

## La voz tras la máscara

*Nicolás Cadavid*

*Y las tinieblas, y la corrupción, y la Muerte Roja lo dominaron todo.*

Edgar Allan Poe, La máscara de la muerte roja

Hacia 1842, la revista Graham's Magazine publicó La Máscara de la Muerte Roja, uno de los cuentos más recordados del escritor estadounidense Edgar Allan Poe. En dicha historia, un grupo de personas, encabezadas por el príncipe Prospero, se refugian en una abadía huyendo de una aterradora enfermedad que ha resuelto llevarse consigo a cada habitante del mundo. A pesar de los esfuerzos por evitar el contagio, la enfermedad logra penetrar en la abadía en forma de invitado al baile de máscaras. Ataviada con una máscara que simboliza un cadáver, la enfermedad les recuerda a los presentes lo inevitable de su presencia en medio de la efímera alegría de la noche.

La representación de la muerte sugerida por Poe, recuerda las máscaras mortuorias popularizadas en Europa en los mismos años en los que vivió el escritor nacido en Boston. Retratos escultóricos de personas recién fallecidas que capturaban con gran fidelidad los rasgos que ostentaron en vida.

Un retrato, en el sentido clásico del género artístico, suele proponernos ciertas revelaciones, siendo las dos más importantes, el parecido que éste suele tener frente al modelo, y el rescate y la exhibición de ciertas virtudes humanas que yacen ocultas en la psiquis del retratado. Pero un retrato puede también implicar otras cosas aun más interesantes. El retrato, en especial el retrato escultórico, resulta inseparable en principio de la lógica de monumento, y como tal, parece estar inevitablemente asociado a la representación conmemorativa del poder. El monumento suele ser ubicado en un espacio

que por sus significados y usos nos permita comprender el fin mismo de dicho objeto escultórico, es decir, la traducción y simbolización de aquello que representa un lugar específico. En *Self* (1991), obra del artista británico Marc Quinn, estos problemas adquieren una dimensión bastante más singular.

El autorretrato hecho con cinco litros de sangre del propio artista trasgrede las convenciones con las que habitualmente se asocia la idea de retrato, es decir, la mimesis y la representación. Sin embargo, la trasgresión no reside en el mero espectáculo de lo horrible-sanguinolento, ni en el uso de materiales *no artísticos* que no permiten la copia fidedigna de un rostro humano, aun cuando en efecto podríamos decir que aquello que vemos al observar *Self* es un intento por *hacer aparecer* el rostro de Quinn, una *representación del yo* (ese de ahí es Quinn y no otro). Pero esta representación luce más como la máscara mortuoria del cuento de Poe, fría y distante. Más aun, la máscara se antoja ajena de ese ser que representa en tanto no ilustra ninguna figura alegórica del sujeto retratado: su valentía, su nobleza, su sabiduría, etc., características todas ellas que podemos asociar a lo trascendente. En *Self* no encontramos esos valores humanos; encontramos en su lugar al cuerpo en su situación actual, similar a una entidad “circundada por todas partes por la genética, la clonación, las nuevas tecnologías, la cibercultura, la pérdida de fisicidad o la promoción de lo inorgánico”<sup>1</sup>. Pareciese que en la pieza de Quinn solo hay lugar para lo humano como despojo, como materia susceptible de ser usada por la industria y la tecnología, como si se tratase de un elemento cualquiera que se encuentra inscrito en la lógica de la producción maquina en serie.

Precisamente este es el punto que se antoja interesante, la verdadera trasgresión a la que hacía referencia, pues aun cuando sea claro que los intereses de Quinn no pasan, al menos en esta pieza, por las complejas relaciones entre el monumento y el lugar *de y para* el poder (y esto es más que lógico con tan solo observar las características formales de la obra y las complejas especificaciones técnicas para su conservación y exhibición), sí nos

---

<sup>1</sup> PERRIN, Frank. *Mutant body: el cuerpo en su campo ampliado. Notas sobre una conéctica transformacional*. En David Pérez, ed. 2004, pp.306-317.

permite repensar las relaciones entre arte y poder, más exactamente las relaciones de control que la tecnopolítica y la biológica-industrial ejercen sobre lo humano. Lo humano retratado se muestra en *Self* con tanta fragilidad, como miedo experimentan los invitados al baile de máscaras ante la súbita aparición de La Muerte Roja. La sangre como evidencia de lo humano, transformada en un molde de la cabeza de Quinn, permanece congelada a 12 grados bajo cero dependiendo totalmente del buen rendimiento de la máquina refrigerante, como si las posibilidades tecnológicas, médicas, estéticas y políticas de intervención sobre los cuerpos hubiesen llegado a tal punto, que nos fuese imposible imaginar nuestras vidas sin ellas. Así como la tecnología aplicada a la medicina puede conservar la frágil vida de un paciente terminal aun cuando sus seres cercanos deseen lo contrario, el poder asesina “legítimamente a quienes significan para los demás una especie de peligro biológico”<sup>2</sup> con la implementación de políticas genocidas y de control social.

En *Self* la representación y la mimesis propias del retrato escultórico guardan silencio; la máscara inerte, suspendida en los límites entre lo vivo y lo muerto, es regulada por el dispositivo técnico que aquí se nos presenta como ese lugar que el monumento conmemora; el lugar *de* y *para* el poder, que al igual que la plaza, su par del espacio público, concentra, distribuye y ordena lo humano como cuerpo biológico y simple bien jurídico, llevándolo al exterminio simbólico de la misma forma que lo hace la muerte de Poe con los invitados a la mascarada.

La máscara de Quinn, aunque muda, revela nuestra condición.

---

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. *Derecho de muerte y poder sobre la vida*. En *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Buenos Aires / México D.F.: siglo veintiuno. 2002.