

Soportes vivos para la fabricación de un mito

Julia Montilla

San Sebastián de Garabandal es una pequeña localidad situada en el paisaje montañoso de Peña Sagra (Santander). El 18 de junio de 1961, cuatro menores cuentan que han visto una figura envuelta en luz, que declara ser posteriormente el arcángel Miguel. El relato emula los inicios del *Génesis*, la aparición tiene lugar tras el robo de unas manzanas del jardín de la maestra, situado junto a la «calleja» de la campuca. La visión es sucedida por otras¹, que se difunden vertiginosamente por el área geográfica próxima. Infinidad de curiosos (devotos, religiosos, médicos o habitantes de las localidades cercanas) se desplazan a la aldea. Las aglomeraciones hacen necesaria la instalación de un cercado de madera, al que llaman «cuadro», para proteger a las muchachas. El brigada de Rionansa destaca a una pareja de guardias civiles para mantener el orden. Para el 2 de julio, momento en que se presenta por primera vez la Virgen, en Garabandal se da cita una multitud. Durante cuatro años, hasta el 13 de noviembre de 1965, los fenómenos se suceden transformándose escénicamente. Las visiones no cuentan con la aprobación de la jerarquía eclesiástica, aunque sí con el apoyo de numerosos miembros del clero.

Garabandal forma parte de un modelo reiterado e imitativo. Sucesos similares tienen lugar en diversas religiones. La creencia en lo sobrenatural es uno de los rasgos característicos de la religiosidad popular. Los acontecimientos tienen lugar en paralelo al Concilio de Vaticano II, probablemente como reacción a su carácter renovador que se traduce, entre otras cosas, en la promoción de una relación más sobria entre la divinidad y los creyentes; es decir, basada en un vínculo más intimista que carismático o visionario. El énfasis puesto por el franquismo en la difusión de la advocación de Fátima, para fortalecer el catolicismo y combatir el comunismo, es otro de los motivos, así como la causa de que estas epifanías retomen y emulen parcialmente su dramaturgia y mensajes. En una aldea cuyos habitantes se vanagloriaban de ser la población más religiosa del Estado, no es extraño que las apariciones superasen el umbral de la incredulidad y contasen con el apoyo de las autoridades². La temprana difusión en prensa, el im-

1. Algunos dicen que hubo hasta 2000 apariciones.

2. Entre los primeros promotores de las apariciones se encontraban el párroco del pueblo, Valentín Marichalar, el alcalde, a la postre padre de una de las videntes,

pulso de seminaristas, párrocos y seglares, con un estatus cultural y social elevado, o la abundancia de fotografías y filmes (estos últimos paradigmas del uso del cine *amateur* en el ámbito visionario) explican el alcance extra-territorial de las visiones.

Entre la documentación que los promotores y colectivos vinculados a Garabandal difunden, destacan numerosas tomas de la época. Instantáneas de aficionados y profesionales y grabaciones de cine familiar que muestran, sobre todo, los trances de las visionarias y, en menor medida, el aspecto de las convocatorias, el público asistente y el lugar de los acontecimientos. La importancia de esas representaciones en la propagación del culto nos avisa del papel que tienen las imágenes en la configuración de nuevas identidades religiosas: inventan memorias y producen espacios de representación en el seno de las sociedades que discriminaban el culto³. Las filmaciones y fotografías «testimoniales» de la localidad cántabra, serán recuerdos creados en el nuevo lugar sacro, que se convierten en accesorios para la devoción personal y la futura reflexión y discusión entre los creyentes. Las imágenes proveen a sus productores de experiencias «visibles» de la intervención sobrenatural en su vida, registros permanentes que atestiguan la realidad del contacto con lo sagrado.

De la misma manera que las prácticas rituales, los álbumes y películas de los devotos funcionarán como elementos de cohesión entre los garabandalistas (creando espacios simbólicos identitarios encaminados a la autoafirmación social), pero también como herramientas para la predicación. Los ejemplos de ello son copiosos. En el portal de The Workers of Our Lady of Mount Carmel (organización de Nueva York dedicada a la promoción del culto) se explica que su fundador, Joey Lomangino, divulgaba inicialmente las apariciones mediante un álbum con explicaciones en braille bajo cada imagen⁴ (paradójicamente el personaje era ciego). Un caso similar es la articulación, a partir de álbumes fotográficos, de la entrevista filmada a José Ramón García de la Riva (párroco en Llanes y testigo de algunos éxtasis) en 1974⁵. El formato de conferencia con pases de diapositivas utilizado en la evangelización de los primeros años se completa, a principios de la década

Ceferino Mazón, o el propio brigada de la benemérita, Juan Álvarez Seco.

3. Uno de los objetivos de la beca Barcelona Producció'06 fue documentar fotográficamente estos aspectos en relación a la comunidad de la Cruz Blanca en el Palmar de Troya.

4. http://www.garabandal.us/spanish/joey_story2.html

5. http://www.youtube.com/watch?v=NSXeuHU_bTO

6. ABC, 18 de junio de 1977, p. 151

de los setenta, con películas. El uso de *The events at Garabandal* (Richard K. Everson, 1971) en las charlas del jesuita Francisco Benac en la India⁶, o el anuncio del pase de un filme en una disertación sobre Garabandal en Barcelona⁷, son ejemplo de ello.

El visionarismo religioso ha concedido desde siempre un espacio privilegiado a la vista. Las cámaras, objetivas y neutrales, desempeñan en consecuencia un papel importante en las apariciones. La tecnología, además, populariza el acceso al más allá. Las imágenes de los raptos son un testimonio del contacto con lo sobrehumano que se revela ante todos. En San Sebastián de Garabandal el medio captura el aura de lo divino a través del cuerpo. La fotografía de las muchachas en trance muestra la presencia de lo sagrado alojándolo en la postura y en el rostro de la vidente, y dotándolo de visibilidad para los creyentes que se convierten, así, en casi visionarios⁸. La necesidad de hacer visible lo divino será tan imperiosa que en la retórica del fenómeno se anuncia un gran milagro que, aunque intangible, podrá ser visto, fotografiado y televisado. Las cualidades de las tecnologías de la visión reproducirán las manifestaciones de lo sagrado. Pero no se limitarán a probarlo producirán el milagro a través de su difusión, condenando a la obsolescencia al ojo del vidente y democratizando su visión, a la par que socavan la *auctoritas* institucional. Cualquier mediador entre lo divino y lo humano perderá, gracias a la «objetividad» del ojo mecánico, su razón de ser. El fenómeno podrá seguirse a diario, en tiempo real y en directo⁹.

Realizar fotografías o vídeos de los fenómenos milagrosos asociados con los lugares de apariciones es una de las prácticas de numerosos peregrinos en la actualidad, en ellas se muestran figuras celestiales, soles en danza, etc. Las tomas son interpretadas como comunicaciones divinas que ofrecen muestras de relevancia profética y personal¹⁰. En Garabandal esta praxis es anticipada por una de las videntes que, impelida por un pá-

7. *La Vanguardia*, 5 de noviembre de 1995, p. 54

8. Alberto Martín, «Ezkioga», en *Ezkiozaleak. Un relato fotográfico sobre los seguidores de las apariciones de Ezkioga*, Julia Montilla, Barcelona, 2009.

9. Paolo Apolito hace una estupenda reflexión sobre las modificaciones en el visionarismo a partir de la emergencia de las tecnologías de la visión y en especial de internet en *Internet y la Virgen. Sobre el visionarismo religioso en internet*, Laertes, Barcelona, 2007.

10. Daniel Wojcik, «'Polaroids from Heaven': Photography, Folk Religion, and the Miraculous Image Tradition at a Marian Apparition Site», en *The Journal of American Folklore*, Vol. 109, No. 432 (Spring, 1996), p. 130

rroco, toma en trance una fotografía en la que algunos ven el contorno de la Virgen. La efigie sagrada se presenta como una forma desenfocada, subexpuesta y amorfa, evocando una tradición iconográfica que procede de la fotografía espiritista de finales del siglo XIX. Para percibir la silueta divina se nos advierte de la necesidad de estar en estado de gracia, lo que hace de quienes detectan la pareidolia¹¹ (más que incierta) auténticos visionarios. La lente de la cámara será el ojo artificial que hará visible las formas espirituales, el artefacto probatorio que posibilitará el acceso al más allá.

Entre aquellos que realizaron fotografías y filmes de las apariciones o de los aspectos vinculados a ellas, se encuentran numerosas personas: curas, creyentes, fotógrafos o curiosos presentes en la aldea durante los eventos. Las organizaciones e individuos que divulgan el culto atesoran una buena cantidad de esos «documentos». Esta publicación recopila tan sólo algunas de las instantáneas tomadas entre 1961 y 1965, difundidas mediante portales, libros y, hasta hace unos años, colecciones de diapositivas. La autora ha intentado contactar con los promotores de una devoción con centros en Estados Unidos, Australia, Argentina o Filipinas, así como con los distintos grupos y personas que se aglutinan en torno a las apariciones para solicitar información sobre las imágenes sin demasiado éxito. Mary Roscales comenta que todas las organizaciones garabandalistas están conectadas, formando una urdimbre de grupos capaces de movilizar y captar adeptos, que «al tiempo persigue neutralizar las posiciones de los discursos antagonistas»¹². El control sobre las tomas puede provenir de este hecho, pero también del lucro que proporcionan, al fin y al cabo son los documentos a partir de los que se fabrica y difunde la devoción. En cualquier caso, la dificultad de acceso a los archivos es un síntoma de la carencia de transparencia que opera en el ámbito religioso.

El criterio seguido para la ordenación de las fotografías ha sido de carácter cronológico, porque su progresión permite entrever la sacralización del pueblo, el aumento de la exaltación y la espectacularidad de los acontecimientos o la transformación en las expresiones de los éxtasis a lo largo del tiempo. La ordenación temporal es, no obstante, imprecisa. Salvo excepciones, las tomas no fueron fechadas. La secuencia se ha establecido siguiendo apreciaciones como la edad que parecen tener las muchachas, su

11. Fenómeno psicológico en que un estímulo vago y aleatorio es percibido como una forma reconocible.

12. Mary Roscales Sánchez, «El enigma de un milagro: apariciones en San Sebastián de Garabandal», en Antonio Montesino, Mary Roscales, *Rezar, cantar, comer y bailar. Rito, religión, símbolo y proceso social*, Editorial Límite, Santander, 2004.

indumentaria (en tanto que referente para las marcas estacionales o la ordenación de las sesiones), el emplazamiento de las fotografías, las personas que aparecen en el cuadro o la evolución en los éxtasis a partir de los relatos escritos. Se ha preferido esta pauta con respecto a otras porque los fenómenos religiosos tienden a sustraerse al tiempo histórico, pretendiendo con ello inscribirse en una supuesta atemporalidad. La atribución de autorías es también problemática. Los sujetos tras la cámara son irrelevantes para el fomento de unas apariciones en las que priman sus protagonistas, fundamentalmente las videntes, aunque también sus familiares y los promotores del culto. Salvo en contadas ocasiones, los textos escritos o los relatos orales dan cuenta de los y las «documentalistas». Tan sólo en el caso de imágenes «emblemáticas», como la pretendida comunión visible captada por Alejandro Damians, se entretienen los promotores en ese detalle, pero es con el objetivo de probar que la gracia de su registro¹³ le es concedida por el más allá. La secuencia de las tomas permite observar cómo se construye el fenómeno: qué rituales se inventan, qué identidades colectivas emergen, de qué manera se despliega la *performance* del éxtasis, en qué escenarios, con qué intérpretes y públicos. El objetivo es interrogarse sobre el valor que tienen las fotografías de los trances para los devotos o su vínculo con tradiciones visuales previas, y observar cómo confirman lo sobrenatural creando pruebas tangibles a la par que sagradas.

Las visiones son revelaciones privadas, que no conciernen más que a su destinatario o a la comunidad religiosa a la que pertenece. Sus protagonistas han sido generalmente clérigos, abades o religiosos de sexo masculino a quienes la Virgen transmite o recuerda las normas de su comunidad. Sin embargo, en la aparición los videntes son siempre laicos. Estos actúan como mediadores entre el ser sobrenatural y la comunidad local, verdadera destinataria de la «revelación». Visiones y apariciones conciernen a distintos medios sociales y tienen repercusiones diferentes¹⁴.

Los videntes y su entorno tienen una concepción de la aparición que diverge de la teoría eclesial elaborada por el teólogo Agustín de Hipona, quien distinguió entre tres tipos de visiones: la visión corporal, en que la figura celestial es experimentada retinariamente; la visión espiritual, en que el objeto es percibido por el «ojo de la mente»; y la visión intelectual, en que se tiene más bien una sensación o sentimiento de presencia que una imagen. Para san Agustín, los hombres veían a la Virgen «con el

13. Negada a Jean-Baptiste Caux.

14. Marlène Albert Llorca, «Les apparitions et leur histoire», en *Arch. de Sc. soc. des Rel.*, 2001, 116 (octobre-décembre), pp. 54-55

espíritu» y no con «los ojos del cuerpo»¹⁵. Una aproximación a las apariciones contemporáneas, protagonizadas mayoritariamente por mujeres, revela, por el contrario, una concepción realista de este fenómeno: quienes dicen haber visto a la Virgen piensan que ha sido con los ojos del cuerpo¹⁶; un cuerpo que, a su vez, se convierte en testimonio esencial de la manifestación extraterrenal. Los espectadores, que no ven la divinidad, demandan signos de su presencia, siendo el estado extático de las videntes lo que les permite confirmar que asisten a una aparición¹⁷.

¿Qué sucede, entonces, con la capacidad de la fotografía para minar el aura cuando produce y reproduce incesantemente «evidencias» de lo sagrado? Las fotografías de los trances de Garabandal tienen un poder similar al de las reliquias de santos. Las imágenes transportan la figura sagrada en los signos de lo sobrenatural que se muestran en los ademanes corporales de las videntes, como se ha dicho. Los peregrinos realizaban las tomas para llevarse esos indicios del más allá, a la par que un pedazo del lugar sacro a su entorno. Como en el caso de los restos sagrados, este último aspecto tiene un papel capital en la difusión del culto. Las reproducciones fotográficas, que juegan el papel de las estampas antiguamente, poseen, también, las potencialidades de las reliquias para los devotos. El hecho de que las ediciones de libros profusamente ilustrados con instantáneas o centrados en las imágenes estén agotadas¹⁹, confirma esta conjetura.

La figura de las chicas de Garabandal se aproxima al registro de la mística²⁰. La acepción más común del término designa la unión íntima del

15. La Iglesia, que desconfiaba de las apariciones, cambiará de actitud con respecto a estos fenómenos durante un breve periodo (las apariciones de la capilla de la rue de Bac (1830), las de La Salette (1846), Lourdes (1858) o Fátima (1917) son ejemplo de ello). La nueva posición sobre las apariciones marianas persigue una reconquista de fieles, para cuyo fin se da un nuevo impulso al culto mariano intentando relanzar la creencia en los milagros.

16. Marlène Albert Llorca, *op. cit.*, p.55

17. Alberto Martín, *op. cit.*

18. Daniel Wojcick formula esta hipótesis en relación a la fotografía milagrosa, teoría que creo es aplicable al caso que nos ocupa.

19. Eusebio García de Pesquera, *She went in haste to the mountain*, St. Joseph Publications, Cleveland, 1981. Beatrice Caux, Jacques Serre, *Garabandal, Apparitions Prophétiques de Marie. De la beauté à la vérité, 400 photos témoignent d'une annonce capitale pour la fin du XXème siècle*, François-Xavier de Guibert, Paris, 1999.

20. La experiencia mística responde a una espiritualidad esencialmente femenina. Laicas o religiosas, esas mujeres no tienen ningún acceso legítimo a la predicación

alma con Dios, vínculo que se traduce en éxtasis, revelaciones o visiones del cielo. En esta experiencia, el contacto con lo divino toma a veces la forma de fenómenos «visibles» a menudo espectaculares: estigmas, levitación... manifestaciones sensibles de lo sobrenatural que constituyen su cuadro señalético (un cuadro que coincide en gran medida con el de la santidad). La especificidad de la mística se basa en su inscripción en el cuerpo: el espíritu, que se rinde pasivo dejándose penetrar por lo divino, está inscrito en un cuerpo que sufre y que revela mediante prodigios de orden fisiológico las aventuras espirituales del alma que lo habita²¹.

En los raptos, el cuerpo de las muchachas de Garabandal funciona como soporte viviente para la fabricación de un nuevo mito, invención que basa su estrategia de legitimación en leyendas antiguas. Las fotografías que se producen y circulan son una construcción que se inscribe en la tradición de imágenes religiosas que comparten devotos y fotógrafos. Los referentes visuales del ademán corporal y la expresión del semblante de las místicas se copian (aunque también trasgreden, como veremos más adelante), de forma que la actitud de las chicas se ajuste a las convenciones. Como en la iconografía popular de las santas, las imágenes reenvían a otras representaciones. Las tomas de las jóvenes, constantemente reencuadradas, giradas o espejadas tienen por objetivo emular unos modelos iconográficos conocidos y, por lo tanto, legitimadores. La identificación con las mujeres que las preceden santifica a las videntes, propicia su idolatría y estimula la imitación, a la par que consagra sus fotografías. Los referentes de las fotografías son objeto de devoción, por lo que al asociarse a ellos, las instantáneas asimilan la veneración que la piedad popular les confiere²². Como las imágenes de las santas el fervor las convierte en santas imágenes.

o cualquier expresión pública de su fe de ahí que no sea extraño que abunden en ese ámbito.

21. Jean-Pierre Albert, «Hagio-graphiques. L'écriture qui sanctifie», en *Terrain*, 24, 1995, pp.75-82

22. La Iglesia distingue a la santa de su representación respondiendo que el respecto con el que se trata la imagen y la devoción que la rodea están destinadas a la figura. Sin embargo, los usos populares no se ajustan a la norma promulgada por la ortodoxia que plantea una distinción entre representación (de alguien ausente) y presentificación (puesta en escena de una existencia real). La adoración del icono y los poderes milagrosos que le atribuye la devoción conduce a la idolatría y a la amenaza de que la deidad sea desplazada por su simulación. La piedad popular católica, en general, y el fervor mariano, en particular, han enfatizado tradicionalmente la importancia de las representaciones de lo divino en forma de imágenes sagradas y objetos.

El catolicismo, como el espiritismo, escenifica el contacto con los espíritus a través de un intermediario. La baza fundamental de la elaboración de una aparición se juega en la puesta en escena del éxtasis. De la misma manera que en el teatro el cuerpo de la intérprete da cuenta de una presencia extraterrenal, en los fenómenos visionarios la actuación de la vidente hace verosímil, a partir de signos explícitos, la aparición de una figura sobrenatural. La epifanía se manifiesta en su coreografía física, cuyos movimientos y gestos resultan más convincentes que el hieratismo de una pose invariable; de ahí que las *performances* extáticas exacerben con el tiempo su dramaturgia en Garabandal, evolucionando en sus expresiones hacia lo espectacular. Las muchachas, convertidas en arquitectura expositiva, han de renovar la atención de los espectadores con el objetivo de fortalecer el poder de la convocatoria, por lo que introducen continuas novedades en los raptos. La ausencia de milagros es reemplazada por trances cada vez más singulares, las expresiones corporales funcionan como sustitutos del prodigio. Durante los éxtasis, las muchachas rezan en las más variadas posiciones: de rodillas, de pie, sentadas, caminando o acostadas. A veces sufren caídas extáticas y adoptan extrañas posturas, hablan con la Virgen y sonríen, lloran y gritan, se pasan la corona de la aparición y a su bebé, y se despiden con besos manifiestos y aspavientos. La «calleja» y el manzano de las primeras visiones son sustituidos por un conjunto de pinos. Tras ello, la aparición se apropia de la aldea, conduciendo en sus desplazamientos a las muchachas, seguidas de los devotos, por todo el pueblo. Durante esas marchas extáticas las videntes visitan cada uno de los hogares. Cuando llegan a casa de un enfermo le ofrecen el crucifijo; al entrar en el domicilio de enviudados recitan oraciones frente a la foto del ausente; a las puertas del cementerio, brindan el crucifijo a través de las rejas a las almas de los difuntos. El conjunto de la población se consagra. A medida que el fenómeno avanza en el tiempo, las muchachas tienen los arrebatos por separado, primero en grupos de tres, luego de dos y finalmente solas. Cuando caminan juntas se toman del brazo o de la mano. Las fotografías muestran este conjunto de excentricidades añadiendo «evidencias» de supuestas alteraciones del peso, la fuerza y la gravedad de las jóvenes²⁴.

23. Al fenómeno se le denomina carreras extáticas.

24. Las imágenes en que las chicas se alzan extáticamente se complementan con relatos orales que explican que el aumento de su peso impedía a los adultos elevarlas. Otras tomas «documentan» para los creyentes la imposibilidad de mover sus cuerpos debido al aumento de su fuerza e incluso levitaciones.

Las tomas de las videntes en trance serán para los creyentes una muestra de la autenticidad de las visiones. La cámara, artefacto probatorio, afirmará la relación de las protagonistas con el más allá testimoniando según los relatos de las leyendas a pie de foto inauditas habilidades. En muchas instantáneas, las niñas hacen ostentación de objetos religiosos (crucifijos, rosarios, medallas, misales, estampas o escapularios), iconos que bendecirá la Virgen o tocará el arcángel, siendo posteriormente ofrecidos a los devotos o devueltos a sus legítimos propietarios. Los textos, que acotan el sentido de las fotografías, relatan lo que las imágenes no explicitan: que las videntes no ofrecían dos veces el mismo objeto a la figura divina, que jamás erraban al devolverlo a su titular, que ponían las alianzas de boda en el dedo correcto o que respondían a las pruebas que demanda el creyente (que me de a besar el crucifijo, que me santigüe..). La leyenda, pues, no sólo narra la imagen, también la estabiliza, la convierte en prueba y evidencia un discurso.

Las cámaras fotográficas y los tomavistas, pero también los informes médicos, desempeñaron un papel capital en la fenomenología de las apariciones por su pretendida neutralidad. Garabandal no fue un lugar en que la ciencia estuviese radicalmente opuesta a la religión²⁵. El pediatra Celestino Ortiz Pérez o el neurólogo Ricardo Puncernau, aceptaron y difundieron la sobrenaturalidad de las visiones. El jefe de salud mental de la zona, Luis Morales Noriega²⁶, rectificó con los años el diagnóstico que las calificaba de histéricas. Por su parte, José Luis Piñal Ruiz (integrante de la primera comisión de investigación eclesiástica), convencido del liderazgo de una de las muchachas, utilizó prácticas experimentales como la hipnosis para saber «de qué fluido magnético» obtenía el poder de sugestión sobre el resto²⁷. Durante los éxtasis las muchachas eran sometidas a exámenes. Mediante los test, próximos a las prácticas sádicas de la ciencia experi-

25. Hasta donde conozco, el primer precedente de la ciencia al servicio de las creencias aparece a en Lourdes, cuando en 1883 se crea el Bureau de Constatations Médicales, donde los médicos substituyen progresivamente a los curas, hasta entonces encargados, de documentar las curaciones milagrosas.

26. Noriega se refiere a los seguidores de las apariciones como los tozudos en una conferencia en la que se retracta públicamente sobre su dictamen psiquiátrico de las videntes. En el evento, que tiene lugar en el Ateneo de Santander en 1983, el psiquiatra, que formó parte de la primera comisión de investigación eclesiástica, rectifica su postura atribuyendo un origen divino a los trances. El evento tiene lugar tras la visita de Juan Pablo II al Estado.

27. Llegando a la conclusión que provenía de las trenzas que le serán cortadas.

mental que estudiaba la histeria y, paradójicamente, a las supersticiones medievales sobre la identificación de brujas por medio de su sensibilidad, las videntes se mostraban insensibles a las quemaduras con fósforos y a los pinchazos con agujas con los que se comprobaba su estado. Supuestamente su pulso permanecía normal. No veían, ni sentían a las personas a su alrededor y no les afectaban las luces de arco fotovoltaico de los fotógrafos. Las tomas, nuevamente, vienen a documentar algunos de estos reconocimientos, los relatos orales y escritos garantizan la indiferencia de las menores.

Ver a una santa o, como en este caso, a una vidente, es contemplar aquello que está habitado por lo divino. Su rostro, transfigurado por el trance, es el reflejo de Dios o de la Virgen. El «verdadero retrato», que valoriza una representación religiosa asegurando su fidelidad al modelo a través de la leyenda, es sustituido en Garabandal por uno que muestra la presencia celestial. Para los testigos, los semblantes de las visionarias (como el de las místicas y las santas) son un ejemplo de beldad, porque iluminados por el fulgor divino reflejan la belleza y la beatitud de la diosa. La hermosura de sus fisonomías será exaltada por los promotores mediante manipulados de las tomas que magnifican el primer plano. A través de ellos, las protagonistas se sustraerán a las eventualidades del contexto y las expresiones casuales de sus acompañantes. El objetivo será enardecer unos semblantes que no pretenden mostrarlas²⁸. Jean-Baptiste Caux, cirujano plástico parisino y activo garabandalista, viaja al pueblo en otoño de 1961 con la intención de filmar *Extase et Beauté* para el Congrès d'Esthétique del año 1962 (anteriormente había proyectado *Esthétique*, película sobre las relaciones entre hipnosis y belleza). El interés por registrar situaciones en que las personas son poseídas por una voluntad ajena señala que, para el especialista en estética, la belleza de la mujer se manifiesta cuando desaparece para dejar ver a quien la posee.

En las fotografías de grupo se aprecia que la mirada de las videntes carece de concordancia, la dirección de sus ojos y la inclinación de sus rostros señalan ubicaciones distintas fuera de cuadro. Pero no sólo el empla-

28. La manipulación o el retoque es una práctica común en los retratos de santas y videntes. Las tomas de Thérèse de Lisieux realizadas por su hermana, Céline Martin, por ejemplo, «corrigen un rostro demasiado atado a la vida terrenal: la boca empuñada marca el desdén por el alimento terrenal, la frente ampliada revela una intensa vida interior, el mentón atenuado y la barbilla aligerada sugieren un abandono total a la voluntad del Señor, los ojos agrandados devoran la cara, ya que es a través de ellos Thérèse se convierte en la que ha visto a Dios». Marion Lavabre, «Sainte comme une image. Thérèse de Lisieux à travers ses représentations», en *Terrain*, 24 (1995), pp. 83-89

zamiento de la visión, también la mueca que remite a su interacción con lo divino es discordante. Los devotos justifican la disonancia parafraseando al Ratzinger, para quien la divinidad es recibida según la persona. La visión se subjetiva, la interacción entre videntes y aparición pierde la precisa gestualidad de los dictados dogmáticos, la mirada y los ademanes se banalizan e incorporan anécdotas de lo cotidiano. En consecuencia, la selección de imágenes para la difusión del fenómeno deja de ceñirse al ortodoxo relato de lo divino: cualquier pose, encuadre y alteración de la toma deviene factible. La colección de 140 diapositivas (organizada como una secuencia narrativa, trufada de ilustraciones que refuerzan la dramaturgia del culto²⁹) comercializada temporalmente por el centro de Nueva York, es buena muestra de cómo los promotores inventan la realidad al seleccionar las tomas de aquellas actitudes que mejor se adaptan a la construcción del mito. La manipulación de los encuadres y la introducción de fotografías ajenas a los eventos están encaminadas, igualmente, a la fabricación de la leyenda.

Los primeros éxtasis y sus registros tienen lugar en horario diurno, coincidiendo con la concentración de una vasta audiencia. A partir, probablemente, del 18 de julio de 1961, día de la filmación de Luis Lobera por encargado del canónigo de la catedral, pasan a darse fundamentalmente de noche. La razón es que a esas horas se ofende en demasía a Dios, la obligación de trabajar intensamente en la siega y la recogida de hierba con la que alimentar al ganado en invierno se elude. Para las tomas nocturnas los aficionados cuentan con flashes y luces de apoyo, focos y linternas utilizados por los espectadores para percibir las escenas y seguir a las muchachas por el pueblo. Los desplazamientos exaltan las apariciones y promueven la actitud activa de los creyentes en la construcción visual del fenómeno. La articulación espacial de las visiones, delimitada por la arquitectura temporal del «cuadro» impedía al público acceder visualmente a las manifestaciones corporales de los raptos. La pérdida de ese lugar de referencia supone, además de espectacularización de los éxtasis, la incorporación del público como comparsa, lo que introduce un vasto anecdótico. Garabandal significa un cambio en relación a las mariofanías precedentes, en que la identificación con un lugar es decisiva para mantener su potencia simbólica. Aquí la aparición no se ciñe a un marco (o podríamos decir el «cuadro»), su circulación por el conjunto de la población preludia la deslocalización del visionarismo posterior (caracterizado porque la presencia viaja con el o la vidente). Si bien este gesto sacraliza el conjunto de la localidad, también debilita y compromete su posibilidad de que se convierta en emblemático.

29. Imágenes del carismático Pío de Pietralcina y del jesuita Luis María Andreu.

En las fotografías de las primeras apariciones se aprecia a las vi-
dentes luciendo una indumentaria a la altura de la atención visual que se les
procesaba. Las muchachas abandonan dicha retórica cuando la afluencia de
público disminuye y se multiplican los éxtasis en horario nocturno y en días
laborales, pudiéndose percibir entonces los babies y las katiuskas propios
de las chicas de su clase social y lugar de procedencia. Estas triviales marcas
revelan una religiosidad popular campesina opuesta a los aires «moder-
nos» del Concilio Vaticano II. Existen cuantiosas fotografías centradas en la
vida cotidiana de la gente del pueblo y las creyentes, destinadas a promover
un ambiente preconciliar que ensalzan lo arcaico y familiar, que no son ob-
jeto de análisis en esta publicación.