

Candice Lin: paisaje, territorio y fronteras¹

(Candice Lin: Landscape, Territory
and Boundaries)

*Gabriel Baltodano Román*²

Universidad Nacional, Costa Rica

RESUMEN

Se analizan los contenidos ideológicos de la acuarela «Nacimiento de una nación» (2008), de Candice Lin. A partir de nociones como territorio, tropo caníbal, tipo botánico tropical y pensamiento fronterizo, se plantea una interpretación de esa paisajística pictórica, en que la artista-activista reflexiona sobre el régimen de representación visual. Mediante diversos procedimientos formales, Lin pone en entredicho preceptos centrales de la mentalidad colonialista, que contrapone a las concepciones indigenistas.

ABSTRACT

An analysis is provided of the ideological contents of the watercolor “Birth of a Nation” (2008), by Candice Lin. This interpretation of this pictorial landscape is based on notions such as territory, cannibal tropes, tropical botanical types and border thinking. The artist activist reflects here on the regime of visual representation. Using different formal procedures, Lin questions central precepts of the colonialist mentality, in contrast with indigenous conceptions.

Palabras clave: arte contemporáneo, pintura de paisaje, decolonialismo, Candice Lin

Keywords: contemporary art, landscape painting, Decolonialism, Candice Lin

1 Recibido: 18 de enero de 2017; aceptado: 15 de mayo de 2017.

2 Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana; Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: gabriel.baltodano.roman@una.cr

En el ámbito de la creación visual contemporánea, diversas manifestaciones plásticas se caracterizan por ejecutar procesos de descolonización de la historia y las relaciones sociales mediante interesantes recursos estéticos. Con frecuencia, tales expresiones simbólicas nos aperciben de los tópicos y procedimientos empleados para instaurar sujetos y territorios coloniales. Mediante minuciosas revisiones de los discursos fundadores, estos textos muestran aquellas paradojas que fueron excluidas de las miradas dominantes, aun cuando estuvieron alojadas en ellas desde siempre.

La obra «Nacimiento de una nación» (2008), acuarela y tinta en papel de Candice Lin³, participa de esta tendencia artística, asociada al activismo político y el pensamiento fronterizo. Antes de desarrollar algunas reflexiones acerca del texto estético y el ideario de su autora, parece conveniente señalar que para los efectos del artículo, la idea de territorio está asociada con dos visiones sobrepuestas, según nuestra interpretación, en la acuarela. En primer término y desde la perspectiva occidental deconstruida por la artista, alude a la caracterización racista de las comunidades que lo habitan y a la conceptualización utilitaria del entorno natural; en segundo término y desde la visión precolonial reivindicada en el texto, se lo vincula con la *creatividad social*. El estudio se vale de la acepción propuesta por Prada Alcoreza⁴, para quien *territorio* supone antes que nada, capacidad comunitaria de producir espacio propio y conocimiento social del entorno. Según este filósofo, más allá de las determinaciones espaciales, geográficas y geopolíticas, el territorio se relaciona con la intuición corporal, la memoria colectiva y el conjunto de prácticas socio-culturales de un pueblo específico. A la luz de estas y otras tesis, se plantea que en la obra de Lin, una forma de pensamiento fronterizo, se contraponen los conceptos de territorialidad occidental e indígena, forastera y originaria;

3 Candice Lin (Estados Unidos, 1979) estudió en Brown University y en el Instituto de Artes de San Francisco. Ha expuesto su trabajo plástico y audiovisual en importantes museos de ciudades como Los Ángeles, Estocolmo, Bogotá, Nueva York, Varsovia y San Francisco. En la actualidad, reside en California y forma parte del grupo *performativo*, Gawdafful National Theatre.

4 Raúl Prada Alcoreza, *Territorialidad* (La Paz: Punto Cero, 1996) 16.

es decir, se confronta la urdimbre colonial con la experiencia autóctona de las sociedades americanas.

Las técnicas pictóricas empleadas decoloran, diluyen y superponen dos percepciones del mundo que concurren en la historia y la acuarela. En tanto arte político, la materialidad del paisaje de Lin desvela las inconsistencias del discurso colonial, a la vez que enaltece la visión de los dominados. Puesto que la acuarela recuerda un tejido vegetal, un tallo voluble que enlaza cuerpos y escenas, no cabe una lectura basada exclusivamente en la convención de la perspectiva; caso distinto, es necesario el recorrido visual. Carente de itinerario, tal periplo produce un conocimiento sensual del medio, un espacio en blanco o pletórico de vida, según se lo mire.

Este artículo se dedica al análisis de los contenidos ideológicos presentes en la acuarela de Lin; para ello, se describen e interpretan las principales estrategias de enunciación negativa empleadas por la artista; en particular, se examinan aquellos mecanismos estéticos relacionados con la inversión de sentido de las aserciones coloniales. Adicionalmente, se comentan los procedimientos utilizados para crear una imagen plural y llena de contrastes. Dados el creciente interés y la novedad de la obra de Lin, así como la actualidad y la repercusión política de la corriente artística a la que ella se adscribe, se busca contribuir al mejor conocimiento, en el medio hispanoamericano, del quehacer de esta creadora-activista estadounidense. Aunque parezca innecesario, conviene aclarar que en el examen de estos problemas, predomina un enfoque de carácter sociológico, suplido con algunas aportaciones de la semiología y la iconografía.

Entre las inquietudes que orientan el desarrollo de este artículo pueden mencionarse las siguientes: ¿cuál es el significado político de la acuarela de Lin?, ¿cuáles recursos expresivos empleó, predominantemente, esta artista?, y ¿cómo construye relaciones de sentido entre la colonialidad, las fuentes culturales e históricas y los prejuicios contemporáneos? El objetivo general de esta exploración consiste en proponer una interpretación del significado ideológico de la acuarela

de Lin a partir del estudio de la intervención pictórica de los tópicos centrales tras la idea colonial de *territorialidad* y el desarrollo de una representación visual que recoge percepciones distintas.

Esto supone, cuando menos, dos tareas diferenciadas: primera, establecer vínculos entre el significado de la acuarela y los principales recursos formales utilizados por la artista, y segunda, reparar en determinadas particularidades del pensamiento decolonial y fronterizo, que adscribe Lin. En virtud de la riqueza y complejidad de la obra, este estudio se circunscribe al comentario de algunos elementos pictóricos primordiales, que desde nuestra perspectiva, permiten descifrar el contenido ideológico del texto visual.

Para comprender la elaboración del imaginario colonial acerca del territorio americano, junto con las más recientes revisiones de los sustentos de tal constructo, resulta indispensable referirse a los mecanismos empleados en la definición del indígena y el entorno natural. En ambos casos, creo pertinente recordar que se está en presencia de prácticas simbólicas predominantemente, aunque no exclusivamente, visuales. Tanto el tropo caníbal, uno de los más recurrentes medios de denigración de la otredad indígena, como la ilustración de la naturaleza tropical, una estrategia de expolio, cuentan con sendas tradiciones visuales, esto es, con repertorios estables de figuras y recursos⁵. Tanto más, se podría aseverar que el tropo caníbal y el tipo botánico recurren a fórmulas similares, destinadas a establecer una organización visual utilitaria, en que la diferencia entre cuerpos y entorno vegetal es fundamental.

Entre los siglos XVI y XVII, tanto la cartografía como el relato etnográfico emplearon la imagen del caníbal como eje de representación

5 Desde luego, esto no quiere decir que se carezca de una tradición análoga en otros ámbitos de producción simbólica como la literatura. En sentido estricto, la representación de lo americano (humano y no humano), nutrida por antecedentes clásicos y medievales, inició con las cartas de relación del propio Colón y la *Lettera* de Vesputio; se erigió de la mano de cronistas, pioneros, exploradores y viajeros; se reorganizó mediante los tratados de Humboldt y se debatió, desde la perspectiva criolla, en los escritos de Bello, Bolívar, Martí y Henríquez Ureña, en la prosa modernista y en la novela indigenista y la narrativa histórica. En *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Pratt se refiere al papel de la literatura en la creación y deconstrucción del *sujeto doméstico imperial* y su entorno.

de América. La matriz de la modernidad colonial (espacio convertido en territorio; comunidades, en súbditos; y prácticas, en axiologías) estuvo determinada por las alegorías pictóricas, las ilustraciones, los grabados y las xilografías de artistas como Hans Burgkmair, Alberto Durero, Philippe Galle, Jan van de Straet y Alberto Eckhout, entre otros muchos. El énfasis puesto por ellos en los motivos del canibalismo, la monstruosidad, la brujería y la violencia ritual fijaron la visión peyorativa de la otredad colonial.

La concepción naturalista de lo no humano, que asocia al hombre con el entorno por causa de continuidades materiales, pero lo separa de este en atención de la aptitud cultural, tiene sus orígenes tanto en la *matematización* del espacio como en la invención de dispositivos de sometimiento de lo real a la vista. Como explica Descola, el avance de la geometría, la física y la óptica es indisociable de la renovación de la pintura de paisaje, por cuanto en ambas esferas, la modernidad se instauro como una nueva relación con el mundo:

La invención de dispositivos inéditos de sometimiento de lo real a la vista —la perspectiva lineal, claro, pero también el microscopio (1590) y el telescopio (1605)— permitió instaurar una nueva relación con el mundo, al circunscribir algunos de sus elementos en el interior de un marco perceptivo rigurosamente delimitado que les daba, con ello, una preponderancia y una unidad antes desconocidas. El privilegio otorgado a la vista, en desmedro de las otras facultades sensibles, condujo a una autonomización de la superficie que la física cartesiana sabría explotar y que favoreció, asimismo, la expansión de los límites del universo conocido gracias al descubrimiento y la cartografía de nuevos continentes. Ahora muda, inodora e impalpable, la naturaleza se vació de toda vida: olvidada la buena madre, desaparecida la madrastra, sólo quedaba el autómatas ventrílocuo del cual el podía mostrarse como dueño y señor⁶.

6 Philippe Descola, *Más allá de naturaleza y cultura* (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2010) 106-107.

Aventajadas a la reforma científica, las acuarelas de juventud de Durero (ca. 1490), quien se valió de la perspectiva artificial, supusieron un avance en la definición moderna de la pintura de paisaje, pues recogían ambientes reales sin intervención de temas humanos. Las vistas alpinas de Brueghel el Viejo también constituyen un antecedente, pero se diferencian de los dibujos de Savery en tanto no pretenden representar con fidelidad un sitio real. Entrado el siglo XVII, con la obra de Claude Lorrain, la pintura de paisaje alcanzó maestría técnica y creó la ilusión de dominio del espacio mediante la impresión de profundidad homogénea, que borró el artificio de la construcción en perspectiva.

Más tarde y ya enmarcado en plena modernización, el furor decimonónico por la naturaleza de los trópicos, consecuencia inequívoca de la segunda expansión colonial, produjo muchísimas pinturas, pero también grabados, litografías, daguerrotipos y fotografías, que colmaron las páginas de los tratados científicos y los libros de viajes y aventuras, junto con la imaginación de los europeos. A medio camino entre la descripción empírica y la siniestra manipulación ideológica, estas ilustraciones más que recrear el medio natural, lo producen e interpretan. En las obras de Arthur Mangin, Henry Walter Bates y Frederic Edwin Church, por citar algunos hitos, se sugiere la existencia de un entorno natural opuesto, por definición, al europeo; un mundo tropical, indómito cuando no riesgoso, arcaico y primitivo, ajeno al presente y por lo tanto, urgido de la intervención civilizadora, que habría de transformarlo de una manera absoluta e inalcanzable para las rezagadas sociedades indígenas.

Territorio y exterioridad

Harvey ha señalado que «[...] las relaciones de poder están siempre implicadas en prácticas espaciales y temporales»⁷. Según

⁷ David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998) 150.

este investigador, «Durante las fases de máxima transformación, los fundamentos espaciales y temporales para la reproducción del orden social sufren la más severa desorganización»⁸. Estas aseveraciones bien podrían explicar el papel de la territorialidad en la constitución del sistema-mundo moderno, como la valía de la crítica de la colonialidad en los albores del siglo XXI.

Candice Lin es una joven artista, interesada en la indagación estética acerca de las matrices de sentido del imperialismo. Ha explorado el papel de las construcciones sociales e históricas a propósito del colonialismo, la raza y el género⁹. Con frecuencia, emplea un procedimiento caracterizado por la desconstrucción paródica de las imágenes tópicas de la mentalidad occidental. En «Nacimiento de una nación», Lin cuestiona determinados lugares comunes acerca de la relación entre los pueblos indígenas y el entorno natural, con el afán de poner en evidencia los fundamentos ideológicos de la territorialidad moderna. Tal proyecto estético, aunque parta de alusiones directas al pasado histórico, está firmemente anclado en el presente, puesto que al desmontar algunas de las bases de la colonialidad, propone discusiones relevantes acerca del mundo contemporáneo¹⁰.

Esta clase de propuestas artísticas participan de la denominada «gramática de la descolonización», esto es, del conjunto de estrategias de enunciación, promovidas por intelectuales, movimientos sociales y

8 Harvey, 166.

9 En una entrevista, Lin ha señalado su interés por los relatos antropológicos; en particular, por las proyecciones culturales y los problemas políticos derivados de estas: «The founding narrative of anthropology — the physical and mental superiority of white men — is about the most fantastical (and least believable) narrative there is. I'm interested in the way in which an anthropologist's own anxieties and projections are bound up into the texts themselves. This relationship forms twisted, snarled offspring that embody the fascinating problems of representation politics. I also love to read anthropology as a kind of science fiction. The anecdotes in anthropology texts produce such haunting, rich images in my mind. I don't concern myself with their truth value». En Patrick Steffen, «Candice Lin», *Flash Art*, Nov. 2015, <<http://www.flashartonline.com/article/candice-lin/>>.

10 En la entrevista supracitada, Lin ha declarado: «World building is not a game. It is how we negotiate power. By proliferating other realities, we can see the hollowness of assuming that capitalism or patriarchy or white supremacy are not monolithic and unstoppable, but are just worlds a few other people built — cracked worlds that are about to crumble and shatter to make room for the new ones».

artistas-activistas comprometidos con la denuncia de las implicaciones de la colonialidad. En el caso particular de Lin, la delación se realiza mediante un enunciado paródico, que pone en entredicho, primero, la denigración del indígena por parte de la mentalidad colonial; segundo, la representación utilitaria de la naturaleza tropical; y con todo esto en su conjunto, el argumento maestro detrás del expolio territorial¹¹.

La obra de Lin es paródica, por cuanto, mediante un discurso irónico estable, reproduce un motivo esencial de la colonialidad, el tropo caníbal, que utiliza como alegato contra el sustento jurídico colonial de la territorialidad¹². En los discursos paródicos, según Booth, el receptor detecta una referencia externa ingeniosamente representada, sobre la cual vuelve su atención para entender la manera en que el creador ataca un determinado objeto¹³. En estos términos, la denuncia no constituye, en exclusiva, una declaración política acerca de la injusticia de un orden particular, sino que se la concibe como un planteamiento estético-filosófico, toda vez que Lin crea un mundo posible, esto es, un orden alternativo en que ciertas ideas pueden ser desmontadas o demostradas, sin que por ello se deba considerar a unas como falsas y a otras como verdaderas.

Al restituir y caricaturizar los discursos diferenciales del poder colonial, Lin logra que un pasaje singular del pasado exhiba sus vínculos con la historia del mundo moderno, con la inevitable permanencia de los procesos de catálogo y expropiación; así, «[...] la pluriversalidad de cada historia local y su relato de la descolonización se pueden *conectar a través de esta experiencia común y utilizarla como la base para*

11 Mignolo ha señalado al respecto: «La negación de la coetaneidad, la invención del primitivo y del subdesarrollo, ocultó el hecho de que todos vivimos en el mismo tiempo cósmico, a la vez que en distintos ritmos histórico-temporales». Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010) 113.

12 En este punto, puede ser conveniente recordar que según Bajtín, «[...] se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico». Ver Ángel Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Ariel, 2000) 311.

13 Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía* (Madrid: Taurus, 1989) 60.

una nueva lógica común del “conocer”: el pensamiento fronterizo»¹⁴. En la acuarela, las cualidades materiales de la imagen producen un efecto de unidad integral entre los elementos representados, humanos y no humanos. Tanto las líneas como los colores entrelazados funden los cuerpos indígenas con el tejido vegetal, que les da asidero. Como consecuencia, la distinción entre tropo caníbal y tipo botánico pierde relevancia. En este sentido, el arte político de Lin va más allá de la parodia, puesto que se vale, de forma complementaria, de mecanismos propios del pensamiento fronterizo.

Como sabemos, la colonización de América supuso un cruento proceso de dominación y despojo, legitimado por la puesta en marcha de una extraordinaria invectiva. Para reparar en una de las principales prerrogativas de la imaginación en el expolio, bastará con recordar la conocida fórmula de O’Gorman: «Real, verdadera y literalmente América, como tal, no existe, a pesar de que exista la masa de tierras no sumergidas a la cual, andando el tiempo, acabará por concedérsele ese sentido, ese ser»¹⁵.

La invención de América como entidad territorial configuró el carácter del sistema-mundo moderno¹⁶. En la fase inicial, la visión europea demostró una ceguera absoluta para reconocer la valía, cuando no la existencia, de las culturas autóctonas, de sus artefactos sociales y económicos, incluida la relación entre lo humano y lo no humano (me refiero al vínculo de estos pueblos con la tierra, el entorno, la naturaleza). A los ojos del conquistador, se ofrecía un mundo vacío, un mundo sin dueño¹⁷. En atención de este problema histórico-cultural,

14 Mignolo, 122. El subrayado es del autor.

15 Edmundo O’Gorman, *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006) 101.

16 Immanuel Wallerstein, *Análisis de sistemas-mundo: una introducción* (México: Siglo XXI, 2005) 40.

17 Según Sack, una de las facultades de la territorialidad, definida como «[...] the attempt by an individual or group (x) to influence, affect, or control objects, people, and relationships (y) by delimiting and asserting control over a geographic area» (56), consiste en declarar la vacuidad cultural del espacio: «When the things to be contained are not present, the territory is conceptually “empty”. Territoriality in fact helps create the idea of a socially *empty space*» (59). Ver Robert D. Sack, «Human Territoriality: A Theory», *Annals of the Association of American Geographers* 73, 1 (1983): 55-74.

Lin se vale de la ambivalencia *espacio en blanco/espacio colmado*; en su acuarela, el paisaje atiesta el papel, aunque los márgenes de los tipos vegetales se disuelven con el fondo. Ambas visiones están sobrepuestas: donde la mentalidad europea descubrió un desierto, sugerido por el color blanco, existe un mundo saturado de trazos y color, de situaciones y prácticas culturales.

La territorialidad, en tanto noción eurocéntrica, pasó por alto cualquier forma nativa de relación con el entorno; a la vez que mediante un enérgico discurso contra la otredad indígena, minimizó las prácticas opresoras, que calificó como contingentes¹⁸. Al respecto, Mignolo ha señalado: «La modernidad, entendida como el punto de llegada de una transición progresiva en el tiempo (en la historia de Europa) y en el espacio (en el mundo no-Europeo a colonizar modernidades alternativas) tiene su origen en la *colonización del espacio y del tiempo*»¹⁹. Según tal este razonamiento, al desacreditar las culturas locales y denigrar a los pueblos autóctonos, la modernidad creó una idea de *exterioridad*, que desterró a los nuevos sujetos coloniales. En sentido estricto, «La diferencia colonial/espacial/temporal se construyó para expulsar fuera (exterioridad) de la “modernidad” tanto a los no europeos como a los europeos históricos, aunque no por igual»²⁰. Si bien los indígenas, también más tarde, los mestizos y negros siguieron morando en el continente, ninguno de ellos se halló nunca en el territorio del Nuevo Mundo, puesto que por causa de sus costumbres y usos se los consideró salvajes; en consecuencia, nómadas, trashumantes o extraterritoriales.

18 Como recuerdan Shohat y Stam, «Aunque el racismo puede ser irracional e incluso autodestructivo, normalmente aparece tras situaciones de opresión concretas. Así pues, a los pueblos indígenas americanos se les denomina “bestias” y “salvajes” porque los europeos blancos estaban expropiándoles las tierras, [...] y generalmente se les ridiculizaba diciendo que carecían de cultura e historia porque el colonialismo, en nombre de las ganancias que les reportaba, estaba destruyendo la base material de su cultura y la historia archivada en la memoria». Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico* (Barcelona: Paidós, 2002) 37.

19 Mignolo, 61.

20 Mignolo, 65.

Como señala Bartra, el mito del salvaje, viejo sofisma europeo con raíces en la cultura clásica, comprendía la idea de que el hombre primitivo representaba un retorno a la naturaleza; por tanto, una cesión del derecho a la propiedad²¹. Este principio de la mentalidad occidental sufrió una alteración en su empleo transatlántico. En el Viejo Mundo, el hábitat bárbaro estaba ubicado, por convención, en la lejanía; mientras que el del salvaje se hallaba en los confines inmediatos. En América, fue indispensable la invención de una nueva jerarquía de seres y sitios, para solventar la dificultad material de situar en los márgenes o en el afuera a poblaciones dispuestas por doquier. En este proceso, la más notable diferencia radicaba, según Sloterdijk, en la construcción de asimetría entre los descubridores y los habitantes de los territorios descubiertos:

Los territorios ultramarinos pasaban por ser cosas sin dueño mientras durante [sic] el levantamiento de mapas de zonas nuevas, habitadas o no, los descubridores-ocupantes se imaginaban sin trabas y sin protestas. La mayoría de las veces, a los habitantes de territorios lejanos se les consideraba, no como sus propietarios, sino como partes del hallazgo colonial: como su fauna antrópica, por decirlo así, que parecía dispuesta para su caza y captura total (de todos modos, esto mismo valía, por regla general, para la gran mayoría de la población de territorios europeos en la época feudal). En principio, los llamados pueblos primitivos no podían hacerse imagen alguna de lo que significaba que los europeos quisieran hacerse una imagen de ellos y de sus territorios. Cuando, al contactar con los indígenas, los descubridores se daban cuenta de su propia superioridad técnica y mental —para lo que, en comparación, ofrecieron menos motivo los imperios asiáticos e islámicos—, por regla general deducían inmediatamente de ello su derecho a la toma del territorio y a su sometimiento a los soberanos europeos²².

21 Roger Bartra, *El mito del salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011) 21, 25.

22 Peter Sloterdijk, «Los signos de los descubridores. Sobre cartografía y fascinación onomástica imperial», *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización* (Madrid: Siruela, 2007) 129-130.

Fauna antrópica y reivindicación

En la construcción de tan leonino orden, la inscripción de los sujetos coloniales como salvajes, como fauna antrópica, fue fundamental, por cuanto proveyó el sustento jurídico para la expropiación de los territorios. Como lo explica Mignolo: «El concepto de “primitivo” introduce en el relato de la modernidad la diferencia temporal externa al trasladar a los bárbaros en el espacio a los primitivos en el tiempo. [...] Mientras que los bárbaros co-existían en el espacio, a los primitivos, subdesarrollados y emergentes se los sitúa en un “antes” (subdesarrollados, emergentes) aunque co-existan en el “ahora”»²³.

Puesto que el poblador autóctono es un salvaje-bárbaro-nómada (cuando no, un ente mítico sin morada localizable), desconoce la propiedad y es legítimo privarle, sea mediante la legalización o el acto bélico, de la pertenencia de la tierra. Situado en un tiempo previo y sustancialmente distinto al del colono, su relación cultural con el espacio físico desaparece en el *ahora* del territorio colonial. Planteado en otros términos, en la visión europea, el hombre primario, sin residencia ni discernimiento acerca del pacto social no puede estar nunca en posesión de la tierra; no en el sentido moderno en que lo están los colonos, quienes coexisten con el salvaje y lo desplazan²⁴.

El indio, designado como tal a partir de un equívoco, ocupó un lugar ambiguo en la mirada occidental; si algo llegó a representar en ella, su sentido dependió, durante los primeros encuentros, de ancestrales temores hacia el otro. Cuando el indio bravo se convirtió en amenaza, en obstáculo para la expansión europea, en un cuerpo anónimo interpuesto en la búsqueda del ansiado oro, exploradores, conquistadores, encomenderos y pensadores recurrieron al mito del canibalismo.

23 Mignolo, 64.

24 Más tarde, en la progresión colonial de la modernidad, John Locke se referirá a la tierra con pobladores que no ejercen la posesión al modo europeo como «terra nulla», vacía y dispuesta para el colono. Ver Robert J. C. Young, *Postcolonialism: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2003) 51.

El caníbal es, a la vez, una «lectura tautológica del cuerpo salvaje»²⁵, un encubrimiento de las auténticas causas de la intervención europea, una proyección paranoide del voraz «deseo colonial»²⁶, en suma, el significante maestro de la alteridad. En tanto sistema de representación de la otredad, el tropo «caníbal» estuvo al servicio de la construcción de la identidad colonial americana. Metáfora de las culturas despreciadas, razón jurídica de la conquista e imagen etnográfica a la carta, el canibalismo implicó una forma de comprender a los demás y a la mismidad.

La figura del caníbal contribuyó al endeble bastión de la subjetividad europea, puesto que funcionó como un modelo de apropiación de la diferencia, a la vez que expresó el temor ante el desvanecimiento de la identidad occidental. Probablemente, en la actualidad, este sea uno de los aspectos más sugestivos del imaginario acerca del canibalismo; me refiero, en específico, a la ambivalencia del tropo «caníbal», a los contornos permeables del canibalismo, en tanto fundamento de la cultura latinoamericana. Según Jáuregui: «En la escena caníbal, el cuerpo devorador y el devorado, así como la devoración misma, proveen modelos de constitución y disolución de identidades»²⁷. El canibalismo, en tanto gesto cultural, tiene la capacidad de disolver la oposición *interior/exterior*, pues su violenta voracidad atenta contra la integridad de los cuerpos y discursos que garantizan la diferencia. Esto conlleva a que el tropo, si bien estuvo al servicio del discurso colonial, pueda ser empleado como recurso contra la invención de América y la propia colonialidad²⁸.

En estos términos, el canibalismo americano es expresión nómada, susceptible de transformar su semántica y significado histórico a favor de la denuncia y la revisión crítica de las diversas actualizaciones del colonialismo. En tanto registro de las distintas formulaciones de

25 Carlos A. Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (Madrid: Iberoamericana, 2008) 14.

26 Jáuregui, 75.

27 Jáuregui, 13.

28 Jáuregui, 15.

representación de lo americano, opera además, como un tropo cultural de reconocimiento y adscripción periférica a Occidente²⁹. Adicionalmente, el juego paródico con el tropo caníbal da lugar a interesantes reformulaciones acerca de los engañosos sustentos de la territorialidad.

En «Nacimiento de una nación», Lin problematiza las relaciones entre canibalismo, etnia y feminidad; en este texto particular, acude a cuatro recursos para la resignificación de los tropos coloniales, a saber: (a) la revalorización y afirmación revisionista de la cultura indígena, en especial, a través de la representación del cuerpo femenino indígena; (b) la adopción de un punto de vista anómalo o de perspectiva alterna, basado en la reversión del contenido semántico de las correspondencias fijadas por Occidente; (c) el empleo de tópicos pictóricos occidentales, que hacen evidentes los temores y proyecciones del discurso colonial; y (d) la inversión de los roles tradicionales atribuidos a europeos y americanos.

Respecto del primero de los artificios descritos, la reiterada presencia de mujeres desnudas da cuenta del interés de Lin por las dinámicas eróticas y sexuales del poder³⁰. En la definición de América, el tropo «caníbal» partió de la belicosidad de los indios y estableció correspondencias directas entre masculinidad, resistencia, guerra y venganza; a pesar de ello, fueron mucho más comunes las representaciones basadas en figuras femeninas. Lo femenino interesó a la mentalidad colonial en tanto fue entendido como forma de sujeción e inferioridad.

El cuerpo desnudo de la mujer indígena se ofrecía al conquistador, quien podía tomarlo a voluntad, pero temía perderse en él. El abuso contra el cuerpo colonizado confirmaba el sometimiento del otro; a su vez, despertaba la aversión por la alteridad. Como señala Jáuregui, «La canibalesa que se resiste es torturada, la que se ofrece

29 Jáuregui, 15.

30 Sloterdijk (*En el mundo interior del capital*: 132) nos recuerda que el nombre feminizado del continente es ya de por sí, una expresión del colonialismo, que concibe al espacio americano como receptáculo, dispuesto para el colono.

es pavorosa»³¹. En la obra de Lin, las mujeres indígenas danzan, en tanto que el hombre blanco desfallece; su vejez y el pene flácido que asoma entre sus piernas se convierten en indicios de la decadencia del conquistador. La oposición entre el Viejo Mundo y América se expresa mediante el empleo, en la acuarela, de tonos de piel excesivos; mientras los indios y mestizos exhiben colores intensos, los personajes occidentales se funden con el papel. La viveza de la piel corre paralela a la exuberancia de la vegetación americana; más que restaurar la vieja conexión simbólica entre naturaleza y pueblo primitivo, Lin pretende reafirmar la vitalidad de los indígenas.

El segundo recurso se refiere a la adopción, por parte de la artista, de una perspectiva distinta de la empleada en la tradición pictórica del canibalismo. Lin se aparta del prototipo de representación del caníbal, a saber, la observación distanciada. En el código occidental, la antropofagia es una práctica exclusiva de salvajes; conviene recordar en este punto, la célebre xilografía de la segunda parte del libro de Hans Staden, *Verídica historia y descripción de un país de salvajes desnudos y feroces caníbales, situado en el Nuevo Mundo América* (1557). En la estampa, producto de un ilustrador sin identificar, el propio Staden (señalado como tal por la insignia «H+S») presencia el momento en que los caníbales cuecen una cabeza humana para la cena. El dispositivo etnográfico parte de una premisa: el hombre occidental está en la escena de antropofagia, pero no es antropófago, en otras palabras, *está y ve pero no es*.

En la obra de Lin, el hombre occidental *es* antropófago, pues devora el brazo de un niño. Los otros personajes blancos, consumidos por el hambre, ansían una parte de la presa. La composición y el asunto de la escena remiten a una célebre pintura de Francisco de Goya (España, 1746-1828), «Saturno devorando a un hijo» (h. 1819). El cuadro del artista español alude al horror de acto caníbal, que se expresa mediante las fauces abiertas del titán. Esto se relaciona con

31 Jáuregui, 57.

el tercer mecanismo supracitado. El contenido simbólico del mito retratado se refiere a temas como el paso del tiempo, la destructividad y la figuración de la impotencia sexual. Este último aspecto es reafirmado, en la obra de Lin, mediante la representación de la atrofia de la virilidad. En «Nacimiento de una nación», la alusión intertextual adquiere un significado profundo y reivindicativo, toda vez que señala los temores implícitos de la mentalidad colonial: América deviene como tal de la barbarie, irracionalidad y desolación europeas. La nación conformada por el proyecto colonial se basa en el canibalismo, no indígena sino colonizador.

En el cuarto recurso, Lin recupera, mediante enigmáticas imágenes, a las amazonas. Con ello, resignifica el dispositivo colonial del deseo. Las amazonas de Lin no son atroces cazadoras de europeos, sino víctimas de la violencia colonial. Sus cuerpos exhiben heridas y llagas, pues representan a un continente vejado. Ahora bien, se está en presencia de cuerpos, si bien ultrajados, todavía lozanos. Las señas del dominio y la tortura se contraponen a los signos de la vitalidad, la profusión y la fortaleza. En la obra de Lin, los cuerpos avejentados y famélicos pertenecen, mayoritariamente, a las mujeres blancas, las auténticas antropófagas. Este motivo visual se correlaciona con otro de gran interés: la práctica activa del canibalismo literal. En el tercio inferior de la obra, el hambriento hombre blanco, parodia de la virilidad y la mala conciencia coloniales, engulle a un niño negro, bajo la ávida mirada de otros personajes occidentales. El mulato es producto de la acción de los seres blancos; por ello, en la esquina inferior izquierda, se escenifica el parto de una cría negra por una madre blanca. Esta metáfora visual alude a la puesta en marcha del esclavismo africano como parte del proyecto colonial; fue el hombre blanco quien se encargó de introducir al hombre negro en América; es su voracidad la responsable del consumo de miles y miles de africanos. Por causa de ello, el personaje blanco es representado como un antropófago, que devora el brazo, símbolo de la fuerza de trabajo, del niño negro.

Tipo botánico e *inscripción salvaje*

La reafirmación de lo indígena también engloba el tema de la pertenencia de la tierra y el conocimiento. La danza de las mujeres indígenas no solo simboliza vigor y potencia, frente al endeble espíritu europeo, sino que supone, en sentido estricto, un movimiento ritual dentro de un espacio determinado, un sitio sagrado y vital. Para dar sustento a esta interpretación, se puede recurrir a la distinción entre *inscripción salvaje* y *representación territorial*. Según plantean Deleuze y Guattari, «las formaciones salvajes son orales, vocales, pero no porque carezcan de un sistema gráfico: un baile sobre la tierra, un dibujo sobre una pared, una marca sobre el cuerpo, son un sistema gráfico, un geografismo, una geografía»³².

Los indígenas y mestizos que pueblan la acuarela de Lin desconocen la noción de *propiedad*, en tanto mantienen un vínculo íntimo con la tierra, pero no se afilian a ella mediante la posesión ni el usufructo, sino a través de la experiencia y la memoria. La relación es religiosa, mítica y sagrada, pero también corpórea y vital. En la caracterización de los procesos de apropiación de la tierra, Deleuze y Guattari acuñaron los términos *territorialización*, *desterritorialización* y *reterritorialización*. El último de estos conceptos se refiere tanto a las violentas dinámicas coloniales e imperiales de propagación de la economía, imposición de la cultura hegemónica y transformación social del mundo indígena, como a los diversos modos de resistencia ante la desterritorialización³³.

En «El muestrario de Sycorax (felicidad)» (2012), grabado con acuarela y plantas desecadas, Lin indaga respecto de los encuentros y desencuentros entre botánica, comercio trasatlántico y resistencia indígena. Mediante la alusión intertextual a los contenidos simbólicos depositados en los personajes salvajes de *La Tempestad* y el empleo

32 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 1985) 195.

33 Young, *Postcolonialism*: 52.

irónico de la ilustración científica, esta artista repara, a la vez, en los procesos de expropiación de la naturaleza americana y en los modos de rebeldía de los pueblos originarios.

La inclusión, en este texto pictórico, de la figura de Sycorax, madre de Calibán, introduce dos discusiones diferenciadas: por una parte, ella representa la hechicería y el curanderismo, opuestos salvajes de la ciencia moderna; por otro lado, es metáfora del derecho autóctono a la tierra³⁴. En el drama de Shakespeare, Sycorax fue la primera en habitar la isla, que comparte con su hijo (la maternidad constituye un modo distinto de herencia de la tierra); a partir del vínculo místico con el entorno, ella había aprendido los secretos de las plantas. Ciego a tal orden, Próspero se apropia del islote y la sabiduría, que dignifica mediante la posesión: en manos de Sycorax el conocimiento es brujería; bajo el arbitrio del duque de Milán, ese mismo saber se enaltece como ciencia y arte.

La expropiación de los bienes de los mundos no occidentales corrió paralela al descrédito del otro; para acrecentar la prosperidad de sus naciones, los colonizadores se adueñaron de bienes naturales y culturales, que presentaron como lacras entre los originarios, y como hallazgos de los usurpadores. De esta forma, el expolio territorial trasciende el mero acaparamiento geográfico, pues supone, además, la confiscación de la libertad, el saber y la autodefinición. Sin embargo, las paradojas del pensamiento colonial prevalecen. Puesto que el valor

34 Vikram se ha referido a esta eventual interpretación del trabajo de Lin: «The resolution of “The Tempest” speaks to how the female body functions as a commodity within capitalism. Unable to free himself from his enslaved condition, Caliban instead focuses his aggression on Miranda, the daughter of Prospero, menacing the teenager with the threat of sexual violation. Upon meeting two servants from the party stranded by the storm, Caliban offers them rule of the island in exchange for Prospero’s death, and tosses Miranda in as a spoil of conquest. “Ay, lord; she will become thy bed, I warrant, and bring thee forth brave brood.” The bodies of Sycorax and Miranda function as metaphors for the rights of men to land and property within the text. Says Lin, “Sycorax is cited in her role as a mother as a way to speak to land rights. Caliban references her in ‘The Tempest’ often to claim that she was here first, and so the island belongs to him. I think it’s interesting how the role of motherhood, reproduction, land rights, freedom, and decolonization are all related in this visual trope where the female body comes to stand for the nation or the notion of freedom». En Anuradha Vikram, «Candice Lin’s Garden of Earthly Delights», KCET, Jul. 2016. <<https://www.kcet.org/shows/artbound/candice-lins-garden-of-earthly-delights>>.

del conocimiento depende de la identidad de quien lo detenta, parece posible que ese saber, lejos de situarse en una determinada estructura binaria, pueda servir como ambivalente instrumento de resistencia.

En «El muestrario de Sycorax (Felicidad)» y «Nacimiento de una nación», Lin incluye ilustraciones de plantas que fueron utilizadas como instrumentos de liberación ante el dominio colonial. Con frecuencia, mujeres y esclavos desesperados se valieron del conocimiento acerca de las propiedades de las especies vegetales para evitar la concepción, abortar y suicidarse; en estos espacios mínimos de resistencia, se declaraban dueños de sus cuerpos y vidas. El repertorio de tipos de la naturaleza tropical (palmeras, plantas de papaya, artemisa, tomaco, anís estrellado y sangre de drago, entre otros muchos) alude no solo al mundo americano, sino en general, a la vegetación asiática y africana. En estos términos, remite al expolio de la naturaleza y la apropiación del conocimiento tradicional por parte de los colonizadores.

En la obra de Lin, el uso en clave paródica de un código visual análogo al desarrollado por la ilustración botánica (naturalista, minuciosa y empeñada en ocultar los procesos de objetivación) sirve para poner en entredicho algunas premisas del dispositivo moderno de representación del entorno. Puesto que en la matriz colonial, la naturaleza es entendida como una realidad autónoma, susceptible de explotación y mejora, sus elementos pueden ser comprendidos como unidades discretas. En atención de esta convención, Lin juega con el empleo del fondo de color blanco, que separa y disgrega a lo humano de lo no humano, al individuo del mundo, a la comunidad del territorio. Este recurso también refiere la ambivalencia de la representación moderna de la naturaleza, puesto que está asociado con las convenciones básicas de la ilustración botánica³⁵.

35 Acerca de la construcción del tipo botánico, Stepan aclara lo siguiente: «In the latter, classificatory frameworks shaped the mode of illustration, usually with a single species being represented against a white background; landscape details, if employed at all, were introduced in a perfunctory fashion. The point of such pictures was detail and accuracy. Of course, they presented “ideal types” of nature (individual oddities in any particular specimen being eliminated for illustrative purposes,

Mientras que la mayoría de los pueblos originarios creían en la continuidad entre hombre y naturaleza, los colonizadores instauraron una cosmología dual, en la que el sentido de totalidad había desaparecido y parecía posible entender la complejidad del mundo circundante a través de la recolección y el catálogo de especies disgregadas. Lin disuelve en color blanco los espacios intermedios entre personajes, plantas y animales, porque busca traer a colación los principios detrás de las clasificaciones y jerarquías en torno a las variedades humanas, vegetales y de fauna. La construcción del tipo botánico obedece a la misma lógica tras el inventario racial y de género. Como ha señalado Stepan, «In this way, the “tropical” came to constitute more than a geographical concept; it signified a place of radical otherness to the temperate world, with it contrasted and which it helped constitute»³⁶.

En la acuarela de Lin, otro aspecto significativo de la representación ambivalente de la naturaleza se relaciona con la paradójica exuberancia diezmada de la vegetación. Si bien figuran muchas plantas en el texto, también es cierto que una buena parte de ellas solo aparece esbozada con tinta; este recurso contrapone el color verde con la ausencia de color. Si recordamos cómo la matriz colonial opone la profusión de la vegetación tropical a la moderación de la naturaleza en las regiones tórridas, se hace evidente la enunciación de un discurso irónico una vez más.

Al revisar las implicaciones de la organización del campo visual occidental, en que entorno y seres son concebidos a partir de la distancia pseudo-objetiva, la artista logra desmontar algunos preceptos ideológicos respecto de la construcción colonial del paisaje y su consecuente etnografía. Desde la mirada colonial, ha sido habitual que los pueblos del trópico sean definidos en relación con el entorno natural; en algunas ocasiones, como ocurre con el tropo caníbal, se ha establecido una correspondencia entre el predominio de lo vital y la

for example); nonetheless, they offered a standard of objectivity for scientists». Ver Nancy Leys Stepan, *Picturing Tropical Nature* (Londres: Reaktion Books, 2001) 44.

36 Stepan, 17.

barbarie; en otros casos, se ha sentado la convicción de que la grandeza de la naturaleza americana inhibió el desarrollo de civilizaciones autóctonas. Según este estereotipo, la fertilidad del suelo restringe el ingenio de los pueblos originarios.

Los tropos acerca de la preeminencia e intensidad de la vegetación tropical surgieron con el trabajo de Humboldt; fue él quien propuso que la selva americana actuaba como una barrera para la comunicación y el asentamiento humano en un territorio fértil, pero improductivo en manos de las sociedades autóctonas³⁷. Ya en plena Ilustración, con *El espíritu de las leyes* (1748) Montesquieu volvió sobre la tesis humboldtiana y concluyó que los trópicos eran lugares reacios a la cultura. La convención acerca de la hostilidad de la naturaleza tropical pronto estuvo asociada con la imagen de la degeneración; según tal, la abundancia de vegetación y el calor disminuían las habilidades y empeños de los pobladores del trópico, en los que se hacía evidente la pereza, pero también la incapacidad para alcanzar los estándares europeos de pulcritud, trabajo, ahorro y autocontrol³⁸.

Al concebir a las vastas regiones tropicales como lugares de abundancia limitada por la desorganización de sus pobladores, la matriz colonial creó un argumento para legitimar la intervención. Comparado con el paisaje del campo europeo, modelado por siglos de agricultura sostenida y sometido a la planificación tecnológica de la modernidad, el trópico resultaba improductivo pero prometedor. Para alcanzar el progreso del imperio español y más tarde, de las nacientes repúblicas hispanoamericanas, bastaba tan solo con expulsar a los pueblos que vivían en la selva y reemplazarlos con colonos.

Recapitulación

Candice Lin somete a revisión y resignificación algunas de las principales formaciones del discurso colonial; en particular, respecto

³⁷ Stepan, 42.

³⁸ Stepan, 54.

de las asociaciones visuales entre canibalismo, naturaleza tropical y territorio americano. Mediante la denuncia de la violencia, la afirmación festiva del cuerpo femenino indígena, la adopción de un punto de vista alternativo, el juego intertextual con la tradición pictórica occidental, la inversión de los roles tradicionales, la parodia de la ilustración botánica y sus fundamentos coloniales, y la creación de una imagen fronteriza que sobrepone modelos de intelección del espacio, Lin contrapone el sentido occidental del territorio con la concepción autóctona; con ello, pone en entredicho el argumento central respecto de la expropiación de la tierra, el conocimiento, la libertad y la autodefinición.

«Nacimiento de una nación» responde a una doble intencionalidad experimental e irónica, puesto que se basa en la apropiación de los elementos fundacionales de la mentalidad colonial a través de un tratamiento que pretende, en última instancia, desnaturalizarlos. Por ello, las imágenes producen una oscilación entre lo familiar y lo extraño. Desde esta perspectiva, el arte de Lin es nómada y fronterizo, por cuanto actúa como una actividad estética y política que transgrede y disuelve los códigos esenciales de la matriz colonial. Al oponer la inscripción salvaje de la tierra ante la «formación bárbara de la máquina despótica»³⁹, que sustituye los signos de los pueblos por emblemas abstractos del sistema-mundo, esta artista explora la intersección entre la idea de territorio y el vínculo íntimo con el entorno.

39 Para mayor claridad respecto de este empleo de la noción, conviene tener presente la siguiente aseveración de Deleuze y Guattari (*El Anti Edipo*: 200): «En principio, la formación bárbara despótica debe ser pensada en oposición a la máquina territorial primitiva, y se establece sobre sus ruinas: nacimiento de un imperio. [...] Ahí está lo esencial: hablamos de formación bárbara imperial o de máquina despótica cada vez que se movilizan las categorías de nueva alianza y de filiación directa. Y, cualquiera que sea el contexto de esta movilización, en relación o no con imperios precedentes, ya que a través de estas vicisitudes la formación imperial se define siempre por un cierto tipo de codificación y de inscripción que se opone a las codificaciones territoriales primitivas».