

Ezkioga

Alberto Martín

Ezkioga és una petita localitat de Guipúscoa situada en un paisatge muntanyenc al sud d'Azpeitia i molt pròxima a Zumarraga. És en aquest lloc on el 29 de juny de 1931 els germans Andrés i Antonia Bereciartua, de set i onze anys respectivament, expliquen que han tingut una visió de la Mare de Déu en un pujol al costat d'un grup de roures. Aquesta visió va anar seguida d'altres. Per tota una sèrie de circumstàncies, aquestes visions van trobar eco i difusió. El 7 de juliol apareixen en premsa les primeres notícies sobre l'esdeveniment i a mitjan aquest mateix mes ja es reuneixen milers de persones a Ezkioga a l'espera de miracles i visions. Durant tres anys, fins al juny de 1934, moment en el qual el Sant Ofici publica un decret contra les visions i el culte passa a la clandestinitat, els fenòmens d'Ezkioga es continuen succeint i són seguits, amb major o menor intensitat, per nombroses persones i grups de fidels. Les visions mai van comptar amb l'aprovació de la jerarquia eclesiàstica, encara que sí amb el suport d'alguns membres del clergat. S'ha destacat la importància del moment polític espanyol en relació amb els esdeveniments d'Ezkioga: l'amenaça que la proclamació de la Segona República suposava per a la religió i el desenvolupament d'una atmosfera anticlerical. També s'ha assenyalat l'estreta relació que tenen les visions d'Ezkioga i la seva evolució amb el model d'*aparicions públiques* definit en els esdeveniments i el posterior èxit de Lorda.

Les visions d'Ezkioga es van anar transformant i van anar evolucionant en la seva naturalesa i en les seves expressions, tant orals com corporals, al llarg del temps. Aquests canvis alimentaven les esperances dels que acudien a aquell lloc, reanimaven el seu poder de convocatòria i espectacularitzaven el fenomen. Alguns dels visionaris es van convertir en protagonistes i van concentrar l'atenció de fidels, espectadors i periodistes, i una sèrie de persones de condicions o professions diferents es van convertir, tant des d'un principi com al llarg dels anys següents, en autèntics promotors i difusors de les visions d'Ezkioga. Tots aquests aspectes han estat estudiats minuciosament per William A. Christian Jr. i posats per escrit en el seu llibre *Las visiones de Ezkioga. La Segunda República y el Reino de Cristo*¹. En aquest extens volum, estructurat com un estudi amb una forta base antropològica, s'ha reunit i analitzat la pràctica totalitat de la documentació i informació existent sobre el tema, inclosos tot un seguit de testimoniatges orals de persones relacionades amb els fets.

Entre la documentació que ens ha arribat o s'ha conservat sobre aquest assumpte destaca, per allò d'insòlit que tenia fins a aquell moment, un abundant material fotogràfic. Fotografies que registren sobretot els trànsits dels visionaris, els èxtasis, els seus rostres, els seus cossos i les seves expressions, però que també capten els espectadors d'aquestes manifestacions i l'aspecte que oferien les massives convocatòries, així com el lloc o els paisatges on es desenvolupaven les aparicions. Totes aquestes imatges fan de les visions d'Ezkioga el primer esdeveniment d'aquesta naturalesa que va ser sistemàticament i abundantment fotografiat. De nou és William A. Christian qui ha reunit la major part de la informació relativa a aquells que van ser els autors més destacats d'aquest important corpus fotogràfic: els seus noms i les seves procedències i creences, així com les constants més rellevants d'aquestes imatges². Cal assenyalar, d'entrada, que el marc en el qual s'insereixen aquestes fotografies no només és altament específic i molt concret, sinó que a més a més apareix travessat per una doble línia d'articulació: el sistema de creences en el qual s'enquadren els autors i la discussió que els esdeveniments fotografiats mateixos suscitaven en aquell moment respecte de la seva naturalesa. Per definir l'estatut d'aquestes imatges és important tenir en compte que per part de l'Església mai es va acceptar que les visions d'Ezkioga tinguessin un origen sobrenatural. Però no només era l'Església qui veia amb escepticisme aquestes aparicions; també es posicionaven contra la seva suposada naturalesa sobrenatural o mística una part de la societat cada vegada més afí al laïcisme, un govern no confessional i una línia d'estudi i investigació que des del segle XIX des de la psicologia analitzava els trànsits, els èxtasis i els estats afectius dels devots en general com a manifestacions clíniques o patològiques. Així doncs, la línia que separava els que creien en el caràcter sagrat, sobrenatural o místic de les visions d'aquells que per diferents motius no hi veien tal naturalesa o origen estava prou marcada i era prou activa com per acabar determinant no només la funció o l'objectiu de les fotografies, sinó també la seva construcció visual. Abans d'entrar en això, vegem qui eren els fotògrafs de la mà de la documentació i les dades aportades per William A. Christian. Evidentment, hi va haver o hi havia d'haver molts fotògrafs que prenguessin imatges del que allí ocorria, des d'autors anònims, simples espectadors creients o escèptics, fins a un bon nombre de reporters gràfics de diferents mitjans. En aquests casos, i a la vista de les fotografies que s'han publicat fins ara³, estem clarament davant una tasca fonamentalment informativa o rememorativa. No hi ha en elles un règim definit o específic de construcció visual més enllà de la funció

estRICTA que havien de complir. Però sí que hi va haver, i això és el realment destacable i important, sobretot tres fotògrafs que es van dedicar amb continuïtat a registrar les visions els treballs dels quals formen clarament un conjunt ben diferenciat. Es tracta de José Martínez, procedent de Santander, Joaquín Sicart, de Terrassa, i el francès Raymond de Rigné. Els tres eren creients i favorables no només a les visions i la seva naturalesa sobrenatural, sinó també als vidents mateixos. A més a més, els tres havien seguit manifestacions o fenòmens d'aquest tipus o hi havien estat prèviament en contacte. Podem comparar algunes imatges, aquí reproduïdes, per percebre aquesta diferència entre la posició del fotoperiodista i la mirada que desenvolupen aquests fotògrafs que podríem denominar per a l'ocasió «creients», un punt de vista que situa la seva *intenció* documental en un territori que transcendeix la informació per a endinsar-se en el camp de la prova, l'exaltació i la commemoració. Els registres de les pàgines 30 a 35 que apareixen a l'esquerra van ser presos per dos dels tres autors esmentats anteriorment; a la dreta se situen algunes fotografies realitzades per fotògrafs com J. A. Ducrot o Pascual Marín, que treballaven per a mitjans francesos o bascos. Tot i que els temes o aspectes cap als quals dirigeixen la càmera són similars, s'observa la posició o la condició diferent respecte dels esdeveniments. On uns veuen el desenvolupament d'un succés digne de ser fotografiat per l'interès informatiu, els altres construeixen una interpretació de la situació. Uns registren l'afluència de públic, el poder de convocatòria de les visions, l'arribada massiva d'automòbils a la zona i el lloc on es desenvolupa la notícia i retraten els assistents o els protagonistes amb espontaneïtat i naturalitat. A diferència d'ells, els fotògrafs «creients» no registren l'afluència de públic sinó la devoció i la comunió espiritual que provoquen les visions; el lloc no és un simple emplaçament geogràfic, un simple paisatge, sinó que s'ha transformat ja en un lloc sagrat que mostra els símbols que acompanyen i defineixen la seva transformació. Els retrats de persones o grups no mostren personatges anònims, uns personatges qualsevol, sinó protagonistes dels fets, participants, grups organitzats i fins i tot internament jerarquitzats. Una diferència que es manifesta amb la mateixa rotunditat o fins i tot major quan es tracta de registrar les visions en si mateixes —els trànsits, èxtasis o esvaïments—, tal com es pot veure en les fotografies de Sicart i Ducrot sobre sengles «esvaïments». La forta jerarquia interna que mostra la imatge de Sicart entorn de la visionària, l'actitud de devoció i acceptació del caràcter sobrenatural, s'esvaeix en la imatge de Ducrot en benefici d'una ampliació dels elements d'atenció i interès. En certa mesura, es pot

dir que els fotògrafs «creients» formen part de l'esdeveniment pràcticament en peu d'igualtat amb la resta dels que hi intervenen: visionaris, devots i fotògrafs, aquests últims convertits ja en autèntics «promotors» dels fenòmens⁴. Si ens centrem en les fotografies realitzades pels tres autors esmentats, s'observa que els dos temes prioritaris són les visions com a tal, però fonamentalment l'expressió corporal, somàtica i realista d'aquestes —trànsits, èxtasis, embadaliments, crucifixions, etc.— i la devoció, entenent com a tal les peregrinacions i activitats religioses de fidels, creients o seguidors, així com el diàleg que s'estableix entre les visions i els seus receptors o espectadors, que en són en definitiva els destinataris. Marlène Albert Llorca, en el seu article de revisió bibliogràfica «Les apparitions et leur histoire»⁵, explica el caràcter de les aparicions, fonamentalment a partir dels esdeveniments de Lorda. Seguint les seves reflexions, en les quals descriu la naturalesa d'aquestes aparicions, la forma que van adoptant i les seves necessitats de desenvolupament i creixement, podem percebre també en quina mesura aquestes condicions o circumstàncies van influir en la realització de les imatges que estem comentant aquí. Sembla fonamental el caràcter públic que van adoptant: una revelació particular però pública en la seva manifestació i els seus efectes; un caràcter públic que arribarà a l'extrem de convertir-se a Ezkioga en aparicions programades en dies i hores determinades. El vident tendeix a convertir-se en un mediador entre l'ésser sobrenatural i la comunitat: la seva «visió» és una visió cada vegada més realista; no es veu en esperit o en somni, sinó amb els ulls del cos, i el cos (alguna cosa que ocorre ja amb Bernardette a Lorda) es converteix en la «prova» essencial de la realitat de les aparicions. El vident mostra el que veu entrant en èxtasi, i és aquest fenomen el que permet als assistents assegurar-se que assisteixen a una aparició; per a ells és aquí on resideix la prova de la realitat de les aparicions, el que en certa mesura converteix els espectadors mateixos en quasi-vidents. William A. Christian mostra com els pelegrins acudeixen a Ezkioga per veure ells mateixos visions o assistir a un miracle, però al cap de pocs mesos hi assisteixen ja per veure els vidents mateixos. En aquest sentit, una cosa que han mostrat els estudis recents és que la modernitat de Lorda resideix més en l'articulació del pelegrinatge que en les aparicions en si mateixes.

El paper central que van adquirint tant el cos dels vidents com les seves expressions corporals, i la importància de la demanda implícita que es desenvolupa per part dels assistents per rebre un testimoniatge o una prova cada vegada més exacta i ajustada de la visió, provoquen que els trànsits siguin cada vegada més espectaculars.

Aquest mateix procés té com a conseqüència l'aparició d'una atmosfera cada vegada més ritual, carregada de cants i oracions interrompudes per les expressions dels vidents; una saturació religiosa i emocional, un clímax que contribueix sens dubte a l'espectacularització del fenomen, a la mobilització de recursos emocionals, a la suggestió i al creixement espectacular del nombre de vidents, com bé ho ha demostrat de nou William A. Christian en el seu estudi sobre Ezkioga. El caràcter espectacular i ritual que adquireixen les visions s'accentua amb les actuacions tendents a facilitar-ne la visió i l'articulació espacial. Així, es construeix una estrada elevada que funciona a manera d'escenari sobre el qual se situen els vidents i al qual només es permet l'accés dels seus familiars o acompanyants. Els vidents se situen sobre l'estrada i de cara al lloc on sorgeixen les aparicions (un pujol que descendeix en suau pendent cap al lloc on se situa l'estrada) i els pelegrins, ara convertits *de facto* i per la distribució espacial en veritables espectadors, se situen davant de l'estrada, de cara als vidents, i curiosament donant l'esquena al lloc d'on procedeixen les aparicions. La posició privilegiada del vident en l'articulació del fenomen queda així radicalment reafirmada i reforçada.

És precisament aquesta centralitat del vident i de les manifestacions corporals dels seus estats allò que assumeixen els fotògrafs esmentats en les seves imatges. Fotografies de cossos, però sobretot de rostres i expressions, i fotografies dels devots, interlocutors necessaris de les visions. La producció i circulació d'aquestes imatges tenen una clara inscripció cultural que les determina, una esfera d'acceptació religiosa sobre el caràcter sobrenatural d'allò que es fotografia. Es constitueixen així, alhora, com a evidència i prova i com a exaltació iconogràfica. En el seu caràcter de prova, responen a la condició abans apuntada que el cos i les seves expressions s'han configurat ja com la certificació necessària que testifica les aparicions. Tradició, doncs, de la fotografia com a evidència. En el seu caràcter de construcció iconogràfica, responen a una altra tradició, la de l'art religiós, que els fotògrafs comparteixen amb els devots. És un llenguatge comú que ha anat conformant i donant cos a un imaginari religiós reproduït en múltiples suports i present en múltiples contextos: en la pintura, en l'escultura, en les esglésies, etc. Hi ha una idea visual bastant exacta sobre la forma que ha d'adoptar una visió, un referent ideal que sens dubte citen de manera conscient o inconscient en les seves fotografies. En els testimoniatges de l'època se cita amb la mateixa naturalitat fins a quin punt determinades expressions recorden aquelles que es poden trobar en les obres de Murillo o Bernini, amb una afirmació com la d'un testimoni que diu haver vist el reflex de la bellesa de la Verge

sobre el rostre d'una vident a causa del seu somriure, ja que un somriure com el que tenia la vident només podia pertànyer a la Verge. S'entrecreu aquí la reminiscència visual, l'ús de la tradició iconogràfica (alta i baixa), amb la condició de prova. Les expressions són una evidència en la mesura que transmetin un codi expressiu religiós preexistent o s'hi aproximïn, i la fotografia d'aquesta expressió, ajustada a l'expressió, en serà la prova definitiva. Aquí sorgeix un indubtable repte, que és alhora el seu objectiu, per als fotògrafs «creients»: aconseguir captar *aquesta* expressió. Ara bé, existeix ja en els anys que es produeixen les visions d'Ezkioga una referència iconogràfica molt diferent que ha anat fixant també les expressions que adopta una persona en èxtasi, en trànsit. L'origen i la intenció són molt diferents. Es tracta dels assajos realitzats per Duchenne de Boulogne en les seves investigacions sobre la fisonomia humana, dels treballs de Charcot sobre la histèria o de l'estudi de Pierre Janet titulat *De la angustia al éxtasis*. Mitjançant diversos tipus d'estimulació, control o inducció, havien procedit a crear o recrear i després registrar fotogràficament diversos estats físics i expressions, tant facials com corporals. Demostraven que els èxtasis o trànsits eren l'expressió d'una forma de deliri i posaven en relleu el poder de l'inconscient i de la suggestió i les possibilitats de la hipnosi. Igual que els fotògrafs d'Ezkioga, necessitaven també que aparegués la presa fotogràfica exacta que fixés l'expressió en el moment adequat. Com a Ezkioga, també a La Salpêtrière —la clínica de la histèria de Charcot— es forçava, s'alimentava o es fomentava la teatralitat dels cossos. I igual que a Ezkioga, també en aquestes imatges clíniques, sobretot en les de Charcot, es produïen unes fotografies que de diferent manera s'acostaven a l'art, al teatre i la pintura. Es podria dir que la relació de l'ànima amb la fisonomia manté unes necessitats similars, pel que fa a allò fotogràfic, que la relació entre inconscient o malaltia i fisonomia. I en ambdós casos, en algun tipus de diàleg amb la tradició iconogràfica. En el cas d'Ezkioga, aquesta connexió arriba al seu punt extrem en les postals que es produeixen i comercialitzen. El que apareix en moltes d'elles és un muntatge que uneix els rostres de les visionàries d'Ezkioga a conegudes imatges de la Verge. L'assimilació en aquests muntatges va més enllà de la unió religiosa per establir un paral·lelisme plàstic o iconogràfic explícit. De fet, dos dels fotògrafs assenyalats venien les seves imatges directament en el lloc dels fets; sobretot Joaquín Sicart, que va obrir un establiment en una de les parets del qual s'anunciava: «Fotografía rápida. Retratos de los videntes de Ezquioga. Se retrata al minuto». No caldria prendre aquest anunci com un simple oportunisme o negoci. Encara que també ho

fos, ens trobem davant la resposta a una demanda que sorgeix del sentiment col·lectiu desplegat al voltant de les visions, de la connexió entre aquestes fotografies, l'imaginari i la tradició cultural. Parafrasejant Serge Tisseron en el seu llibre *El misterio de la cámara lúcida*, el que proporcionaven aquestes imatges era l'equivalent visual de la transfiguració, la projecció en l'espai i el temps d'un imaginari religiós.

El procediment bàsic per fer-ho, tal com ja s'ha apuntat en part, és la reiteració estilitzada de gestos i actes, de determinades accions del cos, fins a aconseguir fixar o subjectar l'expressió ajustant-la a un ordre i a un relat. L'ordre d'allò sobrenatural i el relat de les visions. Subjectar l'expressió en el moment del trànsit és precisament la via que permet a aquests autors la reducció d'allò sobrenatural a un discurs visual. I paral·lelament, la reassignació de la fotografia a la narració religiosa de les aparicions és el que els permetia confiar que aconseguirien superar la borrosa barrera existent entre evidència i aparença. Aquesta necessitat de donar suport corporal a allò sobrenatural coincideix precisament amb el desenvolupament final d'un procés que podríem denominar de medicalització d'allò sagrat o d'allò místic impulsat pels autors abans esmentats —Charcot, Janet, etc.—. El pare Laburu, un jesuïta ben preparat i millor orador, va ser un dels que més eficaçment va rebutjar el caràcter sobrenatural de les visions d'Ezkioga. Ell mateix, precisament, també va utilitzar fotografies, i fins i tot pel·lícules, per demostrar-ho. Va filmar els visionaris, va projectar a càmera lenta aquestes pel·lícules i les va comparar amb pel·lícules filmades en un manicomi. La conclusió entre l'auditori va ser evident. Les fotografies que ell va utilitzar van ser, senzillament, aquelles que no aconseguien «subjectar l'expressió». Va mostrar mirades de reüll i expressions col·loquials, exactament el contrari que els nostres fotògrafs creients. Estem ben acostumats que la fotografia balli amb l'evidència, però així podem veure clarament la importància que té en aquest cas l'estilització reiterada i la submissió o la fixació de l'expressió del model. El pare Laburu adduïa, precisament, que pretendre acudir als «fenòmens somàtics corporis» per determinar l'origen sobrenatural de les visions era desconèixer l'essència dels fenòmens que es pretenien dilucidar. En contra o a favor d'allò sobrenatural, la «somatització» del fenomen sembla que hagi estat inevitable per un costat i per l'altre. Però tornant a la tasca dels nostres tres fotògrafs, veiem que el que s'imposa en la continuïtat que ofereixen les seves fotografies és una certa «obsessió citacional», tornen una vegada i una altra sobre els cossos i els rostres i intenten captar un imaginari, el suport corporal de la il·lusió d'una presència sobrenatural. Ja que

de rostres parlem, podríem també encaixar i llegir aquestes imatges en el camp del retrat fotogràfic. Podríem preguntar-nos sobre la desviació que suposen en relació amb certes convencions del gènere: la semblança, la mirada i la identificació amb l'altre. Què passa amb la semblança que ens ofereix el retrat d'una persona, quan del que es tracta aquí és de la transformació de l'expressió per arribar a reflectir una altra identitat, una altra presència? El retrat serà o haurà de ser per a aquests fotògrafs el d'aquesta presència-altra. Estarà aconseguit quan el retrat pugui oferir-nos no el visionari sinó aquell que veu. Barreja i dualitat en aquests retrats que no poden evitar la presència de la persona física, real, i han d'eludir-la o com a mínim esperar que s'hi manifesti una identitat aliena. Aquí, en certa manera, la capacitat de percepció psicològica de la fotografia es posa en peu d'igualtat amb la seva objectivitat i la seva indicialitat. El fragment que suposa la fotografia respecte a allò real és potser la baula que permet que hi entri amb certa naturalitat la possibilitat d'una presència fantasmal. Aquesta presència que es manté a distància es reifica i es materialitza en la mirada absent dels personatges. La mirada, essència del retrat, del diàleg amb l'altre i del reconeixement, és aquí absent; no hi ha devolució de la mirada, i potser per aquesta raó subjuga i aspira a poder representar la beatitud inerta que correspon al místic. Tal com assenyala Georges Bataille a *El erotismo*: «L'objecte de la contemplació, en tornar-se igual a *no-res* (els cristians en diuen igual a Déu), sembla fins i tot igual al subjecte que contempla». Paradoxals retrats que han de forçar i donar la volta a les convencions del gènere per complir la seva expectativa.

NOTES

1. William A. Christian Jr., *Las visiones de Ezkioga. La Segunda República y el Reino de Cristo*, Ariel, Barcelona, 1997.
2. William A. Christian Jr., «L'oeil de l'esprit. Les visionnaires basques en transe, 1931», *Terrain*, 30 (1998), p. 5-22. (Referència electrònica: <http://terrain.revues.org/index3274.html>).
3. Les imatges sobre Ezkioga consultades abans de la recopilació reunida en aquest volum es troben publicades fonamentalment en els dos treballs de William A. Christian Jr. citats en les notes anteriors.
4. Els «promotors» de les visions d'Ezkioga estan àmpliament estudiats en els capítols 3, 4 i 5 del llibre de William A. Christian Jr. ja citat, *Las visiones de Ezkioga*.
5. Marlène Albert Llorca, «Les apparitions et leur histoire», *Archives de sciences sociales des religions*, 116 (2001), p. 53-66. (Referència electrònica: <http://assr.revues.org/index539.html>).