “reproducción humorístico-paródica de casi todos los estratos del lenguaje” (Bajtín, 1989: 118), siguiendo el modelo de cómo lo hizo la novela humorística inglesa del siglo XVIII (fundamentalmente en las obras de Lawrence Sterne), con el fin de desvelar los comportamientos socio-históricos que se hallan ocultos bajo la expresión verbal. A pesar de que no es el único medio de expresión humorística ni de crítica social, el plurilingüismo asume una finalidad paródica en la obra que nos ocupa. En efecto, la diversidad lingüística y la proteica combinación de voces narrativas del *Aullido* se revelan como factores esenciales que contribuyen al humor y la parodia. En tal sentido, es necesario recordar que, de acuerdo con la concepción bajtiniana de la teoría de la novela, el plurilingüismo es precisamente el rasgo que define el género (Bajtín, 1989: 81):

La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales (...); lenguajes de autoridades (...); lenguajes de los días (...); social-políticos (...); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social (...) orquesta la novela todos sus temas.

Como ya hemos señalado previamente, nuestro objetivo no es adentrarnos en la polémica sobre la definición genérica del *Aullido*, habida cuenta de que cualquier intento de adscripción a una categoría genérica cerrada está abocado a ser, cuanto menos, incompleto. El propio autor, tal y como hemos visto más arriba, denomina a su obra una “novela poemática”,

serviéndose de una denominación deliberadamente ambigua que refleja el intrínseco hibridismo del *Aullido*. No obstante, su idiosincrática multivocalidad y su proteica forma literaria hacen que su análisis a partir de las reflexiones bajtinianas sobre la novela se revele como fructífero, en la medida en que facilita la interpretación de dichos rasgos como recursos al servicio de la exposición irónica de las convenciones sociales. Como señala Rico (2014: 10), “el libro es un alegato contra la perversión de la condición humana y no solo contra la dictadura franquista. Lo es también contra las convenciones sociales, contra las normas y costumbres dominantes, contra cualquier tendencia al conformismo”.

A esta característica fundamental de la obra se une el hecho de que el protagonista es un licántropo. Nuestro sumario recorrido por algunos de los más significativos antecedentes literarios del hombre-lobo permite reconocer que, más allá de su condición de personaje cinematográfico, Larry Talbot se incardina en la tradición de los licántropos literarios y, por tanto, simboliza una serie de valores. En particular, los ecos del hombre-lobo arquetípico, el Licaón ovidiano, cobran especial relevancia para la interpretación del protagonista del *Aullido*. Recordemos que Licaón fue transformado en lobo a raíz de un acto de rebeldía contra Júpiter. Su metamorfosis evoca, pues, la disidencia contra el poder establecido. Licaón cuestiona el orden olímpico impuesto por el padre de los dioses, quien se ha asentado en el poder tras haber derrocado a Saturno y sofocado la rebelión de los Gigantes, según relata Ovidio en las *Metamorfosis* 1 113-162. Así pues, la pervivencia literaria y cultural de Licaón a través de la figura del hombre lobo lleva implícitamente asociado el rasgo esencial de insolencia en relación con la autoridad dominante y los cánones asociados a ella.

A pesar de que el *Aullido* no establece un diálogo intertextual directo con las *Metamorfosis* de Ovidio, la heterodoxia de su protagonista está sin duda “genéticamente” emparentada con la disidencia encarnada por el

primer hombre-lobo de la literatura occidental. En este punto, el hibridismo literario del *Aullido* se entrecruza con el hibridismo de su protagonista: tanto la obra en sí misma como Larry Talbot son creaciones explícitamente multiformes. En el primer caso el hibridismo se basa en la amalgama de registros lingüístico-literarios que forman parte de la obra, mientras que, en el segundo caso, el hibridismo de Talbot tiene que ver con su naturaleza doble de hombre-lobo. El licántropo se ve exiliado fuera de los límites de la sociedad, lo cual le permite adoptar una mirada crítica y juzgar desde fuera sus convenciones.

La genuina originalidad literaria del *Aullido* consiste en unificar la naturaleza proteica de su protagonista con la multivocalidad de los registros lingüísticos y literarios que se despliegan a lo largo de la obra, como examinaremos a continuación a través de una breve selección de ejemplos. En primer lugar, el propio pacto ficcional con el lector que se establece al inicio de la obra es ya una declaración de intenciones, pues la ficción de un traductor que vierte al español los poemas de Larry Talbot junto con las glosas de un comentarista anónimo que amplifican la voz del poeta bien puede considerarse un *tour de force* narrativo que constituye el “armazón externo” que acoge la multivocalidad que recorre la obra como hilo conductor. Además, la ironía es evidente cuando el traductor, en el prólogo de la obra, reconoce que es un “traductor poco fiel” (C. Álvarez, 2014: 21) que, para reflejar y dar mayor plasticidad a los pensamientos de Talbot y de su exégeta, recurre a versos castellanos y a ecos intertextuales de la literatura española, como el propio traductor afirma programáticamente (C. Álvarez, 2014: 22-23).

En este marco exegético, otro rasgo peculiarmente humorístico es la crítica por parte del traductor en relación con el “texto original” tanto el del poeta Talbot como el de su glosador. En el primer caso, el traductor lamenta que, en ocasiones, se den “errores de versificación (...) evidentes”, mientras que, en el segundo, el traductor avisa de la “inconexión anárquica,

rayana muchas veces en el caos, que con frecuencia presenta el libro” (C. Álvarez, 2014: 24). Con una marcada ironía que alude a la falacia ontológica del personaje de Talbot, del glosador y del “manuscrito” hallado en su conjunto, el traductor denuncia la “escasa inteligencia que supone confundir el Cine con la vida” (C. Álvarez, 2014: 24). Esta reflexión encierra además un contenido auto-reflexivo, en la medida en que se le sugiere al lector la posibilidad de completar el aserto a través de la observación de que el propio traductor también es un personaje de ficción, en este caso, literaria.

Este hibridismo en el plano narrativo y la *mise-en-abyme* de los estratos de la ficcionalidad pueden considerarse manifestaciones de lo que Bajtín denomina plurilingüismo. El modo en el que Álvarez se sirve de la estratificación del lenguaje (expresado, en el plano narratológico, a través de la combinación de las múltiples instancias narrativas cuyas voces se yuxtaponen en la obra) se convierte, así, en un recurso humorístico. Y es que, de acuerdo con Bajtín (1989: 116), la manifestación del plurilingüismo comporta, entre otros aspectos, que el autor “pued[a] separarse del lenguaje de su obra (...). Puede utilizar ese lenguaje sin entregarse por entero, manteniéndolo semiajeno o totalmente ajeno, pero obligándole a su vez, en última instancia, a servir a sus intenciones.”

El otro vehículo a través del que se manifiesta el plurilingüismo es la estilización paródica de los lenguajes reproducidos. Se trata de un medio de producción de humor de origen puramente verbal. El autor utiliza el “lenguaje común” de la época en la que se desarrolla la novela y se distancia de él “obligando a que sus propias intenciones se refracten por medio de la opinión general” (Bajtín, 1989: 119). Además, como veremos más adelante, Álvarez incluye ocasionalmente ecos de lo que podría considerarse como su propia voz autorial, sin refracción. El contexto lingüístico de interconexión y contraste de voces sociales (esto es, de perspectivas ideológicas) facilita la manifestación del humor, pues los lenguajes ajenos (estratificacio-

nes del lenguaje corriente; perspectivas semánticas o intenciones diferentes a las del autor) aparecen desenmascarados por la parodia a la que son sometidos. Mediante el juego irónico recurrente con los textos parodiados se consigue la crítica del código de valores ideológicos y estéticos latentes bajo esos lenguajes: “El juego de las fronteras de los discursos, de los lenguajes y las perspectivas, constituye uno de los aspectos más importantes del estilo humorístico.” (Bajtín, 1989: 125).

Como muestra del juego paródico del autor con el sistema del lenguaje y, por consiguiente, como manifestación de la crítica del horizonte axiológico sobre el que se apoya ese lenguaje, se presenta un ejemplo de *motivación pseudoobjetiva*, que es “uno de los aspectos del discurso ajeno disimulado (...). Según todos los indicios formales la motivación pertenece al autor (...) pero, en esencia, tal motivación se sitúa en el horizonte subjetivo de los personajes o en el de la opinión general” (Bajtín, 1989: 122). En el décimo infolio hallamos una muestra ilustrativa. El infolio comienza con la parábola “Una historia antigua”, en la que Larry Talbot narra su encuentro con un misterioso personaje, llamado K., que parece identificarse con Jesucristo¹³. Presente en el momento en el que el reo K. es conducido por las calles para ser ajusticiado, Larry muestra su cara más despiadada, “como si (...) no perdonara al autoproclamado Hijo del hombre lo que ha perdonado a todos los hombres; es el momento de odio y resentimiento más intenso acaso de su obra” (Arranz, 2006). Así, tras rechazar cualquier mínima muestra de misericordia hacia K., la narración concluye con las palabras de Larry: “tendría compasión de ti, si no fueras el hijo de Dios” (C. Álvarez, 2014: 152). Las palabras del comentarista que siguen a la narración de Larry ofrecen una muestra de *motivación pseudoobjetiva* bajtiniana (C. Álvarez, 2014: 153):

¹³Un nombre que, según observa Del Villar (2014: párr. 9), alude al protagonista de *El Proceso* de Kafka, “lo que da a entender que Álvarez considera sus respectivos procesos absurdos”.

La sensación de malestar que la lectura de esta página literaria produjo en el jurado fue claramente perceptible (...). Los honestos ciudadanos bajo cuya responsabilidad iba a quedar la custodia de su futuro creyeron descubrir con diafanidad meridiana, y se persignaron maquinalmente, que era un diabólico, luciferino resentimiento, lo que había conducido al procesado Talbot, hombre de notorio anticlericalismo, a su posición antirreligiosa primero y a su ateísmo después.

Al margen del guiño irónico de la nota a pie de página en la que el glosador comenta que el “mediocre poeta español” (C. Álvarez, 2014: 153) que había reclamado falsamente la autoría de estos versos es un tal Carlos Álvarez, se aprecia aquí la identificación paródica y ficticia del autor (a través de la voz del glosador) con un registro lingüístico que podría denominarse lenguaje oficial, convencional, o, sirviéndonos del término de Bajtín, “común”. La voz narrativa reproduce abiertamente un discurso ajeno en lenguaje ajeno, con el fin, precisamente, de denunciar a las entidades que crean ese lenguaje. La referencia a los miembros del tribunal que juzgan a Talbot como *honestos* se reviste de un apreciable matiz irónico. Asimismo, los términos *diabólico*, *luciferino*, la alusión al *anticlericalismo*, a la posición *antirreligiosa* y al *ateísmo* del protagonista, evocan el lenguaje censorio que pretende obliterar actitudes y voces heterodoxas.

En significativa combinación con estas muestras de *motivación pseudoobjetiva* hallamos pasajes en los que Álvarez imbrica su voz autorial con voces ajenas, en lo que, de acuerdo con la terminología bajtiniana, puede considerarse un paradigma de *construcción híbrida*. Una construcción híbrida es: “el enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un solo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados (...), dos perspectivas semánticas y axiológicas” (Bajtín, 1989: 121-122). Un ejemplo de tal uso puede hallarse en el segundo infolio, donde la sutil voz crítica del autor se intercala en la glosa del comentarista que es objeto de estilización paródica (C. Álvarez, 2014: 48-49):

Lo que sí que parece cierto es que tenía ideas políticas bastante bien definidas y que estas ideas no estaban en absoluto relacionadas con una gran admiración o respeto por los conceptos de autoridad y orden. ¿Diremos de una vez que nuestro licántropo era hombre, o si se prefiere lobo, de izquierdas? Y, si bien se mira ¿por qué no? ¿Por qué un licántropo no puede ser, por ejemplo, partidario de la propiedad colectiva de los medios de producción, del equilibrio en el reparto de los beneficios, y de que el común de los ciudadanos ejerza un control perfecto sobre los administradores del poder? (...)

Su evidente antipatía por los ministros de cualquier religión positiva, tal vez (...), le viniera del día (...) en que intentó confesar sus culpas en una pequeña iglesia cercana a Hyde Park (...) a un sacerdote católico con el que inició un diálogo parecido a este:

- Padre, me acuso de ser licántropo.
- ¿Y qué más, hijo mío, y qué más?

Momento en el que (...) lamentó que faltara todo un largo mes para que su tendencia volviera a manifestarse.

Se aprecia en este pasaje una combinación de la palabra propia del autor y del discurso ajeno. La alusión a la falta de respeto por parte de Talbot “por los conceptos de autoridad y orden” debe considerarse como un enunciado que reproduce el discurso del código oficial-solemne, y, por tanto, es un lenguaje ajeno. Por su parte, el discurso del autor se entretreje dentro del lenguaje ajeno mediante la pregunta retórica que amplifica y glosa la denominación de Talbot como un hombre-lobo “de izquierdas”. Así, el autor expone las premisas políticas fundamentales inherentes a las ideologías de izquierdas, que culminan climáticamente en el “control perfecto sobre los administradores del poder”, una expresión que aporta un acento de palmaria mordacidad crítica dentro del lenguaje ajeno en el que se integra, y que permite entrever una alusión al contexto histórico-político de la España franquista. Por su parte, el diálogo de Talbot con un sacerdote, y, especialmente, la coda autorial que lo sigue también puede considerarse como un ejemplo de crítica social a través del humor. Como en el caso anterior, el tono sarcástico adquiere forma gracias a la incursión de la voz del autor dentro de las voces heterogéneas de su obra.

En definitiva, el humor, la caricatura y la, en ocasiones, amarga ironía se consiguen a través de la reproducción paródica de lenguajes ajenos. Un ejemplo adicional que ilustra esta idea es la sutil alusión al lenguaje de las críticas literarias y glosas filológicas de la voz oficial del Franquismo. Carlos Álvarez se hace eco del tono paternalista y moralista, del enjuiciamiento estético maniqueo de “lo decente y bueno” frente a lo “subversivo y malo” propio del lenguaje censorio de la España oficial en tiempos de Franco. Como señala Del Villar (2014: párr. 1), se trata de “un ejercicio de distanciamiento, a veces paródico y otras módico, de las ediciones críticas realizadas por eruditos a la violetera madrileña neta y castiza”. De los numerosos ejemplos que pueden traerse a colación a tal propósito, destaca un pasaje del séptimo folio (C. Álvarez, 2014: 90-91) en el que el comentarista anota lo siguiente en relación con un poema en el que Talbot se sirve de una imagen taurina:

La circunstancia de que se refugie camaleónicamente bajo el color de una imagen taurina nos permite suponer, conociendo su impresionabilidad, que acababa de hacer un viaje a Méjico (...), más probablemente al Méjico del exilio, por la invocación final, absolutamente fuera de tono, y que no tiene nada que ver, excepto por necesidades de rima (...) con el resto de la temática.

El poema aludido concluye con el verso “¡qué fácil es decirlo, *camarada!*”, un final que, para el comentarista, es superfluo y estéticamente prescindible. Al lector no le pasa inadvertido el hecho de que la crítica se basa en las connotaciones políticas del término *camarada*, que reproduce el lenguaje de las izquierdas. Este hecho se ve refrendado por la nota al pie del traductor, en la que se señala que el manuscrito incorpora en este pasaje una dedicatoria “a Teodulfo Lagunero”, el conocido abogado republicano y comunista. El comentario del glosador evoca, pues, la sesgada crítica literaria por parte de la voz oficial del poder. Su invocación de criterios supuestamente estéticos para reprobar lo políticamente subversivo se ve, de tal modo, irónicamente puesta en evidencia.

En esta misma línea, Álvarez denuncia la manipulación del mundo literario por parte de las instancias de poder. Al propio poema que abre la obra¹⁴ el glosador yuxtapone el siguiente comentario (C. Álvarez, 2014: 38):

Quando Larry Talbot envió este soneto a los juegos florales walpurgianos del cincuenta y nueve, celebrados en la Puerta del Sol de Madrid, no tuvo éxito. El jurado, presidido por Lon Chaney jr., lo consideró, en general, un tanto cursilón. El voto favorable de Pemán sirvió de poco al pobre Larry. . .

En el contexto de la España franquista, la alusión a los juegos florales y a Pemán se ve dotada de un perceptible tono irónico. El que el soneto de Larry no tuviese éxito en el certamen literario por ser “cursilón” apunta a los sesgados criterios de los jurados de los concursos literarios de la España oficial y a su expreso apoyo a las voces poéticas que se hallaban en la línea del régimen como, particularmente, es el caso de José María Pemán, a quien los juegos florales brindaron varios éxitos¹⁵. Del Villar (2014: párr. 3) apunta al detalle adicional de que los juegos florales en los que Larry participó se sitúan en la Puerta del Sol madrileña,

... en donde estaba instalada la Dirección General de Seguridad. El lugar resultaba muy adecuado, puesto que allí se hacía cantar a los presos, antes de tirarlos por la ventana (...). No tuvo éxito Larry, a pesar del apoyo manifiesto de uno de los miembros del jurado, José María Pemán, un señorito andaluz (...) que cuando se colocaba escribía versos, muy malos, por cierto, pero con los que ganaba todos los juegos florales de todos los pueblos andaluces.

En última instancia, se trata de una denuncia del intento de aniquilación por parte del poder dominante de los lenguajes disidentes, o sencillamente alternativos, mediante la condena a la clandestinidad de cualquier voz discordante. Esta denuncia se produce a través del humor y de la consiguiente exposición irónica del lenguaje oficial —o de representantes del mismo—

¹⁴Véase el poema, perteneciente al primer folio, citado *supra* en este trabajo.

¹⁵Véase Acedo (1997: 98) en relación con los éxitos de Pemán en los juegos florales. Para una visión detallada de la relación de José María Pemán con el régimen franquista, véase ídem: esp. 111 ss.

y de su intento de homogeneización discursiva. Con acierto, pues, define Arranz (2006: 72) la obra como una “lúdica novela poemática, transida de un humorismo que alcanza sus más altas cotas de ironía y trabazón textual en las notas a pie de página (una, en una página en blanco, invita a divagar sobre el papel; otra, desmiente la veracidad de los hechos narrados; etc.)”.

El hibridismo narrativo y la polifonía de la obra están en perfecta consonancia con la naturaleza mutante de su protagonista. La entidad lírica heterodoxa (Larry Talbot — retazos del yo enmascarado¹⁶) cuya voz escindida aúlla contra el lenguaje oficial es, a su vez, resultado de un collage compuesto, entre otros, por elementos de la mitología, de la novela gótica y de la cultura pop, según hemos tenido ocasión de comprobar. A través de este proteico conjunto, Álvarez desvela la denuncia de los regímenes sociales, políticos y literarios imperantes, y, de un modo característicamente posmoderno, cuestiona los límites estéticos convencionales —incluidos los del propio yo poético.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEDO CASTILLA, José Franciso (1998): “José María Pemán en la España de su tiempo”, *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 26, pp. 97-122.
- ÁLVAREZ CRUZ, Carlos (2014): *Aullido de Licántropo*, Madrid: Bartleby Editores.
- ÁLVAREZ RAMOS, Eva (2016): “Máscaras culturalistas en tres poetas de los sesenta: la poesía de Carlos Álvarez, Joaquín Benito de Lucas y Félix Grande”, *Impossibilia*, 12, pp. 134-157.
- ANDERSON, William (1989): “Lycan: Ovid’s Deceptive Paradigm in *Metamorphoses* 1”, *ICS* 14.1/2, pp. 91-101.
- ARRANZ, David (2006): “La poética de la disidencia de Carlos Álvarez”, *El invisible anillo* 5, pp. 69-74.
- BAJTÍN, Michail (1989): “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pp. 77-236.
- CALA, A. (2014): “Entrevista con Carlos Álvarez, poeta”, en *Diario de Jerez*, 06.06.2014, <http://www.diariodejerez.es/article/ocio/1788557/le/tengo/respeto/lo/he/hecho.html>. Web, consultado el 06.07.2020.
- COTARELO GARCÍA, Ramón (2006): “El 56, la universidad, el franquismo... y algo más”, en *El Catoblepas, Revista crítica del presente* 56, en <http://www.nodulo.org/ec/2006/nos6p14.htm>. Web, consultado el 06.07.2020.

¹⁶Véase López Ramos (2016: 24) en relación con la parcial identificación entre Talbot y Álvarez.

- DEL VILLAR, Arturo (2014): “Lectura compartida: Carlos Álvarez aúlla de nuevo”, en <https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/colaboraciones/10838-lectura-compartida-carlos-alvarez-aulla-de-nuevo->. Web, consultado el 06.07.2020.
- DOMÍNGUEZ, Santos (2014): “Aullido de licántropo: recensión”, en <http://encuentrosconlasletras.blogspot.de/2014/03/aullido-de-licantropo.html>. Web, consultado el 06.07.2020.
- FROST, Brian (2003): *The Essential Guide to Werewolf Literature*, Madison: University of Wisconsin Press.
- HUTCH (2015): “Aullido de licántropo. Carlos Álvarez: recensión”, en <http://tembladeraldasilabas.blogspot.de/2015/03/aullido-de-licantropo-carlos-alvarez.html>. Web, consultado el 06.07.2020.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2008): *Sobre poesía posfranquista: hacer historia y otras cuestiones*, Madrid: Verbum.
- LÓPEZ RAMOS, Carlos (2016): “Carlos Álvarez: Poesía y resistencia”, en *Tierra de Nadie, Revista de literatura*, 8, pp. 1-35, en <https://tierradenadie.eu/carlos-alvarez-poesia-resistencia/>. Web, consultado el 06.07.2020.
- MARTÍN, Rebeca (2011): “La recreación de tres mitos fantásticos en la narrativa española actual Drácula y el Hombre Lobo”, en Champeau, G., Carcelén F., Tyras, G. y Valls, F., *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 163-184.
- OTTEN, Charlotte (1986): *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*. New York: Syracuse UP.
- PÉREZ TRUJILLANO, Rubén (2008): “Carlos Álvarez y la generación del 56. Palabras como latigazos”, en <http://abrilentesis.blogspot.de/2008/09/carlos-lvarez-y-la-generacin-del-56.html>. Web, consultado el 06.07.2020.
- PROVENCIO, Pedro (1991): “Encuentros y desencuentros con la poesía social”, *Cuadernos Hispano-americanos*, 496, pp. 77-92.
- RICO, Manuel (2014): “Introducción”, en Álvarez, C., *Aullido de Licántropo*, Madrid: Bartleby Editores, pp. 7-24.
- RODRÍGUEZ MORALES, Jesús (1992): “Petronio, *Satiricón*, 61, 5- 62 y la licantrópía en las fuentes clásicas”, en Artigas, E. (ed.) *Actes del Xè simposi de la secció catalana de la SEEC. Tarragona 1990. Homenatge a Josep Alsina, Vol. II*, Tarragona: Diputació de Tarragona, pp. 221-228.
- ROJO, Miguel (2013): *La Figura Del Hombre Lobo En La Literatura Moderna Peninsular*, Wisconsin-Milwaukee: UWM Digital Commons, Theses and Dissertations. 150. RONVEL, Aude (2011): *Le loup garou dans la littérature contemporaine*, Paris: Editions Publibook.
- SOLODOW, Joseph (1988): *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- VILLAR, Francisco (1991): *Los indoeuropeos y los orígenes de Europa*, Madrid: Gredos.

Recibido: julio de 2020
Aceptado: agosto de 2020