

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES-FLACSO-
ECUADOR**

PROGRAMA DE POSGRADO EN GÉNERO Y DESARROLLO

TESIS DE ESPECIALIZACIÓN

**“NUESTRA SEÑORA DE LA CANTERA” MUJER, AMANTE, PUTA,
PÚBLICA, CONTRA-PÚBLICO**

ANA LUZ AVILA AVILA

OCTUBRE 2010

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES-FLACSO-
ECUADOR**

PROGRAMA DE POSGRADO EN GÉNERO Y DESARROLLO

TESIS DE ESPECIALIZACIÓN

**“NUESTRA SEÑORA DE LA CANTERA” MUJER, AMANTE, PUTA,
PÚBLICA, CONTRA-PÚBLICO**

ANA LUZ AVILA AVILA

OCTUBRE 2010

DIRECTORA: SUSANA WAPPENSTEIN

LECTORA: LISSET COBA

*A Alba, mi madre,
A Jenny y Sandy, mis hermanas,
A Sarita Luz y Viky, mis sobrinas
A “Fabiola”,
Que son y serán las mujeres de mi vida*

Mis agradecimientos sinceros a:

Mis amigos de clase: Eduardo Sandoval, Paúl Jaramillo que siempre supieron estar ahí.

A Paulina Aguilar que me encamino por los renglones escondidos de la academia y me regalo muchas horas de su conocimiento y amistad.

A Andrea Pequeño por ser, estar y creer.

A Ana María Goetschel, en su momento.

A mis compañeras de tesis: Clabeluz, Leandra, Elba, Carlita, por entender mis enredos y acompañarme en mis silencios y temores.

A Stalin, David, Carlos, Klever, del Colectivo Es.Qultura, por el tiempo y el espacio, por escuchar y dar sus apreciaciones desde el arte, la reflexión y el diario vivir en el ser hombres.

A Susy Rojas, Javier Mazerés, Yoli Alfaro, Vero Velásquez, Mónica Astudillo, por compartir esos espacios íntimos de alegrías, tristezas y sorpresas frente a la vida y los sueños.

A Patricio Aguirre por las dos décadas de amistad, tolerancia, sinceridad, cariño y acompañamiento en todas mis aventuras académicas

A Mario mi padre, a Lenin mi hermano, por escuchar y mostrarme una luz al final de los abismos.

A Aaron, mi sobrino que me permite ver a través de las ventanas de sus ojos el sol naciente más allá del horizonte.

A José, mi compañero incansable que me acompaña desde sus silencios, sus inquietudes, sus muchas alegrías y su amor.

Al colectivo de Arte Urbano “Tranvía Cero” y en especial a Samuel Martín, por dejarme entrar en el espacio de trabajo de las mujeres del “Danubio Azul”

Y un agradecimiento muy especial lleno de cariño a:

A Susana Wappenstein, por indicarme una luz y guiarme en medio de la penumbra, por acompañarme en mis descubrimientos y escucharme en mis desfases académicos; por creer y enamorarse de este proyecto.

Y a las mujeres trabajadoras del sexo que laboran en el “Danubio Azul”, mujeres que día a día se exponen a varias subordinaciones y que se dieron el espacio y tiempo para crear la imagen de Nuestra Señora de la Cantera y darme así una oportunidad de entender como nos formamos como contra-público desde espacios desplazados y olvidados.

INDICE DE TESINA

TEMA	PAG.
CAPÍTULO I: MARÍA, LA DE LA CANTERA.....	1
CAPÍTULO II: VIRGENES, VIRGINITAS Y PATRIARCALIDAD.....	10
2.1. Antecedentes de la creación de la imagen de “Nuestra Señora de la Cantera”.....	17
CAPÍTULO III; MARÍA ¡LLENA ERES DE GRACIA!; MADRE, MUJER, PUTA.....	19
3.1. Metodologías herramientas.....	20
3.2. Elementos a ser analizados.....	21
3.2.1. Primer cuadrante, parte superior: Velo ausente, cabello, ojos.....	25
3.2.2. Segundo cuadrante: la balanza que soporta al niño y a las joyas.....	27
3.2.3 Cuadrante III y IV, vestimenta, pies en la tierra, espacio público.....	28
CAPITULO IV: AVE MARÍA PURISIMA!... SIN PECADO CONCEBIDO.....	31
CAPITULO V: MARÍA MARÍA; AMÉN.....	38
ANEXOS	42
BIBLIOGRAFÍA.....	46

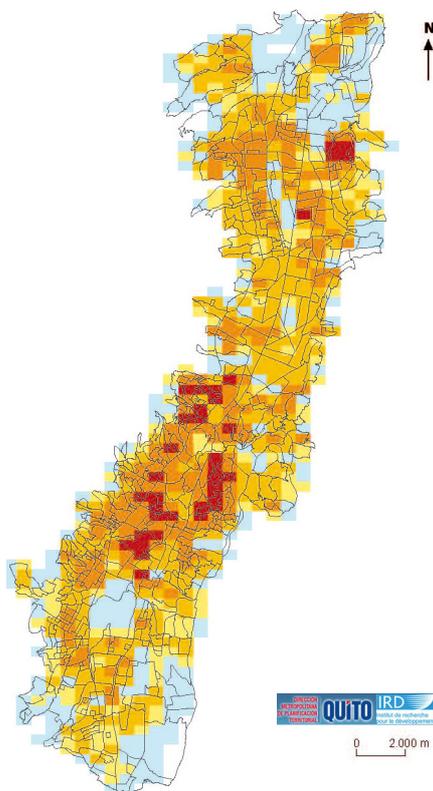
Capítulo I

María, la de la Cantera.

Cuando llegó por correo electrónico la invitación para asistir a la puesta de la piedra de Nuestra Señora de la Cantera que se realizaría el sábado 19 de septiembre del 2008, hubo cierto alboroto entre los integrantes del mundo del arte; artistas plásticos, escénicos, audiovisuales, se preguntaban y especulaban en relación a qué y cómo sería la imagen de la “Virgen de la Cantera” como también se la llamó.

Sabía que el Colectivo de Arte Tranvia Cero, con uno de sus proyectos de arte urbano institucionalizado llamado “Al- Zur-ich”, tenía metida la cuchara en esta colada, ya que esta imagen, la de la Cantera, formaba parte de los proyectos de arte ganador del VI Encuentro Internacional de Arte Urbano al zur-ich 2008.

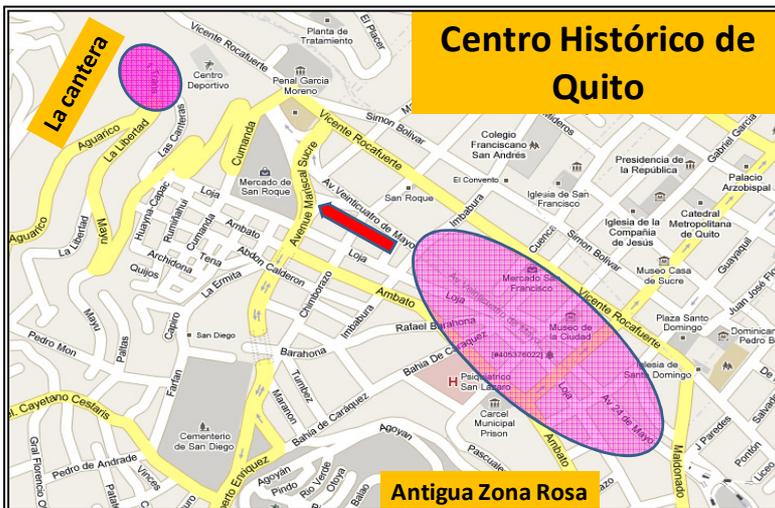
Pero, ¿de qué o quién es Nuestra Señora de la Cantera?



Mapa del Distrito Metropolitano de Quito Fuentes de datos INEC 2001

La invitación era para el sábado 19 de septiembre del 2008 a las 10:00 en el Burdel “Danubio Azul”, burdel que está ubicado en el sector conocido como la Cantera, llamado así por ser el lugar donde se explotaba la montaña para sacar material para la construcción. Este lugar está ubicado a la altura del centro histórico, en dirección al occidente de la ciudad de Quito, en el sector de San Roque alto, en la calle Darío Guevara s/n, pasando el ex penal García Moreno.

El burdel, entre otros burdeles, y la mayoría de mujeres que trabajan ahí, forman parte de la reubicación urbana que comenzó a finales de los años ´90 durante la Alcaldía del General (r) Paco Moncayo. En esta reubicación, fueron desplazadas



Mapa de reubicación de los burdeles ubicados en la Antigua Zona Rosa hasta el sector de la Cantera

desde el centro del casco colonial¹ de la “Carita de Dios” hacia San Roque Alto o también conocido como “la Cantera”, sector considerado como una de las periferias de la ciudad de Quito.

Al inicio era solo una invitación, Nuestra señora de la Cantera no decía mucho, no se daba mayor detalle de lo que era, podía ser una puesta en escena o una dinámica grupal; lo que más llamaba la atención de esta invitación es el hecho de que la ceremonia era dentro de un burdel.

Con la invitación en mano y con expectativas, el correo de brujas no se dejó esperar, “Nuestra señora de la Cantera” era la imagen de una Virgen creada por mujeres trabajadoras del sexo o llamadas comúnmente prostitutas; y, es en este momento donde comenzó la especulación de cómo sería esta imagen: ¿tendría mini falda, tacos altos, labios rojos, o estaría sentada dejando ver parte de la desnudes de su pierna cruzada, a lo mejor estaría desnuda como la Venus de Botticelli (Anexo imagen No.1) de pie con el pelo suelto cubriéndose con el mismo su sexo, o a lo mejor recostada como la “Maja desnuda” del pintor español Francisco de Goya? (Anexo imagen No.2)

El tercer sábado de septiembre del 2008 amaneció frío en Quito, pero al llegar las 10 de la mañana todo el ambiente se torno cálido. Cada uno de los invitados fuimos llegando al lugar de cita, caminando por las calles del barrio “El Recreo”, un sector de “zona roja” calificado así por el exceso de delincuencia del lugar y además por estar

¹ Estas casas de citas hasta antes de la reubicación realizada durante la alcaldía de Paco Moncayo, funcionaban entre las calles: 24 de Mayo, 5 de Junio y Ambato.

ubicado en esta zona el ex penal García Moreno. Buscando una dirección mal señalada, y preguntando a los moradores llegamos al lugar del hecho.

Los integrantes del Colectivo de arte urbano Tranvía Cero; Fernando Falconí alias “Falco” autor del proyecto; David Santillán, el pintor; más las mujeres que trabajan en el burdel, estaban terminando de preparar todo para la ceremonia.

Todo tenía tinte religioso aunque no había un sacerdote presente y, antes de colocar la piedra en el lugar asignado en una de las paredes exteriores del “Danubio Azul”, se realizó una procesión desde un punto de la calle Darío Guevara al burdel, trayecto en el cual se llevó la piedra cubierta con un velo sobre una silla de madera de colores vivos estilo Luis XV.

Las mujeres del burdel acompañadas por los y las presentes, caminaban tras el “altar” de la Virgen - que era llevado por los varones que asistieron al evento - llevando flores, repartiendo estampas de la imagen entre los asistentes, y repitiendo para sí mismas la oración creada por ellas y que estaba impresa al revés de la figura como complemento a la imagen de la “Virgen de la Cantera”; oración que dice:

*¡Oh Patrona de la Cantera!
protégenos de todos
los males terrenales,
protege también
a nuestras familias
y al mundo entero.*

*Bendice nuestro trabajo
del día a día.
Ilumínanos en nuestras vidas.*

*Danos fuerza, valor y coraje
para seguir adelante,
y dales consuelo
a los más desprotegidos.*

*En tu corazón de madre
venimos a encontrar
Luz, Fuerza, Apoyo
Salud y Paz.*

Después de colocada la piedra en el lugar asignado, las palabras de agradecimiento por parte la presidenta de la Asociación de trabajadoras del sexo del Danubio Azul, Italia Vaca; el representante del colectivo de Arte Urbano “Tranvía Cero” Omar Puebla; y del artista intelectual “Falco”; la farra dentro del burdel comenzó.

Un detalle en este día, es que siendo un momento especial para las mujeres que trabajan en el Danubio Azul, el burdel no cerró; los clientes que ocupaban las mesas dentro del lugar no asimilaban lo que estaba sucediendo, tampoco se retiraron ni preguntaron lo que estaba pasando, es como si su curiosidad no hubiese sido suficiente como para que los llevara a cuestionarse la situación, solo era un estado de incomodidad al no poder sentirse libres en este espacio de burdel.

Entre las reflexiones posteriores al acontecimiento entre algunos de los asistentes, llegué a una conclusión que puede ser un tanto apresurada, y es que lo más probable sea que las nuevas mujeres que vayan a trabajar al Danubio Azul le recen y le pidan favores sin saber cómo es su “nacimiento”, cotidianizando de esta forma todo el proceso que tuvieron las mujeres trabajadoras del sexo que participaron en su creación. De esta forma se puede entrar en una dinámica de pedir y cumplir promesas, que las fieles, en este caso, le harían a la imagen de la Virgen de la Cantera en reconocimiento de la gracia recibida por su parte y ella, la Virgen de la Cantera, debe ser pagada pues de lo contrario la fiel se convierte en una deudora de la Virgen y posible víctima de los castigos que esta pueda infringirle (Pérez, 1998 <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales06/fscommand/71P13>), como no cumplir la petición de la fiel, o mandándole males como enfermedades. Lógicamente todo esto está dentro del imaginario que la Iglesia Católica ha sabido alimentar entre los y las fieles y que también está presente en esta imagen.

La construcción de la imagen de Nuestra Señora de la Cantera, es un proyecto artístico-social-urbano, que ha logrado ser dinámico e incluyente; es decir, el trabajo no fue realizado solo por artistas, sino que en la construcción se hace visible la participación de las mujeres trabajadoras del sexo. Es más, si ellas no hubiesen aceptado participar en este proyecto y ser entes activos, a lo mejor no hubiera visto la luz, ya que

son ellas que a través de su voz crean esta imagen a partir de sus necesidades como mujeres, de su necesidad de tener una deidad con la cual sentirse identificadas y no acusadas.

Además hay que tomar en cuenta el hecho de que estas mujeres trabajadoras del sexo son mujeres subordinadas; primero por ser mujeres y no acoplarse y cumplir a la perfección los roles que desde la sociedad y la Iglesia se les ha impuesto: maternidad, obediencia, discreción, reproductivas, domésticas, etc., y luego ser desplazadas físicamente desde el centro de la ciudad a la periferia.

Las mujeres trabajadoras del sexo que fueron incluidas en este proceso artístico, pueden ser entendidas como parte de lo que Fraser llama un “contra público” (Fraser, 1997) ya que su voz se ve plasmada en el resultado de la imagen, voz propia creada desde lo subordinado contra poniéndose a la voz de los grupos hegemónicos/dominantes. Aquí se ve una esfera pública dominante vs contra públicos. (Fraser, 1997). Primero porque la exclusión de la esfera pública dominante se da desde el género y luego estas mujeres trabajadoras de sexo son totalmente opuestas a la cultura de salón (Landes en Fraser, 1997) donde solo acceden mujeres de élite.

Para explicar un poco más esta diferencia entre público dominante y contra público, Fraser tiene como referente a la época republicana francesa, la tradición clásica opone lo femenino con lo público; además que en el mundo antiguo “poseer un pene era requisito para hablar en público” (Fraser, 1997: 101) Así mismo “la idea de que las mujeres (...) estaban excluidas de la “esfera pública” resulta ser ideológica; se apoya en la noción de la publicidad distorsionada por los factores de clase y género” (Fraser, 1997:105)

Las mujeres organizadas trabajan en el “Danubio Azul” podrían llegar a ser un contra público fuerte dentro de un círculo social determinado, incluso dentro de las mismas trabajadoras del sexo, ya que además de ser desplazadas violentamente desde el centro de la ciudad de Quito hacia la periferia², y soportar los malos modos de los

² El desplazamiento de las mujeres trabajadoras del sexo desde el Casco Colonial a la periferia de la ciudad, en un proyecto que inició en el año 2001.

moradores del sector donde se encuentran actualmente, no han callado su voz de protesta ante estas arbitrariedades por parte de la alcaldía (El Comercio, 31 de agosto 2006)³, y dentro del tema religioso donde por el hecho de ser mujeres “públicas” como denominan los curas a las mujeres que se dedican a la prostitución, han tenido la capacidad de crear una imagen femenina religiosa con la cual ellas se sienten identificadas y cómodas, además de no haber tenido la necesidad de recurrir a las instancias oficiales religiosas para lograr este proceso. La imagen de Nuestra Señora de la Cantera, es el resultado de la voz de las mujeres “públicas”.

A la imagen de la Virgen de la Cantera, muy a lo contrario de lo que imaginé en la forma y los elementos, no lleva mini falda, ni tacos altos, mi maquillaje exagerado, a simple vista parecería ser la imagen tradicional de una Virgen católica, e incluso pudiera llegar a ser:

etnografía e historia visuales a partir de las cuales, los grupos subordinados comienzan a contar su propia historia, alternativas como una de las tantas estrategias para afirmar su identidad. (Fabián citado en Muratorio; 2000)

Todas estas expresiones gráficas pueden ser clasificadas en lo que Fabián (1998:13) llama “arte de la memoria”, narrativas o lenguajes visuales que transforman historias y prácticas cotidianas de subordinación en creaciones que pueden ser comunicadas y compartidas” (Muratorio, 2000: 57). Las mujeres del Danubio Azul, son

³ “Desde ayer por la mañana, se inició la reubicación de un grupo, de las 450 trabajadoras sexuales, que laboraban en el centro histórico de Quito, a la casa de tolerancia Danubio Azul, inmueble ubicado en el sector de La Cantera (San Roque).

La Intendencia de Policía de Pichincha estuvo a cargo del operativo de reubicación, coordinado con la Policía Nacional y la Comisaría de la Zona Centro.

Representantes de los organismos participantes contrataron un bus y recorrieron las principales calles y plazas del centro, donde las mujeres ofrecen sus servicios. Ellas abordaron la unidad para ser trasladadas al sitio. Hasta el medio día de ayer, un promedio de 80 trabajadoras llegaron al Danubio Azul.

"La reubicación es un logro conseguido, luego de haber pasado cinco años en la calle", expresa Germania Goyes, trabajadora.

Los moradores de San Roque, al percatarse de la presencia de las mujeres, salieron a la calle para recoger firmas. Estas se entregarán a las autoridades, con el fin de solicitar se anule la instalación de las casas de tolerancia, en esa zona.

Pablo Santos, Intendente, dijo que quienes ofrezcan sus servicios en la vía pública tendrán multa (\$7 y \$14) y prisión de (dos a cuatro días). (ET-NJ)”

un grupo subordinado que a través del ejercicio de la oralidad y el arte, ya han dejado una huella de sus necesidades como mujeres trabajadoras del sexo.

Lo que pretendo en este trabajo sin desmerecer para nada la participación activa de las mujeres del “Danubio Azul” y basándome en la idea de contra público de Fraser (1997) es ver cómo la imagen de la Cantera puede llegar a ser una contra imagen, a pesar de la visible influencia de la Iglesia patriarcal Católica dentro del imaginario colectivo y muy especial dentro de los grupos subordinados, populares.

Es decir, a pesar de que la imagen de la Virgen de la Cantera es construida desde la mirada de un grupo de mujeres subordinadas trabajadoras del sexo, los elementos que ellas ponen en su Virgen, son elementos que la Iglesia Católica a través de los artistas griegos convertidos al catolicismo han empleado desde el siglo IV cuando se comenzó a producir y reproducir imágenes de mujeres que representan a la Virgen como madre de Jesús el Cristo (Mâle, 1952).

No puedo dejar de lado el hecho de que estas imágenes femeninas y sus elementos: cabello largo cubierto con un manto, vestido que cubre todo el cuerpo hasta el suelo, mirada serena, actitud sumisa, la imagen de un niño que representa a Jesús el Cristo en su tierna edad; han sido resignificados desde la mirada de las masas, desde la religiosidad y la cultura popular. Como señala Herrera (1999), la oficialización de la religiosidad popular es más la manifestación del pueblo no como una falta de fe, sino más como un instinto religioso. Ante este suceso de manifestación popular, la Iglesia tuvo que adoptar una posición más flexible frente a las expresiones religiosas locales. (Herrera, 1999: 395).

Pero ¿cómo estos elementos pueden tener otra lectura y otra significación cuando se cambia el orden que deberían ocupar dentro de una imagen femenina que representa a una Virgen? La Virgen de la Cantera es la imagen de una Virgen que no es virgen. De una Patrona de porte altivo y pies desnudos, que sonrío y mira de frente. Que con su mano izquierda sostiene una balanza en la que pesa más el moisés donde duerme su hijo que un cofre con joyas y dinero. Que mantiene su mano derecha apegada al

corazón y que luce un lunar sobre los labios. Que es terrenal y sensual. Maternal y pagana. Pero sobre todo, infinitamente humana.

Con estas características, la imagen de la Virgen de la Cantera si llega a ser una contra imagen de un contra público en relación a las imágenes femeninas oficiales que por lo general son representadas como apacibles, asexuadas, sumisas. Todas estas características que se le da a la imagen de Nuestra Señora de la Cantera son dadas desde el imaginario y los rezagos religiosos que tienen en su interior las mujeres trabajadoras del sexo, es decir, los elementos que ellas ponen en su imagen viene desde la memoria colectiva de lo que debe ser y tener una imagen femenina religiosa, desde lo que el imaginario y la cultura popular cree deben tener.

Mapa de este trabajo.-

Esta investigación y tesina está dividida en cinco partes:

1.- María, la de la Cantera.

2.- Vírgenes, Virginitas y Patriarcalidad.-

A través de la historia de la sexualidad bajo la mirada de la religiosidad, quiero evidenciar las formas sexistas en que habían sido tratadas las mujeres, no solo las que de una u otra forma querían entrar al mundo espiritual que hasta el siglo III D.C. tenían acceso solo los hombres y que al querer ellas entrar tenían que soportar que se les cuestionase su espiritualidad, su género y la posibilidad de que renuncien a su género femenino para que sigan dentro de este mundo espiritual (Salisbury, 1994). Sino también de aquellas que buscaban un mecanismo para que su sexualidad sea enteramente manejada por ellas.

Esta parte de mi investigación tiene un objetivo, al tener claro como se fue construyendo la sexualidad de estas mujeres, puedo ver como estas construcciones se siguen reproduciendo hasta nuestros días, y cómo los discursos de esos días se han re-significado a través de las imágenes femeninas religiosas, así podré saber si las mujeres trabajadoras de sexo y la imagen de la Virgen de la Cantera forman parte de un contra público

Además, en esta parte veré cómo a través del arte, las figura femenina que formar parte de las deidades religiosas, reproducen los roles que se les impusieron a las mujeres hasta estos días, roles como: la maternidad, la prudencia, la heteronormatividad.

3.- María, ¡Llena eres de gracia!: Madre, Mujer, Puta.- es la lectura de los elementos de la imagen de “Nuestra Señora de la Cantera”.

Desarrollo este análisis observando cada uno de estos elementos basándose en autores y autoras que han investigado y estudiado el problema de género como los roles que deben cumplir las mujeres,

Además analizó cómo los elementos de la Virgen de la Cantera, que son similares a los que conforman las imágenes de Vírgenes oficiales, toman otro significado al estar en otro orden que el habitual.

4.- Ave María purísima!... Sin pecado concebido.-

Aquí veo cómo la cultura y la religiosidad popular, re-significan, reproducen, y se adueñan de las imágenes oficiales desde la Iglesia y los elementos que la conforman, sin olvidar que la alta cultura ha tenido una influencia sobre la baja cultura o cultura de masas y viceversa.

Al mismo tiempo veo cómo desde el imaginario y las necesidades del pueblo van naciendo imágenes y ritos que tienen elementos de la religión oficial, pero que se pueden transformar en un contra público de acuerdo a la lectura que se le dé.

5.- María, María; Amén.- Conclusiones.

Capítulo II

Virgenes, Virginitas y Patriarcalidad.-

Cuando en el siglo III Constantino acepta el cristianismo, el número de seguidores de la fe cristiana tiene un crecimiento significativo (Haustein-Bartsch, 2008) y a través del arte cristiano se comienza a dar una identidad visual a las deidades mencionadas en el Evangelio (Mâle, 1952). En un principio son la escultura y los mosaicos los géneros artísticos que utilizan los artistas griegos convertidos al cristianismo, luego se da paso a la representación gráfica — los frescos y posteriormente la pintura de caballete- Las primeras representaciones son de hombres, padres de la iglesia, mientras que la imagen femenina religiosa en la Iglesia católica aparece mucho tiempo después, cuando se tiene la necesidad de utilizar esta forma femenina para atraer y aumentar el número de adeptas al cristianismo (Mâle, 1952).

Los íconos religiosos son aceptados desde la Iglesia Católica a partir del siglo III⁴ teniendo consigo una carga de poder mítico y supersticioso; es como si estas imágenes pudieran ayudar a conseguir algo especial, además de ser una protección para el alma. La mayoría de estas iconografías son representaciones de una paloma o un pez, lo que se interpreta como un acrónimo de Iesus CHristus THEou Uios Soter, en otras palabras: “Jesucristo, Hijo de Dios Salvador” (Haustein-Bartsch, 2008), que también muestra la imagen masculina en la divinidad.

Estas representaciones o íconos forman parte de lo que se denomina “Arte Cristiano” que surgió al finalizar la persecución a los cristianos en la época de Diocleciano (284 -305 DC), pero no fue hasta el mandato de Constantino (306-337 DC) que a más de convertir al cristianismo en una religión de la corte, puso como tema de discusión la aceptación de las imágenes de Cristo, Dios y los Santos como una cuestión del Estado. (Haustein-Bartsch, 2008).

⁴ Al principio, los cristianos, además de otras dos grandes religiones monoteístas, el Judaísmo y el Islam, rechazaban todo intento de representar imágenes figuradas de Dios. Esta negativa se basaba en los mandamientos que Dios había entregado a Moisés en el monte Sinaí: “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas bajo la tierra” (Ex 20,4 y Dtn 5,8, en Haustein-Bartsch, 2008: 7)

A finales del siglo III, todas las imágenes religiosas cristianas son representaciones de hombres. La idea de institucionalizar la imagen religiosa de una mujer no estaba en tema de discusión, toda la religión católica estaba enfocada en la imagen de Jesús y Dios entendido como masculino. Es en el siglo V cuando los griegos convertidos al cristianismo, comienzan a reproducir imágenes femeninas que representaban a la Virgen María como la madre de Jesús. A través de la escultura y los mosaicos hoy se tiene estas evidencias de la inclusión de la figura femenina dentro de templos católicos en el período del arte cristiano. Un ejemplo de ello es los mosaicos paleocristianos del siglo V: en las iglesias de San Apolinar Nuevo y San Apolinar in Clase se cubre sus muros superiores con mosaicos que representan, en la primera un cortejo procesional, encabezado por los Reyes Magos seguido por imagen de Theotokos o Madre de Dios.

Las particularidades físicas y de vestimenta que se dio a estas imágenes femeninas religiosas que representan a la Virgen María, son el resultado de la combinación entre las características de las damas nobles de Alejandría, Antioquía y Sirias (Mâle, 1952).

A inicios del siglo V las representaciones de la Virgen tienen características específicas de dónde o cómo debe posar y cuáles son los elementos y la atmósfera que la rodea. Este ícono femenino bajo la fórmula griega siempre es representado sentada, en un espacio cerrado, o rodeado de los Santos Varones, es la representación de una Virgen pasiva. No es sino hasta el siglo VI, usando la fórmula de representación icónica de los Sirios, donde la Virgen además de “asociarse a la salud del género humano” (Mâle, 1952:16) es representada de pie frente al Ángel, esta acción le da una característica activa. Como referencia tenemos a la “Virgen entronizada en el Nardex” que se encuentra en la iglesia de Santa Sophía de Estambul.

Al ser aceptada por la Iglesia Católica la figura de la Virgen María como un ícono de veneración por ser la madre de Jesús, su imagen es utilizada y manipulada no solo para que las mujeres del viejo mundo se sientan representadas sino también para poder entrar y gobernar dentro del imaginario de nuevo mundo conquistado por España en 1542 (Wolf, [1956] 2001).



Virgen de Guadalupe
Fuente: Enciclopedia de Arte

Según los estudios de Wolf (1956), la introducción de imágenes femeninas religiosas en el imaginario de América Latina se da en 1531 en México con la Virgen de Guadalupe. Es la imagen que representa la alimentación, la esperanza, la salud, la vida sobrenatural, la salvación y la liberación de la opresión. Pero para que esta Virgen católica sea aceptada dentro del imaginario popular mexicano de esa época, los religiosos mezclan las características de la Diosa indígena Tonantzin, [que es la deidad que representa la tierra y la fertilidad, además de ser asociada con la luna] con las características de la Virgen que ellos traen desde Europa; es decir, la imagen de la virgen de Guadalupe lleva dentro de sí la presencia de la diosa indígena Tonantzin (Wolf, [1956] 2001) logrando de esta manera la aceptación de la Virgen española por parte de los habitantes de México conquistado.

Al igual que en México, en el Ecuador la imagen femenina religiosa que se adoraba era la que venían desde España, imagen que era reproducida desde la Escuela de Artes y Oficios San Juan Bautista fundada en 1552, escuela que luego pasaría a llamarse Colegio San Andrés. A través de este Colegio, uno de los personajes que promovió el culto a la Virgen María fue el jesuita Hernando de la Cruz, del cual se dice que algunas de las características faciales que utilizó en sus contadas pinturas para representar a la Virgen pertenecían a la beata Mariana de Jesús, que en esos tiempos estaba bajo su custodia espiritual (Salvat, tomo II, 1977).

El autor que más cuadros de la Virgen o Vírgenes María realizó, fue Miguel de Santiago (1630-1706); primero reproduciendo las imágenes del culto a la Inmaculada que es herencia de España y luego haciendo uso de su imaginación.

Una de las obras más conocidas de este autor es “Los milagros de Nuestra señora de Guápulo y de la Virgen del Quinche” (Anexos imagen No. 3), “La Virgen y el niño” (Anexos imagen No. 4)



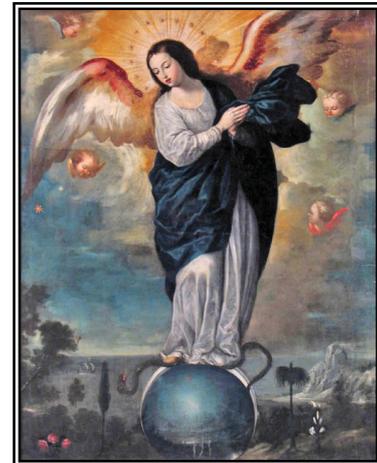
Imaculada Eucarística, de Miguel de Santiago. Fuent: Arte Ecuatoriano Salvat Tomo II

Pero este autor da una característica especial a algunos de sus cuadros que representa imágenes de Vírgenes (a diferencia de otros autores de la época colonial en Quito) imágenes que les rodea una atmósfera exterior, es decir, no están ubicadas dentro de un espacio privado, cerrado, o doméstico. Las imágenes femeninas pintadas por Miguel de Santiago entre otros autores, no son representadas solas, están en medio de tres varones que representan la trilogía patriarcal, además están

sentadas sobre nubes; característica utilizada en Europa en la época del Renacimiento. La imagen de la Virgen llamada “La inmaculada Eucarística” de Miguel de Santiago es un ejemplo de la re-ubicación de la figura femenina del espacio privado al espacio público/externo.

Las imágenes femeninas religiosas no indican en su totalidad sus pies, y si lo hacen sus pies no topan ni se asientan sobre el suelo firme, un ejemplo de ello es la imagen de la “Virgen Alada”

Desde que inició la colonización de los españoles a América, la Iglesia Católica tiene un papel participativo en la toma de decisiones dentro de la política, y para mantenerse en este estatus de toma de decisiones, ha recurrido a la utilización oportuna de imágenes. (Herrera, 1999) Al igual que en México con la imagen de la Virgen de Guadalupe, en el Ecuador la imagen de una Virgen tiene un papel protagónico dentro de la historia política del país: la Virgen de la Dolorosa, imagen traída por los franciscanos en el siglo XVII⁵ y que luego pasó a manos de los



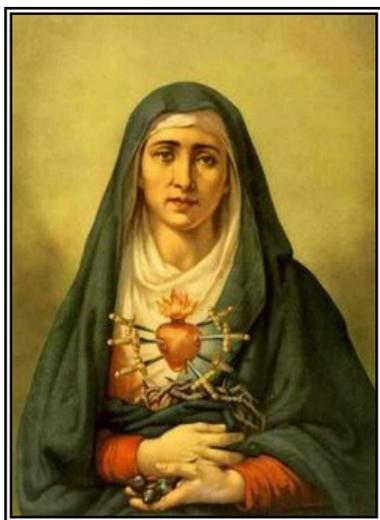
“La Virgen Alada”
Fuente: Arte Ecuatoriano Salvat Tomo II

⁵ La imagen de Virgen de la Dolorosa surge entre los Servitas, en el siglo XV. Su culto fue oficialmente difundido por el papa Pablo V, uno de los líderes de la contra reforma (Walker citado en Herrera 1999)

Jesuitas, convirtiéndose a inicios del siglo XX en la Patrona del Colegio San Gabriel de la ciudad de Quito.

A lo largo de la historia ecuatoriana la relación entre el Estado y la Iglesia ha tenido sus altibajos (Herrera, 1999), por lo que la Iglesia ha tenido que crear sus estrategias para no quedar relegada de la participación activa en la toma de decisiones y ser desplazada de su papel como transmisora de las “buenas costumbres”, la ética, la moral, la espiritualidad y también sobre el control de bienes y la sexualidad de población, en especial la sexualidad de las mujeres. (Mannarelli, 1999), pero esta actitud de control de la Iglesia a sus feligreses no solo es en el Ecuador sino en todos los lugares donde la Iglesia Católica ha sido reconocida desde el Estado.

El poder que tenía y tiene la Iglesia hacia principios del siglo XX, se ve afectada por la toma del poder por parte del movimiento revolucionario liberal, movimiento liderado por el general Eloy Alfaro. En este punto, la Iglesia trató de no ser desplazada de su influencia en las nuevas generaciones una vez que se dictaminó la separación formal del Estado y la Iglesia en 1906. (Herrera, 1999: 388)



Virgen de la Dolorosa

Es en este momento donde la devoción hacia la imagen de la Virgen de la Dolorosa cobró más fuerza, devoción que era el resultado de una renovación institucional iniciada antes del período liberal, “por medio de la cual ciertos sectores de la Iglesia Católica ensayan nuevas formas de control de la normatividad social, en ese entonces en disputa con las propuestas liberales” (Herrera, 1999: 388).

El hecho que ayuda a fomentar más esta devoción hacia la Virgen de la Dolorosa fue el sucedido en 1906 en la sala comedor de los estudiantes del Colegio San Gabriel en la ciudad de Quito, donde esta imagen, que lleva encima todo el peso de la doctrina marianista (madre, pura, casta, virgen, sumisa, obediente), supuestamente parpadeo varias veces en presencia de treinta y seis estudiantes que estaban entre las edades de los 11 a los 15 años, dos trabajadores, y dos curas, es decir,

en presencia de un total de cuarenta varones que la vieron y que luego testificaron la autenticidad del hecho frente a las autoridades eclesiásticas. Un mes más tarde fue oficialmente reconocido este suceso por la Iglesia Católica ecuatoriana, donde además declara que este milagro se da en un momento “en que el mundo insiste en negar la existencia de lo sobrenatural y cuando se están haciendo esfuerzos para arrancar la fe de los corazones de la juventud... María ha mirado a estos niños y a través de ellos está mirando a todo el Ecuador” (Bravo, citado en Herrera, 1999)

Como señala el jesuita Escobar (en Herrera, 1999), la veracidad y la credibilidad de este acontecimiento radica en que la Virgen de la Dolorosa escoge a un grupo de jóvenes varones católicos de clase media alta para parpadear y

no el alma sencilla de una niña elige María para manifestarse; no el corazón piadoso de una doncella abierto siempre a las influencias y visiones de lo alto; no un colegio de niñas, móviles e impresionables de suyo, aunque del todo inaccesibles a ilusiones que suponen y trastornos de los sentidos en las mentes...” (Escobar citado en Herrera, 1999)

Esta acción da a entender que el hecho de que los testigos del supuesto parpadeo de la Virgen de la Dolorosa sean hombres, su palabra es más creíble a la palabra de una mujer, regresando así a la creencia que se tenía ya en los siglos IV, V, donde la espiritualidad es dable a los varones por ser más puros y fieles a la verdad que a las mujeres por ser vulnerables, manipulables, y menos espirituales (Salisbury, 1994)

El supuesto parpadeo de la Virgen de la Dolorosa, no es el único acontecimiento - también llamados milagros-- donde interviene la imagen de la Virgen madre de Jesús. Esos “milagros” y “apariciones” se repiten a lo largo de la historia en el Ecuador, y no solamente a hombres involucrados de alguna manera con la religión Católica, sino a personas que no estaban involucradas directamente con el clero; apariciones de Vírgenes que tienen características físicas (delgadas, blancas, cabello largo, velo, con actitud de suplica y sumisión) y lingüísticas (en la mayoría de los casos tiene acento español) dadas desde el imaginario colectivo, popular, donde las masas intervienen con toda su imaginación y su carga religiosa.

Uno de los casos más conocidos en el Ecuador de la aparición de la Virgen del Cajas a la cuencana Patricia Tabol en junio de 1989, Virgen que cumplía con todos los

requisitos y elementos formales de una deidad femenina católica: cabello largo con un velo que cubre la mayor parte de su cabello, túnica blanca larga que no deja imaginar ninguna parte de su cuerpo, y su voz además de ser angelical tenía acento español. Ante estas visiones, y la cantidad de hombres y mujeres de varias edades que creía en estas apariciones y evidencias como la grabación de la voz de la Virgen, el clero tuvo que aceptar estas apariciones como verdaderas y santificar el lugar.

Las apariciones divinas aceptadas por la jerarquía eclesiástica con muy pocas excepciones (la Virgen de Guadalupe que se apareció en Tepeyac a san Juan Diego en 1531 diez años después de la conquista de México, la Virgen de Fátima que se aparece a dos niñas: Lucía y Jacinta, y un niño llamado Joaquín), han sido visualizadas por mujeres, en cambio que la construcción misma de la imagen ha sido realizada por un ojo y una devoción masculina. Como ejemplo de ello tenemos a la Virgen del Sagrado Corazón de Jesús, oficializada para terminar la guerra de los mil días en Colombia en el año de 1902 (Gómez, 2007), es la Virgen en busca de la Paz en el mundo.

Pero no solamente hay imágenes religiosas oficiales a las cuales los creyentes acuden. Para Inés Gómez (2007), paralelamente a la religiosidad oficial, la religiosidad popular construye sus propios símbolos “para dar cabida a realidades inmediatas que encontraban soluciones mágicas en exvotos” (Gómez, 2007:12). Ejemplo de ello es la Virgen de Sabaneta que llega a instituirse como la Virgen de los Sicarios a través de la cual los grupos de narcos, se sienten protegidos, y la cual le rezan ellos y sus familiares: “Virgencita, que no me agarren, y si me agarran que me maten” (Riaño, 2003)

Así como los hombres dedicados al sicariato en Colombia han adoptado la imagen de la Virgen de Sabaneta para hacerla suya, en Ecuador un grupo de mujeres crean una imagen femenina desde su imaginario y la religiosidad popular. La imagen de Nuestra Señora de la Cantera o también llamada Virgen de la Cantera, es construida desde el imaginario de un grupo subordinado específico: mujeres trabajadoras del sexo que pertenecen a una clase popular. Esta imagen posee elementos que rompe con el imaginario cotidiano y popular de lo que debe tener una imagen de Virgen, pero en

otros aspectos ratifica los roles para los cuales fueron creadas y que deben representar estas deidades femeninas.

2.1 Antecedentes de la creación de la imagen de “Nuestra Señora de la Cantera”



“Nuestra Señora de la Cantera”, creada en septiembre del 2008

En el 2008, el colectivo de Arte “Tranvía Cero”⁶, convoca a la presentación de proyectos artísticos de Arte Urbano “Al-Zurich”. De los proyectos seleccionados, uno estaba dirigido a trabajar activamente con las mujeres trabajadoras del sexo que estaban ubicadas en el sector de San Roque Alto. De la unión en este proceso entre las mujeres trabajadoras del sexo, sus necesidades de expresarse y dos artistas plásticos, el 19 de septiembre del 2008 la imagen de Nuestra Señora de la Cantera también llamada la “Virgen de la Cantera”, ve por vez primera la luz de la “Carita de Dios”.

El resultado es la imagen de una Virgen que no es virgen. De una Patrona de porte altivo y pies desnudos, que sonríe y mira de frente. Que con su mano izquierda sostiene una balanza en la que pesa más el moisés donde duerme un niño tierno que un cofre con joyas y dinero. Que mantiene su mano derecha apegada al corazón y que luce un lunar sobre los labios. Que es terrenal y sensual. Maternal y pagana. Pero sobre todo, infinitamente humana.

⁶ El colectivo de Arte Urbano “Tranvía Cero”, es un grupo que nació en la ciudad de Quito en el año 2003, y a la par de su nacimiento, logran institucionalizar el Encuentro Internacional de Arte Urbano “Al-zur-ich” el mismo año. Uno de los objetivos de los integrantes del colectivo Tranvía Cero es descentralizar el arte, ir de las galerías o salones a los barrios, tratando de que los proyectos ganadores de “Al-zur-ich” logren la participación activa de las personas que habitan los sectores escogidos.

Las mujeres trabajadoras del sexo tienen necesidades personales que las expresan a través de la re-creación de la imagen de Nuestra señora de la Cantera. Para Gómez (2007), la recreación de un ícono mariológico involucra elementos de una tradición religiosa “oficial” con nuevas realidades sociales y palpables. (Gómez, 2007). No debo olvidar que estas mujeres son un grupo doblemente subordinado, primero por ser mujeres trabajadoras del sexo, y luego han sido desplazadas a la periferia de la ciudad de Quito por parte de la alcaldía de la ciudad.

Entre agosto del 2000 hasta noviembre del 2001, el General (r) Paco Moncayo en plenas funciones como alcalde del Distrito Metropolitano de Quito, plantea un plan de reubicación de 14 casas de tolerancia que hasta ese momento están funcionando en la Av. 24 de Mayo y sus alrededores (El Comercio, 31 de agosto del 2006, y El Comercio, 20 de noviembre del 2009). La idea fue reubicar a más de 450 mujeres trabajadoras del sexo fuera de este sector que forma parte del casco colonial de la ciudad de Quito hacia las zonas industriales. El problema que se encuentra es que varios de estos sectores industriales ya eran urbanizados, y lógicamente los moradores se opusieron a la movilización de las casas de tolerancia a sus zonas de vivienda. Este contratiempo visualizó la falta de planificación por parte de la Alcaldía de la ciudad de Quito.

Pero no es hasta enero del 2007 (siete años después de que las casas de tolerancia del sector de la 24 de mayo y sus alrededores fueran cerrados) cuando -después de atravesar varios inconvenientes con los moradores del sector – se abrió la casa de tolerancia llamada el “Danubio Azul” en el sector conocido con el nombre de La Cantera, ubicado en el sector de San Roque al noroccidente de Quito.

Uno de los propósitos principales de las mujeres que integran el “Danubio Azul” es que esta casa de tolerancia no atendería en la noche, y organizarían sus horas de trabajo tomando como referencia el horario de 8 de la mañana a 8 de la noche. Además ellas son las que están al frente del negocio, tratando de esta manera que las mujeres que trabajan en este lugar no sean víctimas de agresión física, sexual, psicológica por parte de clientes, dueños de burdeles o chulos.

Capítulo III

¡MARIA, LLENA ERES DE GRACIA!!; mujer, madre, puta.

En la religión católica ¿Desde cuándo y con qué objetivo nace la idea de realizar imágenes las Vírgenes, y cuáles son las características que deben tener física y formalmente para poderse ser nombrar como tal?

En los primeros siglos del cristianismo el tema de la virginidad estaba separada de la sexualidad, dejando además de lado el tema de la espiritualidad (exclusivo de los varones ya que se consideraba que su “naturaleza” les daba apertura a esta vida espiritual) excluyendo a las mujeres de alcanzar este estado espiritual por estar consideradas carnales (Salisbury, 1994). Si alguna mujer quería alcanzar el estado espiritual, tenía que renunciar a su la mayor parte de su “naturaleza”; debían dejar de ser lujuriosa y tentadora que estaba abierta a la sexualidad, es decir, no podían actuar como mujeres si querían alcanzar la espiritualidad, tenían que rechazar su género sexual y reproductivo, pero tenían que conservar su pasividad (Salisbury,1994).

La pasividad, según los Padres de la Iglesia, es la cualidad que definía a estas vírgenes como mujeres obligándolas a ser complacientes sujetándose a los hombres como las demás mujeres. Para poderlas diferenciar de las otras mujeres, debían llevar un velo en la cabeza para demostrar “que ellas estaban tan atadas al poder de los hombres como sus hermanas casadas” (Salisbury, 1994:46)

Según Jerónimo (considerado uno de los cuatro Padres de la Iglesia en compañía de Tertuliano, Cipriano, Ambrosio) “si ella desea servir a Cristo más que al mundo, entonces dejará de ser mujer y será llamada hombre” (Salisbury, 1994:44). Las mujeres eran segregadas de la santidad por el hecho de ser mujeres y las que podían entrar, necesitaban enfrentarse a un sinnúmero de conceptos e ideas segregarias donde tenían que renunciar a su género. De los estudios que hace de finales del siglo III, Jo Ann McNarama, observa que “... en las iglesias africanas era candente la cuestión de si las vírgenes seguían o no siendo mujeres” (McNarama citado en Salisbury, 1994:44), lo que lleva a cuestionar parte de la estructura social y darles cabida en caso de aceptar de

que estas vírgenes eran mujeres y si se consideraba que no lo eran [mujeres] tenían que ser admitidas en las filas de los hombres.

Es en el periodo Constantino (306-337 DC), (tras la aceptación del cristianismo por parte de éste, aceptación que está ligada a una estrategia política más que a una creencia religiosa) donde se da un primer movimiento de mujeres que consagran su virginidad a Cristo que además de tener como trasfondo una devoción cristiana, es una estrategia que “liberaba a las mujeres de las expectativas sociales correspondientes a su posición en la sociedad romana” (Salisbury⁷, 1994:103)

Una de las mujeres de élite que fue en contra de lo que dictaminaba la sociedad romana del siglo III fue Constantina⁸, hija de Constantino el Grande, que después de haberse curado de la lepra, consagra su virginidad y su vida a la oración y adoración de Jesús el Cristo, reclutando a esta devoción a las hijas de altos generales y otros miembros de la élite de Roma. Ella, Constantina, utiliza como estrategia el culto a la virginidad consagrada a Cristo, para así excluirse de aquellos roles y responsabilidades que tienen que cumplir las mujeres, pero en varios casos, estos matrimonios son realizados como estrategia política, y como una manera de tener el control de su cuerpo. (Salisbury, 1994)

3.1 Metodología y herramientas

La metodología que voy a utilizar es el análisis de texto a través de la decodificación de signos que forman parte de un mito creado a través de la historia humana, en este caso desde el habla de un grupo de mujeres trabajadoras del sexo. Para Barthes, el habla no necesariamente es oral, sino que puede estar formado por representaciones gráficas. (Barthes, 2000:201). Esta no es una verdad universal, sino que está ligada a la carga de conocimientos que se tiene sobre el tema; como plantea Barthes: la imagen es susceptible de muchos modos de lectura (Barthes, 2000).

⁷ Personalmente no encontré mas textos que corroboren o contradigan a esta autora)

⁸ La identidad de Constantina como iniciadora de los grupos de vírgenes que consagran su vida a la devoción de Cristo es confusa hasta la actualidad ya que también se toma como referente a Constanza, hermana de Constantino de la cual se sabe poco pero de los datos que se han encontrado sobre ella todos están acorde, en el caso de Constantina, hay muchos datos que se contradicen. [Salisbury 1994)

Para apoyar esta metodología, utilizaré el cuadrante de Greimas utilizado por Carreto (1997) donde se plantea que cada elemento tiene su valor dependiendo del lugar donde se encuentra ubicado dentro del espacio de la gráfica. Para esto es necesario dividir a la imagen en cuatro cuadrantes y hacer la decodificación de los elementos siguiendo las manecillas del reloj, además hay un punto central donde debería estar uno de los elementos más importantes de la figura.

Carreto Hernández (1997) aporta en cuáles son los procesos de percepción y en los elementos que deben ser tomados en cuenta dentro de la figura [sin olvidar que la imagen debe ser entendida como una unidad significativa]: figuración, iconicidad, y complejidad.

El grado de figuración está relacionado con los elementos de reconocimiento de modelos reales previamente conocidos por un grupo social: ejemplo: madre +niño = maternidad. La iconicidad tiene relación a la exactitud de la imagen respecto al objeto representado (Carreto, 2007). La complejidad está relacionada con la lectura que se hace de una imagen, mientras mayores son los niveles de abstracción, mayor la complejidad para la decodificación de la imagen ya que la imagen es susceptible a muchos modos de lectura (Barthes, 2000)

3.2 Elementos para analizar.-

¿Qué privilegia y que no privilegia la imagen de la Virgen de la Cantera de las imágenes oficiales a través de los elementos que la conforman?

Como señalo en el capítulo II de este trabajo, los elementos que conforman la imagen de la Virgen de la Cantera en forma tienen mucha relación con los elementos que conforman a las imágenes de Vírgenes oficiales desde la Iglesia, pero la disposición que tienen dentro de la imagen nos da una lectura diferente. Ejemplo de ello es que utilizando una vestimenta larga, no es necesariamente la túnica que oculta todas las líneas del cuerpo, sino más bien es la vestimenta larga de una prenda de dormir donde deja adivinar e imaginar la figura femenina.

. Esto se da a partir del siglo VI como una necesidad de que aparezca la madre del Salvador dentro de la iconografía religiosa como una estrategia para que las mujeres

tengan una imagen con la que se sientan identificadas, ya que hasta ese momento el arte cristiano solo había representado Santos Varones que rodean a Jesús (Mâle, 1952). Hay que tomar en cuenta que las imágenes femeninas que representan a la madre de Jesús, fueron creadas por artistas griegos convertidos al cristianismo, pero que aún conservaban su imaginación pagana tomando además prestado para la elaboración de estas imágenes femeninas elementos que caracterizaban a las damas nobles de Alejandría y Antioquía: el cabellos, el peinado, los velos.

A diferencia de este proceso histórico, artistas convertidos que trabajan imágenes religiosas femeninas a pedido del grupo patriarcal religioso, el nacimiento de la imagen de la Virgen de la Cantera, se da desde el imaginario de un grupo de mujeres que por el trabajo sexual que realizan han sido desplazadas desde el centro de la capital a la periferia. Mujeres que provienen de una clase baja, mujeres populares que en apariencia no podrán acceder una herencia cultural alta, ni formar parte de un grupo de intelectuales que tratan de decir lo verdadero a aquellos que aún no lo ven.

Para poder iniciar el análisis del texto gráfico necesito escoger elementos específicos, para analizarlos por separado y después según el lugar donde se encuentren en la gráfica darles la carga de importancia tomando como referencia el análisis de Carreto que se basa en el cuadrante de Greimas. Pero primero voy a anteponer los elementos que tiene la imagen de la Virgen de la Cantera, contraponiendo a los de las Vírgenes oficiales:

Elementos de “Nuestra Señora de la Cantera”	Elementos que conforman la imagen de la Virgen oficial Católica
A diferencia de las imágenes femeninas católicas, el habitud la Virgen de la Cantera es el espacio exterior y está sola, su único acompañante es el niño que representa al niño Jesús.	Las imágenes femeninas religiosas están ubicadas en un espacio cerrado, y cuando están afuera (en pocas ocasiones) están sobre las nubes y en la mayoría de los casos rodeadas de varones: ángeles o santos: ejemplo de imágenes de Vírgenes en espacios cerrados tenemos a la Virgen de la Dolorosa, La Virgen de Vladimir, La

<p>La cabeza de esta imagen está sin aureola y sin manto</p> <p>El niño está alejado del regazo y en una canasita que forma parte de la balanza que lleva en la mano izquierda, mientras que en otro lado de la balanza hace contra peso un baúl con todas las cosas consideradas banales o terrenales, dinero, joyas, perfumes.</p> <p>La vestimenta que utiliza es un camisón de dormir solo con tiras, donde insinúa su desnudez, además deja ver sus pies descalzos que se asientan firmes sobre la tierra</p>	<p>anunciación del angel San Gabriel a la Virgen (Fig.5) y como pocos ejemplos de Vírgenes en el exterior pero rodeadas de varones tenemos: La Inmaculada Eucaristía de Miguel de Santiago, La Virgen del Carmen (Fig. 6) , La Virgen de la Escalera (Fig. 7)</p> <p>La cabeza está cubierto o semi-cubierto con un velo o manto y/o con aureola. La utilización de este elemento era para resaltar la pasividad como característica de las mujeres, además para demostrar que estaban atadas al poder de los hombres (Tertuliano citado en Salisbury, 1994:46). La Virgen de la Dolorosa, La Virgen de Guadalupe</p> <p>El niño casi siempre está junto o cerca al regazo de la madre. Ejemplo de esto tenemos a la Virgen y el niño de finales del siglo XIII (Fig. 8), La Virgen con el niño y un Angel de Boticelli (Fig.9)</p> <p>Túnica que cubre todo su cuerpo sin dejar un solo rastro de la desnudez, una túnica que va desde el mentón hasta la punta de los pies. En las pocas imágenes que se ve parte de los pies, estos no topan el suelo, o están sobre el mundo o están sobre nubes, como una forma de ratificar la superioridad moral y espiritual. Ejemplo de estas imágenes tenemos a la Virgen</p>
--	---

	<p>Alada que se asienta sobre el mundo, la Virgen de Guadalupe, - que además es la única imagen que he encontrado que muestra una preñez tímida-, La Inmaculada que se posa sobre nubes (Fig.10)</p>
--	--

Para un mejor análisis de la imagen de Nuestra Señora de la Cantera, la imagen será dividida utilizando dos diagonales formando un a X, de esta manera tengo que en la parte superior, que llamare cuadrante I, está ubicada la cabeza sin velo de la Virgen de la Cantera, su rostro y la expresión de su mirada.

En dirección a las manillas del reloj, tenemos el cuadrante II, a la derecha. En este lado está la balanza que soporta en un extremo la canasta donde se encuentra depositado un niño y del otro extremo un cofre que contiene joyas y dinero.



En el tercer cuadrante, en el inferior de la imagen, están ubicados los pies de la Virgen, se observa que son fuertes y que pisa con firmeza la superficie del suelo. En el cuarto cuadrante, se observar parte del paisaje que forma el total de la imagen acompañado de fleres y piedras de colores en el suelo.

3.2.1. Primer cuadrante, parte superior: Velo ausente, cabello, ojos



Desde el siglo II, las mujeres –vírgenes que logran entrar en este mundo masculino de la espiritualidad, tenían que renunciar a tres de sus cuatro características que las definían como mujeres: la lujuria, la tentación y la

apertura física de su sexualidad sin que se le permita renunciar a su cuarta característica que era la pasividad, característica que los Padres de la Iglesia vieron como la cualidad que definía a estas vírgenes como mujeres sin tener que renunciar a su género. De esta forma ellas tenían que sujetarse a los hombres como cualquier mujer. “Para Tertulio, esto implicaba cubrirse la cabeza con un velo, para demostrar que ellas estaban tan atadas al poder de los hombres como sus hermanas las casadas” (Salisbury, 1994: 46) por tal razón si observamos con atención las imágenes femeninas religiosas oficiales desde la Iglesia Católica, en su mayoría tienen un velo que les cubre la cabeza.

Desde la misma biblia se habla del uso del velo desde una óptica patriarcal:

Quiero que sepan que Cristo es la cabeza de todo hombre, y el hombre es la cabeza de la mujer, así como Dios es la cabeza de Cristo. Si un hombre se cubre la cabeza cuando ora o cuando profetiza, deshonra al que es su cabeza. En cambio, si una mujer no se cubre la cabeza cuando ora o cuando profetiza, deshonra al que es su cabeza. Eso sería como si se hubiera rapado la cabeza.(1 Corintios 11:3-5)

Pero ¿qué es el velo? "Velo" se traduce del griego “Katakalypto”, que significa: *Cubrir completamente*, indicando que es la mujer que, al orar y profetizar, debe cubrirse la cabeza con el velo como señal de autoridad sobre sí. Es una instrucción de obediencia, porque al no cubrirse afrenta la autoridad de Dios. (1 Corintios 11:10; 11:5). El velo era de uso exclusivo de las mujeres.

Es interesante evidenciar la aparición del uso del velo por la mujeres-vírgenes, la hace primero Tertulio en el siglo II , esto es antes de la interpretación de los folios de

los apóstoles para la elaboración de la Biblia en el Concilio de Trento en la época de Constantino en el siglo III, y como evidencia a través del arte, es en el siglo IV cuando los artistas griegos helénicos convertidos al catolicismo ponen como elemento característico a las imágenes femeninas que representan a la Virgen María el velo que utilizaban las mujeres sirias de clase alta, velo o también llamado *maphorion* que tenía la finalidad de esconder los cabellos y dar a las líneas del cuerpo una gracia pudorosa. (Mâle, 1952; Haustein-Bartsch, 2008)

Tomando en cuenta la contada evidencia sobre los antecedentes históricos, artísticos y bíblicos, el uso velo juega un papel importante en la construcción e identificación de las Vírgenes: esto las marcaba con características de obediencia, sumisión para y hacia los hombres, además de identificarlas como castas, la “puerta cerrada”, el “jardín cerrado” (Ambrosio en Salisbury, 1994) eran metafóricamente las esposas de Cristo.

Parte de esta sumisión es la actitud en la mirada, en la mayoría de las imágenes femeninas religiosas, los ojos de estas féminas están viendo hacia abajo, y en pocos casos estas imágenes tienen los ojos hacia arriba en actitud de plegaria, y en muy contados casos como la Virgen de la Dolorosa mira de frente, pero al igual que las anteriores, la Dolorosa tiene una mirada de tristeza y suplica.

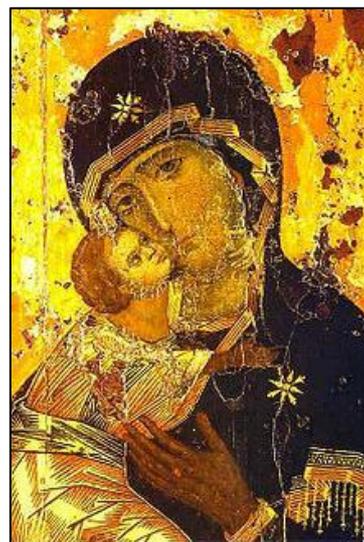
Con estos antecedentes, la imagen de la Virgen de la Cantera, revoluciona estas actitudes, al no usar el Velo en la cabeza, entra en un campo de lucha al no querer ser doblegada o tener como ser superior a los hombres. Además que si tomamos en cuenta que en el siglo II el uso del velo era para las mujeres casadas o mujeres-virgenes, la imagen de la Virgen de la Cantera sería coherente con el no uso de Velo y su vida, no sabemos si está casada o no, pero no es una mujer-virgen, y con su mirada frontal y desafiante complementa esta actitud de contra público.

3.2.2 Segundo cuadrante: la balanza que soporta al niño y a las joyas



En la mayoría de las imágenes religiosas femeninas, estas son representadas con el niño en brazos y en la mayoría de los casos esta cerca del pecho y del lado derecho, ejemplo de esto tenemos a las Vírgenes de la época Bizantina La Virgen de Vladimir que es una de las imágenes gráficas de las que se tiene evidencia, (aunque las imágenes religiosas femeninas se comenzaron a realizar desde el siglo VI (Male, 1952, Gombrich, 1970), solo desde el siglo XII se tiene en la actualidad esta evidencia física gráfica).

A diferencia de la Virgen de la Cantera, en la mayoría de las representaciones de las imágenes femeninas oficiales, el niño está ubicado cerca del pecho y por lo general del lado derecho, (Las Vírgenes de la época Bizantina:). Dentro de la creencia cristiana se dice que Jesús el hijo de Dios y María aunque no se la mencione de esta manera está al lado derecho del Padre.



La Virgen de Vladimir

El que la imagen de la Virgen de la Cantera tenga el niño en una canasta a su izquierda y colgando de una balanza, le da una característica fuerte a la imagen de la Virgen. En una observación rápida se la consideraría desamorada, rompiendo de esta manera los roles y el discurso que se suponen deben reproducir las imágenes de Vírgenes católicas, el amor, la dulzura, las mujeres como encargadas de la maternidad, y la reproducción de las buenas costumbres y la buena moral decir, rompiendo parte del discurso mariológico (Navarro, 2002).

Pero si se la ve con atención y se observa que el peso del canasto gana el niño, - que no sabemos si es su hijo o no- y no las joyas del lado contrario, es decir, el niño

puede ser tomado como la representación de su familia y no el de la maternidad, y es esta la que gana en la balanza, y no las cosas materiales.

3.2.3 Cuadrante III y IV, vestimenta, pies en la tierra, espacio público



En la mayoría de las imágenes de Vírgenes católicas, los pies casi no se ven y si se los ven no topan el suelo, o están sobre algún objeto o sobre las nubes. Ejemplo de ello tenemos a la Virgen Alada de Legarda (Virgen del Panecillo) se insinúa los pies pisando una serpiente, o como “La virgen y el Niño” (Fig. 4)

de Miguel de Santiago, que está sobre un manto de flores, o como la Virgen de Guápulo (Fig.3) del mismo Miguel de Santiago que está en las nubes.

Esta característica de la Virgen de la Cantera es la que pone a pensar como una Virgen terrenal, que pisa fuerte y sabe para donde ir. Las imágenes femeninas religiosas católicas, en su mayoría han sido representadas dentro de un espacio privado: la Virgen de Vladimir [hacia 1131, de la época Bizantina], Virgen que sigue siendo reproducida hasta nuestros días en los vitrales de varias iglesias católicas; la Virgen de la Pasión, [hacia finales del siglo XV], la Virgen de Guadalupe, La Virgen de la Dolorosa, entre otras (Haustein-Bartsch, 2008: 10). Si se las representaba en el espacio abierto, estaban entre Santos Varones y sobre una nube, nunca solas y con los pies en la tierra, por ejemplo, la Virgen de Guápulo, pintada por Miguel de Santiago (Salvat, 1977).



¿Por qué motivo estas imágenes femeninas eran concebidas dentro de un espacio privado? Tenemos que mirar detenidamente las características que los artistas toman para la representación icónica femenina religiosa, hay que resaltar que los rasgos físicos que se reproducen pertenecían a las mujeres nobles de clase alta de Antioquía, Alejandría y Siria (Mâle, 1952). Son estas mujeres que a través del arte helenístico

representan a la imagen de la Virgen: la túnica, el peinado, mientras que el arte de Jerusalén la envolvió en el amplio velo de las mujeres sirias. (Mâle, 1952)

Pero además, la imagen de la mujer es creada a través del imaginario que se tiene sobre ellas mismas, y la sociedad patriarcal

“(…) al papel que la imagen tiene en la creación de esos imaginarios, sabemos que la articulación de estos discursos a través de ella conlleva la creación de unas pautas de narración visual y unas reglas de representación que son comprendidas y aceptadas por la sociedad a la que van dirigidas, y que siempre se refieren a valores que están más allá de la mera apariencia realista de las imágenes” (García, 1999a y 2001).

Las mujeres de élite, blancas, estaban designadas a pasar dentro de un espacio privado, no podían tomar decisiones sobre cosas que no sea lo doméstico. Imaginadas para la reproducción, las buenas normas de conducta, la discreción. Si las características físicas son tomadas de mujeres reales, las formas de comportamiento también deben reproducirse en estas imágenes como una manera de control hacia las mujeres sin importar la esfera donde se desenvuelva.

A través de estos controles dentro del espacio privado, se controlaba la sexualidad, las mujeres de casa debían ser obedientes y satisfacer a sus maridos, “(…) cuerpos privados, cerrados y estables, que parece subyacer en la base de las nociones modernas de la diferencia sexual, es también producto de momentos culturales e históricos concretos” (Lacqueur, 1994:42). Pero aunque los cuerpos sean privados, un cuerpo es un lugar que “inevitablemente ocupan un espacio físico” (McDowell 2000: 59), es decir, la imagen de la Virgen de la Cantera además de salir del espacio privado al público, se apropia de este espacio al hacer uso de su cuerpo que posee características específicas en forma y tamaño no solo como materia sino como el lugar en sí.

A manera de conclusión.-

Las palabras claves en este capítulo son: cuerpo, espacio público/privado, sexualidad, marianismo, vestimenta. La idea central de este capítulo es la lectura de los elementos que conforman la imagen de la Virgen de la Cantera en comparación con las imágenes femeninas oficiales. Ver como estos elementos son re-significados desde el

imaginario de las personas, en este caso concreto desde el imaginario de las mujeres trabajadoras del sexo que laboran en el Burdel “Danubio Azul”.

A pesar de que varios de los elementos que conforman la imagen de la Virgen de la Cantera son similares a la de las imágenes femeninas oficiales, nos dan otro concepto, ejemplo es el niño en la balanza, no podemos decir que sea su hijo, simplemente en un niño tierno que puede representar a la familia, esto en comparación con el niño de las Vírgenes oficiales, hasta ahora no se ha cuestionado que no sea el niño Jesús, por tal motivo asumimos que la Virgen tal o cual es la madre de este niño que también asumimos que es Jesús.

La vestimenta, una bata de dormir o ropa de cama, rompe con el tema de la privacidad y prudencia de la que se suponen deben ser dueñas las mujeres, pero la imagen la la Virgen de la Cantera rompe también este concepto de mujer y lo desafía a través de la expresión de sus ojos. Con una mirada objetiva, la imagen de la Virgen de la Cantera representa a estas mujeres “públicas” que de una u otra forma han transgredido a su manera varios de los roles que desde los grupos hegemónicos patriarcales tanto civiles como clericales han impuesto a lo largo de la historia.

Capítulo IV

Ave María purísima!... Sin pecado concebido

Nuestra Señora de la Cantera; religiosidad y cultura popular.

Después de hacer un recorrido histórico de las imágenes religiosas femeninas a lo largo de esta investigación y de realizar una lectura comparativa de los elementos que conforman la imagen de Nuestra Señora de la Cantera en relación a los elementos que están en las imágenes de las Vírgenes católicas, me es necesario saber cómo y por qué estas imágenes femeninas religiosas oficiales y sus elementos se resignifican, se ubican y se repiten a través de imágenes creadas desde el imaginario colectivo, desde lo cotidiano de la cultura y la religiosidad popular; desde lo no oficial.

La imagen de este estudio, Nuestra Señora de la Cantera, es una Virgen que no es virgen aunque en forma contenga varios de los elementos que las imágenes femeninas oficiales tienen. Por tal motivo, para entender la resignificación de las imágenes femeninas católicas dentro de esta imagen femenina creada desde el imaginario de un grupo de mujeres, es necesario encontrar ese punto de hibridez entre lo religioso oficial y el sincretismo popular. Para esto veré algunos puntos de la religión sin dejar de lado la cultura.

El tema de la cultura ha sido estudiado, analizado por varios autores: intelectuales, filósofos, científicos. Uno de ellos es Burker, que al periodizar la cultura, se ve que la historia de la cultura siempre ha sido redactada y escrita desde la mirada de los intelectuales, donde este grupo de personas hablan de un binomio: cultura letrada vs cultura popular. Pero además, Burke(2000) divide la cultura popular en categorías: subcultura que es “el sistema de significados procedentes de una cultura más general”, y la contra cultura como la “cultura que se diferencia de y rechaza a la cultura dominante” (Burke en Zurieta, 2000:34).

También Bajtin ([1965] 1987 en Zubieta, 2000) habla sobre la cultura tomando en cuenta para su análisis dos escenarios: la cultura popular, cultura de plazas, de fiestas y la cultura oficial ligado a lo serio, a lo religioso. La cultura popular está ligada a la

oralidad, a los dichos, refranes, a todo lo que dice la gente pero que no está escrito. Esta forma de expresión en y de la cultura popular, autores como Gudiño la comparan con la cultura barroca que no se caracterizaba “por ser culta, textual o ilustrada, sino más bien popular y oral” (Gudiño: xx, en Montesinos 1991: 38), y al ser una cultura oral, los intelectuales, interpretan esta oralidad y la convierten en escritura.

Esta transformación de lo oral a la escritura también es apoyada por Burke (2000), que dice que el acceso nunca será directo, siempre habrá un intermediario, es decir; para que las personas que forman parte de las masas o cultura de masas puedan acceder al conocimiento de las altas culturas o culturas de élite necesitan un intermediario, para que además su cultura sea traducida a y plasmada en algo tangible y legible como la escritura (Burke en Zurieta, 2000) sin olvidar que esta escritura no es solo el conjunto de signos que forman palabras, también forman gráficos.

Pero, para entender mejor a la cultura popular no es suficiente solo plasmar la oralidad en algo tangible y legible como la escritura, sino que además como lo plantea Burke, entender la cultura de masas es leer su arte popular “analizando la iconografía de los objetos decorados” (Burke en Zurieta, 2000:32) como una manera de acercarse al imaginario popular de quién o quiénes las concibió. Para esto utiliza como herramienta el método comparativo que consiste en analizar “similitudes y diferencias entre las manifestaciones culturales” (Burke en Zurieta, 2000:33).

Tomando en cuenta estos dos planteamientos que hace Burker: la transformación de la oralidad a algo tangible, por otro lado la lectura del arte popular. La imagen de la Virgen de la Cantera entra en estos dos momentos: primero esta imagen es concebida desde la oralidad de las mujeres trabajadoras del sexo y transformada en algo tangible a través de la habilidad de un artista plástico, y por otro lado, comparando las similitudes y diferencias entre las imágenes femeninas religiosas y la Virgen de la Cantera a través de la lectura iconográfica de los elementos que la conforman, se ve la hibridez entre la religión oficial y el imaginario popular que se tiene sobre lo que deben ser y representar las deidades femeninas.

Las imágenes de Vírgenes avaladas por la Iglesia serían parte de la manifestación cultural de élite, concebidas bajo la mirada aprobatoria de la hegemonía patriarcal (pelo largo: oscuro y ondulado; velo sobre su cabeza; con traje largo; un niño)⁹ mientras que la imagen de la Virgen de la Cantera (a más de los elementos mencionados anteriormente, se ven joyas y dinero contraponiéndose a la imagen de un niño tierno en una balanza. Además está en un espacio abierto rodeada de flores y pisando firmemente el suelo con los pies descalzos y a pesar de que tiene una vestidura larga, es una combinación que sugiere la transparencia y la posible desnudez de la imagen) es construida bajo la mirada femenina de un grupo de mujeres trabajadoras del sexo, mujeres que no forman parte de la cultura oficial de las élites, mujeres que forman parte de grupos subordinados.

Formando parte de la cultura popular y basándose en la idea de contra público de Fraser (1997), estas mujeres trabajadoras del sexo, son un contra público de la Iglesia, ya que a través del imaginario que tienen sobre las imágenes femeninas religiosas y mediante su oralidad construyeron una imagen con la cual se sienten identificadas y pueden hablar de sí mismas a través de la imagen de la Virgen de la Cantera, ubicándose de nuevo como un contra público de la Iglesia al transgredir el tabú cristiano que prohíbe hablar de sí mismas “[p]orque hay que pensar constantemente en Dios, la salvación, y la muerte” (Muchembled; 2008: 32)

No solo las mujeres trabajadoras del sexo son un contra discurso, la imagen de la Virgen de la Cantera en sí también es un contra público o mejor dicho una contra imagen que en apariencia no se desliga de los roles maternos ni reproductivos (roles que reproducen las imágenes femeninas religiosas oficiales), su actitud no tiene que ver con la sumisión, más bien con la irreverencia, mientras que las imágenes de Vírgenes oficiales creadas por hombres- curas- sacerdotes, refuerzan y reproducen roles mariológicos (Herrera,1999; Wolf, 1956), roles tomados y reproducidos sobre todo por mujeres que forman parte de una cultura de élite (Navarro, 2002).

Así como se habla de cultura popular y de élite, también se habla de religiosidad oficial y religiosidad popular. La religiosidad oficial, avalada y dirigida por un grupo de

⁹ Ver en anexos las Imágenes No. 4, 5, 6, 7, 8, 10

hegemonía patriarcal, es la que controla y regula a las sociedades y sus habitantes a través de diferentes mecanismos (sus mandamientos, pecados, confesión, perdón, el acceso al paraíso y la vida eterna) (Muchembled, 2008). Mientras que la religiosidad popular es la construcción desde la apropiación de elementos de la cultura oficial y el imaginario de la personas.

Uno de los resultados de esta mezcla entre lo religioso popular, la apropiación de los elementos de la cultura oficial y el imaginario de las personas, son los rituales creados desde el sincretismo popular. Un ejemplo de esta mezcla e hibridez son los rituales de la “Mama negra” que se celebran la primera semana de noviembre en la ciudad de Latacunga, al sur del Ecuador. A pesar que este ritual profano de la mama negra es por la conmemoración de la independencia de Latacunga, esta fiesta-ritual no solo es celebrado por los oriundos del lugar, sino por personas que pertenecen a distintas esferas culturales, económicas.

Esta festividad, la “Mama negra”, es un ejemplo claro donde el “reconocer los cruces (...), la mezcla de las distintas tradiciones, así como, la composición social y cultural de los grupos populares y los distintos contextos urbanos” (Vera, 2007:10), visiblemente se construyen bajo una forma de hibridad, donde los grupos subordinados han creados sus propias imágenes, rituales o le dan otro uso y sentido a imágenes pre establecidas por la Iglesia y que lógicamente tienen sus roles dentro de los ritos oficiales y no oficiales utilizadas en alusión a la cultura o la religión para resaltar su carácter de fusión y asimilación de elementos diferentes. (Wolf, [1956] 2001).

A esta hibridez o mezcla de elementos entre lo religioso oficial y el sincretismo del pueblo es a lo que se le podría denominar religiosidad popular al “[r]esultado de la confluencia católica con otras expresiones” (Pérez Cruz, 2006), aunque los elementos que se hibridizan con el catolicismo, en cada contexto acostumbran ser diferentes. La cultura y la religiosidad popular, se re-significa, reproduce, y se adueña de las imágenes oficiales de la Iglesia y los elementos que la conforman, sin olvidar que la alta cultura ha tenido una influencia sobre la “baja” cultura o cultura de masas (Burker, 2000) pero también las altas culturas se han alimentado de las culturas populares y en muchos de

sus rituales, los intelectuales, gente de élite hombres y mujeres, participan como cualquier integrante que pertenece al pueblo.

Valle (1978) concluye que desde posiciones jerárquicas institucionales, se consideran a estos rituales de masas como prolongación del catolicismo oficial, o como “un conjunto policrómico de manifestaciones religiosas, al margen de las organizaciones institucionales, se debaten las posiciones en torno a la autonomía de esta realidad social, que se conforma con características similares pero también diferentes, de la expresión católica romanizada” (Valle, 1978 en Pérez 2006:5), es decir, los rituales realizados dentro y desde las culturas de masas con características propias de la cultura popular, lo que hace es reafirmar los rituales católicos, lo único que cambiaría es el espacio donde se lo realice; de la iglesia a la calle.

El acceso directo a los rituales e imágenes oficiales femeninas y masculinas son en las iglesias, construidas como estrategia de reunir en un solo lugar a sus fieles, y en este espacio por tiempo específico mantener el control de las masas. Es este espacio patriarcal católico el que permite la comunicación directa con estas deidades. Pero además hay personas que tiene en sus casas, un espacio que " [n]o es hecho para abrigar altar y misa y sí para colocar la imagen del santo" (Beozzo, 1977) cuyo acceso es más familiar, privado.

En el caso de la Virgen de la Cantera, esta imagen está colocada en un espacio adecuado dentro de una casa de citas “El Danubio Azul”, espacio que solo sería visitado por mujeres trabajadoras del sexo y uno que otro curioso intelectual (sociólogos y antropólogos), artistas y poetas. Incluso la clientela del lugar tal vez la vea sin darle mucha importancia. Puede que el hecho de estar dentro de una casa de citas, la convierta en una Virgen privada, una Virgen exclusiva que representa y reproduce las necesidades y los roles de las mujeres trabajadoras del sexo.

La creación de esta imagen profana desde la exclusión, subordinación, es una manera de tener acceso a sin necesidad de intermediarios, es decir, ya no hay la necesidad de ir a iglesias y confrontarse con prejuicios morales y éticos establecidos desde la sociedad y la cultura; simplemente del imaginario y las necesidades del pueblo

o en este caso de un grupo específico de mujeres nacen estas imágenes y ritos que tienen elementos de la religión oficial que ayuda a satisfacer esa necesidad de contar con algo divino. Como explica Gómez, paralelamente a la religiosidad oficial, la religiosidad popular construye sus propios símbolos “para dar cabida a realidades inmediatas que encontraban soluciones mágicas en exvotos” (Gómez, 2007:12).

La imagen de la Virgen de la Cantera es el resultado de una construcción desde el imaginario adquirido y heredado a lo largo de vida de cada una de las mujeres trabajadoras del sexo, imagen femenina que al contrario de la mayoría de imágenes religiosas construidas desde lo popular y la exclusión y desde una mirada masculina, es concebida desde un orden social matriarcal, donde la oralidad de estas mujeres es el eje central para la elaboración de las mismas.

El imaginario de la cultura y la religiosidad popular juega un papel importante en la construcción de la imagen de Nuestra Señora de la Canteras, aunque en forma parte desde el conocimiento que se tiene de cómo y qué elementos debe tener y que roles cumple una imagen femenina oficial, el resultado es una imagen femenina que rompe con los estereotipos establecidos desde la esfera patriarcal, es una imagen que está construida desde las vivencias de sus creadoras.

Cuando Bajtin ([1965] 1987 en Zubieta, 2000) habla sobre la cultura popular o no oficial y la oficial, lo hace a través del análisis de la obra literaria de Rabelai, “Gargantúa y Pantagruel”, tomando en cuenta para este análisis dos escenarios: la cultura popular, cultura de plazas, de fiestas y la cultura oficial ligado a lo serio, a lo religioso. Bajtin considera que la obra pertenece a la alta cultura aunque toma como referente la lógica de la baja cultura, es decir, Rabelai para la creación de su obra recoge dichos, refranes, lo oral, todo lo que dice la gente pero que no está escrito (Zubieta, 2000).

Al contrario del proceso para la creación de la imagen de la Virgen de la Cantera, sus creadoras lo hacen a través de la oralidad pero tomando como referente y apropiándose de elementos que conforman las imágenes oficiales, es decir, al contrario de Rabelain que se apropia de la oralidad de las personas, las mujeres del Danubio Azul

se apropian de los elementos de las vírgenes oficiales, elementos ubicados desde la religión oficial.

Este grupo de mujeres subordinadas creadoras de la imagen de la Virgen de la Cantera hacen un proceso inverso al que hacer Rebelai; toman elementos de las imágenes femeninas oficiales para ubicarlos en una imagen femenina creada desde la oralidad que ha sido plasmada a través de la escritura gráfica mediante la intervención de artistas plásticos de Quito. En este punto Burker (1978) justificaría este proceso como la “adaptación a necesidades específicas” (Zubieta, 2004:35) en este caso sería la necesidad de tener una imagen femenina con la cual identificarse ya que nació desde su imaginario e iniciativa, desde el conocimiento que las mujeres trabajadoras del sexo tenían de las imágenes femeninas religiosas.

A manera de conclusión.-

Las palabras claves para este capítulo son: cultura popular y oficial, religiosidad popular y oficial.

No sé si las mujeres del “Danubio Azul” que intervinieron en este proceso hayan tenido alguna intención de romper esquemas o no, pero a pesar de que en apariencia ellas se basan en la idea que se tiene de lo que debe ser y llevar una imagen femenina religiosa y al tratar de seguir esa “norma” de construcción gráfica se apropian de esos elementos concebidos desde la alta cultura y le dan otro significado ya desde su imaginario y tal vez necesidades, creando así una imagen mezcla entre lo profano y lo religioso, entre lo concebido desde la alta cultura y re-significado desde su mirada de mujeres subordinadas, excluidas y con “baja” cultura, sin saber que su imagen en si se puede convertir en un contra-público que tiene presencia propia.

Capítulo V

MARÍA MARÍA; AMÉN

Después de estudiar la imagen de la Virgen de la Cantera, me doy cuenta que al observar y hablar de imágenes religiosas, los y las espectadoras no nos preguntamos lo que representan, que nos quieren decir como imágenes y cada uno de sus elementos, o que nos quieren enseñar, y sobre todo no nos preguntamos qué y quienes están detrás de la creación de cada una de estas imágenes a las que muchas personas le tienen fe y le rezan creando un lazo de pedidos hacia los santos y penitencia por parte de los creyentes (Pérez en

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales06/fscommand/71P13.>),

Si observamos podemos encontrar que las imágenes religiosas, masculinas o femeninas tiene una misión que cumplir. En el caso de las imágenes femeninas, una de las misión es la replicabilidad de roles socio-religioso-culturalmente construidos, roles como la maternidad, la hétero-normatividad, la pasividad, la sumisión. (Malê, 1945; Herrera, 2000). Además en el caso de las imágenes femeninas nos transmiten la culpa arrastrada desde los inicios del génesis: la desobediencia hacia Dios y tentación provocada a Adán por parte de Eva.

Teniendo en cuenta el estigma de Eva, carnal, lujuriosa, etc., la Iglesia Católica se ha encargado de crear estas imágenes religiosas femeninas desde el siglo IV como una de las varias formas de controlar la población y a las mujeres en especial. Pero sobre lo que más control quiere tener la Iglesia es la sexualidad en especial el de las mujeres que integran su comunidad, y para saber un poco más de su vida íntima y espiritual, se crea la institución de confesión y penitencia como una manera de entrar a la habitación de los hombres y las mujeres (Lavrin, 2005 ; Flandin, 1884), es decir que la dominación y la subordinación ya no es solo en el cuerpo visible, sino también del cuerpo en la intimidad.

Son las mujeres trabajadoras del sexo o también llamadas públicas las que ponían a vista de todos y todas la intimidad de sus alcobas (Mannarelli, 1999), lógicamente en relación a las mujeres de casa eran más marginadas especialmente por

las mismas mujeres. Ser una mujer pública, limitaba su acceso a diferentes espacios públicos y privados.

Los estigmas aplicados a las mujeres (lujuriosas, carnales, poco espirituales) a parte de reproducirse desde la Iglesia, también se reproducen desde la cultura sobre todo cuando se cree que la violencia de género, los roles domésticos privados que deben cumplir las mujeres, el silencio y la sumisión son naturales, y se los asume como tales, no solo por los hombres, sino por las mismas mujeres.

A pesar de que la Iglesia ha ejercido un control sobre la psiquis, las acciones, la sexualidad, el comportamiento adecuado de los hombres y las mujeres, y ofreciendo el perdón y la vida eterna (Muchembled, 2008) no ha logrado controlar en su totalidad las acciones de sus creyentes, que han buscado desde su imaginario y creencias complementar –se espiritualmente.

Las mujeres que crean la imagen de la Virgen de la Cantera, son mujeres que provienen de círculos sociales y culturales bajos, son mujeres que han sido subordinadas, excluidas, marginadas que al crear la imagen que representa a su Virgen, estas mujeres ya son un contra público, porque rompen con el silencio de la subordinación y hacen presencia aunque sea en un círculo determinado.

Pero no solo las mujeres del “Danubio Azul”, también su Virgen forma parte de un contra público al romper los estereotipos que se tiene de una imagen femenina religiosa, al ser irreverente al no tener el pelo cubierto con un velo, al estar en un espacio abierto y con los pies plantados en la tierra, al estar sola y rodeada de naturaleza, y a pesar de que en la imagen esta la figura de un niño tierno, no está pegado al pecho; esta imagen rompe incluso con el secreto de la intimidad al estar con una combinación de dormir en un espacio público.

Aunque en apariencia - por los elementos que la conforman – la Virgen de la Cantera reproduce los mismos roles que reproducen las imágenes femeninas oficiales, más bien reafirma esa postura de contra público: mujer que pelea en un espacio público, con una característica un poco altanera que sufre pero que sigue para adelante, que está

al tanto de la familia y que lucha por ella, es la imagen de una mujer que puede ser padre y madre a la vez.

Hablar de la Virgen de la Cantera es hablar de un universo amplio, un universo que encierra un sinnúmero de características culturales, religiosas, artísticas, de inclusión y exclusión de un grupo determinado de mujeres que entre otras cosas son trabajadoras del sexo.

Al analizar esta imagen entiendo que no solo es el hecho de tomar los elementos que conforman las imágenes femeninas oficiales, es que las mujeres del “Danubio Azul” hacen su aporte personal, no desde la sumisión y el miedo sino desde el empoderamiento y la reivindicación como mujeres trabajadoras del sexo, rompiendo esa culpa arrastrada desde los inicios del génesis: la desobediencia hacia Dios y la tentación ejercida sobre Adán por parte de Eva.

Si la Virgen de la Cantera cumple con el objetivo para el que fue creada: representar a la mujeres trabajadoras del sexo que se encuentran en la Cantera, permitiendo que estas mujeres y otras que se dedican al trabajo sexual, tengan su “algo” mágico-religioso a que aferrarse, pero además, sin proponérselo y sin tintes de grandeza, esta imagen puede llegar a ser un referente de contra-público ya que se auto nombra y se auto reconoce a través de los diferentes elementos que las mujeres trabajadoras del sexo interpretaron y colocaron en esta imagen.

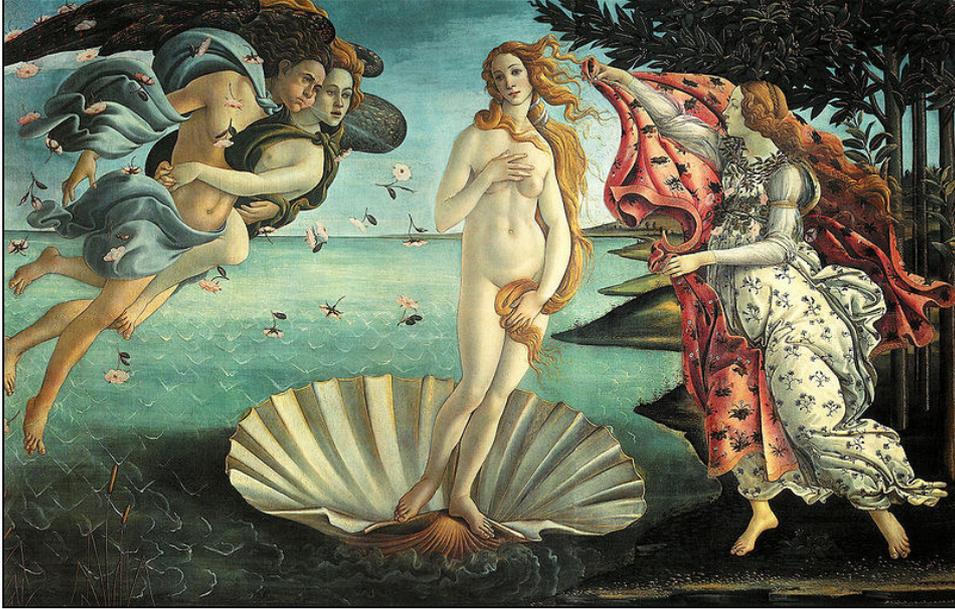
La Virgen de la Cantera, una virgen que no es vírgen, que es humana, que aunque haya sido construida desde el imaginario de un grupo de mujeres específicas es real, metafóricamente hablando es de carne y hueso.

La cultura la religiosidad popular tiene mucha riqueza, porque desde el imaginario permite crear imágenes como la de la Virgen de la Cantera utilizando la hibridez no solo de las formas, sino de las necesidades, y aunque no sea reconocida oficialmente, la Virgen de Cantera cumple con el objetivo para el que se le creó: representar a las mujeres trabajadoras del sexo que se encuentran en el sector de la Cantera, y permitir que estas mujeres tengan algo mágico a que aferrarse.

Las mujeres que crearon la imagen de Virgen de Cantera seguirán siendo subordinadas, por la sociedad, la cultura, la religión, pero su actitud frente a la vida será diferente, han materializado su capacidad de creadoras, y aunque no lo sepan para algunos intelectuales, artistas, poetas, se han convertido en un referente de contra público para otras mujeres que creían que no podían dar más que un poco de amor pagado.

ANEXOS.-

Imagen No. 1



”El nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli

Imagen No. 2



”La Maja desnuda” de Francisco de Goya y Lucientes

Imagen No. 3



“Los milagros de Nuestra señora de Guápulo y de la Virgen del Quinche”

Imagen No. 4



“La Virgen y el niño con corona de flores”

Imagen No5



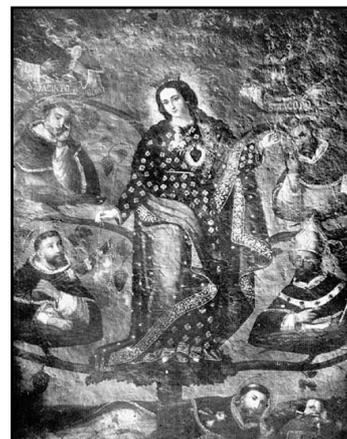
La anunciación del angel San Gabriel a la Virgen María

Imagen No.6



“La Virgen del Carmen”

Imagen No. 7



“La Virgen de la Escalera”

Imagen No. 8



“La Virgen y el Niño”

Imagen No.9



“La Virgen con el niño y un ángel”

Imagen No. 10



“La Inmaculada”

BIBLIOGRAFÍA

Araujo, Kathya. (2008) “Entre el paradigma libertario y el paradigma de derechos: límites en el debate sobre sexualidades en América Latina”, en Araujo, K. (con Prieto M.) (eds.) *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito: FLACSO, sede Ecuador.

Araujo, Kathya “Individuo y Feminismo. Notas desde América Latina”, en: ICONOS. *Revista de Ciencias Sociales*, N° 33, enero, pp. 141-153.

Auyero, Javier y Claudio Benzecry. (2002) “Terminos Críticos de Sociología de la Cultura” director Altamirano Carlos, Argentina

Biblia Puebla, Corintios,

Cabrero, Ferran, (2006) “Qué se entiende por cultura” en *El Tercer Mundo no Existe. Diversidad cultural y desarrollo*. Barcelona: OXFAM.

Carreto Hernandez, (1997) “Publicidad. Estructura Semántica”. Editorial Panapo, Caracas-Venezuela

Franco, Jean, (1996) [1989] “La Malinche: de don a contrato sexual”. En *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Cuarto Propio

Flandrin, Jean Louis. (1984). Hombre y mujer en el lecho conyugal. En *La moral sexual en Occidente*. Barcelona: Juan Granica. Pp. 143 – 152.

Fraser, Nancy. (1997) Justicia interrumpida, “Repensar el ámbito público: una construcción a la crítica de la democracia realmente existente”, en *Iustitia Interrupta*. Colombia: Siglo del Hombre, Universidad de los Andes.

García, Jordán, Pilar y Gabriela Dalla-Corte Caballero, (2006) “Mujeres y sociabilidad política en la construcción de los estados nacionales”. En *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Isabel Morant (dir). Madrid: Cátedra.

García, Fernando, (2004) “La imaginación de lo nacional en tiempos de dolarización y crisis: nuevas estrategias de representación del movimiento indígena ecuatoriano” en “*La cultura en las crisis latinoamericanas*” Alejandro Grimson (compilador) CLACSO

García, Juan Andreo, (2006) “La formación del imaginario sobre las mujeres a través de la representación ecónica”. En *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Isabel Morant (dir). Madrid: Cátedra

García Canclini, Nestor y G B Batalla, (1987) “Políticas culturales en América Latina”, Grijalbo,

Gomez, Ines, (2007), Viajes, desplazamientos y migraciones. Ensayos de crítica cultural.

http://books.google.com.ec/books?id=CdZwHWXO--gC&pg=PA122&lpg=PA122&dq=rowe+william:+la+cultura+moderna&source=bl&ots=7cMWkXQwI1&sig=8ZW5xYNiccD-n6vLrtfpbt-YWU&hl=es&ei=ACkLS9eUN83PIAelu4GjDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=rowe%20william%3A%20la%20cultura%20moderna&f=false

Grimson, Alejandro, (2004) “Introducción” “La cultura en las crisis latinoamericanas” Alejandro Grimson (compilador) CLACSO

Haustein-Bartsch, (2008) *Icono*, Madrid-España.

Herrera, Gioconda, (1999) "La Virgen de La Dolorosa y la lucha por el control de la socialización de las nuevas generaciones en el Ecuador del 1900" en *Transformar o reflejar las realidades andinas: la educación en el siglo XX*, Lima. Revista Bulletin de l'Institut français d'études andines. 28 (3): 387-400

Jelin, Elizabeth, (2002) “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria? Las luchas políticas de la memoria”. En *los trabajos de la memoria*. Madrid: siglo XXI

Kliksberg, Bernardo, (1999) “Capital social y cultura, claves esenciales del desarrollo,” en *Revista de la CEPAL*, 69, diciembre.

Lacqueur, Thomas, (1994) “Sobre el lenguaje y la carne”. En *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.. Pp. 15 -53.

Lavrin, Asunción, (2005). “El control de la reproducción: escrutinio de las relaciones entre los sexos”. En *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay*. Chile: Ed. De la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Lavrin, Asunción, (1991). La sexualidad en el México colonial: un dilema para la iglesia. En *Sexualidad y matrimonio en la América hispánica. Siglos XVI – XVIII*. México: Grijalbo. Pp. 55-104.

Mâle, Èmile, (1952) El Arte Religioso del siglo XII al siglo XVIII (L’Art Religieux du XII au XVIII siècle) [1945] México

McDowell, Linda, (2000) Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas. Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer

Mannarelli, María Emma, (1999). “El programa cultural del cambio de siglo: maternidad y naturaleza femenina”. En *Limpias y Modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Flora Tristán. Pp. 69 – 114.

Martin Barbero, Jesús, (2002). “Terminos Críticos de Sociología de la Cultura” director Altamirano Carlos, Argentina

Montecino, Sonia, (1991) Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno. Santiago, Cuarto Propio-CEDEM. Pp. 36-95.

Muchembled, Robert, (2008) “El orgasmo y Occidente. Una historia del placer desde el siglo XVI a nuestros días”. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica. Cap. 1 Ese placer que llaman carnal. Pp. 29-70.

Navarro, Marysa, (2002) Against Marianismo. En *Gender’s Place*. Rosario Montoya, Lessie Jo Frazier y Janise Hurtig, eds. Nueva York: Palgrave Macmillan. Pp. 257-272.

Pateman, Carol, 1995 (1988) “El contrato sexual” ANTHROPOS –UAM, México

Pérez, Ofelia, (2005) La religiosidad popular en la encrucijada. Re-evangelización católica y pluralismo.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales06/fscommand/71P13>.

Puente, Eduardo, (2005) “El Estado y la Interculturalidad en Ecuador” Universidad Andina, Quito: Abya Yala,

Riaño, Pilar, (2003). “Encuentros artísticos con el Dolor, las Memorias y las Violencias Antropológicas, Arte Público y Conmemoraciones”. En *Arte, Memoria y Violencia*, Pilar Riaño, ed. Medellín: Corporación Región.

Rivas, Patricio, (2009) “Políticas Culturales”, en *Cuaderno Uno de Gestión y políticas Culturales*, Ministerio de Cultura del Ecuador,

Russel y Rodríguez, Mónica, (2008) “Accounting for MeXicana feminisms.” *American Ethnologist* 35 (2):308-20.

Salisbury, Joyce, (1994), *Padres de la Iglesia, Vírgenes independientes*. T/M Editores, Caracas

Stevens, Evely, (1973) “The Other Face of Machismo in Latin America”. En *Female and Male in Latin America*. Ann Pescatello, ed. Pp. 89-101. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Vera, María Piedad, (2007). “Repensando en orden del mundo: estudio introductorio sobre patrimonios y tradiciones”. En: *Los años viejos: Vera (coord.)* Quito, 2007

Wolf, Eric R. [1956] 2001 *Pathways of Power*. Cap. 9, “The Virgin of Guadalupe, a Mexican national symbol.” Berkeley: University of California Press, pp. “The Five Sexes Revisited.” *The Sciences*, July-August 2000: Recopilado en Catherine A. Dettwyler y Vaughn M Bryant, eds. *Reflections on Anthropology*, New York, McGraw Hill, 2004.

EL COMERCIO, jueves 31 de agosto 2006,
<http://www.elcomercio.com/Generales/Solo-Texto.aspx?gn3articleID=98506>

EL COMERCIO, 20 de noviembre 2009, <http://www.elcomercio.com/Generales/Solo-Texto.aspx?gn3articleID=98506>