

**COMPENDIO DE LA HUMANA INMORTALIDAD
DE LO DIVINO, LAS TAUOLAS Y LAS HERIDAS QUE NO SANGRAN**

Yoel Díaz Almenara

2019

Tutores

Concepción Lourdes Florido Santana y Manuel Drago Díaz Alemán

COMPENDIO DE LA HUMANA INMORTALIDAD.
DE LO DIVINO, LAS TAUOLAS Y LAS HERIDAS QUE NO
SANGRAN.

Introducción

Aby Warburg, en el Atlas Mnemosyne (1998), propone una cartografía abierta, regida por criterios propios, de límites semánticos difusos (a menudo rayando en obsesiones personales), siempre abiertos a nuevas y sucesivas ampliaciones de campo o contenido. Propone un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción de nuevos elementos (tanto propios como ajenos, aunque estos acaben también siendo propios), para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito.

Este epítome de imágenes alegóricas, se comporta del mismo modo, algo así como un discurso susurrante que alguien tiene que leer con un tempo específico. Es una cuestión de inmanencia y pulsiones.

El hombre crea imágenes para sobreponerse a la muerte, dice Lacan, pero hemos obliterado la muerte y vivimos como si no fuéramos a morir.

Nos situamos en ese lapso de tiempo infra leve de la herida que no sangra, de la carne abierta que no emana, prolongándolo hasta el eterno. Todo esto constituye un flujo de imágenes poéticas y anacronismos.

Síntesis

El nombre de este proyecto viene haciendo referencia a un libro titulado: Compendio de la humana salud. Un tratado de medicina antigua.

Prestando atención y haciendo una ligera disección del subtítulo vemos que “De lo divino” viene por las numerosas citas que se hacen a este campo de manera poética. “Las tauolas” son laminas en latín, para ser más concretos estampas de grabados y en este caso, son laminas anatómicas, que pululan por todo este conglomerado de imágenes, y “las heridas que no sangran” son base y raíz de esta pieza.

La finalidad es crear una cartografía de imágenes que proceden de fuentes previas, a modo de gabinete de curiosidades, donde las imágenes resuenen entre sí. Muchas han podido ser referenciadas y otras no, sin perder por ello, interés dentro de esta deriva.

El hombre herido

Se toma como punto de partida la figura de “El hombre herido”, esta estampa, como el resto de imágenes incluidas en este pseudo-gabinete de curiosidades han perdido toda función para la que fueron concebidas, se recurre entonces a la imagen poética para re-contextualizar todo este imaginario médico-pop-quirúrgico. Esta operación es posible gracias a la construcción de encuentros abiertos entre imágenes.

“La anatomía de un hombre herido” (nombre del grabado que da inicio a esta deriva), surge para explicar como intervenir las heridas producidas en el campo de batalla o por accidente y como curarlas. Por la disfuncionalidad actual de la imagen se recurre a la ya nombrada poética. Hablamos de disfuncionalidad porque todas estas imágenes de carácter médico-pop no son aplicables en lo contemporáneo. Liberadas de su función se convierten en un imaginario de uso libre expuesto a la re-significación alegórica y poética, para así hablar de “El hombre herido” y la inmortalidad, aunque para hablar de la inmortalidad deberemos hacerlo, también, de la muerte.

La curiosa imagen de “El hombre herido”, hostigado por todas sus partes por multitud de armas, es una presencia rara, pero intrigante en el mundo de los manuscritos médicos medievales y de principios de la Edad Moderna.

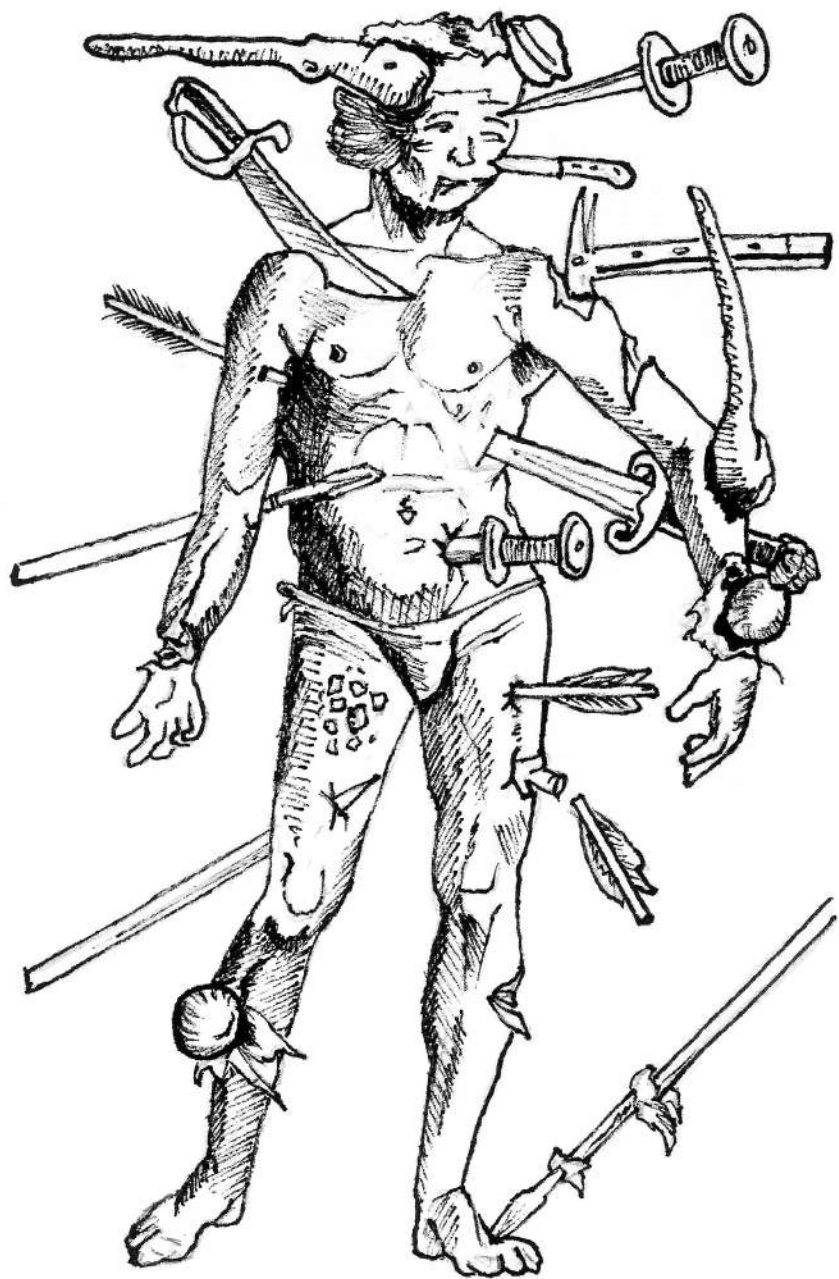
Al curioso espectador se le presentan una multitud de heridas gráficas. La piel está cubierta de cortes, puñaladas, cuchillos, lanzas, y espadas de diferentes tamaños, sus muslos están perforados con flechas, algunas intactas, otras quebradas. Un martillo choca contra su hombro, un garrote contra su cara. Todo este batiburrillo permanece en la piel, sobresaliendo como si de un puercoespín se tratara.

Sin embargo, a pesar de este espantoso aluvión acumulativo de lesiones, “El hombre herido” está muy vivo. La figura sigue en pie y revela sus agresivas heridas.

Lo más importante es que no está acompañado de ningún texto. En lugar de actuar como un índice específico de un tratado quirúrgico, como lo hizo en los manuscritos medievales, aquí, “El hombre herido” representa algo mucho más cercano a lo divino.

El propósito de esta imagen no es amenazar o inspirar miedo, sino anunciar una palpitante inmortalidad.



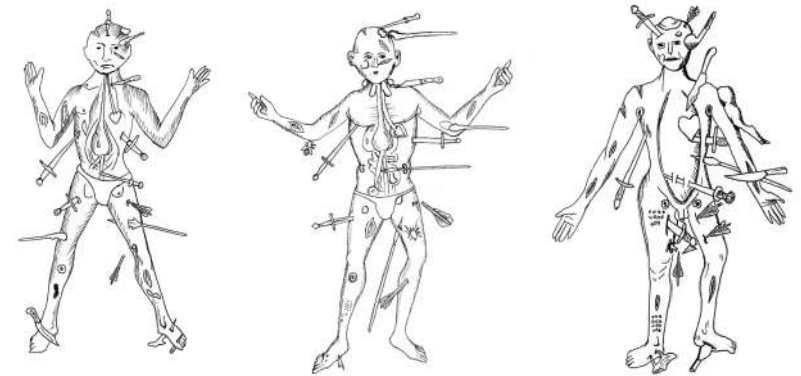


La constante invocación de “El hombre herido” en tratados quirúrgicos durante más de trescientos años muestra la capacidad de esta imagen para llevar al lector al espantoso pero serio espacio del profesional de la cirugía. Pero también habla de la capacidad de “El hombre herido” para captar la atención de cualquier lector que tope con él y por ende de su propio carácter sempiterno.

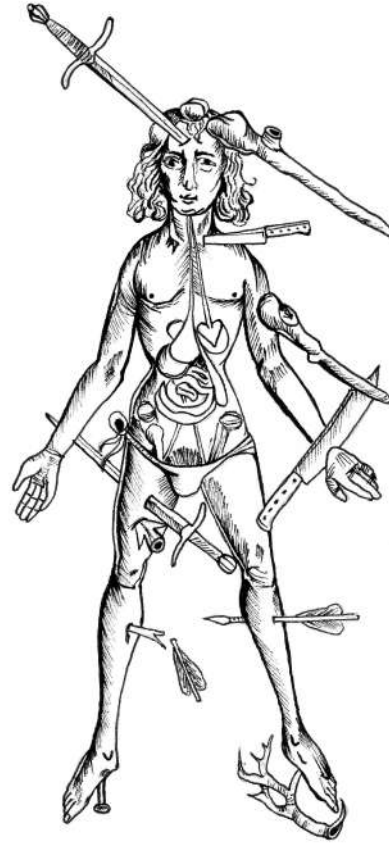
Se podría calificar al individuo (pos-) moderno, al sujeto contemporáneo, como el hombre herido de nuestro tiempo, un hombre que no muere con unas heridas que no sangran.

Los desarraigos emocionales, la deshumanización, la insensibilización y el síndrome del espectador constante son los atributos de este. El individuo contemporáneo parece contraer una suerte de alexitimia, por tal avalancha de imágenes y sucesos que acontecen a su alrededor, por lo que acaba siendo un individuo emocionalmente muerto o insensibilizado.

La modernidad vive de espaldas a la muerte.







De lo divino y los mártires

Se puede vincular la imagen de “El hombre herido” de manera directa con el terreno de lo divino, imágenes como la del martirio de San Sebastián (1), atravesado por flechas y sin sangrar, o el de San Bartolomé (2), donde se nos presenta el cuerpo de un hombre desollado, pero es un cuerpo sin sangre o “La incredulidad de Santo Tomás” (3) donde Cristo ofrece la apertura de su herida, una herida seca. Podríamos decir que sin sangre no hay vida pero tampoco hay muerte.

Aunque siempre es peligroso coquetear con las imágenes religiosas, el foco se centra, se sitúa, en que esta es una religión de la palabra, pero de la palabra hecha carne, y es ahí, o aquí, donde nos parapetamos.

Ribera, J. (1616) *Martirio de San Bartolomé*. [Fragmento de la pintura].



2



2



3



3

Stom, M. (1641 - 1649) *La incredulidad de Santo Tomás*. [Fragmento de la pintura].

1

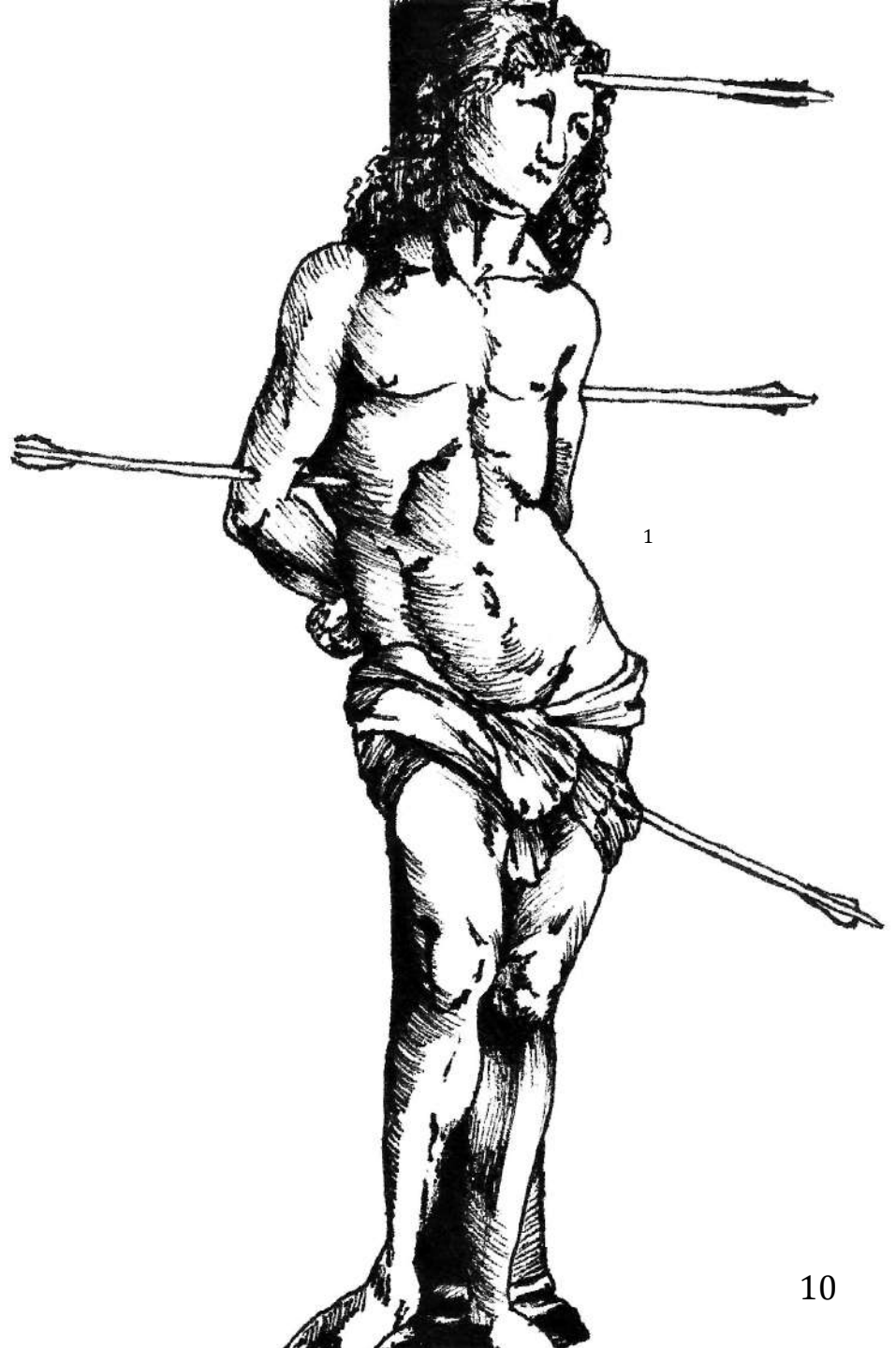


1



Ribera, J. (1630-1640) *San Sebastián*. [Pintura].

Zurbarán, F. (1650-1655) *San Sebastián*. [Pintura].



1



Found footage.



Entre el Vanitas, el Memento mori, las danzas de la muerte y sus representaciones

Es inevitable a pesar de los esfuerzos el hacer una breve mención, primero, a las danzas de la muerte (4) -las imágenes mas vivas son las de los muertos- esas representaciones encadenadas donde los muertos sacan a bailar, literalmente, a toda la humanidad. Hay algo de cortejo en todo esto. Es una imagen algo grotesca pero divertida. El muerto solicita para el baile a las señoras, lo que nos lleva a “La muerte y la doncella”, una deriva derivada de este tema, donde se lleva más allá la intensidad sexual y, atrozmente, violenta, esto no es más, no es otra cosa que una activación erótica de la alegoría, del escenario de la mortalidad. Existe una relación entre la peste, los vampiros y las danzas de muerte; la gente, con la peste negra, empezaba a morir sin razones claras y muchos de ellos no lo hacían y eran enterrados vivos. Esto ayuda a enriquecer y fortalecer el mito del vampiro; y segundo, al Vanitas y el Memento mori.

Gotthold Ephraim Lessing escribe un opúsculo titulado “Como representaban la muerte los antiguos” (1769), que se opone a estos modos de hacer, medievales y barrocos. Es una representación eufemística, una representación que embellece el trance, que incluso nos hace parecer agradable la idea del tránsito.

La muerte, dice Lessing, la concibieron los griegos como hermana del sueño (y este puede ser superado). Tánatos es hermano de Hipnos.

Muertes no tan muertas, bailando con vivos no tan vivos.

“El hombre ante la muerte” (1980), libro de Philippe Ariès ofrece una mirada antropológica y aporta algo de luz a un tema etiquetado como sombrío e impenetrable. “La muerte «domada» inicia su retorno al estado «salvaje».” (Ariès,P., 1980). Escapando un poco de textos e imágenes en su formato más clásico, realizamos una huida hacia el “Totenmal” (1929) de Mary Wigman. Se trata de una pieza de danza expresionista basada en el memorial del poeta Albert Talhoff para la Primera Guerra Mundial. Este baile de masas, con los estudiantes de Wigman en el coro, es una pieza lenta y sombría que trata temas de (la) muerte.

Nosotros y los muertos y los muertos que somos nosotros.



4/A. Notke, B. (1463) *La danza macabra*. [Fragmento de la pintura].

4/B. Notke, B. (1475-1499) *Danza macabra*. [Fragmento de la pintura].



4

Imagen encontrada.



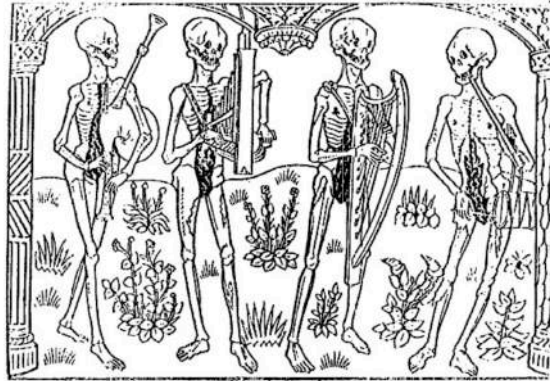
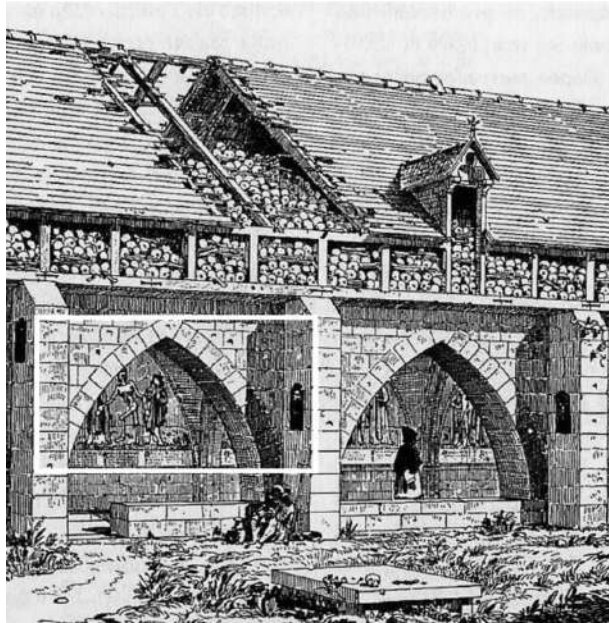
4/A



4/B

Imágenes encontradas.

4



Marchant, G. (1486) *Músicos*. [Grabado].



Wiertz, A. (1854). *Entierro prematuro*. [Fragmento de pintura].

Bruegel el Viejo, P. (1562) *El triunfo de la Muerte*. [Pintura].





Baldung, H. (1520) *La muerte y la doncella*. [Fragmento de la pintura].



4

Imagen encontrada.



Dreyer, C. T. (1932) *Vampyr*. [Fragmento/fotograma de la película].



Ribera, J. (1635-1640) *San Pablo ermitaño*. [Fragmento de la pintura].



Found footage/imagen encontrada.



Dreyer, C. T. (1932) *Vampyr*. [Fragmento/fotograma de la película].



Found footage.



Imagen encontrada.



Imágenes encontradas.

4



Dreyer, C. T. (1932) *Vampyr*. [Fragmento/fotograma de la película].



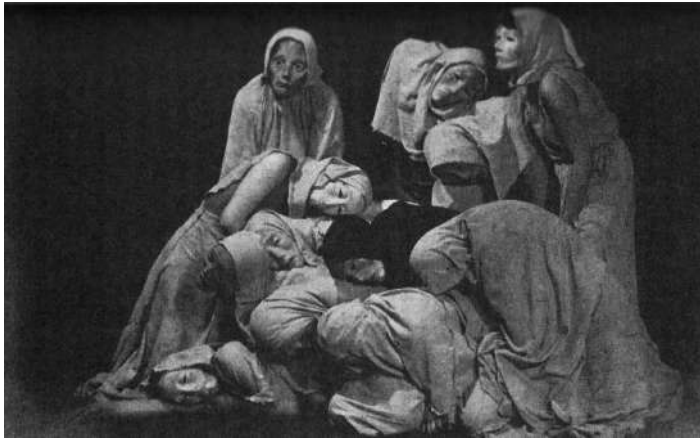


Ariès, P. (1980) *El hombre ante la muerte*. [Fragmento de la portada del libro].



Imagen encontrada

4



Wigman, M. (1929) *Totenmal*. [Pieza de danza].

La presencia de lo divino en el conocimiento del cuerpo

El estudio del cuerpo se sacraliza así como las imágenes que lo rodean. De este modo encontramos pellejos humanos encastrados en nichos (5), un espacio reservado para las imágenes religiosas, es decir, se sacraliza el cuerpo, pero un cuerpo inmortal.

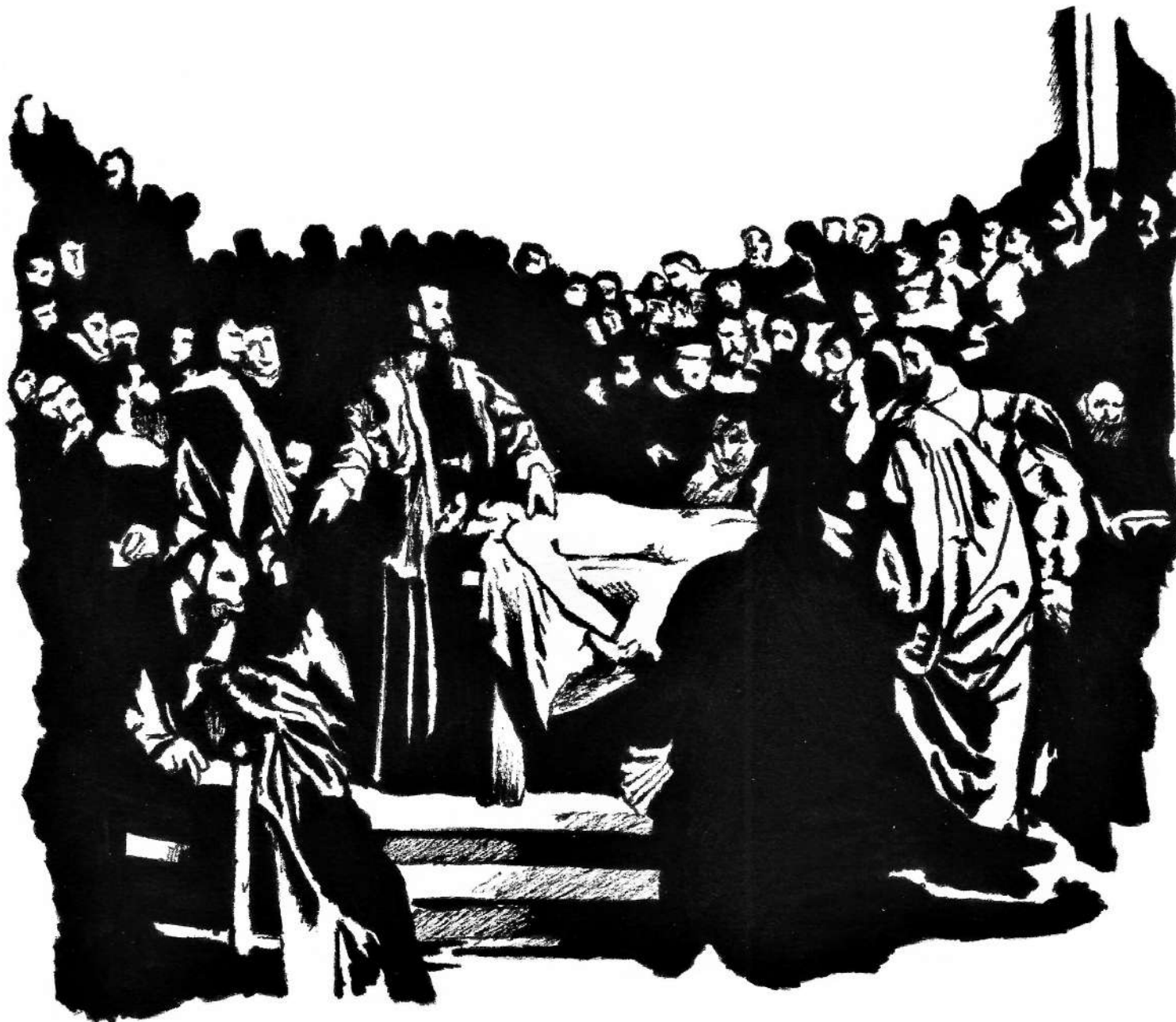
Del mismo modo surgen imágenes como un Cristo desollado en la cruz (6) y lo que supone desollar a Cristo, un cuerpo sin sangre y una profanación de lo sacro en pro de una sacralización y divinización de lo profano. Como referencia "supra" histórica podemos nombrar a Andreas Vesalius y el libro "De humani corporis fabrica libri septem" (1543); es una obra, una pieza, con profusión de imágenes alegóricas sobre la anatomía humana, donde existe una concepción de un cuerpo fragmentado, un cuerpo con piezas sustituibles e intercambiables. El término "Fabrica", tiene connotaciones claramente arquitectónicas, lo que nos indica que se habla de un cuerpo construido, pero que también construye. Vesalius toma el cuerpo, el estudio y conocimiento del mismo como una suerte de religión.

5



6







Passarotti, B. (1569) *Lección de anatomía*. [Pintura].

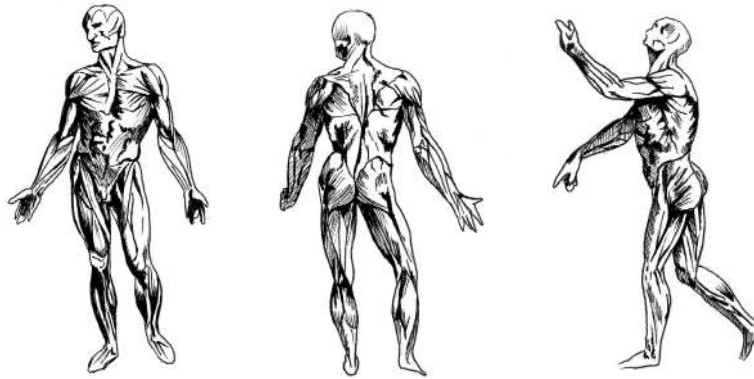


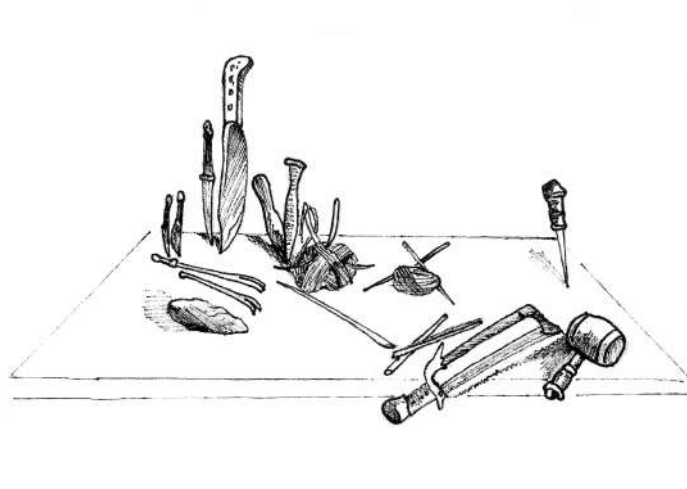
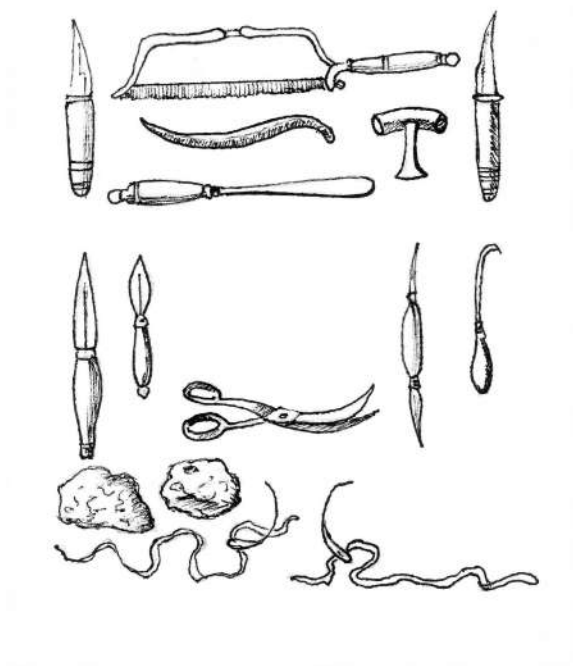
Imagen encontrada.

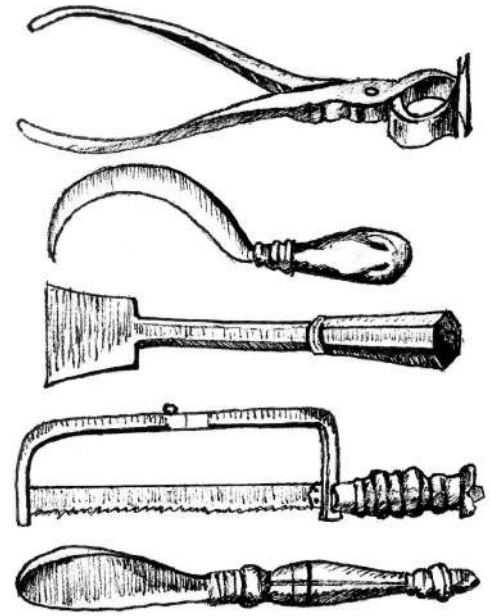
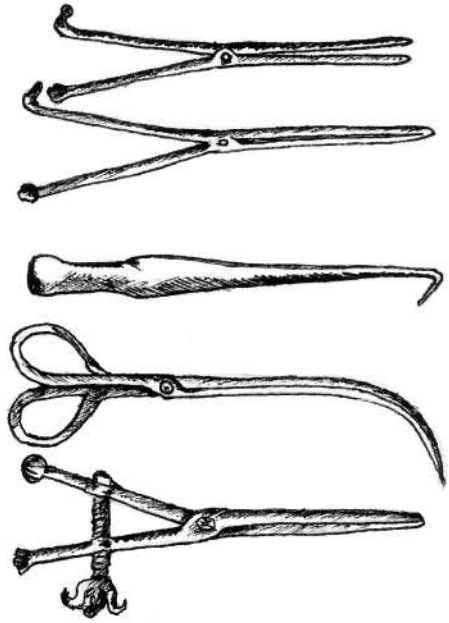


Gautier d'Agoty, J. (S.f.) *Anatomía de la cabeza*. [Pintura].

Vesalio, A. (1543) *De humanis corporis fabrica*. [Grabado/Fragmento de la portada del libro].







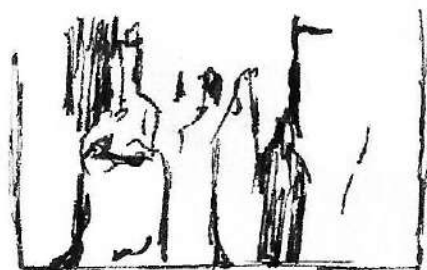
Lecciones de anatomía y cuerpos sin sangre

Nos desplazamos a un terreno más académico, clásico y añejo, a un terreno más vetusto, y se realiza un breve repaso por algunos de los cuadros de carácter médico-quirúrgico a lo largo de la historia del arte: la representación de un cuerpo abierto en canal y sin sangre, la representación, nuevamente, de la herida seca.

Surge la anestesia como fármaco (del griego *άναισθησία*, que significa "insensibilidad") y se reafirma, de una forma literal y plausible en la carne: la figura del hombre herido, un cuerpo que no siente ni padece, un cuerpo anestesiado, un cuerpo adormecido.

Esqueletos con la actitud de un cuerpo carnal (7), y muertes que no son muertes pululan en el espacio (8).







Troost, C. (1728) *Lección de anatomía del Dr Willem Röell*. [Pintura].



8

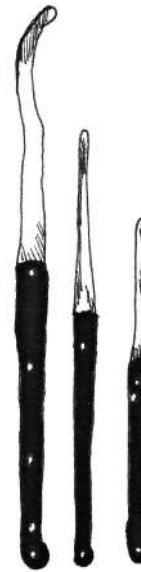
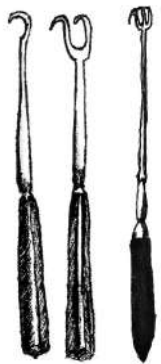




Imagen encontrada.

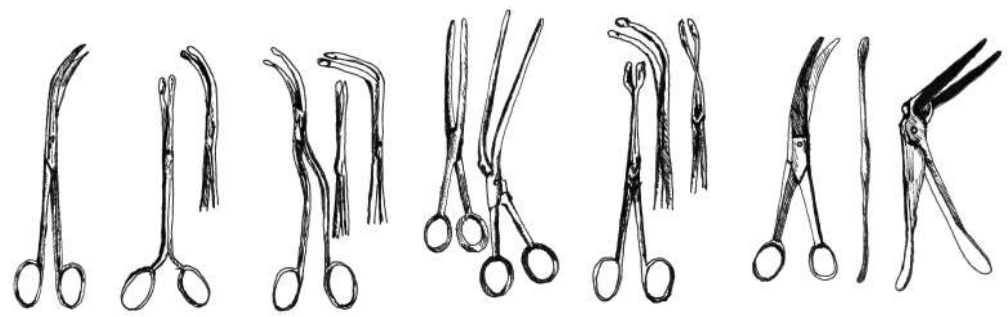


Found footage.

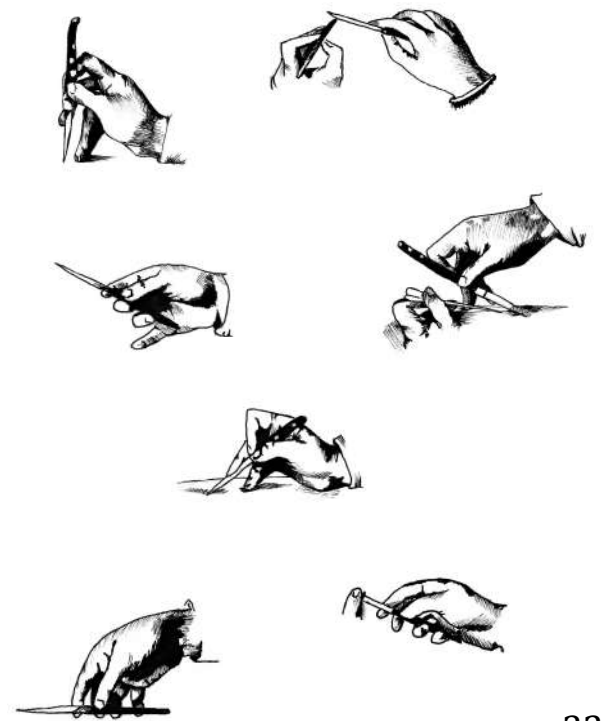


Eliasz, N. (1619) *Osteología por el Dr. Sebastiaen Egbertsz.* [Pintura].



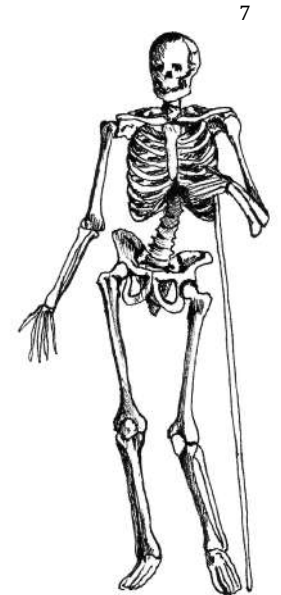


Denys, F. (1648) *Lección de anatomía del Dr. Joannes van Buyten*. [Fragmento de la pintura].





Imágenes encontradas.





Botticelli, S. (1483) *La Historia de Nastagio degli Onesti (segundo episodio)*. [Fragmento y post-producción de la pintura].

Las venus anatómicas y el cuerpo fragmentado

El estudio de la anatomía en los talleres de ceroplástica

La “Venus rajada” de la que ya nos habló Didi-Huberman, en el libro del mismo nombre (2005), un cuerpo violentado y violado por la mirada científica (algo que, sin duda, tiene que ver con el deseo), cuerpos rajados en actitudes muy vivas y sin la presencia de dolor, ni sangre, nos remite nuevamente a la imagen del hombre herido. En este caso deja de ser un cuerpo violentado y violado para ser un cuerpo que se ofrece, al igual que Cristo ofrece esa apertura de su carne a los ojos, a la mirada, del curioso observador, sometiendo a un minucioso escrutinio los interiores, ajenos, pero también propios, no solo del cuerpo sino también de la psique.

Si hablamos de un cuerpo fragmentado, y un cuerpo construido, debemos también hacerlo de un cuerpo protésico, un cuerpo artificial, es decir, un cuerpo roto o fragmentado, reparado mediante el artificio, un cuerpo reparado mediante la técnica y el conocimiento, un cuerpo mecánico, maquinico. Un cuerpo biomecanomorfo.

Nos apoyamos en la figura del autómatas, lo post-humano, el autómatas moderno, y las imágenes de la Primera Guerra Mundial (cuerpos preparados para el infierno). Creemos que la técnica nos deshumaniza pero esta es inherente al ser humano. Si no hay técnica no hay hombre. La creación del hombre, y el hombre, es, al fin y a la postre, artificial, manipulación genética.

Podemos hablar de libros como “El hombre máquina” (1747), de La Mettrie, o remitirnos a el grabado de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos” que, también, podríamos vincular con la figura del doctor Frankenstein y su creación.

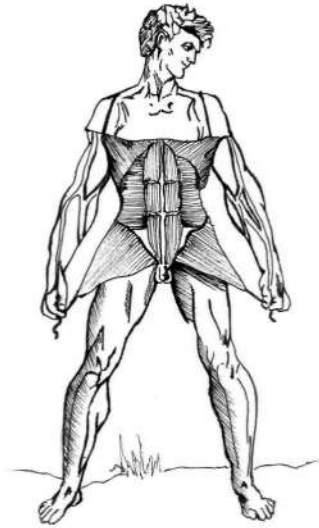


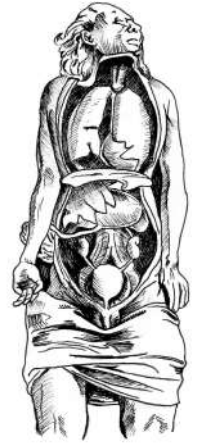
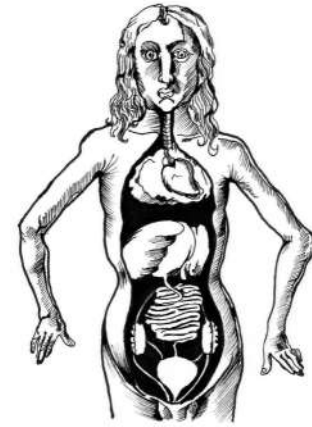
Gautier d'Agoty, F. (S.f.) *Disección anatómica*. [Pintura].

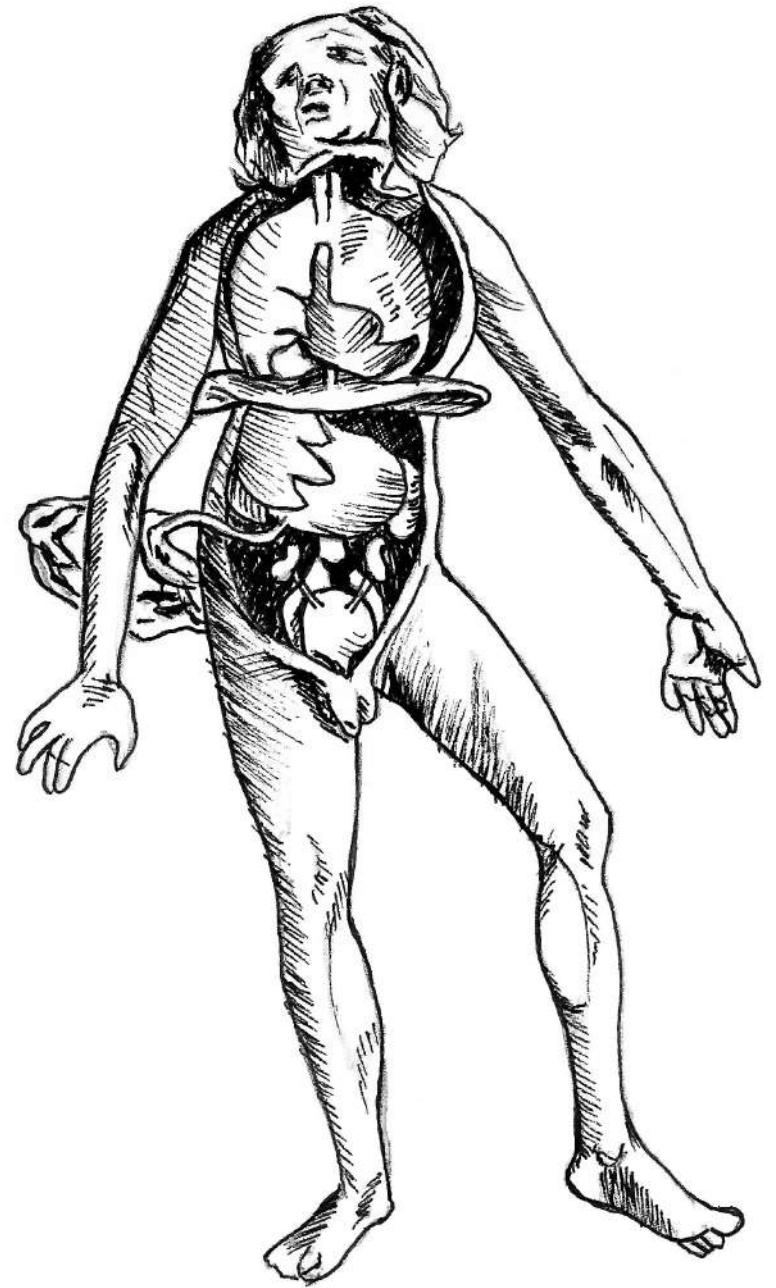




Gautier-D'Agoty, J. (S.f.) *Miología*. [Pintura].







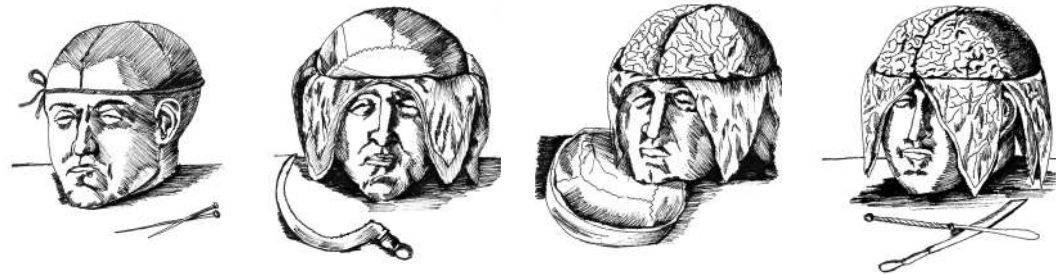


Imagen encontrada.



Imagen encontrada.



Imagen encontrada.

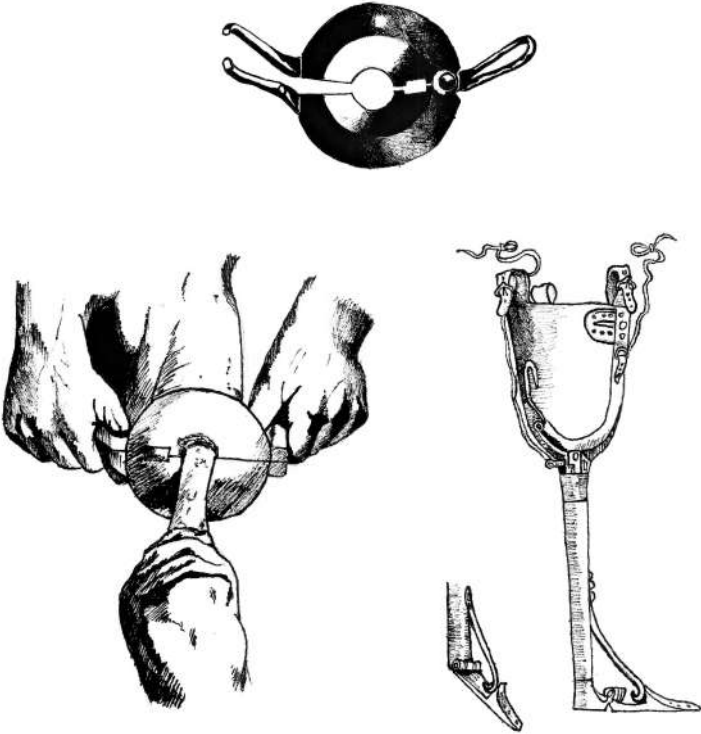
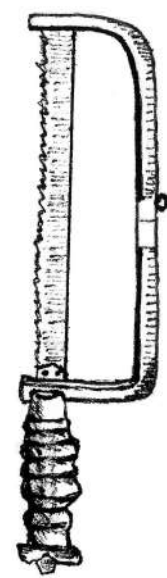
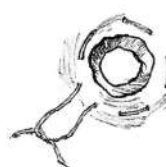
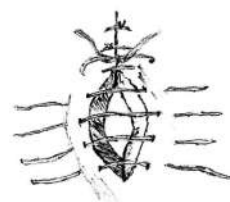
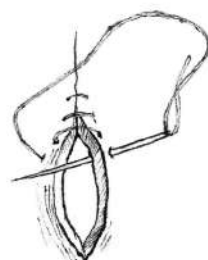
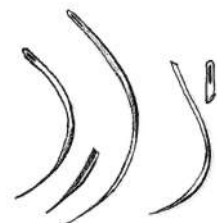
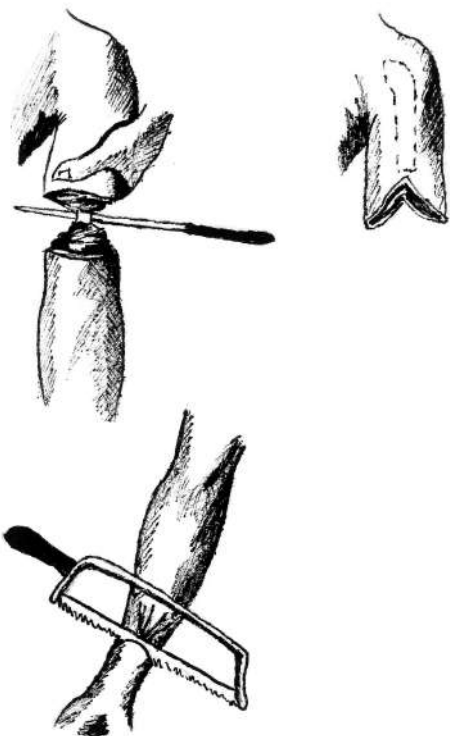
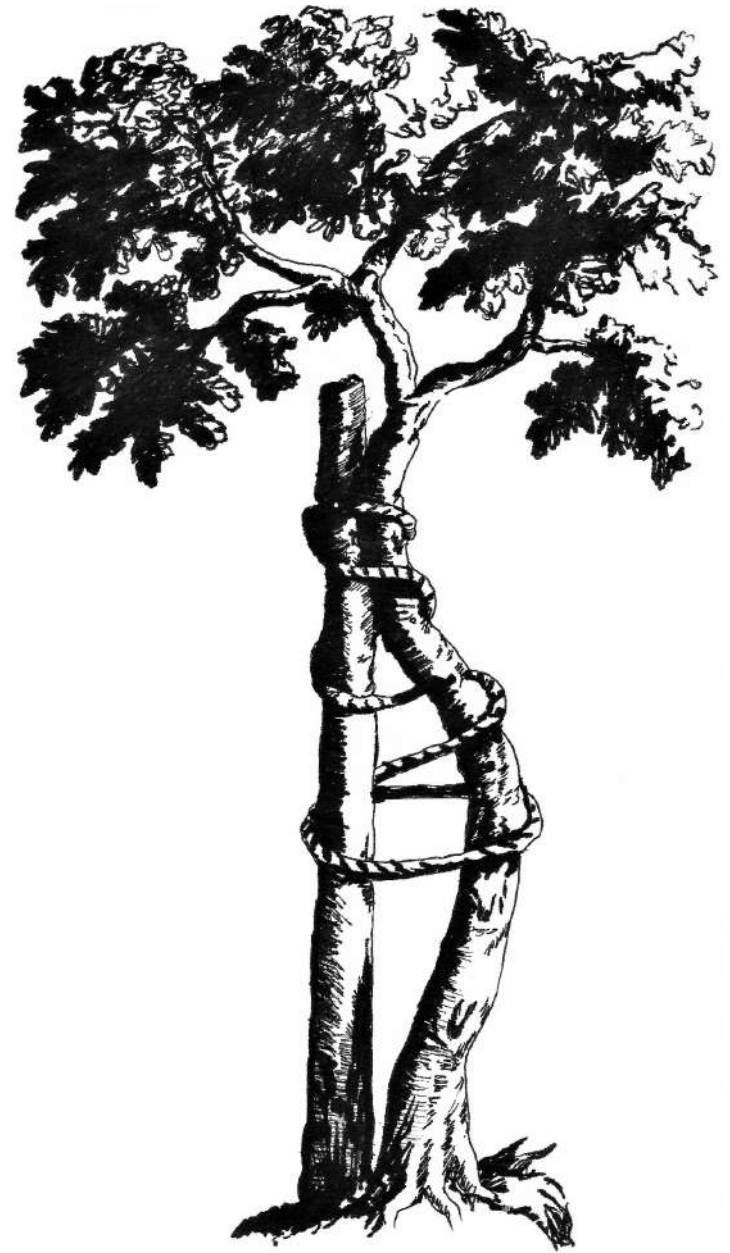
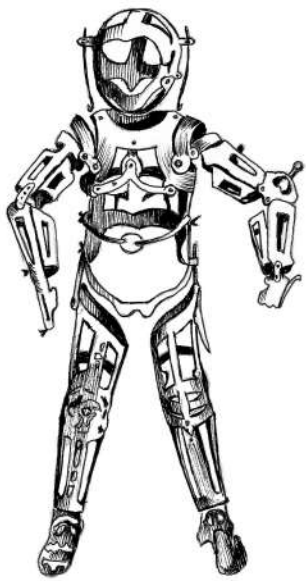




Imagen encontrada.



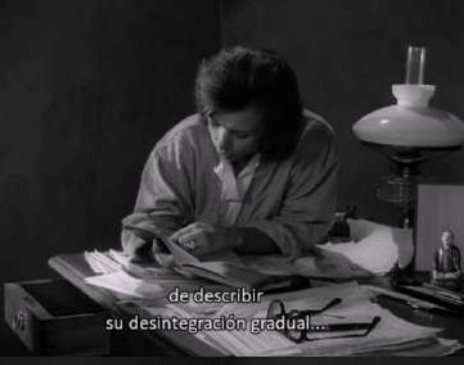




Me horroriza mi curiosidad.



Mis ganas
de registrar la enfermedad,



de describir
su desintegración gradual...



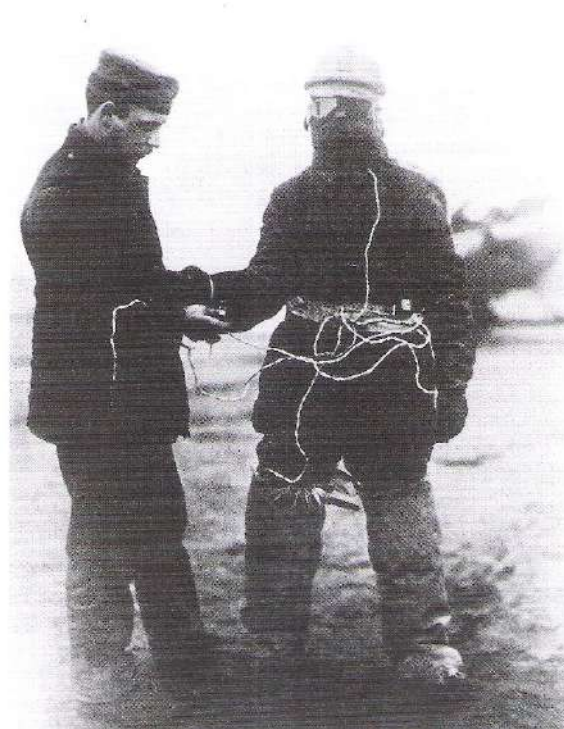
con precisión.



Found footage.



Goya, F. (1799) *El sueño de la razón produce monstruos*. [Grabado].



Jünger, E. (1928) *¡Necesitamos la aviación!* [Fotografía].



Imagen encontrada.

Hoffmann, E. T. A. (1814) *Los autómatas*, [Portada del libro]

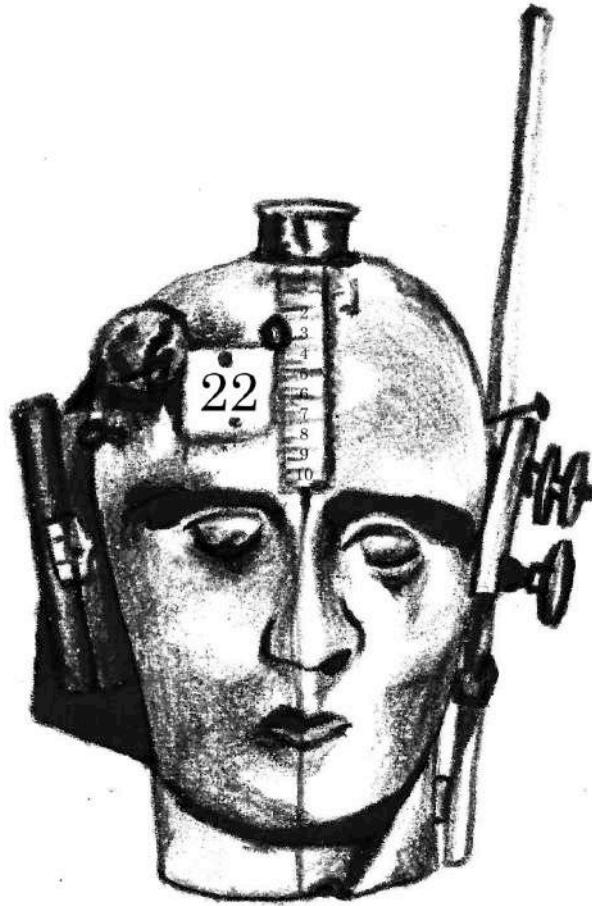
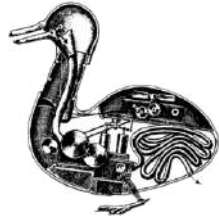


Imagen encontrada.



Botticelli, S. (1485-1486) *El nacimiento de Venus*. [Fragmento y post-producción de la pintura].

Jünger, E. (1930) *El Rostro de la Guerra Mundial, vivencias del frente de los soldados alemanes*. [Fotografía].





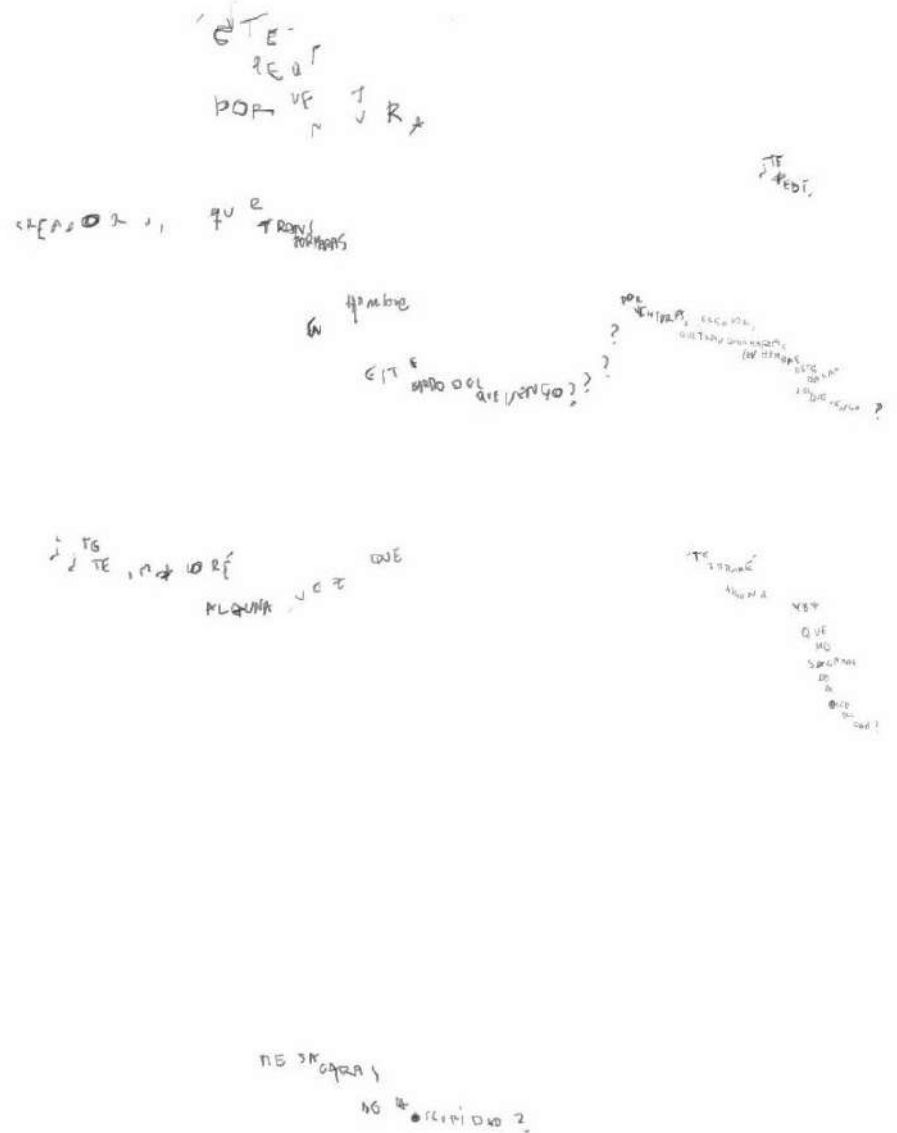
El moderno Prometeo

“Frankenstein o el moderno Prometeo” (Shelley, M. ,1818) está enmarcado en la tradición de la novela gótica; aborda temas como la (no) moral científica, la creación y destrucción de vida y el atrevimiento de la humanidad en su relación con Dios. El libro se abre con una cita del Paraíso perdido de John Milton:

“¿Te pedí, por ventura, Creador,
que transformaras en hombre
este barro del que vengo?
¿Te imploré alguna vez
que me sacaras de la oscuridad?”

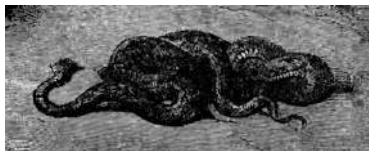
Con estas líneas Mary Shelley establece paralelismos entre Satanás y Adán con Frankenstein y el monstruo. Satanás, Adán y el monstruo son abandonados y repudiados por su creador. Adán, el doctor Frankenstein y Satanás desobedecen las leyes divinas y por lo tanto son castigados. Adán y Eva son expulsados del paraíso y en ese momento conocen (a) la muerte.

Frankenstein remite al mito de Prometeo; Prometeo juega a ser Dios o un dios y crea vida, del mismo modo que lo hace el doctor Frankenstein. Este intenta rivalizar en poder con Dios, como una suerte de Prometeo moderno que arrebató el fuego sagrado de la vida a la divinidad. Se trata del mismo juego, se crea un cuerpo inmortal, fragmentado y sin sangre, un ser hecho de retales (9), -sin sangre no hay vida pero tampoco hay muerte-, es decir, Frankenstein crea un dios salvaje.

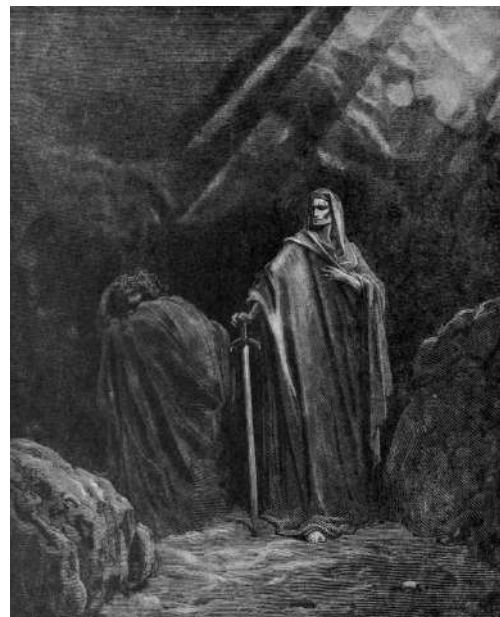
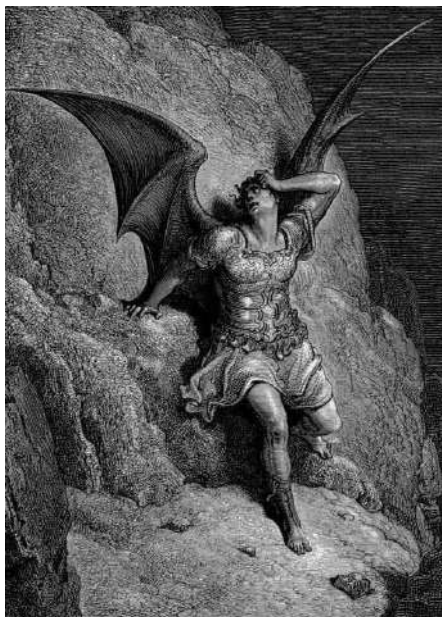




Gossaert, J. (1525). *Adán y Eva*. [Pintura].



Izda / Arriba y pág 52. Doré, G. (1873). *Paraíso Perdido*. [Fragmentos de ilustraciones].



Masaccio. (1427) *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal.* [Pintura/fresco].



Holbein, H. (1538) *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal.* [Grabado].



Ribera, J. (1630) *Prometeo*. [Pintura].



Hansen, C. (1845) *Prometeo*. [Fragmento de pintura/fresco].



Rombouts, T. (1620) *Prometeo*. [Pintura].

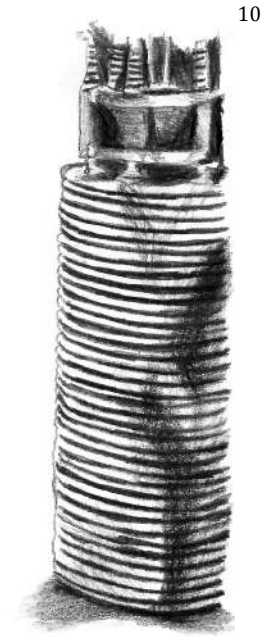




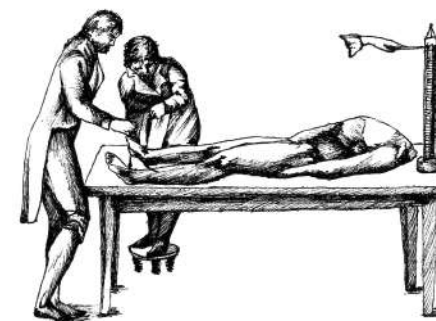
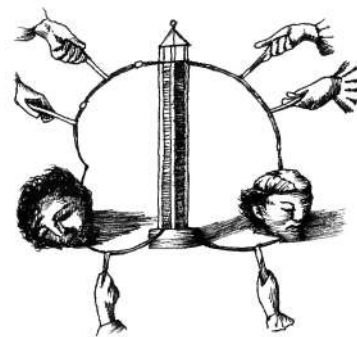
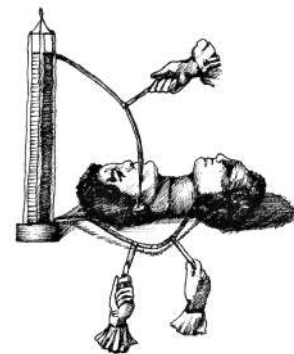
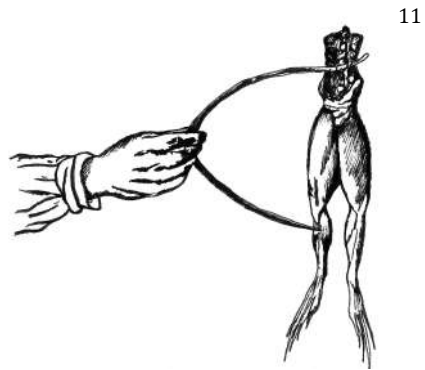
Imagen encontrada.



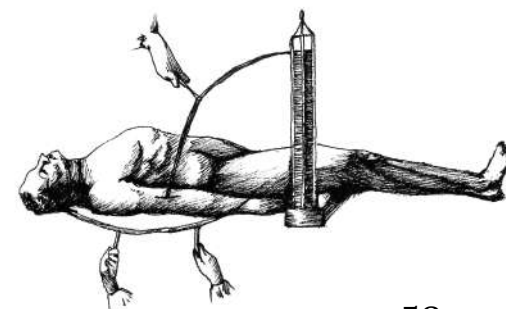
9



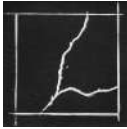
Imagen encontrada.



Whale, J. (1931). *El Dr Frankenstein*. [Fragmentos/fotogramas de la película].



Shelley, M. (1818) *Frankenstein o el moderno Prometeo*. [Grabado].



Fournier, L. E. (1889) *El funeral de Shelley*. [Pintura].



Giorgione. (1506-1508) *La tempestad*. [Fragmento de la pintura].



Whale, J. (1931). *El Dr Frankenstein*. [Frames de la película]



8

El doctor se atribuye cualidades inmortales al crear vida, porque crear vida en un imaginario cultural y colectivo está ligado a los dioses y estos son inmortales.

Todo esto, está en el mito primigenio de la creación del hombre; al final, cuando hablamos de la criatura del doctor, nos podemos retrotraer a la creación de Adán a partir de un trozo de barro, de un poco de esta materia, que en cierta manera, también, nos hace recordar a “El Golem”. El Golem es un ser que ha sido creado en un laboratorio alquímico, cuyo origen no proviene de la ciencia, como provendrá, de las inquietudes del siglo XIX, el monstruo de el doctor Frankenstein de Mary Shelley, sino que proviene de la magia, una especie de monstruo gigantesco que está hecho de esa materia prima originaria: el barro, la arcilla. Lo que sucede, es que cuando lo trata de hacer el hombre, lo que consigue es una especie de parodia de ese acto primigenio de creación.



Wegener, P. (1920) *El Golem*. [Fragmentos/fotogramas de la película].



Todo aquello que se le atribuía, pretéritamente a Dios, ahora está en manos de la ciencia, tiene explicación y solo es cuestión de tiempo encontrarla. Esto significa, también, que cualquier cosa es posible y solo hay que encontrar el método y el medio. Es el momento de la academia. Lo que se está haciendo, es considerar que posiblemente la muerte sea solo una enfermedad más, y en el momento que se puedan conocer sus causas, podrá ser trascendida, y en este caso siempre hay, como siempre ha habido en cualquier avance científico, una reacción que pone en marcha una especie de competencia con Dios.

"Soy como Dios, y Dios es como yo
Soy tan grande como Dios, él es del mismo tamaño que yo
él no está por encima de mi, ni yo estoy por debajo de él"
Angelus Silesius. Siglo XVII.

Mary Shelley decía que quería hacer una pieza absolutamente terrorífica, porque este desafío de tratar de remedar la obra imposible de El Creador, tenía que ser por necesidad terrible y grotesca.

Whale, J. (1931). *El Dr. Frankenstein*. [Frames de la película]



9



9

Este paradigma ha crecido, se ha desarrollado, y sigue estando plena y completamente vigente en ese desafío a Dios, ya que “la predisposición a todas las perversiones es un rasgo universalmente humano y originario”, según Sigmund Freud.

Hay un caldo de cultivo, un sustrato, para todo este fondo alegórico, un conjunto de metáforas fuertes que estructuran el imaginario, que tiene que ver con la práctica, y es que están muy influidos o influenciados por determinados experimentos que se están haciendo, que se están llevando a cabo, que acontecen, en ese momento, es decir, la técnica alimenta la “imaginación”. Podemos hacer referencia a Alessandro Volta por su Invención de la pila eléctrica (10), y a Luigi Galvani como el “auténtico” Frankenstein por sus estudios en relación con el cuerpo y la electricidad (11).

En esta pieza se hace uso de las laminas anatómicas que están a caballo entre Andreas Vesalius, Jan Stefan van Calcar y Tiziano Vecellio (12) para referenciar a Frankenstein (y la concepción de un cuerpo fragmentado) y a Drácula (y su generación cuasi espontánea) en las películas de Christopher Lee, este, que interpreta al noble vampiro en los filmes de la factoría “Hammer”; al verter sangre sobre sus cenizas aparecía por estratos, es decir, huesos-músculos-piel-ropa-joyería, lo cual es bastante extravagante y sorprendente, y -por que no añadirlo- un tanto cómico en la pantalla.

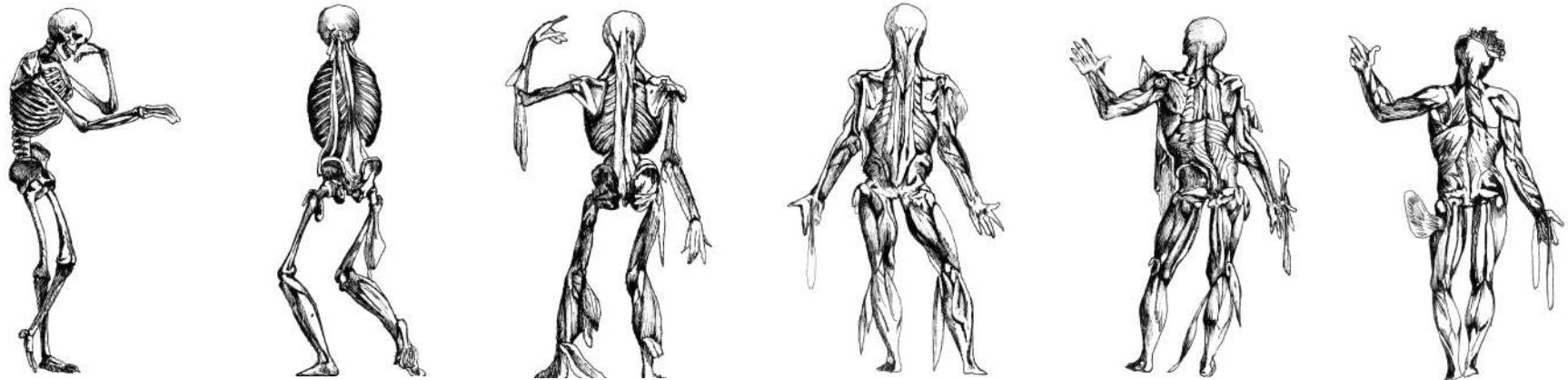
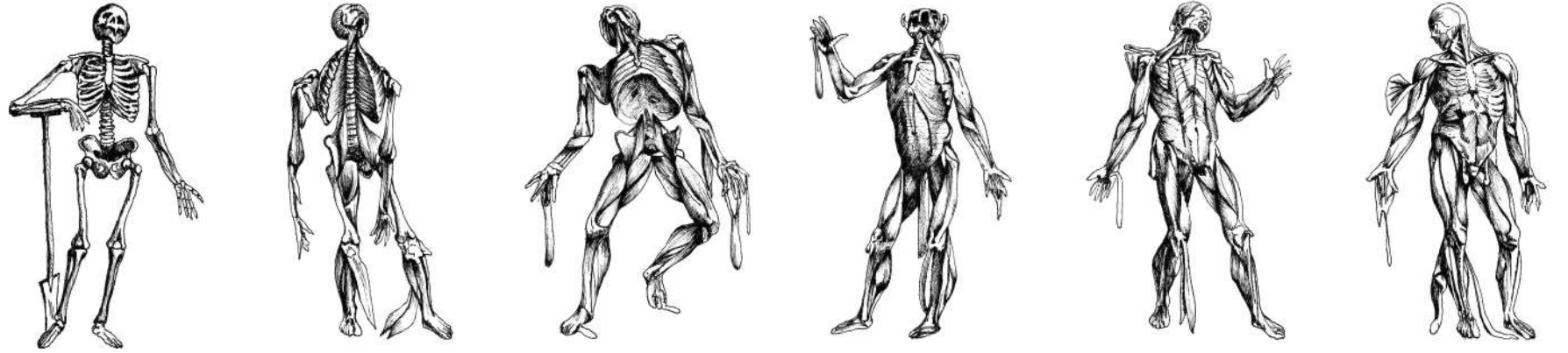


Imagen encontrada.



Schiavone, A. (S.f.) *Cain y Abel*. [Fragmento de la pintura].

De lo inmortal

En la literatura del Romanticismo surge la figura de Drácula, un vampiro, un ser inmortal que accede a dicha inmortalidad mediante la renuncia de lo sacro, o lo divino; un castigo moral, por mano de Dios, que le lleva a arrastrar su pena durante toda la eternidad, condenado a no morir jamás, a arrastrarse por la tierra, al igual que Judas Iscariote y, anteriormente, Caín (hijo de Satanás y Eva).

El mito del vampiro tiene que ver con la sangre, aunque, sin duda, también, con la quimera del no muerto, y de quien regresa.

La energía vital yace en la sangre, ahí es donde está la vida, y a través de la vida puedes prolongar la tuya *ad eternum*, o regresar.

Lo semejante invoca o provoca lo semejante remitiendo a “La rama dorada” (1890) de James George Frazer, donde, de alguna manera, todas las religiones y todos los mitos compartidos tienen asociaciones comunes que se repiten; de algún modo, los pensamientos primitivos, relacionan la forma con sus propiedades, como una suerte de fetiche, una especie de magia empática o simpatética, con la que Frazer, conecta o articula, distintos mitos y rituales de diversas culturas que parecen abonar seriamente la idea de que magia, ciencia y religión no caminan por senderos muy distintos. Si la sangre es vida, yo, absorbiendo esa sangre podría estar recuperando la vida, recuperando la juventud.

Buscar la lozanía y tratar a través de ella de absorber la energía que se pierde o ese albor vital, es insuflar vida al propio cuerpo mediante el cuerpo ajeno. Ciertos mitos hablan de colmillos retráctiles, creando una sinonimia, no muy difícil de interpretar (no hace falta una especial sagacidad), con la erección. Precisamente, cuando este muerto-vivo siente esa “excitación”, que es el olor de la sangre, que al final es un trasunto del sexo por mil razones o motivos, es cuando tienen esa erección, cuando sus colmillos salen.

El vampiro es un cuerpo sin sangre que debe ser rellenado, un contenedor de este líquido encarnado, o un recipiente. Toda la tradición y simbología, de este, nuestro no muerto, se ha ido cargando o siempre ha estado cargada de un carácter muy sexual. Aunque no es esto lo que nos ocupa o preocupa (no es este nuestro foco, punto o centro de interés); es importante hacer mención a todas las piezas que construyen la figura-mito del vampiro.

Ribera, J. (1630-1635) *San Judas Tadeo*. [Pintura].



Ferraz de Almeida Júnior, J. (1880) *Remordimiento de Judas*. [Fragmento de la pintura].



20

14



14



Grau, J. (1973) *Ceremonia sangrienta*. [Fragmentos/fotogramas de la película].

21



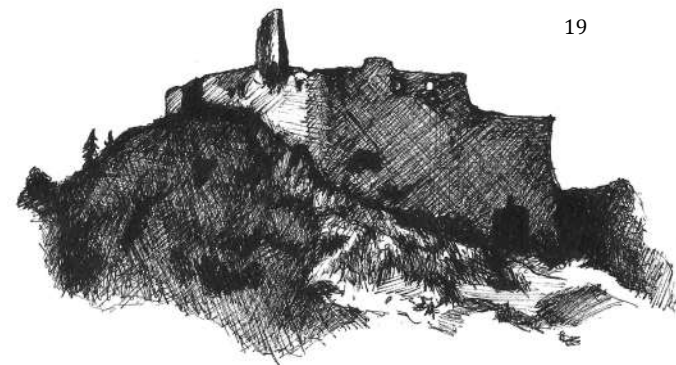
21



21



19



Esta presencia en el inconsciente o el imaginario colectivo surge o toma peso por la mano de Bram Stoker y la novela “Drácula” (1897), que se posa en la figura de Vlad Tepes (13), nacido como Vlad Drăculea, el empalador, y/o Erzsébet Báthory (14), condesa húngara, obsesionada por la belleza y mantener la lozanía. Utilizaba la sangre de sus jóvenes sirvientas y pupilas para mantenerse joven bañándose en ella, y muy probablemente bebiéndola, que, *se non è vero, è ben trovato*, y nos sirve para dar cuerpo y carne al mito.

Pretéritamente, aunque con menos repercusión o trascendencia, también está “Carmilla” (1872), de Sheridan Le Fanu.

Y anterior a estas dos, por obra de Polidori, el médico personal de Lord Byron (15), “El vampiro” (1819), que basó su relato en la personalidad del escritor británico; el mismo Byron cultiva una imagen muy atractiva, pálida y lánguida, con falta de fuerza vital, pero con un potente atractivo andrógino, a la vez peligroso e inmoral, un hombre que domina a los demás y absorbe su energía.

14. Van Montfoort, A. (1580) *Erzsébet Báthory*. [Pintura].

15. Phillips, T. (1813) *Retrato de Byron*. [Pintura].

17. dell'Altissimo, C. (S.f.) *Inocencio VIII*. [Fragmento de la pintura].

17. Louis-Philippe, M. (S.f.) *Inocencio VIII*. [Grabado].



Dreyer, C. T. (1932) *Vampyr*. [Fragmentos/fotogramas de la película].

14



15



Dreyer, C. T. (1932) *Vampyr*. [Frame de la película].

17



17



Podemos retrotraernos a Egipto, para ver, a través de la diosa Sejmet (16), como este gusto o apetito por la sangre es de viejo cuño.

Se pueden establecer paralelismos con la religión cristiana, aunque determinados aspectos del mito solo tienen sentido como contra-mito en la era post-cristiana; cuando hablamos del propio Jesucristo, estamos hablando también de cómo se comparte la carne y como se comparte la sangre, como se comparten cuerpo y sangre.

Hablamos de la resurrección, de la llegada de la muerte.

Se crea un reflejo terrorífico-paródico de todo esto, y se buscan esas mismas apreciaciones pero desde el lado desviado, o desde el sendero de la mano izquierda; cuando se habla del sendero de la mano izquierda como el sendero desviado, se habla de polaridad.

Es robo y es muerte.

El Papa Inocencio VIII (17), bebió y llevó a cabo una transfusión vía oral usando la sangre de tres niños de diez años de edad, para recuperar ese vigor, ese aspecto lozano.



16



Wtewael, P. (1596-1660) *Penitencia de María Magdalena*. [Fragmento de la pintura].



Herzog, W. (1979) *Nosferatu, vampiro de la noche*. [Fragmento/fotograma de la película].



19

El mismo Jesucristo dice: “Quien coma de mi carne y beba de mi sangre, -debemos mostrar especial atención a esta segunda parte- alcanzará la vida eterna”.

Era posible, allá en el Romanticismo, la concepción de un cuerpo inmortal, en tanto en cuanto a lo que imaginario se refiere, pero no en la praxis, no en la carne. La mente no era capaz de soportar el peso que suponía el cuerpo. En Nosferatu (18) (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau (que es la primera adaptación de Drácula al cine, la primera adaptación apócrifa, para no pagar derechos de autoría en un litigio con la viuda de Stoker), se hace notoria la pesadumbre por un cuerpo inmortal. Y cito: “El mayor castigo del hombre es la vida eterna”.

De ruinas que son tumbas (19).

Como punto de anclaje (de esta tradición e imaginario vampírico, de este zeitgeist atemporal) en lo contemporáneo podemos nombrar a Pedrito LaDroga (20) y el tema “Vampiro joven” (2018); o “Castlevania” (2019), de Yung Beef, Goa & DP Beats (21), un cúmulo de imágenes y referencias un tanto excéntricas y extravagantes que revelan y sitúan ante el ojo del espectador su propia naturaleza, que se mira a si mismo algo desorientado.



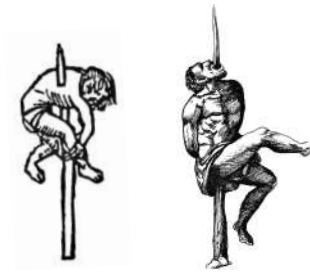
18

13



Fisher, T. (1972) *Drácula, el príncipe de las tinieblas*. [Fragmento/fotograma de la película].

13





Herzog, W. (1979) *Nosferatu, vampiro de la noche*. [Fragmento/fotograma de la película].





Fisher, T. (1972) *Drácula, el príncipe de las tinieblas*. [Fragmento/fotograma de la película].

13



20



20



20

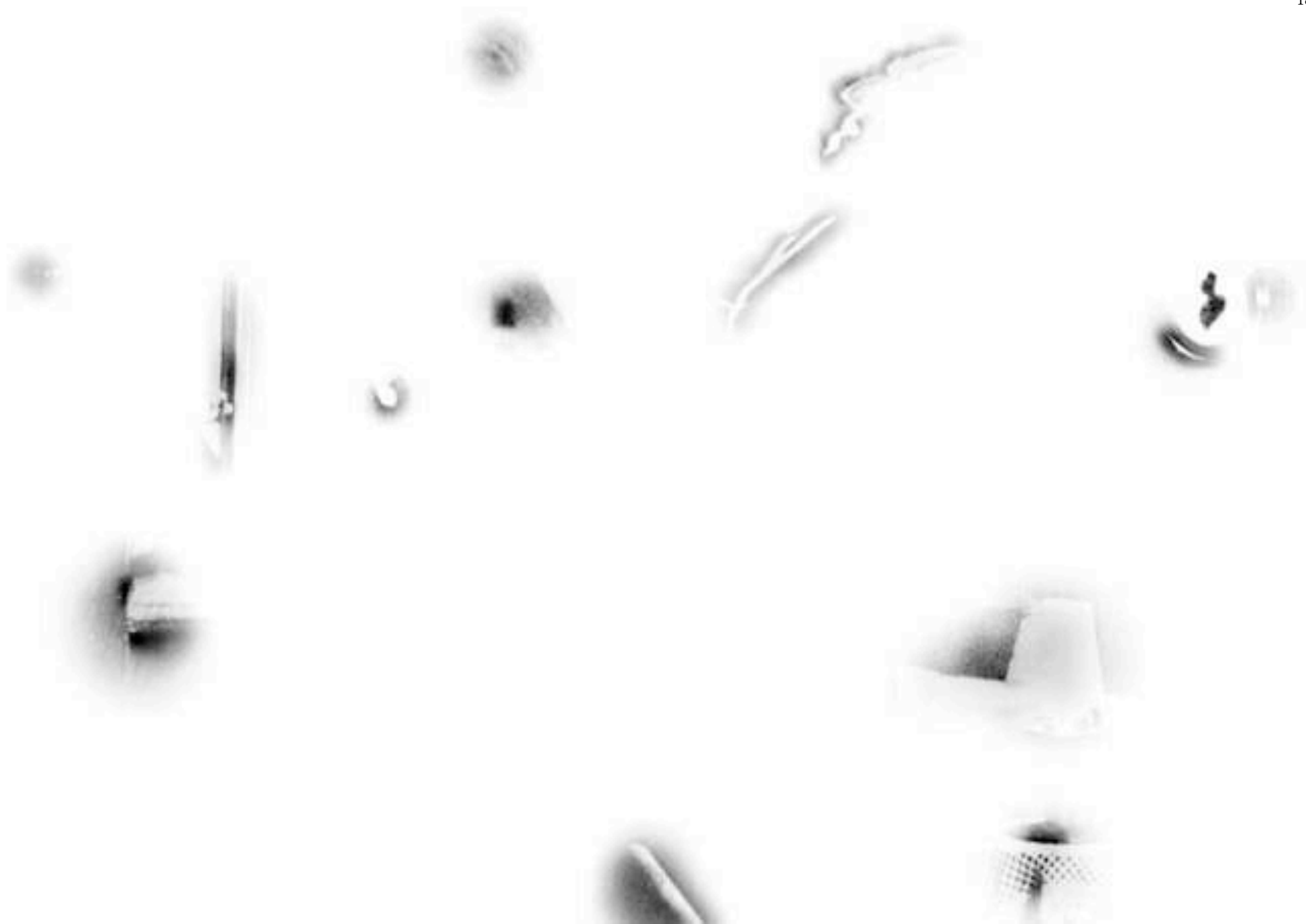


18



20





13



Stoker, B. (1897) *Drácula*. [Fragmento de una ilustración del libro].

Curtis, D. (1974) *Drácula*. [Fragmento/fotograma de la película].



13

7

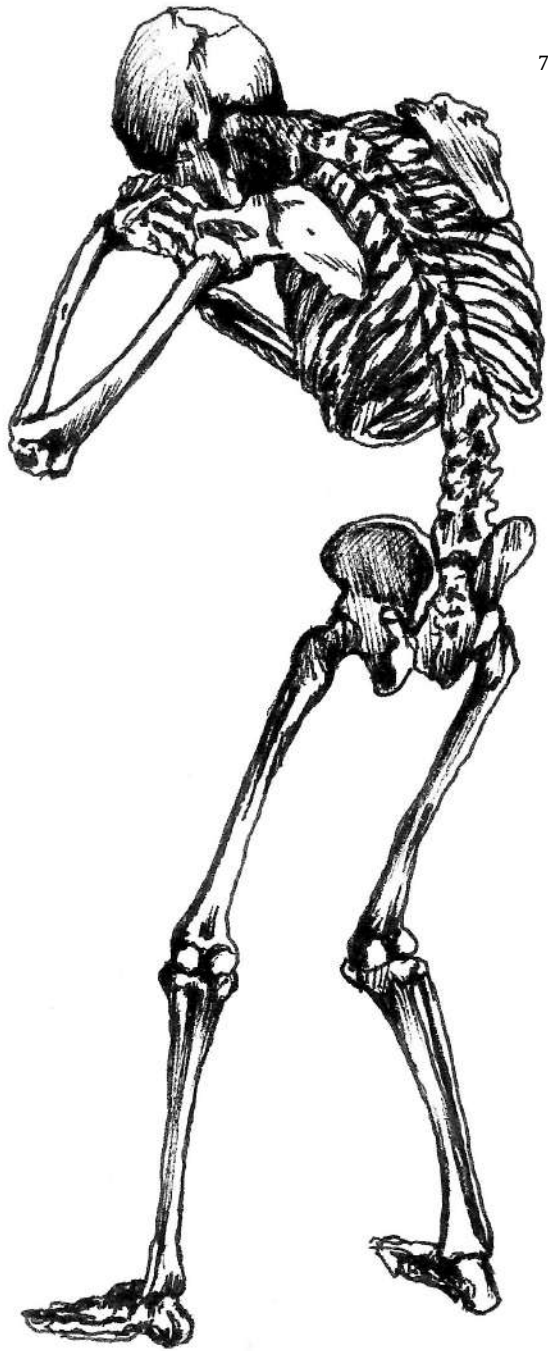
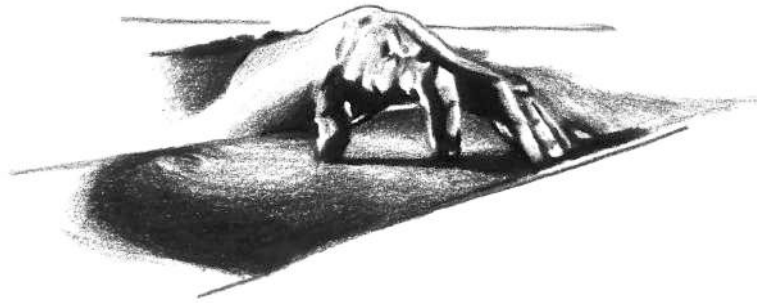


Imagen encontrada.



13



13



20



Fisher, T. (1972) *Drácula, el príncipe de las tinieblas*. [Fragmento/fotograma de la película].

Fisher, T. (1972) *Drácula, el príncipe de las tinieblas*. [Fragmento/fotograma de la película].



20



20



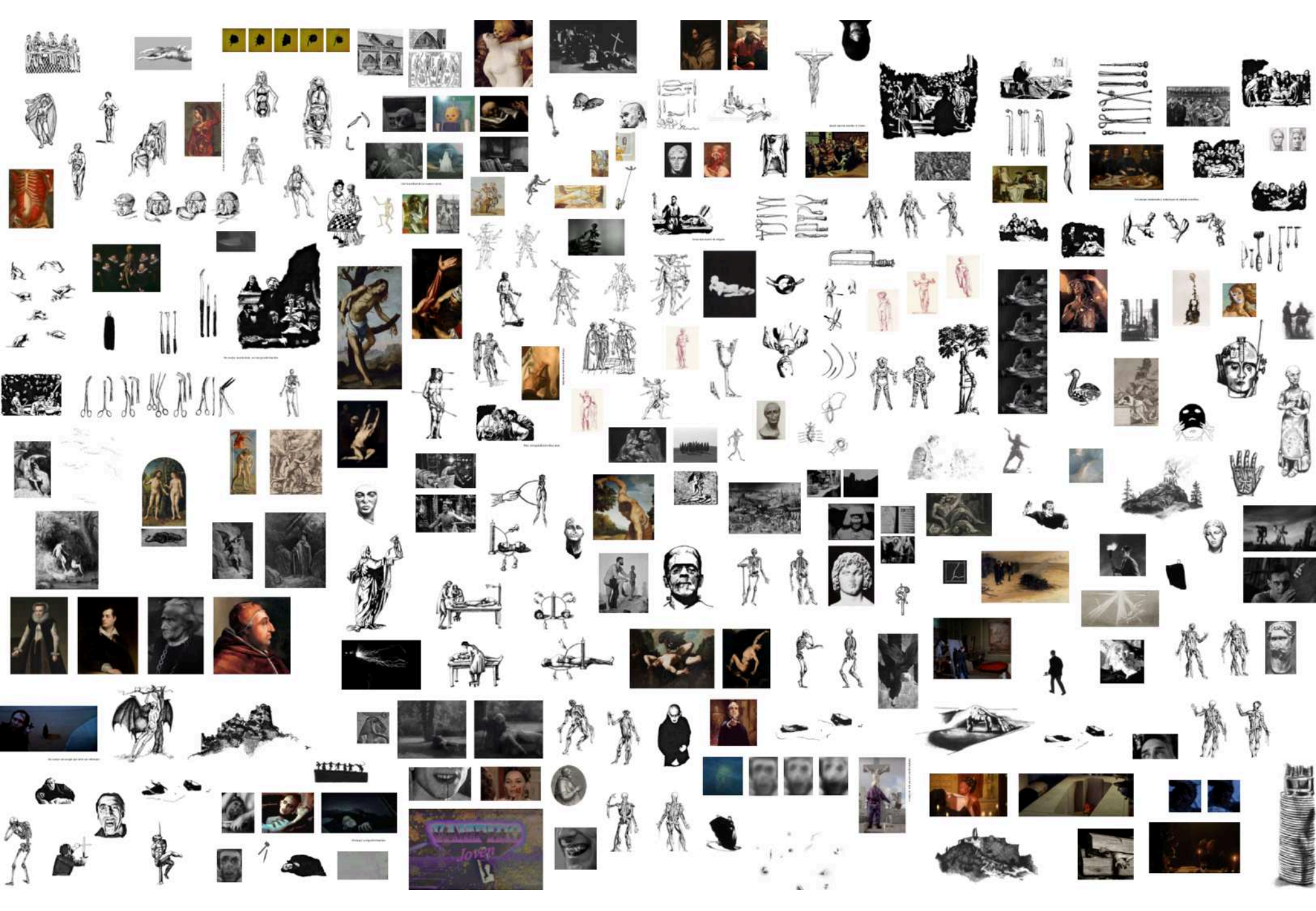
Vampiro joven con los ojos en blanco.

20



20

Solamente existe el vampiro en aquellos sitios, aquellos lugares, donde la luz de la razón aún no ha llegado, donde reina la oscuridad, y es este, precisamente, el terreno, y el tiempo, que nos acontece. Solo el hombre herido – el individuo contemporáneo – lo post-humano, puede acceder a la inmortalidad.



Montaje expositivo





















Bibliografía:

- Ariès, P. (2011). El hombre ante la muerte. Madrid: Taurus.
- Ariès, P. (2005). Historia de la muerte en occidente. Barcelona: El Acantilado.
- Anobile, R., Farogh, F., Fort, G., Shelley, M. and Whale, J. (1974). Frankenstein. London: Macmillan.
- Didi-Huberman, G. and Salabert, J. (2005). Venus rajada. Madrid: Losada.
- Feuerbach, L. (1993). Pensamientos sobre muerte e inmortalidad. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. and Perujo, F. (2012). El nacimiento de la clínica. Mexico, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Frazer, J. (2015). La rama dorada. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ivins, W. (1975). Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kethan, J. (2008). Compendio de la salud humana. Valencia: Vicent García Editores.
- Kershaw, R. and Stoker, B. (1973). Dracula. New York: Interlyth.
- Le Breton, D. (2012). Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (1999). Antropología del dolor. Barcelona: Seix Barral.
- Martínez Lucena, J. (2010). Vampiros y zombies posmodernos. Barcelona: Gedisa.
- Milton, J. and ESCOIQUIZ, J. (1812). Paraiso Perdido, traducido en verso castellano por Don J. de Escoiquiz. Bourges.
- Richter, G. (2012). Atlas. London: Whitechapel Gallery.
- Sheridan Le Fanu, J. (2019). Carmilla. La Vergne: Dreamscape Media.
- Stoichita, V. and Coderch, A. (2006). *Simulacros*. Madrid: Siruela.

Índice

- Síntesis	3
- Introducción	3
- El hombre herido	4 - 8
- De lo divino y los mártires	9 - 10
- Entre el Vanitas, el Memento mori, las danzas de la muerte y sus representaciones	11- 19
- La presencia de lo divino en el conocimiento del cuerpo	20 - 26
- Lecciones de anatomía y cuerpos sin sangre	27 - 33
- Las venus anatómicas y el cuerpo fragmentado	34 - 49
- El moderno Prometeo	50 - 63
- De lo inmortal	64 - 80
- Montaje expositivo	81 - 91
- Bibliografía	92

