

MEMORIA
TRABAJO FIN DE GRADO

SERES, CRIATURAS Y OTROS MONSTRUOS.

El ser imaginado. Del fracaso en lo real a la metamorfosis.

Alicia Pascual Fernández
Directora: Carmen Martínez Samper
Facultad de CC.SS. y Humanas
Universidad de Zaragoza
Campus de Teruel
Curso 2012/2013

ÍNDICE

Presentación

- 1.- Introducción al tema.....4
- 2.- Objetivos.....5
- 3.- Álbum ilustrado. Palabra e imagen.....6
- 4.- El punto de partida y de encuentro: el monstruo.....7
- 5.- Antecedentes y referentes.....13
 - 5.1.- Literarios.....14
 - 5.2.- Plásticos.....22
- 6.- Metodología del trabajo
 - 6.1.- Cuestiones técnicas.....29
 - 6.2.- Relación de asignaturas cursadas en el Grado de Bellas Artes.....31
 - 6.3.- Desarrollo del proceso.....32
- 7.- Evolución del concepto y el proceso: de la literatura infantil al concepto del “otro” y la metamorfosis.....35
- 8.- De la metamorfosis de Kafka a la construcción de una narración visual.....40
- 9.- Conclusiones.....42
- 10.-Bibliografía.....44

ANEXOS

Anexo I. El monstruo en las artes

Anexo II. Otros proyectos

Anexo III. Bocetos

Anexo IV. Narraciones escritas y selección de ilustraciones

Anexo V. Exposición: “El ser imaginado. Del fracaso en lo real a la metamorfosis.”

Presentación

Después de la introducción al tema abordado, el proceso de metamorfosis a través de la ilustración y la literatura, se introduce el que fue el punto de partida de la investigación, el concepto de monstruo (concepto, lecturas, tipologías, evolución). Posteriormente se enumeran los objetivos generales y específicos que han motivado este TFG para después explicar la metodología seguida durante el proceso de trabajo. A continuación, se hace un recorrido histórico, dividido por disciplinas, en las que el monstruo o el ser híbrido o en metamorfosis se convierten en protagonista. Finalmente se expone la evolución del concepto y formalización del trabajo, el recorrido que se ha llevado desde el concepto de monstruo en la literatura infantil, al cine para finalmente llegar a las narraciones de Kafka y sus múltiples transformaciones que se han convertido en referente indiscutible.

1.- Introducción al tema

El ser imaginado. Del fracaso en lo real a la metamorfosis.

A partir de la narración, la escrita como detonador o marco contextual o introductorio, y la visual como eje vertebral, construyo estos personajes y sus historias. Quizás sorprenda lo inacabado o desdibujado de los personajes. Estos seres o criaturas están en proceso, y son sus momentos de incertidumbre, de crisis, de frustraciones o de (in)decisiones los que retrato en estas ilustraciones.

Gregorio Samsa en la primera página de *La metamorfosis* se despierta siendo un insecto, para nada le sorprende; esa y otras tantas transformaciones dentro de la narración kafkiana se toman como algo natural; concepto que aleja a los relatos de Kafka de la tradicional literatura fantástica. Esta naturalidad o falta de asombro ante la metamorfosis también la encontramos en estas narraciones.

La transformación de estos personajes anónimos en un ser híbrido, mezcla de lo humano y animal, es consecuencia de sus circunstancias vitales y el fracaso que ellos consideran como tal. Pero, a la vez, es solución o recurso para ellos, permitiendo en ocasiones momentos de inflexión en el camino, momentos de reflexión o de pausa. Estas crisis vitales o emocionales suelen tener un tiempo distinto al cotidiano tanto en la realidad como en mis narraciones imaginarias, cuando los segundos se hacen horas o viceversa. De esta forma, a través de las ilustraciones el tiempo se expande; no ocurre nada pero ocurre mucho, pasa poco tiempo, pero parece eterno; perdiendo de alguna forma la consciencia típica del paso del tiempo.

En cuanto a lo imaginario y lo real, lo que es y lo que no es, estas criaturas anónimas son imaginarias. Aunque para ellos –en el escenario de la narración- para nada son imposibles, irreales o imaginarias sus transformaciones. Ellos mutan, se convierten en otro algo, sin tener por ello que renunciar o perder parte de su antigua identidad, identidad que no se explicita (salvo en Milo, el único que tiene nombre, porque es un niño). Sin embargo, aunque estos personajes sean imaginarios (e imposibles dentro de la realidad), sus problemas y distintas crisis, no lo son; son reales y se dan en la vida cotidiana, puede que en nosotros o en otros. El usar este tipo de fracasos o de problemáticas y el que los personajes no lleguen a una metamorfosis completa, nace de mi intención por no separarme de lo humano, ni de su forma ni de su vida.

2.- Objetivos

En este Trabajo Fin de Grado se ha llevado a cabo una reflexión entorno al concepto del monstruo y específicamente del ser híbrido o en proceso de metamorfosis. Entre los objetivos que se señalaron a la hora de abordarlo está la idea de profundizar en el hecho de crear personajes y construir sus historias por medio de narraciones escritas y su estrecha vinculación con la imagen, donde nuestro proyecto toma forma. La relación entre la palabra y lo visual –en un método narrativo- llevó a investigar los conceptos de interés a través de la literatura, el cine y las artes plásticas. En la práctica, se pretendió explorar las posibilidades relacionales, simbólicas y narrativas de la imagen y de la palabra.

En cuanto al contenido, la investigación abarcó el concepto de monstruo en las disciplinas ya citadas, pero también en la búsqueda de su significación y comparencia en el escenario del arte.

El objetivo general era crear una obra artística fruto de la investigación y contextualización del tema en una perspectiva actual. Obra artística que se definió como álbum ilustrado dirigido a un *target* de mercado específico, los jóvenes y adultos.

Un objetivo más específico, vinculado a la creación del álbum ilustrado, ha sido la creación teórica y construcción técnica de los cinco personajes y sus correspondientes historias (narración escrita y visual) siendo la metamorfosis el punto de conexión entre todos ellos.

Un objetivo que surge a partir del anterior, es el de contar historias acerca de los personajes creados a lo largo del proceso. Historias que se construyen a través de la estrecha vinculación entre imagen y palabra, vinculación mediante la cual el proyecto toma forma. Esta relación tan estrecha se desvela con vacíos y fracturas en las que el otro rellena, cuando la palabra calla, habla la imagen y viceversa.

Finalmente el propio trabajo de investigación acerca del tema y también de la forma se tornó objetivo en sí mismo.

3.- Álbum ilustrado. Palabra e imagen

“Actualmente, el libro ilustrado se define por su uso particular de imágenes secuenciales, por lo general asociadas a un pequeño número de palabras, para transmitir significado. (...) En la mayoría de los casos, el significado surge de la interacción entre la palabra y la imagen, y la una sin la otra no tendría sentido si se experimentasen por separado. (...) a medida que aumentan su público y su alcance, y vemos que la creación de libros ilustrados se acerca incluso a la mezcla cada vez más con otras artes del libro, es muy posible que empiece a surgir una nueva visión de esta forma híbrida de arte.”¹ La necesidad humana de comunicar tanto de forma visual como narrativa es ancestral, la encontramos en el friso ascendente de la columna de Trajano, en las tumbas del antiguo Egipto y las paredes de Pompeya. Se dice que el libro ilustrado más antiguo que se conserva es un papiro egipcio de 1980 a.C., aproximadamente.

La invención de la imprenta, siglo XV, supuso una revolución cultural, promoviendo su difusión más allá de las clases altas que habían tenido un acceso a la literatura. El pintor y poeta William Blake se considera uno de los precursores del concepto de ilustración actual por su experimentación simbiótica entre palabra e imagen en sus *Canciones de inocencia y de experiencia* (1789). En el siglo XIX se inventa el “proceso Baxter” (George Baxter y Charles Knight inventan un proceso de impresión en color con bloques de madera independientes). Entre las influencias más directas del libro ilustrado moderno cabría citar *Der Struwwelpeter* o *Funny Stories and Droll Pictures* (Heinrich Hoffman) y *The Book of Nonsense* (Edward Lear).

Randolph Caldecott es considerado el padre del libro ilustrado, en su obra yuxtapone de forma ingeniosa imagen y palabra –algo inexistente hasta el momento–; cuando la palabra desaparece la imagen habla y cuando las palabras hablan, la imagen se omite. *Es la invención del libro ilustrado.*² El período comprendido entre la última mitad del siglo XIX y principios del XX, conocida como la edad de oro de los libros infantiles, tuvo su inicio con las ilustraciones de John Tenniel para *Alicia en el país de las maravillas* (Macmillan, 1865), cuando las imágenes se convirtieron en algo imprescindible para la experiencia del libro. En la década de 1930 el mercado editorial

¹ SALISBURY, Martin; STYLES, Morag, *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la*

² SENDAK, Maurice, *Caldecott & Co: Notes on Books and Pictures*. Farrar: Straux & Giroux, 1988.

ilustrado creció y conoció gran éxito, a color, diversos tamaños. Se inició el proceso de autolitografía (el dibujo se realizaba sobre la placa litográfica para evitar el costoso trabajo de separación fotográfica de los colores), sistema que se mantuvo hasta años posteriores. Sin embargo los años de posguerra se tradujeron en libros de papel de peor calidad; aunque con a esta austeridad, convivió un anhelo por el color y la evasión en el arte. A partir de la década de 1950, el diseño gráfico, la ilustración y la pintura mantuvieron una relación estrecha, y aparecieron libros con un enfoque unificado en cuanto a concepto, imagen y tipografía. Reafirmando la naturaleza única del libro ilustrado como medio. En los 60' los libros ilustrados se llenaron de color y subjetividad. Con diversas formas de abordar el dibujo y la página, desde la ilustración a doble página, el uso de viñetas o de dibujos aislados; el género tuvo una revolución. Sendak destaca como uno de los ilustradores de libros infantiles con mayor impacto en adultos y niños.

4.- El punto de partida y de encuentro: el monstruo.

El concepto de monstruo es algo confuso y difuso, remite a los universos y taxonomías imaginarias creadas por el hombre para acabar hablando de lo real y de lo humano, el monstruo se ha convertido en un vehículo de lo oculto y más oscuro de la raza humana, de lo siniestro freudiano, donde lo familiar y conocido se acaba convirtiendo en extraño, concepto que Schelling define como “todo lo que, debiendo permanecer, oculto, no obstante, se ha manifestado”³. Representación o catalizador de nuestros miedos, en ocasiones ligados a deseos, deseos peligrosos para uno mismo o para el *status quo*. El monstruo no es algo nuevo, encontramos su origen en la Antigua Grecia, donde el monstruo evoca al período anterior a la creación del mundo; simboliza las fuerzas irracionales, lo caótico, lo tenebroso; un algo desordenado y desmedido. Este monstruo, símbolo del caos, acecha y amenaza al orden establecido, orden que deberá ser protegido por el héroe que dará muerte al monstruo. No hay héroe sin monstruo, ni monstruo sin héroe.

“El género de terror ha incrementado su interés por lo relativo y la frágil naturaleza de la existencia. El monstruo puede ser entendido como metáfora, como una proyección de amenazas, miedos y contradicciones particulares que rehúsan coexistir con los

³ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2006, p. 42.

paradigmas dominantes y la ortodoxia consensuada de la vida diaria. El monstruo puede también ser percibido como la expresión directa y sin trabas de los horrores que nos rodean. Viene a representar la desintegración o la desestabilización de cualquier percepción dominante de lo que es ser humano. En cualquier caso, el monstruo opera como un modo de trastorno y ruptura del *status quo*.”⁴

Estos mitos y los miedos que simbolizaban los monstruos no han evolucionado mucho, aunque sí han cambiado las formas de materializar al monstruo. Parejos al desarrollo histórico del hombre, han surgido nuevos temores, sin embargo, otros no han llegado a abandonar nunca a la raza humana. El más arraigado es el miedo a la muerte y, en ocasiones, el deseo de superarla. Deseo íntimamente relacionado con el conocimiento y el avance de la técnica, desde el mito de Prometeo, a la supuesta expulsión del hombre del paraíso por probar la fruta del manzano -símbolo del conocimiento-, al “moderno Prometeo” de Mary Shelley o el miedo-fascinación por los autómatas retratado en *El hombre de arena* de Hoffmann (los autómatas se podrían relacionar con el posterior apogeo de la ciencia ficción, los *ciborgs* y las famosas tres leyes de la robótica de Asimov, sin embargo este tema no se abordará por alejarse de las intenciones e intereses de este Trabajo Fin de Grado.

Antes de hacer una descripción de la evolución del monstruo a lo largo de la historia, conviene plantear la cuestión del monstruo, ¿qué es y porqué es? Partiendo ya de la existencia del monstruo, se plantea el porqué es un monstruo; y éste lo es con respecto a una norma. “El monstruo en cambio constituye una verdadera violación del orden cósmico y por eso tiene que ser combatido y eliminado y si es tenido por sagrado, tratado ritualmente. (...) Para hacer de una criatura un monstruo no basta con que transgreda las así llamadas leyes de la naturaleza. En efecto, lo que es monstruoso, no lo es por sí mismo, sino sólo en la medida en la que una comunidad humana proyecta sobre él la idea de que representa la máxima desviación respecto de la norma.”⁵

El monstruo lo es porque se decide que lo sea, por lo extraño y diferente, por el miedo a nuestra fragilidad humana ante aquello que lo perturba y amenaza su tranquilidad.

⁴ SOLAZ, Lucía. “Monstruos y demás parientes [en línea]”. *Encadena2. Revista de cine*. Mayo, 2009. p.1. Disponible en internet: <<http://www.encadenados.org/nou/n-61-el-mal-en-el-cine/monstruos-y-demas-parientes>> [Consulta: 8 de marzo 2013]

⁵ POLLÁN, Tomás. “Pureza e identidad: sobre monstruos e híbridos [en línea]”. [Grabación sonora] *Seminario de mitología*, 2010, (15’08”- 15’ 47”) [Consulta: 3 de marzo 2013]

Respecto a la norma o lo que se debería ser con respecto al sistema, encontramos dos monstruosidades, por un lado la física (lo feo) y por otro la ética (lo terrible, inmoral, irracional). Aunque lo feo y lo inmoral son conceptos distintos y diferenciados, en el imaginario colectivo el concepto de monstruo lleva fácilmente a identificar ambos términos. Esta connotación es herencia de nuestro pasado cristiano y la lucha maniquea entre el bien y el mal iniciado durante la Edad Media. Época en la que como luego explicare tienen un gran éxito los Bestiarios, todo aquello que se apartaba de la norma, desde la forma física a las creencias, se identificaba con el mal, por lo que era señalado y castigado. Señalado por el vecino –siempre bajo el ojo vigilante de la Iglesia y las clases sociales dominantes- que, temeroso (temeroso por la “educación” o doctrinas predominantes), veía en el raro, extraño o diferente, un peligro. Un peligro moral o bien un peligro físico (un peligro por ser atacado por el monstruo o bien un peligro en su seguridad por haberse relacionado con el monstruo –condenas de la Inquisición). Es en esta turbia época del hombre en la que todo lo diferente, se asocia con el mal, con el diablo.

Retomando esta monstruosidad dual, podemos hablar del “monstruo” tanto en el ámbito de la realidad como de la ficción; el “monstruo” físico (personas con malformaciones) será retratado por Tod Browning en *Freaks* (1932), film que atraerá a la fotógrafa neoyorkina Diane Arbus que fotografiara la “fauna” marginada del Nueva York de los años 80'. En cuanto al monstruo moral, al psicópata, también se da en arte y vida; en el cine de terror este monstruo moral se verá muchas veces relacionado (herencia de la lucha maniquea entre el bien y el mal, lo bello y lo feo, lo sagrado y lo profano) con el concepto del “Otro” o el *doppelänger*, el doble como antítesis de la humanidad.

En cuanto a la clasificación de los mitos, podemos partir de la clasificación de Todorov de los temas fantásticos entre los del “yo” y los del “tu”, el “otro” o el “no-yo”. Si el monstruo es portador de miedos, encontramos dos focos: uno interno, donde la otredad se encuentra en el propio sujeto y otro externo, donde el peligro viene de fuera. El primero se relaciona con el ya citado “peligro” del ansia de conocimiento o una racionalidad excesiva o bien la aplicación errónea de la voluntad humana. Aunque cada obra tiene connotaciones y detalles distintos algunos ejemplos serían *El extraño caso de Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, *Frankenstein*. *El moderno Prometeo*, *La isla del Dr. Moreau*,

etc. En estas obras el yo genera su antítesis y propio poder de destrucción a través de una extrema aplicación de la voluntad humana que conlleva peligros, miedos y situaciones destructivas que se contrarrestan a través de la corrección del “pecado”. En la segunda clase de mito, cuando el miedo procede de una fuente exterior al sujeto, se relaciona en general con el folklore y las leyendas, pero también con seres como el Drácula de Bram Stoker en y otras historias de invasión, metamorfosis o fusión entre esa fuerza exterior terrible que se apodera del sujeto (fantasmas, *zombies*, licantropía...).

El monstruo o lo monstruoso ha sido también objeto de estudio de la filosofía. “De aquí, dos consecuencias. Primero, la necesidad de hacer intervenir a los monstruos –que son el ruido de fondo, el murmullo ininterrumpido de la naturaleza. [...] El monstruo y el fósil desempeñan un papel muy preciso en esta configuración. A partir del poder continuo que posee la naturaleza, el monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aún carece de ley, no tiene una estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación, pero ésta no es más que una subespecie en la lenta obstinación de la historia. El fósil es el que permite subsistir las semejanzas a través de todas las desviaciones recorridas por la naturaleza; funciona como una forma lejana y aproximativa de identidad; señala un semicarácter en el cambio del tiempo. Porque el monstruo y el fósil no son otra cosa que la proyección hacia atrás de estas diferencias y de estas identidades que definen, para la *taxinomia*, la estructura y después el carácter.”⁶ Sea desde la teratología o la moralidad. Sin embargo su estudio desde el estudio de la bella es mucho más notable, desde las categorías estéticas de lo feo, lo grotesco y lo siniestro, categoría que se ve relacionada con lo sublime, característica de la exaltación romántica del paisaje y la naturaleza como reflejo del ser.

Arte y lenguaje

A lo largo del trabajo se aborda principalmente el monstruo desde las disciplinas de la literatura y el arte (ilustración y pintura), puede sorprender la superabundancia de referentes literarios, pero muchos son los que defienden al lenguaje como el escenario idóneo no sólo para lo ficticio e imposible, sino también para los monstruos, en parte

⁶ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*. 4ª ed. México: Siglo veintiuno editores, 1972. p. 156-157.

gracias a los vacíos y errores, pero también posibilidades de la palabra y la imaginación para construir un supuesto mundo imposible, irreal, donde lo onírico y lo (im)posible tienen cabida. “Así, pues, ¿qué es imposible pensar y de qué imposibilidad se trata? Es posible dar un sentido preciso y un contenido asignable a cada una de estas singulares rúbricas; es verdad que algunas de ellas comprenden seres fantásticos –animales fabuloso o sirenas-; pero justo al darles un lugar aparte, la enciclopedia china localiza sus poderes de contagio; distingue con todo cuidado entre los animales reales (que se agitan como locos o que acaban de romper el jarrón) y los que sólo tienen su sitio en lo imaginario. [...] Ni siquiera estaría presente en esta clasificación si no se deslizara en todo espacio vacío, en todo intersticio blanco que separa unos seres de otros. No son los animales “fabulosos” los que son imposibles, ya que están designados como tales, sino la escasa distancia en que están yuxtapuestos a los perros sueltos o a aquellos que de lejos parecen moscas. Lo que viola cualquier imaginación, cualquier pensamiento posible, es simplemente la serie alfabética (a, b, c, d) que liga con todas las demás a cada una de estas categorías. [...] Los animales “i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello” ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje?”⁷

Foucault habla de la indefinición del lenguaje, de cómo lo real y lo ficticio coexisten en la literatura, sin embargo, en la actualidad esta ambigüedad entre lo real y lo verosímil la encontramos más acentuada en la T.V. Este soporte ofrece narraciones de la realidad y también pura ficción, hecho que no supone un grave problema a primera vista; sin embargo (RAQUEJO, 2002: 59) quizás el espectador no tenga reflejos emocionales suficientemente ágiles como para reaccionar alternativamente (ahora es, ahora no) debido a la velocidad e intensidad del *zapping*, por lo que la actitud emocional de sobrecargada que está ya no responde al estímulo.

El porqué de la comparecencia del monstruo en el escenario del arte (sea en la Antigua Grecia o en el ámbito contemporáneo) es que se traduce como una amenaza al estatus quo, al orden moral y natural establecido; esta amenaza es doble, por un lado el

⁷ FOUCAULT, Michel, *Op.cit.* p. 2 [En el prefacio Foucault aborda *El idioma analítico de John Wilkins* (BORGES, J.L.) la que dice ser detonante de la obra aquí citada.]

personaje dentro del contexto de la narración es una amenaza para el orden de las cosas, pero que el monstruo tenga lugar ahí, muestra la visión del propio artista sobre la realidad, así como su cuestionamiento de ésta. Se evidencia que el arte es un escenario donde temas polémicos o que no suelen ser bien aceptados por la sociedad o las clases dominantes en especial, tienen cabida. Más allá de las subjetividades, el arte se convierte en un lugar donde decir, no sin miedo, aquello que una sociedad específica necesita conocer, aceptar, cambiar o replantear.

“En este sentido, las criaturas monstruosas vendrían a ser las manifestaciones de aquello que está reprimido por los esquemas de las ideas dominantes: serían las huellas de lo *no dicho* y *no mostrado* de la cultura, todo eso que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso perturba las leyes, las normas, las prohibiciones de las que la sociedad se ha dotado para su cohesión; representa lo *Otro* como aquello que de depredador hay en cada ser humano, al tiempo que moviliza una iconografía que amenaza la estabilidad y anuncia el caos.”⁸

Que los monstruos (sea en cine o literatura) tenga un apogeo en momentos de crisis económica, social o política no es coincidencia; se puede relacionar con ese poder catártico aristotélico de la tragedia griega o con una necesidad de evasión del público, ¿pero evasión patrocinada por quién? Cuando el Bosco renueva el catálogo demoníaco medieval, estará interrelacionado con la fuerza que seguía teniendo la Iglesia y la religión en la zona norte de Europa. En la misma época en la que nace Frankenstein las máquinas irrumpen en la industria; máquinas que después de generar miedo causaron fascinación: Julio Verne y H.G. Wells sintetizaron la mayoría de las últimas aplicaciones con la máquina victoriana. Sin embargo, una vez llegada la I Guerra Mundial, la máquina se demostró con una infinita capacidad de destrucción, también el surgimiento de la psiquiatría cambió la visión del hombre sobre la fantasía. Todorov afirma que, una vez desarrollado el psicoanálisis, la literatura de fantasía, antes destinada a lo más oscuro y siniestro del hombre, dejó de tener sentido y utilidad social. En la segunda década del siglo XX el cine expresionista alemán conoce un gran éxito con films como *El del Doctor Caligari*, Robert Wiene, 1919; *El Golem* y *Nosferatu*, F.W. Murnau, 1922; el desastre mecánico de la I Guerra Mundial se ve plasmado en

⁸ G.CORTÉS, J.M. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997. p. 19.

Metrópolis (Fritz Lang, 1927). En la década de los 30', como consecuencia del crack de la bolsa y la Gran Depresión americana, Hollywood y en especial la Universal verán un filón por explotar en el cine de monstruos. Cabe destacar la influencia que tuvo el cine expresionista y su dislocación de la realidad a través de la escenificación, iluminación, maquillaje, vestuario y personajes en este género cinematográfico. Se debería también tener en mente la serie de películas de monstruos que aunque no tomemos como referentes directos, forman un gran núcleo en el imaginario colectivo: *El Conde Drácula*, Tod Browning, 1931; *La momia*, Karl Freund, 1932; *El hombre invisible*, James Whale, 1933; *La novia de Frankenstein*, James Whale, 1935; *El hombre lobo*, George Waggner, 1941; *La mujer pantera*, Jacques Tourneur, 1942. (VER ANEXO I)

En la década de 1960 tendrán un gran éxito las películas de serie B con *zombies* como protagonistas (*La noche de los muertos vivientes*, George A. Romero, 1968) , mientras que en la década de 1990 el apogeo de los films vampíricos (*Drácula, de Bram stoker*, Francis F. Coppola, 1992) se ha asociado con el miedo y rechazo social hacia el SIDA.

5.- Antecedentes y Referentes

A lo largo de su historia, el hombre ha ido creando un imaginario colectivo donde las criaturas mitológicas, monstruos y demás demonios daban una cierta explicación al pasado, presente o futuro de sus vidas. El ser humano, de increíble imaginación, fue poblando y modificando este imaginario (que vemos hoy día plasmado en leyendas, mitologías, bestiarios o salas de exposiciones) de magníficas criaturas, buenas o malas, celestiales o infernales, bellas o monstruosas y un largo etcétera. Bergson diagnostica una necesidad antropológica de aferrarse a la ficción como una *condición natural* del hombre, “fabricar espíritus y dioses” (BERGSON, 1996: 250), verdaderos antídotos protectores contra la incertidumbre que acompaña a la vida.

Aún hoy, encontramos aspectos monstruosos en el arte, sea en la literatura, la pintura, el cine y la ilustración. En el apartado anterior, tras un recorrido del monstruo, se ha visto el porqué de la necesidad de éstos y la fascinación que despiertan en algunos. A continuación un recorrido de artistas que han abordado en su obra esta problemática, desde distintos ámbitos, perspectivas, contextos y necesidades. Cabría decir que no todos los artistas que se comentan son referentes directos del Trabajo Fin de Grado,

pero me parece necesario evidenciar como el monstruo, lo terrorífico, pero también el ser híbrido y el concepto de metamorfosis se ha mantenido en el escenario del arte.

5.1.- Literarios

Bestiarios y otras recopilaciones monstruosas

Durante la Edad Media proliferó un género conocido como bestiario, compendio de bestias y animales (habitualmente reales pero a los que se les fueron añadiendo cierta fauna demoníaca) ilustrados, con explicaciones de las condiciones y hábitos de vida del animal-bestia en cuestión, pero al que se le añadía una lección moral o espiritual con el fin de transmitir las costumbres cristianas. Aunque a parte de estos Bestiarios, literatura místico-alegórica, encontramos en Europa otra corriente, la literatura enciclopédica, que tiene su antecesor en Plinio el Viejo y su *Naturalis historia*. La tradición de los Bestiarios tiene su origen en el *Physiologus* o *Fisiólogo*, obra en griego de autor anónimo que surge en la Alejandría entre los siglos II y IV d.C. Aunque en un principio este tipo de género era más naturalista y con posible origen científico, a lo largo de la historia se fueron agregando interpretaciones y significados simbólicos al animal.

En la construcción física y visual de seres con los que el hombre se quiere diferenciar, sean las deidades egipcias o estos monstruos y bestias medievales, destaca la taxonomía animal, quizás por ser la más antigua anatomía comparable a la del hombre. “El hecho de que tantos escritores como éstos y son sólo una breve representación hayan establecido con tanta claridad y contundencia, como término de comparación lógico y natural de lo humano, las características y los rasgos característicos de tantos animales, es indicativo de la verdad que se esconde tras el aserto de que la medida del hombre ha sido muchísimas veces lo animal, y de que lo animal ha sido también muchas veces el espejo ante el que ha buscado reconocerse el hombre.”⁹

Más allá de Europa, encontramos en los países árabes y China valiosos compendios de criaturas del imaginario. En la literatura árabe cabría destacar *Kitab al-Hayawan* (al-Gahiz, siglo IX), *Nuzhatu-l-qulub* (al-Qazwini, siglo XIII) y *Hayat ul-Hayawan* (El-Damiri, siglo XIV); obras que se basan en gran parte en la tradición aristotélica y que tuvieron gran influencia en Occidente. Recogen textos y reinterpretan leyendas y

⁹ PEDROSA, J.M. *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*. Barcelona: Medusa Ediciones, 2002 p.17.

conocimientos locales, tanto de la fauna real como de la supuesta. En relación con los escritos chinos, destaca el *Shanshai jing* (transcrito en ocasiones como *Shan Hai King*) o *Libro de los montes y los mares*. En esta obra de composición entre el siglo V a.C y III d.C (compuesta por volúmenes sucesivos) en un tono casi científico, se describen lugares, habitantes y las distintas especies zoológicas y botánicas que las pueblan; destacando una gran cantidad de monstruos que responden, en ocasiones, a descripciones exageradas de los seres reales.

A parte de estos textos de la antigüedad, una suerte de bestiarios o animalarios se han seguido construyendo, desde la literatura a la pintura y la ilustración. Borges compila criaturas milenarias y contemporáneas procedentes de leyendas, folklore y literatura (animales soñados por Kafka o C.S. Lewis). “Nos hemos atenido, sin embargo, a lo que inmediatamente sugiere la locución «seres imaginarios», hemos compilado un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres. Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón en distintas latitudes y edades.”¹⁰

En un doble juego (científico) entre lo verosímil y lo imposible alrededor de la construcción de criaturas imposibles, destaca *El animalario universal* del Profesor Revillod (VER ANEXO I). Obra que recuerda a las tesis de Fontcuberta en cuanto a la credibilidad ya no solo de la imagen, sino de lo reproducido por los *mass media* y su impacto en la sociedad de la información.

La novela gótica

Este género literario nace en Inglaterra a finales del siglo XVIII, extendiéndose al resto de Europa hasta finales del siglo siguiente. Esta narrativa en la que encontramos una exaltación de los temores y las pasiones del hombre –aunque también se puede explicar por el éxito que tuvieron como entretenimiento de la burguesía–, coincide en el tiempo con la exaltación del espíritu y de la tormentosa naturaleza (esa naturaleza terrorífica de castillos y nieblas que se convertirá en el escenario de este tipo de novelas). Una cualidad de esta naturaleza arrebatadora es su identificación con la subjetividad y la

¹⁰ BORGES, J.L.; GUERRERO, M. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera, 1981.p. 4.

exaltación del interior del artista, naturaleza que desde la Estética se defiende desde lo sublime, aquello que en su enormidad supera al hombre, que lo atrapa y lo supera.

*Pues lo bello no es nada/más que el comienzo de lo terrible,/que todavía apenas soportamos,/y si lo admiramos tanto es porque, sereno, desdeña/destrozamos.*¹¹

Cabría señalar cómo nace la novela gótica en contraposición a la anterior Razón ilustrada y su postulación acerca de la imposición de ésta ante las pasiones y los temores. Sobra decir que esos temores que los ilustrados animaban a redimir era por el peso, influencia y adoctrinamiento que la religión y la iglesia había hecho de la cristiandad, como se ha visto, el miedo ha sido una herramienta de las clases sociales dominantes para mantener el orden establecido. Aunque en el arte se han ido sucediendo movimientos antagónicos y contrapuestos como reacción a los imperativos (plásticos, formales, conceptuales) anteriores en este momento histórico-artístico-social, veo una conexión con ese monstruo que nace de lo reprimido de una sociedad, monstruo que se desata cuando lo oculto estalla; ocurre en ese momento, donde lo que la razón debía controlar –pasiones y temores- se convierte, ya no sólo en el tema o forma de la obra, sino más allá, en una especie de regocijo y placer en esos miedos y pasiones.

Poe construye a través de su personal estilo literario una oscura y siniestra atmósfera donde la soledad, la locura y lo perverso del hombre se convierten en protagonistas. Sus relatos y cuentos (estilos predilectos por facilitar una lectura sin interrupciones y necesarios para mantener la tensión en el espectador) enfrentan al lector a un hombre atormentado, al advenimiento de la muerte y la putrefacción, a la locura y lo siniestro de la raza humana.

Mary Shelley publica en 1817 *Frankenstein o El Moderno Prometeo*, obra que se ha encumbrado en la historia como exponente del gótico y cuyas interpretaciones cinematográficas (WHALE. J, *Frankenstein*, 1931) han elevado a esa criatura sin nombre al imaginario colectivo. Esta historia retoma el concepto del miedo a la muerte y el intento de superarla por medio de la ciencia, ya planteado en el mito de Prometeo, dios condenado al eterno castigo por haber concedido el fuego y el conocimiento a los mortales.

¹¹ RILKE,R.M. *Elegías de Duino*, Primera Elegía, 1922.

Sin embargo, la relación entre el creador y criatura (que podríamos relacionar con la expulsión del hombre del paraíso por su Dios todo creador) nos introduce en la problemática de la moral (si ésta se aprende o no), de la relación de Occidente con la muerte (Frankenstein desea crear una raza que ni enferme ni muera –siendo la muerte de su madre el detonante), así como el problema de la identidad (la criatura jamás tendrá un nombre, no sabrá quien es ni porqué está aquí y porqué todos lo quieren matar). Una vez el creador ha percibido la atrocidad de su experimento, abandona a la criatura deseando su muerte, sin embargo, ésta no cesa en su empeño de encontrarlo y satisfacer su curiosidad (por qué está el aquí). Será este abandono el que provocará que la criatura de Frankenstein se acabe convirtiendo en un monstruo (si no formal, si moral, pues acaba aprendiendo las diferencias entre el bien y el mal).

Lewis Carroll (1832 - 1898)

Si bien pocos son los monstruos que aparecen entre las páginas de Carroll, este escritor aunque matemático de profesión, podría ser referente por un continuo juego entre la realidad y la ficción, que Todorov clasificaría en el género de lo maravilloso. En Alicia en el País de las Maravillas, la protagonista se adentra en un mundo onírico donde lo posible y lo imposible se entremezclan. Cabe destacar la subjetividad de la narración y el personaje, así como de las criaturas y diálogos que entrevén que todo es imaginario,

“A mi juicio –bien modesto-, no cabe la menos duda de que esta popularidad y ese interés se derivan de lo que Alicia tiene de ejercicio onírico: es el sueño de toda una cultura, el libre deambular de mecanismos dispersos de una ideología histórica caracterizada por su autodisciplina y una formidable represión de instintos.”¹²

Los límites de la identidad y el cuerpo, Franz Kafka (1883-1924)

El hombre ya no necesita a Dios, el hombre es un Superhombre, ahora él lleva las riendas de su vida. El individuo moderno se ve como un ser centro de todo pero en un Universo donde él no es nada. Este individuo perdido de la modernidad, el descubrimiento sobre las mentiras de la historia, el quebramiento de una identidad y un lenguaje antes transparentes y claros se hallan en el centro de la obra kafkiana.

¹² CARROLL, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas*, 7ª ed. Madrid: Alianza, 1980. p.9.

Siendo el hombre el centro de todo, sin embargo no es nada en comparación con el Universo; un individuo que no encuentra respuesta a las grandes preguntas ni casi a la propia vida cotidiana? Esta desubicación del individuo moderno se ve también reflejada en las coordenadas espacio-temporales en Kafka, obras que son tiempo, un tiempo que se apropia del espacio, espacio que podríamos relacionar con la pintura metafísica de Chirico y los lugares imposibles de Escher, una localidad no localizable. Es muy interesante la problemática de la diferencia interior/exterior que se resuelve con la proyección al exterior del flujo de conciencia, que estallando, invade el espacio físico.

Borges, aquel “kafkiano tardío”¹³ constata dos temas o conceptos que se repiten a lo largo de la obra de Kafka, el “laberinto” y “la empresa imposible” estos dos conceptos – que el argentino explica a través de la paradoja de Zenon del “regressus in infinitum”¹⁴ corroboran la lectura del fracaso de los personajes de Kafka, personajes perdidos, desubicados, cuyo destino está irremediablemente destinado al fracaso. Esta subordinación al infinito recuerdan al eterno retorno de Nietzsche o a los castigos desprovistos de cualquier fin y utilidad de la mitología griega. Un aspecto muy interesante de las construcciones narrativas de Kafka es la descontextualización, ya no solo de los tiempos y espacios, sino de los propios personajes que, aunque tengan nombre (o simples iniciales), se pueden ver como personajes anónimos, que permiten una extensión del relato a la realidad. “El tema principal de las novelas de Kafka es el conflicto entre un mundo que adopta la forma de esa maquinaria de funcionamiento impecable y un protagonista que intenta destruirla. A su vez, esos protagonistas no son simple y llanamente seres humanos como los que encontramos diariamente en el mundo, sino modelos variables de un único ser humano cuya única cualidad distintiva es su imperturbable concentración en asuntos comunes a todos los seres humanos.”¹⁵

Son muchos los relatos y cuentos en los que el autor recurre a la metamorfosis. No parece entonces accidental este cuestionamiento continuo del sujeto y de su papel en el

¹³ “Jorge Luis Borges. habla del mundo de Kafka”, En: prólogo de *La Metamorfosis*. Argentina: Orión, 1982. p. 5.

¹⁴ En esta paradoja el movimiento y el conseguir llegar a un punto determinado (A-B) se ve obstruido por tener que llegar al punto medio (C), y del punto de origen al centro (A-C) pasar por su respectivo punto medio (D), etc. En un continuo e imposible recorrido.

¹⁵ ARENDT, Hannah (1944). “Franz Kafka, revalorado”. En: Franz Kafka, Obras Completas. Volumen I, Jordi Llovet (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 1999. p. 186 [Basada en la edición crítica alemana de S. Fischer desde 1983]

mundo contemporáneo, desde K. en *El proceso*, al sujeto anónimo “frío y rígido” de *El puente*. En estos y otros relatos como *El topo* o *Informe de un perro para una academia*, el personaje principal parece en busca de una identidad, dejando en ocasiones la antigua y llegando a otra, ya no solo desde lo biológico del ser y su naturaleza, sino también desde lo social, del papel del individuo en la sociedad del momento. Deleuze y Guattari analizan estas transformaciones y desterritorializaciones, físicas, sociales y políticas como una forma de fuga para nada metafórica.

En *La Metamorfosis* tiene lugar por primera vez la disociación completa del sujeto, un sujeto que ha dejado de ser humano pero que conserva el uso de la razón. Esta distorsión de lo real que afecta al cuerpo kafkiano y que exhibe la anatomía de otro ser que también se encuentra en la naturaleza inicia un cuestionamiento hacia la propia construcción de la identidad pero también hacia el sistema de conocimiento del ser humano (la razón como cualidad del hombre). El proceso de metamorfosis se puede entender también como la búsqueda de *el estado deseado*; el cuerpo como refugio, sin embargo este cuerpo finalmente se desvela como una cárcel de la que no se puede ser, llegando a la conclusión de que la realidad nos atrapa como seres independientemente de nuestra forma. Este relato es muy interesante, así como el análisis que hace de él Todorov, afirmando que a partir de este tipo de narraciones la tradicional literatura fantástica dio un giro a través del cual, el elemento de sorpresa ante lo sobrenatural desaparece, invirtiéndose el proceso de reacción (del personaje de la narración) ante el hecho, desde la naturalidad a la aceptación. “Trata lo irracional como si formara parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo real. Aún cuando una cierta vacilación persista en el lector, esta no toca nunca al personaje, y la identificación, tal como se la había observado anteriormente deja de ser posible. El relato kafkiano abandona lo que habíamos considerado como segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto, y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX.”¹⁶

“Nunca nos asombraremos lo suficiente de esa falta de asombro, decía Camus refiriéndose a Kafka”¹⁷

¹⁶ TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 2ª ed. México: Premia Editores, 1981. p. 125.

¹⁷ TODOROV, Tzvetan, *Op.cit*, p. 122.

Kafka escribe la búsqueda de la esencia de la identidad (que se resuelve múltiple y plural) del individuo moderno, también parece hacer una crítica al poder del lenguaje (cuando Samsa, aún siendo un ser pensante, sin embargo, no se puede comunicar por no entenderse), a través de las distintas metamorfosis y búsqueda de la forma del ser libre (reflejo de la pérdida de estabilidad del yo), cuestiona la razón ilustrada exclusiva de lo humano, haciendo mella en el saber como indagación, pensamiento que se reduce a ineficaz (este tipo de conceptos se desarrollarán posteriormente en la filosofía posmoderna –Deleuze, Guattari, Foucault, Lyotard y la deconstrucción y cuestionamientos de las bases constructivas de la historia, la realidad, la verdad y el sujeto que se han venido presentando como elementos fijos e inmutables).

Muchas son las lecturas que se pueden hacer de Kafka, quizás unas más acertadas que otras, si es que en este ámbito se puede estar errado o podemos entender lo que queramos. Sin embargo: “Diarios 1921: “Las metáforas son una de las muchas cosas que me hacen desesperar en mi actividad literaria”. Kafka elimina deliberadamente cualquier metáfora, cualquier simbolismo, cualquier significación, así como elimina cualquier designación. La metamorfosis es lo contrario de la metáfora. Ya no hay sentido propio, ni sentido figurado, sino distribución de estados en el abanico de la palabra. La cosa y las otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabras desterritorializadas que siguen su línea de fuga. (...) Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversible.”¹⁸

En *Kafka. Por una literatura menor*, los autores se oponen a la tesis de Bachelard y su análisis comparativo entre las metamorfosis de Kafka y Lautrémont. Mientras que en el segundo <<“la felicidad de metamorfosis” es sobre todo una “metratropía”, esto es, “la conquista de otro movimiento”, “de un nuevo tiempo”; en Kafka (autor que *vive en un tiempo que muere*”), en el que la metamorfosis es siempre “una desgracia, una caída, un

¹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor* [en línea]. 2º ed. México: Ediciones Era, 1990. p. 37. Disponible en internet: <http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/08/Kafka._Por_una_literatura_menor.pdf> [Consulta: 10 de febrero, 2013]

adormecimiento, un envilecimiento”.>> ¹⁹ Ante esta supuesta desgracia o adormecimiento, Deleuze y Guattari argumentan que Kafka no es un escritor intimista que encuentra la literatura como refugio; sino que es un autor que ríe, profundamente alegre y que, de principio a fin, es un autor político, adivino del mundo futuro porque tiene como dos polos que sabrá unir en un dispositivo totalmente nuevo .

Jorge Luis Borges

Entre la realidad o lo verosímil y lo imposible, la literatura como un juego de ficción entre el autor y el lector. Desde “El otro” a *Pierre Menard. Autor del Quijote*, Borges ha llevado más allá la novela de la que dijo que Kafka había devuelto a su ser: “Las alegorías proponen al lector una doble o triple intuición, no unas figuras que se pueden canjear por nombres sustantivos abstractos” (...) Del lado del método, el problema radica para Borges en la relación de lo abstracto y lo concreto, históricamente determinado en el pasaje de la alegoría a la novela.” ²⁰

“La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.”²¹

Julio Cortázar

“-Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo. Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados. -¿Estás seguro? Asentí. -Entonces -dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir en este lado”²²

Cuando Todorov habla de los imperativos necesarios de la obra fantástica y detalla la importancia de la vacilación ante lo sobrenatural; vacilación que autores como Kafka o Blanchot eliminan de sus escritos, el género de lo fantástico se expande hacia sus congéneres fronterizos, lo extraño y lo maravilloso. La anulación de la vacilación, ese

¹⁹ PUELLES ROMERO L. *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, Madrid: Editorial Verbum, 2002. p.66.

²⁰ CUETO, Sergio. “Un discípulo tardío (El Kafka de Borges)”[En línea], *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*, 7, octubre, 1999. p. 35 Disponible en internet en : < <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Cueto.pdf>>[Consulta: 2 de mayo 2013]

²¹ BORGES J.L. “Pierre Menard. Autor del Quijote [En línea]” En: *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, p.449. Disponible en internet: < <http://estudiosliterariosunrn.files.wordpress.com/2010/09/jorge-luis-borges-pierre-menard-autor-del-quijsote1.pdf>> [Consulta: 20 de mayo 2013]

²² CORTÁZAR, Julio, *Bestiario*, “Casa Tomada”, Madrid: Alfaguara, 1982. p.17.

“no sorprender” lo encontramos en la obra literaria de Cortázar, sin embargo este tipo de narrativa hispanoamericana en el cual se unen dos tipos de realidades sin ningún tipo de fricción o vacilación, una aparentemente normal o verosímil y una sobrenatural, también se conoce como Realismo Mágico.

A lo largo de su obra Cortázar replantea y obliga al lector a hacerlo esas supuestas verdades y presupuestos inamovibles. Con una forma y lenguaje muy distinto al de su maestro Borges, éste también hace tambalear a la realidad y a los esquemas mentales sociales. Cabría destacar que esta facilidad o faceta del lenguaje que emplean tanto Cortázar como Borges o Kafka y en fotografía Joan Fontcuberta en cuanto a replantear la veracidad de lo dicho y del medio, radica en esa credibilidad que tienen ambos; credibilidad de la que la ilustración carece.

5.2.- Plásticos (Ver anexo I)

Ilustración

En la actualidad, muchos ilustradores han visto en los monstruos y en especial en la hibridación de lo antropomorfo y lo zoomorfo todo un campo por explorar. Según técnicas, formas de hibridar, yuxtaponer o superponer la anatomía de esos seres los resultados son variados e interesantes. A continuación haremos una breve descripción del trabajo de ciertos ilustradores contemporáneos que exploran en su obra estos conceptos. Cabría decir que no considero a estos artistas como referentes directos debido a ciertos puntos de desencuentro entre nuestros discursos o formas de abordar el concepto de hibridación, en algunos casos por la técnica, pero también por la ausencia de narración o de concepto de relato ilustrado en sus obras, que se presentan como ilustraciones aisladas, más cerca de un bestiario (imaginario) contemporáneo. Sin embargo, parecía importante enmarcar el tema a través de ilustradores –la disciplina desarrollada- coetáneos.

Maurice Sendak, *Donde viven los monstruos*

Las similitudes físicas entre Milo y Max son innegables, disfrazar a mi personaje fue una especie de guiño a este escritor e ilustrador. Donde viven los monstruos es un álbum ilustrado muy interesante en el que el autor utiliza la doble página y el tamaño de la ilustración en relación con el texto y lo real e imaginario. En un camino de ida y vuelta, la ilustración se expande y retrae (de ocupar la parte central de la página derecha

a invadir por completo la doble página), en un “entrando y saliendo por las semanas saltándose casi un año hasta llegar a donde viven los monstruos.”²³

Gabriella Barouch

Esta ilustradora crea realidades paralelas, momentos que parecen suspendidos en el tiempo donde lo antropomórfico, lo animal y los objetos cotidianos residen en ocasiones en un mismo ser. En su trabajo de ilustración de *Book of nonsense* de Edward Lear, Barouch crea a partir de cada epigrama ilustraciones deudoras del surrealismo y seres híbridos que recuerdan, aunque con un aspecto dulce, a los demonios del Bosco.

Ericailcane

Este joven artista multidisciplinar italiano es más conocido por sus murales y grafitis, sin embargo, su obra va mucho más allá. Desde ilustraciones a la video-creación, pasando por un trabajo de gran calidad en cuanto al diseño y gestión del espacio expositivo, lleva el concepto del animal, el hombre y el híbrido al ámbito expositivo.

El eje vertebral de su trabajo lo conforman los animales, desde distintas visiones y perspectivas, por un lado la hibridación entre distintos animales o entre lo animal y lo humano. En muchos de sus dibujos se ve cierta influencia de Durero, lo que más interesa es su forma de dibujo y de abordar las formas, así como los resultados visuales que consigue. Muchas de sus obras plantean la duda de si aborda la animalización del hombre o bien la humanización del animal (ya en fábulas y en películas infantiles estamos acostumbrados a este agenciar al animal comportamientos y rasgos humanos que casualmente suelen ser los aspectos “culturales” como la ropa o los objetos.)

Peony Yip

Esta ilustradora nacida en Hong Kong hace a través de sus ilustraciones un estudio de la metamorfosis entre lo animal y lo humano, sea desde la superposición de dibujos, el uso de la máscara o disfraz o bien la creación de seres híbridos. Alejándonos de lo animal, Yip también se interesan por el concepto de sangre, herida y mueca, dando lugar a ilustraciones donde lo más físico y animal del hombre se patentiza.

²³ SENDAK, Maurice. *Donde viven los monstruos*. 18ª ed. Madrid: Santillana Ediciones, 2009. p.20.

John Kenn Mortensen

Hablando del *Bestiario* de Cortázar se destacó el aspecto de las dos realidades dentro de su obra, (una segunda realidad extraña o monstruosa contrapuesta a una realidad verosímil) y cómo dentro de la narración el hecho de que los personajes “reales”, “humanos” no dieran importancia, ni se espantaran por la existencia de esa segunda realidad fantástica era lo que producía en el espectador extrañeza y curiosidad. En las ilustraciones de Mortensen, el espectador tiene ante si dos realidades, una natural y otra fantástica y monstruosa. ¿Sus personajes no advierten esa segunda realidad? ¿o simplemente no se extrañan por la existencia de los monstruos? En cuanto a la técnica y estilo visual de sus ilustraciones cabría destacar el parecido y herencia del también ilustrador y guionista Edward Gorey, recordado por la serie televisiva *Mystery* y sus dibujos sencillos a plumilla con oscuros sombreados y una estética muy particular.

Caitlin Hackett

Se puede ver una gran evolución en el trabajo de esta artista, desde unos primeros trabajos con estética de fantasía hasta llegar a obras donde la, ya trabajada, hibridación entre lo animal y lo humano llega a límites insospechados. Un juego entre la anatomía, formas y texturas que da lugar a criaturas dignas de cualquier bestiario. La importancia de la anatomía animal destaca en su obra, dando lugar a nuevas especies bicéfalas, híbridas; reflejo de muerte y destrucción en algunos casos.

Oscar San Martín

A lo largo de su obra (sea en ilustración, pintura o audiovisual), este artista ha creado un imaginario onírico donde la soledad, la muerte y lo extraño se convierten en protagonistas. Cabría destacar la importancia de su colaboración con el escritor Oscar Sipán, desde *El leyendario de monstruos de agua* (2004) hasta *La guía de hoteles imaginarios* (2006). Su trabajo como ilustrador a parte de caracterizarse por una gran limpieza y fuerza de imágenes, involucra al espectador en espacios y criaturas imaginarios, seres híbridos (desde lo vivo a lo inerte) donde las protuberancias, tentáculos y todo tipo de texturas ayudan a crear una atmósfera que recuerda a olvidados parajes victorianos.

Fotografía

De la realidad y la fauna (im)posible. Joan Fontcuberta y Pere Formiguera

En 1985 nace un proyecto colaborativo entre el fotógrafo Fontcuberta y el escritor Formiguera. Aunque su proyecto Fauna se aleje del trabajo aquí abordado, la serie fotográfica de híbridos animales así como el sustrato teórico e intencional de los artistas es muy interesante. Bajo la falsa premisa de la fotografía como verdad (Un irónico Borges dijo: Ser es ser fotografiado) y el concepto de ciencia como búsqueda de la verdad natural, a través de la investigación y la toma de fotografías y cuadernos de campo, estos dos artistas buscan (recordándonos a ese mundo de máscaras y falsas apariencias y una abolición de las mentiras de los macro-relatos históricos) el desmontar los dispositivos gnoseológicos de los media y los *stablishment* culturales. Haciendo partícipes al espectador en una exposición-simulacro (Fauna, Macba, 2004) donde nada es históricamente cierto, sino una mera invención de los artistas. Desde la existencia de los científicos, un tal profesor Peter Ameisenhaufen y su ayudante Hans von Kubert, hasta todo el material expuesto, desde cuadernos de campo a fotografías de esas criaturas pasando por las figuras de taxidermia.

Pintura

De lo demoníaco religioso. El Bosco (1450-1516)

La religión cristiana y, en concreto la biblia, retoma cuestiones próximas a nuestra temática y se puede afirmar que éstas hablan de un hombre que desde un principio traicionó a su creador, confirmando su expulsión del paraíso y castigándolo a la vida terrenal donde se debe sufrir y aguantar para conseguir alcanzar el cielo o la vida eterna. Sin embargo, la otra cara de la moneda es el infierno, el ares, el averno, allá donde todo tipo de demonios nos castigarán por el resto de la eternidad. El retrato de este lugar nada anodino, subterráneo, en llamas y donde toda suerte de demonios y monstruos torturan al hombre y la mujer pecaminosos lo llevaron al lienzo y con gran maestría los pintores holandeses del siglo XV como El Bosco o Grünewald. Partiendo de la premisa de que se trata de la interpretación del infierno cristiano, nos olvidaremos de la religión y analizaremos brevemente el discurso pictórico de estos artistas.

A mediados del siglo XV, Europa estaba dividida en dos mentalidades opuestas: por un lado la Italia renacentista, médium en el que Pico della Mirandola publicará su *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486) y por el otro lado, el norte de Europa, aún reflejo

de la Edad Media, donde Brant escribirá *La Nave de los locos*, poemas satirizantes de los defectos y flaquezas de la humanidad. Será esta actitud medieval la que inspirará al Bosco en su reinterpretación de *Las bodas de Canáan* así como en el Tablero de los *Siete Pecados Capitales* y de las *Cuatro Postrimetrías*.

Sin embargo, serán los trípticos de *El juicio final* y *El Jardín de las Delicias* donde el Bosco desarrollará a parte de un lenguaje narrativo (utilizando por lado las distintas tablas así como las distintas alturas de estas para secuenciar la historia) un lenguaje icónico que ha pasado a la historia. Aunque ciertos demonios proceden de fuentes literarias y visuales de vieja tradición (diablos antropomorfos, culebras, escuezos, dragones...), el Bosco añadió a esta fauna infernal, más o menos convencional, especies nuevas y más espeluznantes: fusiones extravagantes de lo animal y lo humano, objetos inanimados, cabezas sin cuerpo y miembros rechonchos... Gracias a la topografía de su Infierno (lagos, ríos, hornos y abismos), la fauna demoníaca ya descrita, así como el sufrimiento y dolor desprendidos de los castigos por los pecados, el Bosco expresa eficazmente el concepto medieval del Infierno, como un estado en el cual se convierten en un caos las leyes de la naturaleza que fueron establecidas por la Divinidad.

Los monstruos de una España destruida, la vejez y la enfermedad.

Francisco Goya (1746-1828)

Una de las representaciones más crudas de lo monstruoso de la sociedad y del hombre la encontramos en Goya y muchos de sus grabados. En su serie de *Los Caprichos* (1793-1796) hace una dura crítica a la sociedad ilustrada española (educación, religión, nobleza, prostitución...). Cabe destacar su Capricho 43, "El sueño de la razón produce monstruos". Tanto la anotación del grabado como el juego de luz-oscuridad y bestias facilitan muchas interpretaciones. "A través del espectáculo Lord Byron quiere mirar de cerca la muerte en un intento de conocerla para evitar imaginársela, pues sabe que lo monstruoso emerge de la oscuridad del conocimiento; aquello que no podemos ver con claridad (tanto sea por falta de luz, como por falta de entendimiento) cobra inmediatamente estructuras amorfas que la imaginación se apresura a completar con formas monstruosas. De la misma manera, lo que no alcanza a ser entendido por la razón se torna monstruoso. Los monstruos emergen, como en el célebre capricho 43 de

Goya, del *Sueño de la razón* (1796-1799), de aquello que se escapa a su análisis y comprensión, esto es, del temor a la muerte y de la experiencia del amor.”²⁴

En *Desastres de la guerra*, el pintor y grabador nos ofrece un recorrido entre cuerpos mutilados, fusilamientos, ahorcamientos, cadáveres apilados; una verdadera descripción visual de la monstruosidad del ser humano y el terror que infunde. Sus pinturas negras, consideradas en la categoría estética de lo feo, destacan por la penumbra, la oscuridad y las sombras; figuras aterradoras como *Saturno devorando a sus hijos* o siniestras *El aquelarre*; son obras que nos remiten al último período de vida del artista, aislado, sordo, ajado.

El hombre devuelto a su animalidad. Francis Bacon (1909-1992)

En la siniestra y monstruosa pintura de Bacon vemos al hombre devuelto a su animalidad, a lo más hondo y oculto del ser, como producto, una serie de imágenes estremecedoras. Cuerpos distorsionados, bocas que ocultan el rostro (boca que asimila como punto de comunicación del hombre entre el exterior y su interior), esqueletos, figuras que se disuelven y aparecen dislocadas.

En su obra encontramos lo siniestro freudiano *Heimlich* (familiar) como paradoja: “lo secreto, lo oculto, algo que los extraños no pueden advertir”²⁵ ejemplificado en una serie de cuerpos crucificados, contorsionados, mutilados, deformes, con rostros en límite de su disolución. Criaturas que copulan, defecan, vomitan, eyaculan, sangran y se desmoronan. Criaturas humanas. El artista intenta capturar la psique del sujeto, sus esfuerzos por conocerse y llegar a definirse en una imagen que se disemina y dispersa como una superficie de reflexión donde se inscribe el doble, el Otro.

En la pintura de Bacon la belleza se ve dañada, ultrajada; el artista se introduce en el sentido iconográfico del cuerpo y lo somete a una “pesadilla” pictórica. El retrato de la soledad de los seres desgarrados. Por otro lado, exterioriza la animalidad del hombre; una animalidad a la que dice llegar a través de la mutilación del propio cuerpo, un cuerpo que se encierra y enfrenta a sí mismo reconstruyendo convenciones y estereotipos.

²⁴ RAQUEJO, Tonia “Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte”. En: HERNÁNDEZ, Domingo (ed.), *Estéticas del mundo contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. p. 53. [acerca de una carta que Lord Byron envía a su editor John Murray en 1817, *Lord Byrons's Letter and Journals*, “Chapter 6: A dissipate in carnival Season, en : www.astate.edu/engphil/gallery/byron.html]

²⁵ TRÍAS, Eugenio, Op. Cit., p. 41.

Médium artístico y dualidad del ser. Charlotte Caron

“Estamos a la vez tentados por la humanización de los animales, que revela en ocasiones nuestras proyecciones fantasmal, y por la bestialidad de los hombres, otra de nuestras formas de fingir al otro en su animalidad.”²⁶ Con la serie de pintura-fotografía Retratos, Caron se apropia de las capacidades expresivas de ambos médiums artísticos para convertir la serie en una metáfora acerca de la dualidad animal-hombre, creando un doble proceso de ósmosis entre la materialidad de la pintura y el realismo fotográfico así como entre el animal (que aunque se nos aparece como máscara, parece más bien la explosión de un interior antes oculto) y la figura humana.

Breve cartografía de lo monstruoso en arte contemporáneo

No hace falta que una obra de arte sea un retrato de monstruos para que algunos categoricen esas obras por su monstruosidad. Se podrían seguir tres recorridos en la experiencia del amor y la muerte en el tema (RAQUEJO, 2002: 54). El primero, “El arte y los mass-media: el recepto entre la realidad y la ficción” se analiza brevemente la obra de Gilian Wearing y sus video-creaciones como *Trauma* y *Confiesa todo en vídeo* donde la línea entre la realidad y la ficción se desdibujan cuando, un público anónimo relata experiencias traumáticas a través de un médium artístico como el vídeo; imposible no relacionarlos con el auge de los *realities shows* y esa desinhibición ante la cámara buscando no comprensión sino un alivio de sus angustias. La obra fotográfica de Richard Billingham (1993-1995) amenaza al espectador cuando ficción y realidad se entremezclan, desdibujando las líneas entre lo que es obra de arte (y su supuesta crítica por valores estéticos) y un documento sociocultural; el espectador se convierte en un *voyeur* de la vida íntima y familiar del artista, un juego basado en la ambigüedad entre lo real y lo verosímil a través de la simbiosis de la realidad y la ficción. Por su parte, Jean-Louis Schoelkopf (Documenta X de Kassel, 1997) dialoga con lo familiar y lo siniestro en un juego fotográfico entre la apariencia exterior e interior de un hogar, un juego entre un espacio abierto, aparentemente tranquilo y en color y un interior claustrofóbico y agobiante. “Lo siniestro se da cuando se desvanecen los límites entre la fantasía y realidad, cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real.”²⁷

²⁶ SPIRE, Antoine. cita extraída de la web de la artista disponible en:

<<http://charlottecaron.fr/travaux/peinture/portraits/>> [Consulta: 20 de enero, 2013]

²⁷ FREUD, S. “Lo siniestro” en: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, t.III, p. 2500.

Alejándonos de lo monstruoso o siniestro producido por el derrumbamiento la realidad y la ficción, el segundo recorrido, “La construcción del otro a través de la mirada”, aborda el concepto de la mujer y de su representación en el arte desde un punto en el que la mujer se convierte en “lo otro” en lo no-normal dentro del discurso de géneros tradicional. Muchas artistas han hecho una revisión al concepto de mujer cómo lugar de deseo masculino, rechazando la construcción tanto formal como social de la mujer en el arte tradicional. En *Híbrido* (1997) Jenny Saville sigue los pasos de la mirada masculina que ya en Grecia construyó el cuerpo de la mítica Elena a partir de los fragmentos más bellos de las mujeres más perfectas. Sin embargo en la mujer de Saville, las piezas no encajan, no hacen un todo perfecto sino, que más bien construyen una criatura más parecida a la fabricada por Mary Shelley en *Frankenstein*, que a la mujer objeto de deseo del hombre. Mona Haotum en *Cuerpo Extraño* (1994) o *Garganta profunda* (1996) enseña al espectador el interior de su cuerpo, sea desde la asepsia médica mostrando imágenes endoscópicas de sus vísceras –un cuerpo que deja de ser sexual- o mostrando el interior de su garganta y el proceso de comer, donde lo interior oculto ahora se exterioriza. Otras artistas como Cindy Sherman, Jana Sterback, Sarah Lucas o Sam Tylor han abordado el cuerpo femenino desde la comida, binomio asociado a la mujer y su relación con el alimento, tanto para los otros como alma mater o en relación al cuerpo y los cánones de belleza; en una categorización estética entre lo grotesco y lo siniestro, por el hecho de sacar a la luz lo oculto tanto social como anatómico.

6.- Metodología del trabajo

Este Trabajo Fin de Grado tiene entre sus objetivos la creación de un álbum ilustrado (VER ANEXO IV) a partir de la construcción de cinco personajes y sus correspondientes historias, que constan de narración escrita y visual, siendo la metamorfosis el punto de conexión entre todos ellos, metamorfosis provocada por un fracaso en lo real, por un no adaptarse a la norma que rige el *status quo* de su (nuestra) realidad.

6.1.- Cuestiones técnicas

Tras proyectos anteriores de ilustración y ciertos problemas relacionados con el tamaño de la página, su impresión y encuadernación, para este proyecto se decide utilizar como

doble página la mitad transversal del A3, 420x148,5 mm (aunque se ve reducido en la posproducción por motivos de impresión, por las sangres y el guillotinado. Esta elección del formato viene a parte de por la comodidad de la lectura en horizontal, por ser un formato en el que se adapta de forma más idónea la composición de las escenas y la distribución del espacio.

En cuanto a la técnica, se optó por la sencillez, convirtiéndose el lápiz en la herramienta clave de trabajo, añadiendo secciones de color en relación con la narrativa y simbología implícita en cada una de las historias para destacar ciertos aspectos; como por ejemplo, en el cuento de *mi-lo-bo* cuando el lobo se ahoga, el césped no es verde, sino rojo, en un intento por resaltar la acción monstruosa de los cabritillos y la consiguiente muerte del lobo. A pesar de los contrastes y profundidad que permite el grafito, las ilustraciones presentan cierta monocromía o palidez en relación con los personajes y sus vivencias. En otros relatos como en *Azul* la acuarela sustituyó al lápiz por sus cualidades cromáticas, de profundidad y transparencia, generando mares densos, oscuros y profundos. Cabría destacar el uso del papel cebolla para la simulación del cristal o los álbumes que huyen del mar, para darles cierta presencia debido al simbolismo que tienen en la historia.

Las cinco historias no tienen la misma extensión, sin embargo el número de páginas oscila entre las 16 y 24. En cuanto a la postproducción, una vez realizadas las ilustraciones se escanearon y prepararon para su impresión, en sistema CMYK y una calidad mínima de 300 ppp. Finalmente vino el trabajo de maquetación, impresión y encuadernación de las historias.

Exposición

Desde un principio nos pareció interesante y necesaria la idea de exponer el trabajo, para compartirlo tanto con los compañeros como con los miembros del tribunal, así como por experiencia artística y culminar la investigación con el proyecto artístico desarrollado y que forma parte del mismo. (VER ANEXO V)

La exposición tuvo lugar entre los días 11 y 15 de junio, 2013 en la Sala de Exposiciones de la Escuela de Arte de Teruel. Las fechas nos vinieron condicionadas por la disponibilidad de la misma. A finales de junio el propio centro utiliza el espacio

expositivo para sus actividades. Para su montaje la sala ofrecía ciertas peculiaridades que nos hizo seleccionarla entre los espacios que se visitaron en busca del más adecuado. La disposición de la misma, su compartimentación en seis partes, se adecuaba a las características del proyecto, en relación con lo expuesto y los personajes. La zona central se dejó para la proyección de dos vídeos realizados a raíz del proyecto en la asignatura de Recursos Intermedia. Con motivo de la exposición, se intentó llevar el trabajo desarrollado en papel un poco más allá, abordando las ilustraciones desde la noción de instalación y el espacio expositivo; generando un recorrido entre el espectador, los personajes y sus historias.

6.2.- Relación de asignaturas cursadas en el Grado en Bellas Artes

A lo largo del proceso de planificación y materialización del trabajo, se han ido aplicando conceptos y aprendizajes adquiridos a lo largo de la titulación de Bellas Artes, atendiendo a asignaturas como Taller de Ilustración, Introducción a las Ideas Estéticas, Arte y Pensamiento, Taller de Diseño Gráfico I y II, Metodología de proyectos de Imagen, Historia de la fotografía y el cine, Diseño y gestión del espacio expositivo (en relación con la exposición del Trabajo Fin de Grado en su componente de obra gráfica que resume el producto del proyecto artístico desarrollado).

El interés por el monstruo tiene su origen en el trabajo teórico *El monstruo en el imaginario social contemporáneo* realizado en la asignatura de 2º del grado de BBAA, Introducción a las ideas. Un interés, más conceptual y reflexivo, que creador, que se sustentó en el visionado y crítica de filmografía de terror y monstruos, así como de diversas fuentes literarias y filosóficas.

En Taller de Ilustración (3º curso de BBAA) se desarrolló un proyecto personal, *Ovejita Negra* (VER ANEXO II) en el que hay algunos elementos que se podrían considerar germen de este Trabajo Fin de Grado, como el aislamiento del personaje en su casa, la búsqueda de un refugio o más bien punto de fuga de la realidad con la que se choca.

En Recursos Intermedia, asignatura cursada en 4º curso de BBAA, se desarrolló un proyecto personal que tomó el personaje de *Esperar el bosque* aunque desde otros puntos de vista –perdiendo el significado del personaje en su contexto original. Este proyecto *Recuerdo Montenegro. A la ruina de mi olvido* planteaba la relación entre el

ilustrador y el personaje en un intento por dotar de una identidad “real” a éste último. El escenario artístico fue la realidad hibridada y, en especial, las redes sociales y Facebook; creando un perfil al personaje y utilizando las fotos y la galería como constructo de su identidad. En juego de ficción y realidad, el personaje construía su identidad a través de los recuerdos (plasmados en fotografías privadas) olvidados del ilustrador. Fotos de una nueva identidad, que se hacían públicas en la red.

6.3.- Desarrollo del proceso

En el apartado 7 se explica el desarrollo y evolución conceptual y de investigación que se llevó a cabo, un camino que sin dejar de un lado los seres o criaturas que amenazan el sistema establecido, llevó de los cuentos infantiles al concepto de monstruo en el cine hasta el juego entre lo real y lo inverosímil y la narrativa Kafkiana y posteriores. Dejando a parte este proceso de investigación que se desarrollará posteriormente, aquí se analizará el trabajo relativo a las imágenes y al producto final.

En primer lugar cabría resaltar el carácter único de cada historia, que permite lecturas separadas e independencia entre ellas. Se trata de cinco personajes distintos, con distintos problemas y circunstancias que, sin embargo, resuelven o hallan como punto de fuga el proceso de metamorfosis. Cada personaje y su respectiva historia, es construida por separado, dando lugar a distintas soluciones narrativas.

En ciertos trabajos he conseguido llevar una metodología (de construcción de las historias) más analítica, teniendo objetivos claros desde el principio, objetivos más o menos inmutables. Sin embargo, en este proyecto, la forma de trabajo se podría asimilar a una deriva, un irse construyendo simbióticamente la parte escrita y la visual. Oliver Jeffers, creador de libros ilustrados habla de la relación palabra-imagen: “Yo no me defino como escritor de libros ilustrados o ilustrador. Utilizo la expresión creador de libros ilustrados. Cuando el escritor y el ilustrador son dos personas distintas, supongo que los textos se entregan al artista totalmente acabados. Sin embargo, yo hago ambas cosas y las dos evolucionan juntas. A veces, las imágenes pueden dar forma a las palabras y no al revés. Por lo general, a mí me resulta más sencillo no decir las cosas con palabras. Más que decir, muestro.”²⁸

²⁸ SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. Op. Cit. p. 100. [Conversación entre Oliver Jeffers (ilustrador y autor) y Martin Salisbury, Association of Illustrators Forum, marzo de 2010.

Podría extrañar que siendo un trabajo de Bellas Artes se de importancia a la construcción y necesidad del texto, sin embargo de la misma forma que considero que las ilustraciones no acompañan al texto, sino que lo contextualizan y crean al personaje y su escenario; la palabra también dice cosas que no hace la imagen, o lo hace de forma diferente, dando lugar a nuevos e interesantes significados en su lectura. “Y si desea representar con palabras la forma del hombre y todos los aspectos de su membrificación, abandone esa idea. Porque a mayor minuciosidad en la descripción, más limitará la mente del lector y más alejado lo mantendrá del conocimiento de la cosa descrita. Por eso es necesario dibujar y describir.”²⁹

Algunos personajes cambiaron a lo largo del trabajo. Cuando en un principio la mayoría de historias tenían como elemento vertebrador el concepto de “tiempo” y sus diversas formas de manifestarse y vivirse por el ser humano (crecer, esperar, el tiempo pasado y la memoria, la muerte) Milo era un niño con miedo a crecer, miedo a tener responsabilidades, por eso llevaba un disfraz de Lobo; sin embargo, al introducirse la lectura subversiva de *El lobo y los siete cabritillos*, el personaje y sus circunstancias evolucionaron hacia otro punto, en mi opinión, más interesante que el original.

Primero se desarrollaron los personajes en un proceso de borrador y dibujo libre (VER ANEXO III), en el que la única condición era la yuxtaposición de elementos animales y humanos. Tras la construcción visual de éste, se desarrolló su personalidad y sus posibles historias. A través de bocetos y dibujos de posibles escenas aleatorias, y de fragmentos de texto que nacían a raíz de éstas, los personajes se fueron definiendo más nítidamente. En un principio no me interesé por buscar el significado o características “morales o humanoides” de cada animal, sin embargo, una vez contruidos los personajes me pareció interesante buscar qué era aquello que muchas culturas encontraban en éstos. Fue quizás un intento de convertir a las criaturas en seres completamente subversivos (no sólo en el escenario de su historia), sino también en el significado que tienen en el imaginario colectivo, que muchos de éstos no se corresponden o rompen esas creencias. La tortuga, símbolo en muchas culturas de sabiduría y longevidad, en *Hacia la Isla de los Caparazones Vacíos* decide que es

²⁹ SALISBURY, Martin; STYLES, Morag, Op.cit. p. 11 [Cita atribuida a Leonardo da Vinci con la que Bland abre su libro *A history of Book Illustration* (Fraber, 1958)]

momento de morir, de abandonar su(s) casas. La gallina es el *alma mater*; sin embargo en *De mi naturaleza agraviada* el personaje es estéril, “pone huevos duros”, no “sirve para lo que ha nacido”, transgrede aquellas supuestas e inamovibles leyes de su naturaleza, aunque más allá de esa transgresión involuntaria está la culpa y la sensación de no se como debiera, sensación ligada a los estereotipos de roles de género.

“En otro nivel simbólico del mundo de la naturaleza, en el de la atropomorfización del mundo animal que se ofrecía a la mirada humana, el ojo ceñudo del águila hizo que fuese percibida como un animal malhumorado y temible; la melena del león, en cambio, revisitó a este animal de un aspecto majestuoso, convertida en equivalente simbólico del manto real de los humanos (...). Todos los ejemplos descritos constituyen casos de simbolización por proyección cultural, a partir de analogías observadas en la naturaleza.”³⁰

Una vez construidos los personajes (tanto el aspecto como la personalidad) y sus respectivas historias se procedió a realizar el trabajo de preparación previo a las ilustraciones finales, desde pruebas de material (papel, lápices de distintas durezas, telas) a pruebas de composición. Una vez construida cada historia se construyó el respectivo *storyboard*, que en ocasiones sufrió algún cambio a lo largo del proceso.

Las historias no están acabadas, los personajes quizás se vean desdibujados. En estos relatos escritos y visuales no se pretende cerrar la vida del personaje, sino tan sólo una parte, un momento de incertidumbre o crisis que se entiende como el detonante, tanto de la creación del personaje metamorfoseado como de su apariencia original, pero también detonante de su transformación, en resumen detonante de la construcción de la narración, del hecho de la transformación y del personaje). Este dejar inacabado permitirá en el futuro seguir con las historias u otros avatares de los personajes. Cabría destacar que otros personajes se quedaron en el tintero, cuando se decidió delimitar el trabajo y hacer una selección de éstos.

³⁰ GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto* [en línea]. Barcelona: Anagrama, 1996. p.82. Disponible en internet: <http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/Gubern+Roman+-+Del+Bisonte+A+La+Realidad+Virtual.pdf> [Consulta: 20 de mayo 2013]

Una pregunta que puede surgir es el porqué de tantos personajes e historias en vez de desarrollar ampliamente uno sólo. Tantos personajes quizás porque en un principio se buscó el crear criaturas a modo de bestiario, pero pronto salió a la luz la necesidad de ir más allá y construir sus historias. Son breves porque el objetivo no era crear una gran historia o novela gráfica, sino pequeños relatos, pequeños momentos o decisiones, un momento dentro de una vida imaginaria.

7.- Evolución del concepto y el proceso: de la literatura infantil al concepto del “otro” y la metamorfosis

Desde un principio se decidió desarrollar la disciplina de la ilustración, pensando en un primer momento en el público infantil, se investigó el cuento a través de *El psicoanálisis de los cuentos de hadas*. La existencia de los malos (monstruos o no) en los cuentos es innegable, cuando se es niño, habitualmente no se reflexiona conscientemente sobre el tema, sin embargo, es importante. De alguna forma, el antagonista del héroe parece necesario, pero ¿necesario para qué? ¿para quién? De nuevo volvemos al concepto de monstruo (sea físico o moral) y la amenaza al sistema establecido y la necesidad de abolirlo para mantener el *status quo*.

“El dilema, sobre el que todavía parece demorarse el debate de cuantos aman y sirven la literatura infantil, encuentra sus razones profundas no sólo en el inevitable dualismo existente entre la perspectiva de los adultos (padres y educadores) que eligen los libros para la infancia, y la de los niños, que los leen o los miran, sino también en el paisaje no poco accidentado de la propia tradición de pensamiento que esos libros cargan sobre sus espaldas. En efecto, en ella parecen cruzarse o alternarse continuamente adultos que reverencian la fantasía y la espontaneidad infantiles (como el gramático bohemio Comenius, autor del primer libro ilustrado de texto, el *Universo figurado de las cosas sensibles* —Nuremberg, 1654— o como el romántico Jean Paul) y otros que, con moralismos más o menos bien estructurados, nada tienen en su corazón salvo el deseo de someter esa fantasía y esa ingenuidad a la ética filistea de un útil de clase, ética que se refleja a menudo en la literatura para la infancia introduciendo la obligación de la

“moral” conclusiva, para la que los “niños buenos” siempre deban “estar limpios”, los “niños buenos” nunca deban “contestar” y así sucesivamente.”³¹

Este valor moralista del que nos habla Benjamin lo encontramos en innumerables cuentos infantiles, pero también más allá, como en esas inocentes amenazas paternas: “vete a la cama o el Coco te comerá”. En la actualidad, el mercado editorial infantil ha crecido y diversificado, las tipologías de cuentos son infinitas, desde el simple cuento ilustrado al álbum ilustrado que se podría considerar obra de arte. A pesar de este desarrollo un aspecto sino, principal, destacable es el contenido moral, la conclusión, la moraleja. En el gran espectro que conforman estos libros, algunos se alejan de esa supuesta necesidad moral en la narración infantil, sin embargo, es un aspecto que ha perdurado desde por ejemplo las *Fábulas* de Esopo. Volvamos a la relación o mutua necesidad entre el héroe o protagonista y su antónimo, el malo.

La necesidad o importancia que tienen los monstruos o seres malvados en los cuentos infantiles así como la moraleja que de ellos se desprende tiene varias lecturas, pros y contras. De alguna forma, que el héroe o protagonista (personaje con el que el niño se verá más fácilmente identificado) tenga un enemigo, le demuestra al pequeño lector las dificultades de la vida y la necesidad de afrontar la realidad y ser valientes. Sin embargo, habría que considerar que clase de mensajes se inscriben en las moralejas.

De muchas fábulas se desprende la necesidad de ser paciente, razonable, reflexivo o cívico, por ejemplo. Pero en los cuentos infantiles, sobretodo en los populares y sus adaptaciones literarias y cinematográficas posteriores, muchas moralejas guardan relación con la religión y principios de ésta (que pueden tener su analogía en la moralidad) contrapuestos al pecado (envidia, orgullo, avaricia...). Más allá de los libros, en las películas de Disney (con las que muchos hemos crecido) se lee una lucha de y por conseguir el poder entre el protagonista y su antagonista. Scar (hermano de Mufasa en el *Rey León*) cuestiona la monarquía y el poder del primogénito; en *Blancanieves*, la “reina-bruja mala” -mujer mayor y madura y con cierto poder- se ve amenazada por la joven y bella Blancanieves, futura reina; en *Aladdin*, Jaffar también se opone al Visir

³¹ BENJAMIN, Walter. *Escritos: la literatura infantil, los niños y los jóvenes* [en línea]. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989. p.10. Disponible en internet: <http://www.bilboquet.es/documentos/Benjamin,%20Walter%20-%20Escritos%20La%20Literatura%20Infantil.pdf> [15 de mayo 2013]

queriendo llegar al poder. A través de las distintas malicias perpetradas por estos “malvados” a lo largo de la trama, se entrevé que oponerse o cuestionar el sistema establecido será castigado; Scar desterrado, la Reina muerta (pero antes torturada en el cuento de los hermanos Grimm)³² o Jaffar, preso. En la mayoría de las películas de Disney (adaptaciones de cuentos tradicionales), el malo lo es porque quiere arrebatarse el poder al bueno, un bueno que se presupone que es aceptado y respaldado por sus súbditos. Serán los “pecados” como la avaricia, el orgullo o la envidia los que lleven a los malvados de los cuentos y películas infantiles a su estrepitoso final, en el que los buenos ganan, y ellos pierden o incluso mueren.

A pesar de este cuestionamiento sobre la necesidad moral del cuento y la construcción estereotipada del monstruo, la literatura infantil solventa muchas necesidades del niño en relación a su conocimiento de sí mismo y de la realidad. En ciertas etapas, el niño no es capaz de explicar con palabras sus miedos o emociones y los cuentos se convierten en un espejo o una herramienta a través de los cuales expresar aquello que no saben. “Cuando escucha un cuento, el niño recoge ideas sobre cómo poner orden en el caos de su vida interna. El relato sugiere no sólo el aislamiento y la separación, por parejas de contrarios, de los aspectos dispares y confusos de la experiencia infantil, sino también su proyección en distintos personajes. Incluso Freud llegó a la conclusión de que la mejor manera de contribuir a poner orden en el caos increíble de contradicción que coexisten en nuestra mente y vida interna, es mediante la creación de símbolos para cada uno de los aspectos aislados de la personalidad.”³³

“¿Es el lobo *feroz* un monstruo? Pregunta difícil. A primera vista y sin reflexionar demasiado diríamos que sí porque ¿quién si no el lobo personifica los miedos de la niñez? ¿quién si no el lobo se come a Caperucita y a su abuela? Sin embargo, otra pregunta planea: ¿tiene el lobo otra opción? Evidentemente no. Forma parte de su esencia el comerse a Caperucita. Sin lobo no habría cuento. Sin festín “caníbal” no habría historia que contar: ni lobo, ni niña, ni abuela, ni cazador, ni moraleja. Pero no

³² “Al entrar en el salón reconoció a Blancanieves, y fue tal su espanto y pasmo, que se quedó clavada en el suelo sin poder moverse. Pero habían puesto ya al fuego unas zapatillas de hierro y estaban incandescentes. Tomándolas con tenazas, la obligaron a ponérselas, y hubo de bailar con ellas hasta que cayó muerta.” HERMANOS GRIMM. *Blancanieves* [en línea]. p. 7. Disponible en internet: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/blacan.pdf> [8 de marzo 2013]

³³ BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. 9ª ed. Barcelona: Editorial Crítica, 1988. p.106.

nos apresuremos en conclusiones: el lobo está ahí por algo, consiste precisamente en su “ser sí-mismo”, es decir, en su determinado -condenado si se quiere- a obrar siempre de la misma manera puesto que su esencia consiste en ese eterno retorno de una acción sin opción. El lobo se comerá a Caperucita y se la comerá siempre-. [...] Por tanto, ¿es el lobo *feroz* un monstruo? Sí, porque su ser es el miedo que pone en peligro una jerarquía de valores que es preciso reforzar.”³⁴

La lectura subversiva de *El lobo y los siete cabritos* tuvo ciertas consecuencias que aparecen plasmadas o utilizadas en el TFG [dejando a un lado las lecturas de éste y otros cuentos en los que el lobo o el ogro, por ejemplo, simbolizan a los adultos extraños que quieren abusar del niño]. Parece evidente que el lobo es monstruo, pero en este cuento el monstruo se acaba convirtiendo en víctima, se podría excusar la historia haciendo ver que no es víctima sino juzgado y condenado por los siete cabritillos, pero aquí entra de nuevo ese “ser ahí” del lobo pero también el “ser ahí” de los cabritillos. El lobo es “monstruo” también en atención a su naturaleza, pero los cabritillos no son o no deberían ser monstruos, sin embargo, en esa venganza los cabritillos se convierten en verdugo, cabritillos con piel de lobo. “- ¡Se ha muerto el lobo! ¡Se ha muerto el lobo! Y, con su madre, se pusieron a bailar entorno al pozo.”³⁵

También se indagó en los álbumes ilustrados infantiles “monstruosos”, en los que destaca la construcción estereotipada del monstruo: grandes, peludos, ojos grandes, dientes puntiagudos y garras, obviando algunas características diferenciales. Finalmente se decidió alejarse de los derroteros del cuento infantil, de la creación estereotipada del monstruo y de (re)producir moralejas. Quizás porque, de forma general, cuando abordo el concepto de monstruo, no lo hago desde su visión de verdugo, sino de víctima. Cuando reflexioné sobre los habituales infantiles y pensé en “el miedo a la oscuridad”, sólo pensaba en la oscuridad como un personaje al que aíslan y el cual no sabe porqué. (VER ANEXO II)

³⁴ CONDE, Ana, Cave Canem. Estudio sobre una deriva conceptual: Del Monstruo al Otro a través de la literatura [en línea], *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, nº 34, julio, 2004, pp. 1-2. Disponible en internet: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/conde34.pdf>> [Consulta: 10 de febrero 2103]

³⁵ HERMANOS GRIMM, El lobo y los siete cabritillos [en línea], p. 5. Disponible en internet: <http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=31&cad=rja&ved=0CCcQFjAAOB4&url=http%3A%2F%2Fvatteachersofspanish.com%2Findex.php%2Fdocumentation%3Fdownload%3D15%3A2-grimms-brothers-fairy-tales&ei=zte9UYXHEMa_OYOugbgD&usq=AFQjCNE_7EII6_EaAS_lxqLEfeoiwiDScg&sig2=enmzLzHcbEO4s6qzVymW8g&bvm=bv.47883778,d.ZWU> [Consulta: 8 de marzo, 2013]

Antes de regresar al monstruo “para/de adultos” de la literatura y el cine, con sus diversas lecturas filosóficas, se investigaron las criaturas (entre lo animal y lo humano) medievales que habitan en los bestiarios, en ocasiones con connotaciones morales. El monstruo se puede entender un reflejo “oscuro” y deforme de lo feo moral del hombre, sin embargo se quería huir de la necesidad de la comparación y sacar ese supuesto monstruo del hombre. Sin embargo esta idea se asocia al segundo origen del miedo, la otredad, cuando lo terrible se halla en el propio sujeto, concepto ilustrado en la obra de R.L. Stevenson *El extraño caso del Dr. Jeckyll & Mr. Hyde* (1886), en la que se contraponen en el mismo cuerpo, dos hombres, unos racional y otro amoral, destructor. Este tipo de obras, consideradas como novela psicológica, entrevén un cierto tipo de esquizofrenia o problema moral, tema al que no se quería recurrir, por pretender hablar del ser humano en unos parámetros “normales”. Sin embargo, el germen se puede encontrar en *Los elixires del diablo*: <<Mi propio “yo” era objeto cruel de un destino caprichoso (...) ¡Yo mismo me desconocía! (...) Soy lo que parezco, y no parezco lo que soy: ¡para mí mismo soy un enigma indescifrable, y mi yo escindido>>³⁶ En un tono similar al que haría Dostoievsky en *El doble*: “Quien ahora estaba sentado enfrente del señor Goliadkin era el terror del señor Goliadkin, la vergüenza del señor Goliadkin, su pesadilla de la víspera, en una palabra, era el propio señor Goliadkin”.³⁷ En estas dos obras, el personaje principal se acaba encontrando con un segundo yo (fuera de su cuerpo pero con su misma apariencia) en la que se ven cumplidos sus deseos o terrores. Narraciones en las que lo siniestro aparece por la indefinición y ruptura de límites de dos realidades, de lo real o verosímil y de lo imposible o la ficción. En “El otro” Borges contrapone al lector y así mismo a un otro Borges, un Borges del “ahora” y uno del pasado. “Nos despedimos sin habernos tocado. Al día siguiente no fui. El otro tampoco habrá ido. He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar.”³⁸

³⁶ HOFFMANN, E.T. A. *Los elixires del diablo*. Palma de Mallorca: Hesperus, 1989. p.69.

³⁷ DOSTOIEVSKI, F.M. *El doble*. Madrid: Alianza, 1985. p.70.

³⁸ BORGES, J.L. “El otro” En: *El libro de arena* [en línea], Barcelona: Alianza, 1998.

p. 8 Disponible en internet: <<http://estudiosbiblicos.zzl.org/libros/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20El%20libro%20de%20arena.pdf>> [Consulta: 10 de abril 2013]

En cierto momento del desarrollo del Trabajo Fin de Grado se dejó a un lado el concepto de monstruo, seguramente por las connotaciones negativas que tiene el término, heredadas de nuestro pasado judeo-cristiano y la lucha maniquea entre el bien y el mal. Pero en los personajes construidos se encuentra el valor de monstruo como aquel que amenaza el sistema establecido, un sistema que no siempre es correcto ni aceptado.

8.- De la metamorfosis de Kafka a la construcción de una narración visual.

Muchas lecturas se pueden hacer de Kafka, pero se llega a la conclusión de que, en una reducción al absurdo, hizo una apología política y social de su época, los comienzos del siglo XX fueron convulsos, dando lugar a grandes cambios sociales, políticos y económicos en todo el mundo, desde la I Guerra Mundial (*La metamorfosis* se publica en 1915), la gran depresión americana, la aparición del psicoanálisis, etc. El individuo del que nos habla el escritor checo se ha hecho pequeño, ese hombre al que la razón ilustrada le daba el poder, se ve inmerso en un mundo donde las jerarquías, haciendo hincapié en los poderes del Estado –sean políticos, burocráticos, religiosos- han crecido y diversificado tanto que en la sociedad, el individuo, la persona común, no cuenta, no sabe y ha dejado de entender y formar parte práctica de ese sistema en el que vive.

¿Porqué casi cien años después de que Kafka escribiera *La metamorfosis* hemos vuelto a ese punto? Nuestro mundo y la concepción que tenemos de éste a cambiado mucho desde que Kafka hiciera sus escritos. Quizás uno de los cambios más notables es el desarrollo de las tecnologías y las ciencias de la comunicación. En mi opinión, el ser humano se ha vuelto todavía más pequeño y más aislado que antes, aunque supuestamente estemos interconectados de forma continua y en cualquier lugar. El mundo se ha hecho demasiado grande, demasiado incomprensible, y el individuo común, solo y ajeno o desconocedor del funcionamiento de éste se halla sin recursos en una realidad complicada, plural y confusa. ¿No es esto una alienación? ¿No nos

encontramos atrapados y ajenos a la vez de un mundo y unos dispositivos que “nosotros” hemos creado?³⁹

El uso de la hibridación vino, en un primer momento, determinado por esa constelación de monstruos, mezcla de lo animal y de lo humano, que ha formado y sigue formando parte del imaginario colectivo. ¿Por qué lo animal? ¿De dónde viene, ya no esa fascinación por el monstruo, sino también por la relación ambivalente entre el ser humano y el animal? Sea desde la perspectiva del monstruo como reflejo físico de lo moral del hombre, del monstruo dual que habita en el propio hombre, del antagonista malvado del héroe protagonista o en la creación de seres híbridos, nos encontramos ante seres dobles, antagónicos, la otredad y la comparación entre le yo y ese otro a través de la pauta o la norma, sea natural o moral. De alguna forma el entendimiento del yo no se hace simplemente a través del individuo específico, sino en su relación con lo otro, el medio que habita, sus congéneres o la otra especie con la que coexiste. La construcción del uno a través del otro. “Pero, pese a la enorme diversidad de otros específicos y particulares que puede ir adquiriendo cada comunidad, el animal sigue siendo otro más necesario, el más esencial, el de referencia, porque encarna la otra especie, la única categoría opuesta y complementaria (e inclusiva) de la humana.”⁴⁰

La relación entre el hombre y el animal es demasiado extensa como para explicarla en estas páginas, podríamos dirigirla hacia lo real (domesticación, relaciones “emocional-afectivas”, tema abordado también en *Principito* y el zorro) o hacia lo fantástico (mitología, criaturas, ficción). Quizás en el límite entre lo real y lo imaginario o fantástico estén todas esas características humanoideas con las que raza humana ha ido “adornando” a los animales. No se deja de comparar al hombre y al animal, pero nosotros también fuimos animal y nuestras pasiones bajas o del cuerpo que diría Descartes forman parte de ese “irracional” –al que se ha descuidado- *human* mamífero.

³⁹ “A medida que el hombre adquiere más capacidad de dominar y transformar la naturaleza y todo el mundo que le rodea, se enfrenta consigo mismo como un extraño en su propio trabajo y se encuentra rodeado por objetos que son el producto de su propia actividad pero que tienen a escapar a su control y a adquirir un poder propio. (...) El ser humano es borrado cada vez más por sus propios conocimientos especiales y su preparación –por su existencia como detalle-; al mismo tiempo, cada día son más difíciles de comprender las relaciones y condiciones sociales que le rodean.” FISCHER, E. *La necesidad del arte*. Barcelona: Península, 2011. p.118-120.

⁴⁰ PEDROSA, J.M. *Op.cit.* p.354.

En el arte todo tiene muchas y diferentes lecturas, algunos leerán en mis ilustraciones una necesidad o una reivindicación de volver al origen animal o una forma de ser y estar más sencilla. Como recurso artístico, este proceso de metamorfosis (in)acabada deriva de la tradición artística, pero también se podría entender como metáfora o juego dialéctico entre lo que el personaje vive y en lo que se convierte. En el escenario de la historia, la metamorfosis se entiende como un punto de fuga, una huida –sin entrar en términos de valentía o cobardía- mediante el cual, el personaje, consigue desarrollarse.

9.- Conclusiones

Como se ha planteado a lo largo de la memoria, este Trabajo Fin de Grado derivó de un escenario artístico a otro, trayecto que, en un principio se veía algo inconexo. Fue el trabajo de investigación y el abordar distintas fuentes que permitió ver que lo que unía al lobo de los cuentos, a los monstruos del cine o a los personajes destinados al fracaso de Kafka era el hecho de oponerse, por naturaleza o bien por convicción, al sistema o contexto del que formaban parte.

En una mirada a anteriores trabajos del grado de Bellas Artes se ve que no me separo del ser humano, principalmente de sus problemas, crisis o miedos, esta preocupación se ve reflejada en este Trabajo Fin de grado, problemática que se ha abordado desde el juego entre lo imaginario y lo real y de las experiencias y estados subjetivos del ser. En cierto momento me planteé la posibilidad de que esas transformaciones fueran metáforas físicas de sus crisis vivenciales y estados emocionales, sin embargo, aunque se usen elementos simbólicos en cada cuento, ese proceso no tenía que ser metáfora, debía ser y vivirse como real, ser al fin y al cabo, aunque fuera en el contexto de la narración.

Como en este caso, que el autor desarrolle la parte escrita y la visual conlleva ciertos problemas, como el irse construyendo poco a poco, modo de creación que puede llevar a momentos de indefinición e indecisión como dónde dejar hablar a la palabra y dónde a la imagen. Sin embargo, considero más interesante este planteamiento que el ilustrar un texto ya acabado. En relación con algunos ilustradores aquí tomados como referentes,

cabe destacar el punto de desencuentro, ellos ilustran o hacen compilaciones de bestias y diversas criaturas, sin construir o narrar historias.

El rasgo innovador de este Trabajo Fin de grado es el hecho de crear álbumes ilustrados dirigidos al público adulto. Aunque encontramos otras obras en el mercado de estas características, de forma general la ilustración y, en especial, los álbumes ilustrados van dirigidos hacia los niños; destinando al sector adulto de la sociedad las novelas gráficas, cómics y otros subgéneros de la literatura ilustrada. Como posible método de difusión futuro, sería muy interesante adaptar las narraciones a la tipología de álbum digital, además de la versión impresa, viabilidad que queda por estudiar.

En relación a los objetivos planteados, el trabajo de investigación ha sido amplio y ha abarcado muchos estratos que en un principio no se consideraron, como la imaginación y la necesidad creadora, abordada por Bergson y Bachelard. Siempre resulta impactante el hecho de que una idea, concepto o forma –en este caso el monstruo, los seres híbridos y las metamorfosis- se den con tanta frecuencia en escenarios artísticos y períodos históricos distintos; llegando a diferentes planteamientos y lecturas del mismo tema.

En cuanto a los objetivos específicos, construcción de personajes y sus historias, en relación con el producto material, considero que se han cumplido, ahondando quizás más en la personalidad o crisis del propio personaje que en el hecho de la metamorfosis. A decir verdad, a la hora de abordar un proyecto de estas características es tan importante el tema abordado como las formas simbólicas que se emplean, pero también los enfoques y tipos de plano, la introducción del espectador a la realidad del personaje, así como la forma de narrar hechos de forma secuencial, sea siguiendo el eje cronológico o dando saltos en el tiempo, que en ocasiones pueden generar confusión.

El desarrollo de la exposición permitió trabajar con la ilustración (o lo ilustrado) desde la tridimensionalidad del espacio, convirtiendo la sala en el propio escenario de las ilustraciones. Este trabajo interdisciplinar me parece enriquecedor en el proyecto, así como imprescindible para dar a conocer y compartir el trabajo que se ha realizado.

10.- Bibliografía*

AGUILAR, Teresa. “Identidad, cuerpo y saber. Metamorfosis y modernidad en la obra de Kafka [en línea]”. *Revista Observaciones Filosóficas*. 2009, nº 9.

Disponible en internet: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/nactual.html>>

[Consulta: 10 de enero 2013], ISSN 0718-3712

BENJAMIN, Walter. *Escritos: la literatura infantil, los niños y los jóvenes* [en línea], Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989. Disponible en internet:

<<http://www.bilboquet.es/documentos/Benjamin,%20Walter%20-%20Escritos%20La%20Literatura%20Infantil.pdf>>

[Consulta: 15 de mayo 2013]

BERGSON, Henri. *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Madrid: Técnos, 1996

BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de Hadas*. 9º ed. Barcelona: Editorial Crítica, 1988

BOSING, Walter. *El Bosco*. Londres: Benedikt Taschen, 1973

BORGES, J.L.; GUERRERO, M. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera, 1981

_____, *El libro de Arena* [en línea]. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Disponible en internet:

<<http://estudiosbiblicos.zzl.org/libros/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20El%20libro%20de%20arena.pdf>>

[Consulta: 25 de mayo 2013]

CARRASCO, Aitana. *El pozo del café. Historias mínimas para sobremesas monótonas*. Sevilla: Quitapenas, 2009

CARRETERO PASÍN, Ángel E. “Un acercamiento antropológico a lo imaginario [en línea]”, *Ágora. Papeles de Filosofía*, 2003, Vol. 22, nº1: 177-187. Disponible en internet: <http://dspace.usc.es/bitstream/10347/1223/1/pg_179-190_agora21-2.pdf> [Consulta: 10 de mayo 2013]

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*, Alfaguara, Madrid, 1982

_____. *Historias de Cronopios y de Famas* [en línea]. Madrid: Alfaguara, 1995. Disponible en internet:

<http://nuevaliteratura.com.ar/descargas/Historia%20De%20Cronopios%20Y%20De%20Famas%20-%20Julio%20Cortazar.pdf> [Consulta: 3 de mayo 2013]

CONDE, Ana, “Cave Canem. Estudio sobre una deriva conceptual: Del Monstruo al Otro a través de la literatura [en línea]”, *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, nº 34, julio, 2004. Disponible en internet: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/conde34.pdf>> [Consulta: 10 de febrero 2013]

CUETO, Sergio. “Un discípulo tardío (El Kafka de Borges) [En línea]”. *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*, nº 7, octubre, 1999. Disponible en internet en : <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Cueto.pdf>> [Consulta: 2 de mayo 2013]

DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto. *Tratado del burro y otras bestias. Una historia del simbolismo animal en Occidente*. Sevilla: Aconagua Libros, 2012

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Kafka. Por una literatura menor* [en línea]. 2º ed. México: Ediciones Era, 1990. Disponible en internet: <http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/08/Kafka._Por_una_literatura_menor.pdf> [Consulta: 10 de febrero 2013]

FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona: Península, 2011

FORTES, Antón; QUARELLO, Maurizio A.C. *Cuaderno de animalista*. Pontevedra: Editorial OQO, 2008

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. 4ª ed. México D.F.: Siglo XXI editores, 1972

FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”. En: *Obras completas*, vol. 7, Madrid: Biblioteca Nueva, 1996

G.CORTÉS, J.M. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997

GABRIEL, Juan R. “El mal romántico: Frankenstein o l’ennui de vivre [en línea]”. *Encadena2: Revista de cine*. mayo, 2009. Disponible en internet: <<http://www.encadenados.org/nou/n-61-el-mal-en-el-cine/el-mal-romantico-frankenstein-o-lennui-de-vivre>> [Consulta: 5 de mayo 2013]

GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto* [en línea], Barcelona: Anagrama, 1996. Disponible en internet. <<http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/Gubern+Roman+-+Del+Bisonte+A+La+Realidad+Virtual.pdf>> [Consulta: 20 de mayo 2013]

IZZI, Massimo. *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, demonios, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. OLAÑETA, J. (ed.). Palma de Mallorca: Alejandría, 2000

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen, 1981

JUNAKOVIC, Sujetlon. *Gran libro de los retratos de animales*. Pontevedra: Editorial OQO, 2006

KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial, 1987

_____. *Obras completas. Volumen I: Novelas, El desaparecido (América), El proceso, El castillo*. LLOVET, Jordi (ed). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999

_____. *Obras completas. Volumen III: Narraciones y otros escritos*. LLOVET, Jordi (ed). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003

MONEDERO, Daniel; CARRASCO, Aitana. *La tienda de animalhombres del señor Larsen*. México: CIDCLI, 2010

PADILLA, M. R. *Héroes Mitológicos*. Madrid: Edimat Libros, (¿?)

PEDROSA, José M. *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*. Barcelona: Medusa Ediciones, 2002

POLLÁN, Tomás. “Pureza e identidad: sobre monstruos e híbridos [en línea]”, [Grabación Sonora] *Seminario de mitología*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 25 de marzo, 2010. Duración 1h11’52”. Disponible en internet: <<http://www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=4079>> [Consulta: 3 de marzo 2013]

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la Literatura Fantástica* [en línea]. México D.F.: Premia editora de libros, 1981, disponible en internet en : <http://www.catedu.es/IESLiteratura/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf> [Consulta: 15 de abril 2013]

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2006

SÁEZ Javier; URUGARREN, Miguel, *Animalario Universal del Profesor Revillod. Almanaque ilustrado de la fauna mundial. Miscelánea de curiosidades para disfrutar aprendiendo*. México: Fondos de Cultura Económica, 2012

SALISBURY, Martin. *Ilustración de libros infantiles. Cómo crear imágenes para su publicación*. Barcelona: Acanto, 2005

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag, *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012

SÁEZ CASTÁN, Javier; MURRUGARREN, Miguel. *Animalario Universal del profesor Revillod. Almanaque ilustrado de la fauna mundial*. 8ª imp. México: Fondo de Cultura Económica, 2012

SENDAK, Maurice. *Donde viven los monstruos*. 18ª ed. Madrid: Santillana Ediciones, 2009

SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Nueva York: Abbelville Press, 1983

SOLAZ, Lucía, “Literatura Gótica [en línea]”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en internet: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>> [Consulta: 8 de marzo 2013]

_____, Monstruos y demás parientes [en línea], *Encadena2. Revista de cine*, mayo, 2009, disponible en internet: <<http://www.encadenados.org/nou/n-61-el-mal-en-el-cine/monstruos-y-demas-parientes>> [Consulta: 5 de mayo 2013]

VV.AA. *Chimères*. Mónaco: Actes Sud, 2003

VV.AA., *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*.
Khöln: Taschen, 2011

VV.AA. *Estéticas del arte contemporáneo*. HERNÁNDEZ, Domingo (ed.) Salamanca:
Ediciones Universidad Salamanca, 2002

*Para la elaboración de las bibliografía se ha utilizado la Norma ISO 690-1987 (para documentos impresos y audiovisuales) y Norma ISO 690-2 (para documentos electrónicos).