

VIRGINA ROY

# Tierra de sangre: la obra de Tania Candiani

## TRABAJAR LA GRANA COCHINILLA: SANGRE DE TUNA

*Dicen los antiguos mixtecos que hace miles de años hubo una cruenta lucha entre dos dioses por poseer una nopalera. Lucharon hasta morir y tiñeron con la sangre de sus heridas las pencas de los nopales. Los hermanos de estos dioses enviaron nubes a recoger la sangre y así se fue cubriendo cada penca de un manto blanco. La grana era la sangre de estos dioses y en el capullo quedó la nube como manto.*



Tania Candiani, metate para *La molienda*, 2022. Instalación y acción en el MUAC, UNAM. Foto de Álvaro Brandom, cortesía de la artista.

Con este precioso relato mixteco se inicia la pieza *Campo Carmín* (2022), el video en el que la artista Tania Candiani aborda la grana cochinilla y la relación colonial, política y poética del pigmento. Como es conocido, este colorante natural proviene del insecto *Dactylopius coccus*, que parasita la planta nopalera. El pigmento se extrae de las hembras adultas, que contienen el ácido carmínico, el cual es el elemento colorante pero también su mecanismo de defensa ante los depredadores, especialmente las hormigas. La hembra tiene una vida de unos tres meses mientras que los machos apenas viven una semana, en la que cumplen el ciclo reproductor. Como dice Candiani en la misma pieza: “Los machos vuelan, y las hembras están en reposo”; ellas quedan fijadas a las pencas y se van alimentando de su savia.

La producción de la grana, pues, resulta de domesticar una plaga. La infestación consiste en la colocación de hembras de cochinilla adultas para que pongan sus huevos sobre las pencas de la planta y que las ninfas que nazcan puedan alimentarse y completar su desarrollo. El insecto invade así la planta, la chupa y se alimenta de ella; se expande. Una vez adultas, las cochinillas se desprenden de la penca con una brocha, para ser posteriormente “sacrificadas” y deshidratadas, tornándose brillantes, lo que se conoce como “grana plateada”. Tras molerse y triturrarse, la cochinilla desprende el ácido carmínico que dará lugar al deseado rojo. En náhuatl, el colorante se denomina *nocheztli*, de *nochtli* (tuna) y *eztli* (sangre): “sangre de tuna”. Su nombre español, “grana cochinilla”, deriva de la errónea creencia de que era fruto y gra-

no de un árbol y se parecía al insecto de los mil pies.<sup>1</sup>

Los cuidados de la grana, desde la infestación, la cosecha y hasta la molienda, constituyen un proceso laborioso que realizan las mujeres. Por un lado, requiere la fuerza de los brazos y, por otro, la destreza de las manos para medir la finura del grano. La dedicación y la habilidad en la tarea, que se han ido transmitiendo de generación en generación, han sido abordadas por Candiani en otras piezas. *La molienda*, una obra perteneciente al proyecto *Cromática* sobre las tradiciones y el color, realizado en Oaxaca, enfatiza la importancia del quehacer de las mujeres que ha perdurado durante siglos. La grana se aplasta con fuerza en los metates y se va deshaciendo hasta conseguir el polvo rojo: rojo de sangre y de vida. La presencia de los metates de piedra en la instalación remarca la importancia de los utensilios en la faena. A su vez, los obje-

tos se acompañan del registro sonoro del acto de moler.

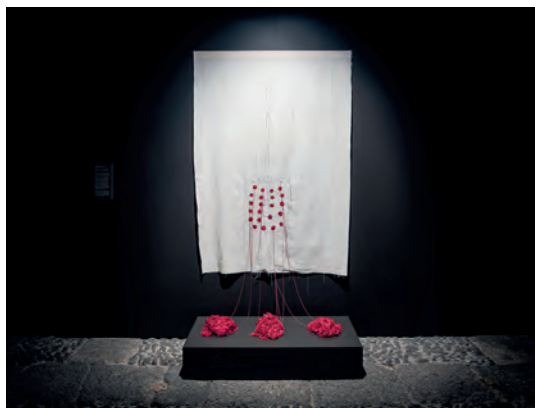
La producción de grana cochinilla se realizaba comúnmente en Mesoamérica desde el periodo prehispánico. El pigmento se empleaba para la tinción de textiles, cerámica, pintura mural, jícaras y códices, así como en la elaboración de cosméticos. Además, por su elevado valor, se usaba como pago de los tributos al Imperio azteca. Por ejemplo, durante el periodo Posclásico tardío (1200-1521), la cantidad de grana tributada anualmente a Tenochtitlan era de 65 cargas, lo que equivaldría, aproximadamente, a 4 422 kilogramos.

A este uso y valor nos remite la pieza *Centecpanxiquipilli Nocheztl (20 talegas de grana cochinilla)* (2022) de Candiani, un lienzo de algodón bordado a mano de seda teñida con grana cochinilla que compone una imagen del códice *La Matrícula de los Tributos*, realizado entre 1520 y 1530. Probablemente los tlacuilos lo copiaron, después de la conquista, de un original mexica, usando el formato pictórico antiguo, pero añadiendo las descripciones en español. Este có-

1 Sobre este punto, resulta interesante retomar a José Antonio Alzate y su descripción de la creencia de que la grana cochinilla era, en realidad, partes de moscas.

*La ruta de la grana cochinilla*, 2022. Parte de la instalación *Los ojos bajo la sombra* en la XI Bienal de Lanzarote. Foto de Bruto Estudio, cortesía de la artista.





*Centecpanxiquipilli Nocheztli* (20 talegas de granacochinilla), 2022. Parte de la instalación *Los ojos bajo la sombra* en la XI Bienal de Lanzarote. Foto de Bruto Estudio, cortesía de la artista.

dice se anexó más tarde al *Códice Mendocino*, el cual contiene información de la estructura socioeconómica del Estado mexica y las tributaciones.

Candiani representa en los bordados de las piezas esas tablas de tributos y las traduce a otra materialidad, siguiendo así la secuencia de reproducción y transmisión de los códices. La costura en grana permite, de este modo, que el pigmento hable desde su propia historia de explotación, a la vez que desde su valoración como elemento de lucro y beneficio.

### EXPLOTAR LA GRANA: CONQUISTA Y CONTEXTO

*Los hombres, por lo general encerrados en sus casas, o embebecidos con pensamientos dirigidos a dar ensanches a su fortuna, desdeñan aun el mirar un pequeño insecto [...] sin considerar que en el más despreciado viviente se hallan más maravillas en su constitución orgánica que en el conjunto de todas las obras antiguas o modernas, fabricadas por la dirección de los mortales.*<sup>2</sup>

2 José Antonio de Alzate y Ramírez, “Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana”, *Gacetas de literatura de México*, 1831, t. 3, p. 243.

Los sistemas de cultivo de la grana han cambiado mucho a lo largo de los años: en la época prehispánica se realizaban a cielo abierto; en la actualidad, en invernaderos. Son bien conocidas las crónicas del siglo XVIII que describen cómo se hervía la grana para asfixiarla con vapor o de qué manera se protegía el nopal con ramas de maíz y cañas a fin de que no se doblara.

Los mayores centros de producción de grana cochinilla en la época prehispánica eran Chiapas, Puebla-Tlaxcala, Michoacán y Oaxaca. De hecho, en el pueblo Sola de Vega, en Oaxaca, se registró la existencia de una deidad de la grana llamada *Coquela*, a la que se ofrendaba sangre de una gallina para agradecer la cosecha.<sup>3</sup> Los españoles fueron conscientes del valor comercial de este insecto y, desde el inicio de la conquista, establecieron una actividad incesante de extracción del pigmento, que se denominó “oro rojo”, convirtiéndose en el tercer tesoro de importación de la colonia, junto con la plata y el oro. El colorante revolucionó la industria de los tintes y resultó una de las ramas más lucrativas de la economía iberoamericana, dado que el tráfico atlántico de telas era cuantioso. Los pintores europeos de diversas épocas, desde Tintoretto a Rubens y Rembrandt, estaban fascinados por las tonalidades y la saturación que ofrecía la grana, éxito que se mantuvo hasta el siglo XIX, cuando su uso empezó a decaer por el aumento de los pigmentos sintéticos y por la competencia en la cría de la grana en otros territorios, como Canarias.

En el siglo XVIII, el rey Carlos III le encargó a José Antonio de Alzate y Ramírez una exhaustiva investigación científica sobre la preparación y el cultivo de la grana. El joven, experto en botánica, compendió sus observaciones en *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio*

3 Gonzalo de Balsalobre, *Relación auténtica de las idolatrías, supersticiones, vanas observaciones de los indios del obispado de Oaxaca*, Ediciones Fuente Cultural, México, 1953, p. 352.



Proceso de instalación de *Camuflaje*, 2022. Parte de *Los ojos bajo la sombra* en la XI Bienal de Lanzarote. Foto de Bruto Estudio, cortesía de la artista.

de la grana (1777). Su análisis desvelaba todos los secretos del insecto, aportando nuevos conocimientos para rentabilizar su producción: la crianza, la distinción del género, la propagación y la óptima infestación. Además, fue minucioso en las detalladas y sobresalientes ilustraciones del escrito, que retratan a la perfección al insecto y su desarrollo.

Candiani ya se había sumergido antes en esta referencia histórica y plástica de la grana. Su obra *Beneficio de la Grana Cochinilla* (2015) presenta una serie de diez bordados en punto de cruz con hilo teñido con grana, basados en las ilustraciones del libro de Alzate, en un ejercicio que trae al presente la información proporcionada por el naturalista para repensar la tradición.

La investigación reciente de la artista también enfatiza las implicaciones políticas y poéticas que desarrolla el pigmento. Su pieza *La ruta de la grana cochinilla* (2022) es un mapa dibujado con hilo teñido con grana que reproduce la ruta del comercio desde el siglo XVI al siglo XIX. La recreación de los recorridos permite que, nuevamente, el pigmento habite simbólicamente esos trayectos y ahonde en su explotación histórica. Como una huella, el rojo se inserta y ocupa esa herida cartográfica que significaba la colonia, así como los flujos y los itinerarios del comercio.

La propuesta de Candiani nos lleva a visitar las fisuras coloniales y las actuaciones implícitas de dominio. Como resalta Walter Mignolo, la modernidad

estaba intrínsecamente ligada al colonialismo en una correlación indisociable: “Esta narrativa triunfante que se tituló ‘modernidad’ tiene una cara oculta y menos victoriosa, ‘la colonialidad’”.<sup>4</sup> La modernidad comportó un colonialismo militar, económico-político, lingüístico, simbólico y epistémico. El propio pigmento recorre esas grietas y sutura con sus puntos las distancias topográficas. A partir de la tradición de la grana, la artista habla del lugar, de sus características y de sus relatos, emplazándonos en un contexto específico, en sus tramas políticas y sus condiciones de producción. Como muchas de sus otras obras, la pieza aborda el modo en que las costumbres se arraigan en el territorio, en su memoria y en su historia. Repensar la tradición es, en sí mismo, un acto de resistencia.

#### TEJER LA GRANA: TRABAJO, CUERPO Y CUIDADO

—¿Cómo podríamos comprender ese rojo que está aplicando nuestro apuesto aprendiz? —Una cuestión interesante —respondió el otro—, pero los colores no pueden comprenderse, se sienten. —Explícale la sensación del rojo a alguien que nunca lo ha visto, maestro. —Si lo tocáramos con la punta de un dedo sería entre el hierro y el cobre. Si lo tomáramos en la mano, quemaría. Si lo probáramos tendría un sabor pleno como de carne salada. Si nos lo lleváramos a la boca, nos la llenaría... Si oliera como una flor se parecería a una margarita, no a una rosa roja.<sup>5</sup> El color es el tacto del ojo, la música de los sordos, una palabra en la oscuridad.<sup>6</sup>

4 Walter D. Mignolo, *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad* (antología 1999-2004), Barcelona, CIDOB y UACI, 2015, p. 26.

5 Orhan Pamuk, *Me llamo rojo*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006, p. 359.

6 *Ibid.*, p. 358.

El trabajo de Tania Candiani ahonda en la intersección entre diferentes lenguajes y explora el cruce entre distintas disciplinas, como la ciencia, la historia, la literatura y el arte. Su producción incide en la idea de traducción y en el conocimiento expandido para generar nuevas experiencias y materialidades. En esta línea, las investigaciones de la artista se han concretado en formalizaciones audiovisuales, instalaciones y piezas sonoras; entre ellas destaca el tejido como herramienta o medio artístico para representar y entretrejer nuestras experiencias. Ya en sus primeras piezas, como *Gordas* (2002-2004), Candiani cuestiona, a través del bordado, la imagen del cuerpo femenino y los estereotipos sociales que se le asocian, así como los prejuicios y las obsesiones. En su serie *Manifestantes* (2022), cose mujeres participando en manifestaciones feministas por todo el mundo. La fragilidad y finura del hilo perfilan los cuerpos y contrastan con la fuerza y solidez de su lucha. Los cuerpos, teñidos en ese rojo de vida y sangre, cobran una relevancia especial, y el color atraviesa la carne de esas mujeres y

nuestro encuentro con ellas. Por otra parte, en la obra *Los nombres del agua* (2021), la artista parte de una tradición presente en la sierra huasteca en la que, una vez al año, los habitantes de la comunidad nombran todas las cosas que existen para que no desaparezcan. En la actual crisis hídrica y bajo la sombra constante de la sequía, la artista borda los nombres de los cuerpos de agua en diferentes lenguas originarias. Como ella misma ha dicho, el nombrar deviene un acto de resistencia. Y, de nuevo, la costura sirve para fijar y visibilizar lo efímero, lo invisible, lo que se desvanece: desde el prejuicio de los cuerpos “no deseados” hasta las lenguas en extinción o la lucha feminista.

Como en sus piezas sobre la grana, *Camuflaje* (2020) también subraya la fuerza femenina en el trabajo colectivo y las condiciones laborales a las que se somete a las mujeres. La obra fue realizada inicialmente en California, en alusión a los campos de trabajo forzado donde, durante la Segunda Guerra Mundial, se recluyó a los estadounidenses de origen japonés que allí se establecieron, y hace referencia a cómo las mujeres te-

*Camuflaje*, 2022. Parte de la instalación *Los ojos bajo la sombra* en la XI Bienal de Lanzarote. Foto de Bruto Estudio, cortesía de la artista.





*La molienda*, 2015. Instalación y acción en el Museo de Arte de Ciudad de Juárez. Cortesía de la artista.

jieron redes de camuflaje para el conflicto bélico. La obra resuena, especialmente en la actualidad, por la creación de campos de detención en la frontera entre Estados Unidos y México o por la invasión en Ucrania, donde las mujeres siguen tejiendo y construyendo redes para el conflicto bélico. La artista ha denominado coreografías de la labor a la presencia y huella de los movimientos que muestran sus trabajos; la danza que trazan sus cuerpos cuando laboran.

La misma perspectiva aparece en la instalación *Los ojos bajo la sombra* (2022), creada expresamente para la XI Bienal de Lanzarote, en Canarias. La obra está formada por unas estructuras tensadas por redes que fueron tejidas con tiras de lana teñida con grana por mujeres mexicanas. Los fragmentos de tela rehacen el mismo viaje trasatlántico de hace siglos. La trama entretejida de rojo señala la violencia de las fronteras y también el acto político que supone el rescate de esta materia prima. Como una nueva forma de habitar la cartografía y la histo-

ria, los tejidos devienen cicatrices de un relato camuflado que emerge proponiendo diferentes texturas y lecturas del lugar. Las estructuras crean un laberinto de tintes y sombras, de reflejos que atraviesan la tierra, el tiempo y el trabajo. De nuevo, la confección del pigmento se deriva de la fuerza productiva de las mujeres y de su trabajo colectivo, a menudo invisibilizado.

La investigación de Candiani pone de relieve la contemporaneidad de los relatos que subyacen en esta tradición mexicana. En la cría de la grana, las mujeres remarcan la necesaria paciencia y el cuidado puesto en esa domesticación. “Hembras que cuidan otras hembras en estado de gravidez.”<sup>7</sup> El proceso exige un trato atento y primoroso donde la delicadeza es decisiva para un buen resultado. Donde la sensibilidad y la amabilidad de las manos posibilitan un encuentro femenino: hembras con hembras de otra especie. Tanto la cosecha como la mo-

7 Guión de *Campo Carmín*.

lienda devienen un acto cercano y de convivencia que implica capas de entrega y esfuerzo. Comporta un acto de hospitalidad y el contacto entre dos cuerpos de extrañas. Una compleja simbiosis entre cuidado y supervivencia, vinculada a ese huésped temporal que abraza las pencas.

#### EL MUNDO DE LA GRANA: MATERIA Y TIERRA

Hablar y pensar sobre la grana cochini-lla es aludir al tiempo y la materialidad, pero también a la naturaleza y al vínculo con el insecto en su desarrollo. Los insectos constituyen el noventa por ciento de los animales del ecosistema y, por tanto, resultan agentes fundamentales para el funcionamiento de las comunidades naturales. En el caso de este insecto parasitario, su afincamiento en las nopaleras es un ejemplo que ayuda a comprender la interdependencia de la biosfera. En particular, la pieza *Campo Carmín* refleja esa organicidad y el proceso cíclico de la cría. El video se muestra como un viaje que comienza con el trabajo en los invernaderos de Tlaxcala y finaliza en el vientre del insecto y en sus múltiples partos y expulsión de crías. Un ciclo que encadena muertes y vidas sucesivas.

La crianza de la grana es, pues, un proceso orgánico que tiene su eco en lo que se ha denominado “suelo vivo” o “tierra viviente”.<sup>8</sup> Consiste en entender el suelo no como un elemento estático sino, por el contrario, como algo vivo y dinámico compuesto por materia orgánica y seres vivos de todo tipo. En la actualidad, como menciona la propia Candiani en la pieza, nos encontramos en “una economía desligada de la tierra, desligada de las especies vivas que la sustentan”.<sup>9</sup> Por ese motivo es necesario considerar el desarrollo de la grana en su contexto ambiental y de sostenibilidad, nunca como algo aislado. No debemos desvincular el trabajo y el cultivo de la tierra

de las políticas productivistas y extractivistas del expolio. Las diferentes estructuras de dominio y sometimiento del territorio acrecientan el despojo de lo comunitario y el desarraigo a la naturaleza.

Este interés de Candiani por la sostenibilidad desde múltiples aristas se manifiesta en varias obras, en las que explora las políticas del agua, la relación entre las especies o la ecología acústica. Su pieza *For the Animals* (2021), por ejemplo, se adentra en el modo en que nos relacionamos y cohabitamos con otras especies a través de lo auditivo, y en cuáles son los rangos y límites de nuestra escucha. A su vez, su investigación más reciente aborda los cultivos de algodón en Houston y los procesos de siembra y migración históricos en el territorio. En el despojo y desarraigo que habitamos en la sociedad actual, ahondar en la tierra y develar sus trazos y huellas, su cuerpo y trabajo, deviene un acto político. Como ha apuntado Boaventura de Sousa Santos, el conocimiento —y el territorio, añadiríamos— tiene su origen en saberes que intervienen en la realidad desde una diversidad y pluralidad, y que configuran una ecología de saberes.<sup>10</sup>

La estrategia artística de Candiani, finalmente, es proponer una especie de metalenguaje donde la materia hable desde ella: se expone en su factura, a la vez que en su historia y narrativa. Se cuestiona *sobre y desde* el territorio, y propone leer la conformación de un lugar situado que habita. Candiani desgrana la tierra y nos acerca a una complejidad de tramas que la configuran. 

8 Lady Eve Bafour, *Tierra Viviente*, 1943.

9 Guión de *Campo Carmín*.

10 Boaventura de Sousa Santos, *El fin del imperio cognitivo*, Madrid, Trotta, 2019, p. 346.