

Ezkioga

Alberto Martín

Ezkioga es una pequeña localidad de Guipúzcoa situada en un paisaje montañoso al sur de Azpeitia y muy próxima a Zumárraga. Es en este lugar donde el 29 de junio de 1931 los hermanos Andrés y Antonia Bereciartúa, de siete y once años respectivamente, cuentan que han tenido una visión de la Virgen María en una colina junto a un grupo de robles. A esta visión le siguieron otras. Por una serie de circunstancias estas visiones encontraron eco y difusión. El 7 de julio aparecen en prensa las primeras noticias sobre el acontecimiento. A mediados de ese mismo mes ya se reúnen miles de personas en Ezkioga a la espera de milagros y visiones. Durante tres años, hasta junio de 1934, momento en el que el Santo Oficio publica un decreto contra las visiones y el culto pasa a la clandestinidad, los fenómenos de Ezkioga continúan sucediéndose y son seguidos, con mayor o menor intensidad, por numerosas personas y grupos de fieles. Las visiones nunca contaron con la aprobación de la jerarquía eclesiástica, aunque sí con el apoyo de algunos miembros del clero. Se ha destacado la importancia del momento político español en relación a los acontecimientos de Ezkioga: la amenaza que la proclamación de la Segunda República suponía para la religión y el desarrollo de una atmósfera anticlerical. También se ha señalado la estrecha relación que tienen las visiones de Ezkioga y su evolución con respecto al modelo de *apariciones públicas* definido en los acontecimientos y el posterior éxito de Lourdes.

Las visiones de Ezkioga fueron transformándose y evolucionando en su naturaleza y en sus expresiones, tanto orales como corporales, a lo largo del tiempo. Estos cambios alimentaban las esperanzas de los que allí acudían, reanimaban su poder de convocatoria y espectacularizaban el fenómeno. Algunos de los visionarios se convirtieron en protagonistas concentrando la atención de fieles, espectadores y periodistas. Y una serie de personas de diferente condición o profesión se convirtieron, tanto desde un principio, como a lo largo de los años siguientes, en auténticos promotores y difusores de las visiones de Ezkioga. Todos estos aspectos han sido estudiados minuciosamente por William A. Christian Jr. y puestos por escrito en su libro *Las visiones de Ezkioga. La Segunda República y el Reino de Cristo*¹. En este extenso volumen, estructurado como un estudio con una fuerte base antropológica, se ha reunido y analizado la práctica totalidad de la documentación e información existente sobre el tema, incluyendo toda una serie de testimonios orales de personas relacionadas con

los hechos. Entre la documentación que nos ha llegado o se ha conservado sobre este asunto destaca, por lo inusitado hasta aquel momento, un abundante material fotográfico. Fotografías que registran sobre todo los trances de los visionarios, los éxtasis, sus rostros y sus cuerpos, sus expresiones, pero también captan a los espectadores de estas manifestaciones y el aspecto que ofrecían las masivas convocatorias, así como el lugar o los paisajes donde se desarrollaban las apariciones. Todas estas imágenes hacen de las visiones de Ezkioga el primer acontecimiento de esta naturaleza que fue sistemática y abundantemente fotografiado. De nuevo, es William A. Christian quien ha reunido la mayor parte de la información relativa a quienes fueron los autores más destacados de ese importante corpus fotográfico, sus nombres, procedencias y creencias, así como las constantes más relevantes de dichas imágenes². Hay que señalar de entrada que el marco en el que se insertan estas fotografías no sólo es altamente específico y muy concreto, sino que además aparece atravesado por una doble línea de articulación: el sistema de creencias en el que se encuadran los autores y la discusión que los propios acontecimientos fotografiados suscitaban en aquel momento respecto a su naturaleza. Es importante para definir el estatuto de estas imágenes tener en cuenta que por parte de la Iglesia nunca se aceptó que las visiones de Ezkioga tuvieran un origen sobrenatural. Pero no sólo era la Iglesia la que veía con escepticismo estas apariciones, también se posicionaba contra su supuesta naturaleza sobrenatural o mística una parte de la sociedad cada vez más afín al laicismo, un gobierno no confesional, y una línea de estudio e investigación que desde el siglo XIX y desde la psicología analizaba los trances, los éxtasis y los estados afectivos de los devotos en general como manifestaciones clínicas o patológicas. Así, la línea que separaba a los que creían en el carácter sagrado, sobrenatural o místico de las visiones, de aquellos que por diferentes motivos no veían tal naturaleza u origen en ellas, estaba lo suficientemente marcada y era lo suficientemente activa como para terminar determinando no sólo la función o el objetivo de las fotografías sino también su construcción visual. Antes de entrar en ello, veamos quienes eran los fotógrafos de la mano de la documentación y los datos aportados por William A. Christian. Evidentemente hubo o debió haber muchos fotógrafos que tomaran imágenes de lo que allí ocurría, desde autores anónimos, simples espectadores creyentes o escépticos, hasta un buen número de reporteros gráficos de distintos medios. En estos casos, y a la vista de las fotografías que se han publicado hasta ahora³, estamos claramente ante una labor fundamentalmente informativa o rememorativa. No hay en ellas un régimen definido o específico de

construcción visual más allá de la función estricta que debían cumplir. Sin embargo, y esto es lo realmente destacable e importante, hubo sobre todo tres fotógrafos que se dedicaron con continuidad a registrar las visiones y cuyos trabajos forman claramente un conjunto bien diferenciado. Se trata de José Martínez, procedente de Santander, Joaquín Sicart, de Tarrasa, y el francés Raymond de Rigné. Los tres eran creyentes y favorables no sólo a las visiones y su naturaleza sobrenatural, sino también a los propios videntes. Además, los tres habían seguido o habían estado en contacto previamente con manifestaciones o fenómenos de este tipo. Podemos comparar algunas imágenes, aquí reproducidas, para percibir esa diferencia entre la posición del fotoperiodista y la mirada que desarrollan estos fotógrafos que podríamos denominar para la ocasión «creyentes», un punto de vista que sitúa su *intención* documental en un territorio que trasciende la información para adentrarse en el campo de la prueba, la exaltación y la conmemoración. Los registros de las páginas 30 a 35 que aparecen en la izquierda fueron tomados por dos de los tres autores mencionados anteriormente, a la derecha se sitúan algunas fotografías realizadas por fotógrafos como J. A. Ducrot o Pascual Marín que trabajaban para medios franceses o vascos. Siendo temas o aspectos similares hacia los que dirigen la cámara, se observa la diferente posición o condición respecto a los acontecimientos. Donde unos ven el desarrollo de un suceso digno de ser fotografiado por el interés informativo, los otros construyen una interpretación de la situación. Unos registran la afluencia de público, el poder de convocatoria de las visiones, la llegada masiva de automóviles a la zona, el lugar donde se desarrolla la noticia, y retratan a los asistentes o a los protagonistas con espontaneidad y naturalidad. A diferencia de ellos, los fotógrafos «creyentes» no registran la afluencia de público sino la devoción y la comunión espiritual que provocan las visiones; el lugar no es un simple emplazamiento geográfico, un simple paisaje, sino que se ha transformado ya en un lugar sagrado que muestra los símbolos que acompañan y definen su transformación. Los retratos de personas o grupos no muestran personajes anónimos, personajes cualquiera, sino protagonistas de los hechos, participantes, grupos organizados e incluso internamente jerarquizados. Una diferencia que se manifiesta con la misma o mayor rotundidad cuando se trata de registrar las visiones en sí mismas —los trances, éxtasis o desvanecimientos— como se puede ver en las fotografías de Sicart y Ducrot sobre sendos «desvanecimientos». La fuerte jerarquía interna que muestra la imagen de Sicart en torno a la visionaria, la actitud de devoción y aceptación del carácter sobrenatural, se desvanece en la imagen de Ducrot en beneficio de

una ampliación de los elementos de atención e interés. En cierta medida, puede decirse que los fotógrafos «creyentes» forman parte del acontecimiento prácticamente en pie de igualdad con el resto de intervinientes: visionarios, devotos y fotógrafos, estos últimos convertidos ya en auténticos «promotores» de los fenómenos⁴. Centrándonos en las fotografías realizadas por los tres autores mencionados se observa que los dos temas prioritarios son las visiones como tal, pero fundamentalmente la expresión corporal, somática y realista de las mismas —trances, éxtasis, arrobamientos, crucifixiones, etc.— y la devoción, entendiéndolo por ello las peregrinaciones y actividades religiosas de fieles, creyentes o seguidores, así como el diálogo que se establece entre las visiones y sus receptores o espectadores, que son en definitiva los destinatarios de las mismas. Marlène Albert Llorca, en su artículo de revisión bibliográfica «Les apparitions et leur histoire»⁵, explica el carácter de las apariciones, fundamentalmente a partir de los acontecimientos de Lourdes. Siguiendo sus reflexiones, en las que describe la naturaleza de dichas apariciones, la forma que van adoptando y sus propias necesidades de desarrollo y crecimiento, podemos percibir también en qué medida estas condiciones o circunstancias influyeron en la realización de las imágenes que aquí comentamos. Parece fundamental el carácter público que van adoptando las mismas: una revelación particular, pero pública en su manifestación y sus efectos; un carácter público que llegará al extremo de convertirse en Ezkioga en apariciones programadas, en días y horas determinadas. El vidente tiende a convertirse en un mediador entre el ser sobrenatural y la comunidad; su «visión» es una visión cada vez más realista, no se ve en espíritu o en sueños, sino con los ojos del cuerpo, y el cuerpo (algo que ocurre ya con Bernardette en Lourdes) se convierte en la «prueba» esencial de la realidad de las apariciones. El vidente muestra lo que ve entrando en éxtasis, siendo este fenómeno el que permite a los asistentes asegurarse de que asisten a una aparición, para ellos es ahí donde reside la prueba de la realidad de las apariciones, lo que en cierta medida convierte a los propios espectadores en casi-videntes. William A. Christian muestra cómo en Ezkioga los peregrinos acuden para ver ellos mismos visiones o asistir a un milagro, pero al cabo de pocos meses asisten ya para ver a los videntes mismos. En este sentido, algo que los recientes estudios han mostrado es que la modernidad de Lourdes reside más en la articulación del peregrinaje que en las propias apariciones.

El papel central que van adquiriendo tanto el cuerpo de los videntes como sus expresiones corporales, y la importancia de la demanda implícita que se desarrolla

por parte de los asistentes para recibir un testimonio o una prueba cada vez más exacta y ajustada de la visión, provocan que los trances sean cada vez más espectaculares. Ese mismo proceso tiene como consecuencia la aparición de una atmósfera cada vez más ritual, cargada de cantos y oraciones interrumpidas por las expresiones de los videntes; una saturación religiosa y emocional, un clímax que contribuye sin duda a la espectacularización del fenómeno, a la movilización de recursos emocionales, a la sugestión y al crecimiento espectacular del número de videntes, como bien ha demostrado de nuevo William A. Christian en su estudio sobre Ezkioga. El carácter espectacular y ritual que adquieren las visiones viene acentuado por las actuaciones tendentes a facilitar la visión y la articulación espacial de las mismas. Así, se construye un estrado elevado que funciona a modo de escenario sobre el cual se sitúan los videntes, y al que sólo se permite el acceso de sus familiares o acompañantes. Los videntes se sitúan sobre el estrado y de frente al lugar de donde surgen las apariciones (una colina que desciende en suave pendiente hacia el lugar donde se ubica el estrado), y los peregrinos, ahora convertidos *de facto* y por la distribución espacial en verdaderos espectadores, se sitúan frente al estrado, de cara a los videntes, y curiosamente dando la espalda al lugar de donde proceden las apariciones. La posición privilegiada del vidente en la articulación del fenómeno queda así radicalmente reafirmada y reforzada.

Es precisamente esta centralidad del vidente y de las manifestaciones corporales de sus estados la que asumen los fotógrafos mencionados en sus imágenes. Fotografías de cuerpos, pero sobre todo de rostros y expresiones, y fotografías de los devotos, interlocutores necesarios de las visiones. La producción y circulación de estas imágenes tienen una clara inscripción cultural que las determina, una esfera de aceptación religiosa acerca del carácter sobrenatural de aquello que se fotografía. Se constituyen así, a un mismo tiempo, como evidencia y prueba y como exaltación iconográfica. En su condición de prueba, responden a la condición antes apuntada de que el cuerpo y sus expresiones se han configurado ya como la certificación necesaria que atestigua las apariciones. Tradición, pues, de la fotografía como evidencia. En su condición de construcción iconográfica responden a otra tradición, la del arte religioso, que los fotógrafos comparten con los devotos. Es un lenguaje común que ha ido conformando y dando cuerpo a un imaginario religioso, reproducido en múltiples soportes y presente en múltiples contextos: en la pintura, en la escultura, en las iglesias. Hay una idea visual bastante exacta acerca de la forma que debe adoptar una

visión, un referente ideal que sin duda citan consciente o inconscientemente en sus fotografías. En los testimonios de la época se cuenta con la misma naturalidad hasta qué punto determinadas expresiones recuerdan aquellas que se pueden encontrar en las obras de Murillo o Bernini, con una afirmación como la de un testigo que dice haber visto el reflejo de la belleza de la Virgen sobre el rostro de una vidente debido a su sonrisa, ya que una sonrisa como la que tenía la vidente no podía pertenecer más que a la Virgen. Se entrecruza aquí la reminiscencia visual, el uso de la tradición iconográfica (alta y baja) con la condición de prueba. Las expresiones son una evidencia en la medida en que transmitan o se aproximen a un código expresivo religioso preexistente, y la fotografía de dicha expresión, ajustada a la expresión, será la prueba definitiva. Aquí surge un indudable reto, que es al mismo tiempo su objetivo, para los fotógrafos «creyentes»: conseguir captar *esa* expresión. Ahora bien, existe ya en los años en que se producen las visiones de Ezkioga, una referencia iconográfica muy diferente que ha ido fijando también las expresiones que adopta una persona en éxtasis, en trance. El origen y la intención son muy diferentes. Se trata de los ensayos realizados por Duchenne de Boulogne en sus investigaciones sobre la fisonomía humana; de los trabajos de Charcot sobre la histeria; o del estudio de Pierre Janet titulado *De la angustia al éxtasis*. Mediante diversos tipos de estimulación, control o inducción, habían procedido a crear o recrear y luego registrar fotográficamente diversos estados físicos y expresiones, tanto faciales como corporales. Demostraban que los éxtasis o trances eran la expresión de una forma de delirio, ponían de relieve el poder del inconsciente y de la sugestión, las posibilidades de la hipnosis. Como los fotógrafos de Ezkioga, necesitaban también que apareciera la toma fotográfica exacta que fijara la expresión en el momento adecuado. Como en Ezkioga, también en La Salpêtrière —la clínica de la histeria de Charcot— se forzaba, se alimentaba o se fomentaba la teatralidad de los cuerpos. Y como en Ezkioga, también en estas imágenes clínicas, sobre todo en las de Charcot, se producían unas fotografías que de diferente manera se acercaban al arte, al teatro y la pintura. Podría decirse que la relación del alma con la fisonomía mantiene similares necesidades, en cuanto a lo fotográfico, que la relación entre inconsciente o enfermedad y fisonomía. Y en ambos casos, en algún tipo de diálogo con la tradición iconográfica. En el caso de Ezkioga esta conexión llega a su punto extremo en las postales que se producen y comercializan. En muchas de ellas lo que aparece es un montaje que une los rostros de las visionarias de Ezkioga a conocidas imágenes de la Virgen. La asimilación en estos montajes va más allá de

la unión religiosa para establecer un explícito paralelismo plástico o iconográfico. De hecho, dos de los fotógrafos señalados, vendían sus imágenes directamente sobre el lugar de los hechos; especialmente Joaquín Sicart que abrió un establecimiento en una de cuyas paredes aparecía anunciado: «Fotografía rápida. Retratos de los videntes de Ezquioga. Se retrata al minuto». No habría que tomar este anuncio como simple oportunismo o negocio. Aunque también lo fuera, estamos ante la respuesta a una demanda que surge del sentimiento colectivo desplegado en el entorno de las visiones, de la conexión entre estas fotografías, el imaginario y la propia tradición cultural. Parafraseando a Serge Tisseron en su libro *El misterio de la cámara lúcida*, lo que proporcionaban estas imágenes era el equivalente visual de la transfiguración, la proyección en el espacio y el tiempo de un imaginario religioso.

El procedimiento básico para ello, como en parte ya se ha apuntado, es la reiteración estilizada de gestos y actos, de determinadas acciones del cuerpo, hasta conseguir fijar o sujetar la expresión ajustándola a un orden y a un relato. El orden de lo sobrenatural y el relato de las visiones. Sujetar la expresión en el momento del trance es precisamente la vía que permite a estos autores la reducción de lo sobrenatural a un discurso visual. Y paralelamente, la reasignación de la fotografía a la narración religiosa de las apariciones es lo que les permitía confiar en que conseguirían superar la borrosa barrera existente entre evidencia y apariencia. Esta necesidad de dar soporte corporal a lo sobrenatural coincide precisamente con el desarrollo final de un proceso que podríamos llamar de medicalización de lo sagrado o de lo místico, impulsado por los autores antes mencionados —Charcot, Janet, etc.—. El padre Laburu, un jesuita bien preparado y mejor orador, fue uno de los que más eficazmente rechazó el carácter sobrenatural de las visiones de Ezkioga. Él mismo, precisamente, también utilizó fotografías y, en su caso películas, para demostrarlo. Filmó a los visionarios, proyectó a cámara lenta dichas películas y las comparó con películas tomadas en un manicomio. La conclusión entre el auditorio fue evidente. Las fotografías que él utilizó fueron, sencillamente, aquellas que no conseguían «sujetar la expresión». Mostró miradas de reojo, expresiones coloquiales, exactamente lo contrario que nuestros fotógrafos creyentes. Estamos bien acostumbrados a que la fotografía baile con la evidencia, pero así podemos ver claramente la importancia que tiene en este caso la estilización reiterada y el sometimiento o la fijación de la expresión del modelo. El padre Laburu aducía, precisamente, que pretender acudir a los «fenómenos somáticos corpóreos» para determinar el origen sobrenatural de



José Martínez. Videntes frente a los robles de las apariciones; 27 de diciembre de 1932.

las visiones, era desconocer la esencia de los fenómenos que se pretendía dilucidar. En contra o a favor de lo sobrenatural, la «somatización» del fenómeno parece que haya sido inevitable por uno y otro lado. Pero volviendo a la labor de nuestros tres fotógrafos, vemos cómo lo que se impone en la continuidad que ofrecen sus fotografías es una cierta «obsesión citacional», vuelven una y otra vez sobre los cuerpos y los rostros, intentando captar un imaginario, el soporte corporal de la ilusión de una presencia sobrenatural. Puesto que de rostros hablamos, podríamos también encajar y leer estas imágenes en el campo del retrato fotográfico. Podríamos preguntarnos sobre la desviación que suponen en relación a ciertas convenciones del género: la semejanza, la mirada y la identificación con el otro. ¿Qué ocurre con la semejanza que nos ofrece el retrato de una persona, cuando de lo que se trata aquí es de la transformación de la expresión para llegar a reflejar otra identidad, otra presencia? El retrato así, será o deberá ser para estos fotógrafos el de esa presencia-otra. Estará conseguido cuando el retrato pueda ofrecernos no al visionario sino aquél a quien ve. Mezcla y dualidad en estos retratos que no pueden evitar la presencia de la persona física, real, y deben eludirla o al menos esperar a que se manifieste una identidad ajena en ellos. Aquí, en cierto modo, la capacidad de percepción psicológica de la fotografía se pone en pie de igualdad con su objetividad y su indicialidad. El fragmento que supone



Pascual Marín. Gente en la colina de Anduaga; 1931. Cortesía de Fototeca Kutxa.

la fotografía respecto a lo real, es quizás el eslabón que permite que entre en ella con cierta naturalidad la posibilidad de una presencia fantasmal. Esa presencia que se mantiene a distancia se cosifica y se materializa en la mirada ausente de los personajes. La mirada, esencia del retrato, del diálogo con el otro y del reconocimiento, está aquí ausente; no hay devolución de la mirada, y quizás por esa razón subyuga y aspira a poder representar la beatitud inerte que corresponde al místico. Como señala Georges Bataille en *El erotismo*: «El objeto de la contemplación, al volverse igual a *nada* (los cristianos dicen igual a Dios), parece incluso igual al sujeto que contempla». Paradójicos retratos que deben forzar y dar la vuelta a las convenciones del género para cumplir con su expectativa.

NOTAS

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), pp. 5-22. (Referencia electrónica: [http:// terrain.revues.org/index3274.html](http://terrain.revues.org/index3274.html)).
3. Las imágenes sobre Ezkioga consultadas antes de la recopilación reunida en este volumen se encuentran publicadas fundamentalmente en los dos trabajos de William A. Christian Jr. citados en las notas anteriores.



Joaquín Sicart. Peregrinos catalanes; 26 de junio de 1932. En *Las visiones de Ezkioga...*
Joaquín Sicart. Evarista Galdós, de Gabiria, Benita Aguirre y Loreto Albó, de Vic; 1932.

4. Los «promotores» de las visiones de Ezkioga están ampliamente estudiados en los capítulos 3, 4 y 5 del citado libro de William A. Christian Jr., *Las visiones de Ezkioga*.

5. Marlène Albert Llorca, «Les apparitions et leur histoire», *Archives de sciences sociales des religions*, 116 (2001), pp. 53–66. (Referencia electrónica: <http://assr.revues.org/index539.html>).