

# Religiosidad y (re)producción audiovisual. Representaciones sociales en sonidos e imágenes de un culto pentecostal africano

Religiosity and audiovisual (re)production. Social representations in sounds and images of an African Pentecostal cult

**Rafael C. Cazarin Brito**

Personal Investigador en Formación, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). España  
[cazarinrafael@gmail.com](mailto:cazarinrafael@gmail.com)

**Andrés Davila Legerén**

Profesor Titular de Universidad, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). España  
[andres.davila@ehu.es](mailto:andres.davila@ehu.es)

## RESUMEN

El uso etnográfico de la observación pretende el estudio de las prácticas en determinados contextos sociales, analizando para ello la conformación de los nexos entre individuo, grupo y espacio en su multiplicidad de significantes. Atendiendo a la importancia de actitudes y comportamientos de grupos de referencia en la producción de representaciones audiovisuales, abordamos el caso de una comunidad pentecostal de origen africano en Bilbao, caracterizada por una doble devoción: religiosa y audio-visual. Su adhesión ferviente a ambas prácticas se inscribe en una experiencia migratoria (doble, a su vez, pues concita emigración e inmigración), a tenor de la cual cobran importancia en la vida cotidiana ciertos rituales así como objetos de movilidad, entre los que se cuentan las propias fotografías y vídeos, así como la música, al proporcionar imágenes y sonidos no sólo de contacto sino también de reconocimiento.

## ABSTRACT

The ethnographic observation is used to study practices in certain social contexts by assessing the formation of links between individual, group, and space in its multiplicity of meanings. Considering the importance of attitudes and behaviours of reference groups in the production of visual representations, we address the case of a Pentecostal community of African origins in Bilbao, characterized by its double devotion: religious and audio-visual. Its fervent adherence to both practices is part the experiences of migration (emigration and immigration) in which important meaning is given to everyday life by rituals and mobile objects such as pictures and videos as well as music, images, and sounds of intercommunication and acknowledgement.

## PALABRAS CLAVE

etnografía visual | representaciones colectivas | devoción religiosa y audiovisual | pentecostalismo

## KEYWORDS

visual ethnography | collective representations | audiovisual and religious devotion | African Pentecostalism

## 1. Introducción

*“La photographie est la situation dans laquelle la conscience du corps pour autrui atteints a plus grande acuité. On se sent sous le regard et sous un regard qui fixe et immobilise les apparences”* (Bourdieu y Bourdieu 1965).

El presente escrito surge de una reciente experiencia de observación participante llevada a cabo en la *Hand of God Ministries International* (en adelante HGMI), una iglesia cristiana pentecostal cuya comunidad está compuesta de inmigrantes de origen africano en su casi totalidad. En la HGMI el hecho de pertenecer a determinado Estado-nación no parece influir en las actividades de feligresas y feligreses, por lo menos en lo que se refiere a los cultos, predicaciones y temas debatidos en las reuniones religiosas. Como hemos mencionado, las procedencias nacionales que caracterizan este colectivo son variadas siendo considerable el número de frequentadores nigerianos procediendo de una zona específica del país, el estado de Edo; no en vano, es ahí donde también se funda la primera HGMI en la capital, Benin City. Tal contexto geográfico y cultural, está marcado por una lucha histórica acerca del territorio emprendida por los diferentes pueblos

que constituyen la región además de albergar un conflicto religioso entre cristianos, musulmanes y religiones tradicionales que demarca lugares significativos para las partes del conflicto. Asimismo, se conoce que los orígenes territoriales de las personas que asisten a sus cultos remiten más al ámbito rural que urbano hecho evidenciado por el uso de lenguas y variaciones lingüísticas locales.

Después de un largo recorrido migratorio por otros países africanos empezado en Nigeria, el líder de este grupo religioso -comúnmente conocido por el título de "Apostle" o "Father", seguido de su nombre -funda en Bilbao la iglesia HGMI en el año 2001. En España, la institución cuenta con grupos que se reúnen en Bilbao, Pamplona y Valencia, pero la comunidad establecida en el País Vasco es considerada como la sede de la denominación. Si bien la composición por sexos de la comunidad que asiste a los cultos presenta un equilibrio entre hombres y mujeres, en términos de género se constata una preeminencia masculina entre las posiciones de liderazgo formal. Por lo que respecta al idioma utilizado en las celebraciones se utiliza habitualmente el inglés y es recurrente la presencia de una persona que hace la traducción simultánea al español. El local utilizado para los cultos consiste en un antiguo pabellón fabril en el barrio de Rekalde, una zona histórica del Bilbao obrero de mediados del siglo XX, que actualmente pasa por un lento proceso de reformulación urbana.

Partiendo de dichas singularidades socio-históricas, el representar y producir cultura para esta comunidad es desafiar la relación entre pasado, presente y trayectos migratorios en tanto que constituyentes de identidades individuales y colectivas mediadas por la experiencia religiosa, debido a lo cual los objetos creados adoptan forma de canal o puente en el espacio-tiempo. En contraste, la devoción religiosa es apenas uno de los aspectos que influyen en las construcciones y representaciones sociales de la realidad y, por lo tanto, está sujeta a otras variables del mundo social. Pero entendemos que en este caso, en la experiencia religiosa reside una particular capacidad de moldear lo cotidiano, la realidad y los objetos que la representan desde una cosmovisión que permite al individuo que se convierte a la HGMI tanto establecer como reforzar en esta comunidad sus conexiones con este pasado nacional, étnico o cultural.

El periodo de observación se desarrolla entre octubre de 2012 y mayo de 2013, en el marco inicial de un proyecto de tesis doctoral que propone examinar los roles de líderes religiosos de iglesias Pentecostales Africanas en la (re)configuración de procesos migratorios. Las visitas a la iglesia se plantearon para ser realizadas en domingo, cuando los cultos adquieren una especial importancia para los feligreses Pentecostales, así como en el cristianismo en general. Dichas visitas se han venido acompañando de entrevistas, realizadas con la intención de comprender las lógicas organizacionales desarrolladas por la institución, abordando para ello desde la elección de temáticas para los sermones hasta el uso de herramientas audiovisuales, pasando por el recorrido histórico de la fundación, las trayectorias personales, etc. Sin embargo, nuestro anclaje argumentativo se construye por, y desde, la experiencia observadora, esto es, a través de las percepciones socio-antropológicas en contexto; en particular, acerca de la existencia de un *ethos* (audio)visual incrustado en los rituales religiosos de dicha comunidad, pero sin dejar de prestar atención a las consecuencias metodológicas que todo ello genera en la actividad del observador.

En este punto, cabe indicar que a lo largo del periodo de observación en los cultos dominicales se hace notar el uso continuo de aparatos de audio y video así como la importancia dada al aspecto visual del espacio, de las vestimentas y la música. Así, tanto los mecanismos técnicos inanimados (caso de cámaras, instrumentos musicales, proyectores) como los mecanismos del ser (como el cuerpo, la voz, los gestos, etc.), parecen confluir en la producción de una cultura audiovisual que juega al menos tres papeles en la comunidad respecto a la construcción de sociogramas (cf. Bourdieu) que entablan o fomentan un constructo de colectividad en un cuadro geográfico transterritorial; la representación de códigos, valores, situaciones significativas, estilos de vida y rituales que enmarcan un *ethos* para dicha comunidad; y la potenciación de la propia experiencia religiosa antes, durante y después del culto.

El punto de inflexión en el que basamos los usos y percepciones de imágenes y sonidos es el culto religioso en donde el uso rutinario de aparatos audiovisuales atrajo nuestra mirada. Aquí, la iglesia constituye (a la vez que es constituida por) un entramado que no se orienta exclusivamente a la devoción religiosa sino que también incluye experiencias vitales, herencias culturales y dinámicas sociales (atribuciones de estatus, conformación de redes, empoderamientos y desigualdades, socializaciones, etc.) que dibujan una comunidad comunicativa (cf. Dell Hymes). En ella se producen una serie de representaciones (audio)visuales, sonoras y estéticas, que confieren al grupo lugar, nombre y sentido, en este caso, de naturaleza socio-religiosa; a través de músicas, videos y fotos, tanto el colectivo como los individuos

(re)configuran sus identidades proporcionando sonidos e imágenes de contacto y de reconocimiento que van más allá de un gentilicio o cultura en origen.

Habiendo realizado un previo análisis de los informes etnográficos, fotografías y videos generados en la experiencia de campo, tomamos deliberadamente por centrales las mencionadas miradas socio-antropológicas, que pretendemos examinar volviendo sobre los propios materiales que les han dado origen. Sin embargo, nuestra propuesta ambiciona ir más allá de lo que cuenta la realidad observada bajo estas dos ópticas, toda vez que en este contexto la fluidez e intersección de temáticas constituyen una de las características más significativas de la comunidad. Conjuntamente, la experiencia del etnógrafo en el montaje de una escritura (audio)visual se muestra presente en tales planteamientos una vez que el cruce de miradas, en tanto que captan distintas perspectivas de la cosmovisión religiosa, contrasta idiosincrasias y amplía el espectro interpretativo del contexto. Asimismo, pretendemos un debate abierto y dialógico sobre el ver y el mirar etnográfico abordando conceptualizaciones que puedan servir para pensar las realidades sociales desde construcciones socio-audiovisuales de la identidad.

## 2. Observación y percepción etnográfica: mirar a ver...

En su trabajo acerca de “la descripción etnográfica”, François Laplantine caracteriza la etnografía como una actividad de observación (rigurosa) mediante impregnación (lenta y continua), de manera que no quepa confundirla con una “percepción inmediata”; bien al contrario, “la percepción etnográfica es una percepción particular, orientada”, cuya conformación requiere “diversas mediaciones” (Laplantine 1996: 15). De ahí que al dar cuenta de todo ello aborde la distinción entre ver y mirar, así como el carácter corporal de la mirada, tratando de contestar la exclusividad visual de dicha percepción.

De hecho, el ver y el mirar, en sus combinaciones e interferencias, nos relacionan tanto con el conocimiento como con el reconocimiento, con la alteración así como con la alteridad. A modo de exergo, cabría rememorar al respecto aquella escena de la película *Vuelo a Berlín* (originalmente “Fluchtpunkt Berlin”, dirigida por Christopher Petit en 1983), cuando un personaje pregunta a quien le está escrutando fijamente y de manera tan próxima que su rostro se refleja con nitidez en sus gafas de sol: “¿me miras o te admiras?”. Y es que lo que se formula en esa pregunta, lejos de agotarse en un mero juego de palabras, nos pone sobre la pista de hasta qué punto no pocas de nuestras actitudes cotidianas pueden ser traducidas en tales términos.

Nos los recuerda con precisión Ivonne Bordelois al señalar que las cautelas del cuidado conllevan un mirar alrededor, así como el desprecio supone apartar la mirada mientras que la vergüenza comporta apartarse de ella; y aunque su trabajo de rescate etimológico se centre en las pasiones, a través del mismo se hacen patentes los vaivenes del ver y del mirar, sus idas y venidas a tenor de una “genealogía de los sentidos - (pues) cuando hablamos de etimología conviene discernir la evolución de los significados- (que en este caso) va del ver para guiar, cuidar, al ver-saber de los visionarios” (Bordelois 2006: 133). Se trata de una genealogía que alcanza a la conformación no sólo de personajes (que van desde el dragón al *voyeur* pasando por el veedor (1) sino también de objetos (caso del espejo, la mirilla o los prismáticos), además de situaciones (tan variadas como puedan llegar a serlo las que se derivan ya sea de tener/frustrar una expectativa ya sea de recibir/dar un aviso, por ejemplo).

Si compartimos con dicha autora el interés, que no así su habilidad, por tal ejercitación etimológica - habitualmente tan denostada como banalizada- se debe al hecho de que ésta nos permite rondar por algunos significados olvidados o, si se prefiere, perdidos de vista por la cultura imperante, hasta el punto de desdeñar con demasiada facilidad su concurso en nuestra comprensión tanto del mundo como de nosotros mismos. Hábito que se refrenda desde las propias ciencias sociales y su insistencia recurrente en ciertas concreciones del ver y el mirar tales como la teoría (de *theorein*: “mirar, contemplar, examinar”, a su vez de *theoros*: “expectador”) o la ideología (de *eido*: “ver”, a su vez de *eidos*: “forma, imagen, idea”). Si bien no debemos olvidar que la evocación reiterada y habitual de estas derivaciones conceptualizadoras se produce en detrimento de otras muchas, caso de aquellas que darían cuenta de comportamientos sociales tales como el respeto (de *respicio*: “mirar una y otra vez”, de donde el hecho de “tomar en consideración”) o la envidia (de *invidere*: “mirar con encono” o “mirar afanosamente”), sin ir más lejos (2).

Pero habida cuenta que aquí nos ocupa la escritura (audio)visual desplegada por sujetos migrantes a la hora de producir representaciones de su experiencia de desplazamiento, no estará de más recordar en este

punto que del latín *vide* no sólo derivan los términos que nos resultan tan familiarmente asociados al ver y al mirar (3) como lo puedan ser aquellos de “vista”, “visión”, “visible”, “visor”, “video”..., sino también el menos acostumbrado de “visita”. De hecho, su derivado *vso* es el que da cuenta del “ir a ver” (Davila 2011: 66-67); siendo *vsito* su frecuentativo: “ir a ver a menudo” o “visitar”, que tal es su significado. Y esto no carece de interés si tomamos en cuenta que, si la figura del visitador de pobres contribuye a la institucionalización de la investigación social a caballo de los siglos XIX y XX (Carré 2000, Carré y Révauger 1995), otro tanto sucede durante ese mismo período respecto a la institucionalización de la fotografía con el retrato en formato de tarjeta de visita -y el doble impulso de su uso por aristócratas en Europa e inmigrantes en Estados Unidos de Norteamérica-.

En efecto, al igual que el abaratamiento del foto-retrato y su progresiva explotación comercial a gran escala darían cuenta de un emergente “derecho de efigie” (Mary 1993: 45 y ss.), la introducción en la práctica visitadora (ya fuera privado-caritativa o público-administrativa) tanto de la entrevista individual como del informe cotidiano de casos ejemplarizantes se fundamentaría en el “derecho de ver y de saber” de todo funcionario, misionero, periodista o ensayista que “se siente autorizado a abordar a cualquiera cuyo aspecto exterior le designe como un objeto de estudio o de reforma susceptible de interesarle” (Barret-Ducrocq 1995: 34-35). A través del movimiento de aproximación a “los pobres” para ver-de-cerca, se postulaba la aceptación por parte de éstos de someterse a la mirada y las cuestiones de quienes (les) investigan. Unidireccionalidad que la propia perfrasis verbal: “ir a ver”, ya pone de manifiesto al dar cuenta de la intención o disposición con la que se pretende llevar a cabo el examen o la ejecución de algo, situándonos por tanto en las antípodas del “ir a parar” así como del “dejarse ir”. Y aunque en no pocas expresiones dicho movimiento pueda quedar disimulado debido a que en ellas se deja implícito el verbo ‘ir’ (caso del “¡a ver!” por “¡vamos a ver!”), en otras ocasiones el mismo se hace aún más explícito sustituyendo el ir por el mirar (como en el caso de “mirar a ver qué”, “mirar a ver quién” o “mirar a ver si...”, siendo a su vez elidido el verbo “ver” en expresiones tales como: “mira si...”). A pesar de su apariencia pleonástica, por otra parte desmentida en su formulación misma (pues sugiere asimismo que se puede mirar y no ver), mediante esta forma perifrástica viene a subrayarse el carácter transitivo tanto del ver como del mirar, redoblándolo, no sólo por unir atención y percepción sino también por establecer como secuencia el reconocer para conocer. Al fin y al cabo, el significado de “mirar a ver” no es otro que el de informarse de algo, inspeccionando, escrutando, constatando...esto es, dedicando la atención necesaria para averiguar o localizar aquello de que se trate en cada caso o, cuando menos, procurarlo.

Sin duda, dicha transitividad resulta reconocible en la capacidad de observación, descripción y documentación de la realidad que suele atribuirse tanto a la fotografía como a la socioantropología, tenidas una y otra por objetivas a tenor de cierta dogmática representacionista (Davila 2007); aquella que nos conmina a plantear una y otra vez el sempiterno problema metodológico de la adecuación entre la realidad (o conjunto de objetos concernidos “ahí fuera”) y las manifestaciones de un tipo u otro que podamos realizar acerca de ella. Planteamiento objetivista que postula el objeto como preexistente respecto a su representación (Woolgar 1988), estableciendo como fijadas de una vez por todas las posiciones refrendadas en la aseveración de Philippe Dubois acerca de que “toda foto implica que haya, bien distintos uno de otro, el *aquí* del signo y el *allí* del referente” (Dubois 1983: 87). Ahora bien, quienes hayan mirado a una cámara fotográfica o les hayan mirado desde una fotografía (que es como decir desde otro momento y otro lugar, diferidos), saben que “en el verbo ‘mirar’, las fronteras de lo activo y lo pasivo son inciertas” (Barthes 1982: 279). No en vano, el mirarse mismo adopta dos formas: la primera, recíproca, donde cabe mirarse entre dos figuras, una a otra, ya sea de frente o de reojo; la segunda, reflexiva, donde cabe el mirarse una en otra, considerando sus acciones como modelo o medida de las propias. En este sentido, la percepción etnográfica resulta exigente con el observador implicado, toda vez que habrá de poner en cuestión sus propias categorías de percepción, analizándolas, a partir de la comunidad observada.

### **3. La devoción religiosa y (audio)visual desde la experiencia en el culto**

Es domingo, alrededor de las doce de la mañana y en el barrio de Rekalde da inicio un culto religioso pentecostal. Poco a poco, la iglesia se llena de feligreses y feligresas que acuden al pabellón para manifestar su fe y creencias compartidas en dicha comunidad. El espacio de culto está decorado con telas de colores azul y morado en las paredes mientras que el suelo está cubierto con una alfombra roja, cuyo conjunto produce un fuerte impacto visual para quien desde fuera había observado apenas un decadente edificio fabril. Los asientos, y el pupitre localizado en el altar, están marcados con el nombre de la institución así como con el símbolo que la representa, al igual que sucede con los carteles de divulgación y tarjetas de

invitación disponibles para el público. Tales aspectos recuerdan al mundo empresarial, donde el imaginario de la marca (plasmada en forma de logotipo) asigna un significado, *ad hoc*, a locales y objetos.

Sin embargo, no sólo la estética decorativa contribuye a dotar de significado el interior del edificio para las personas que asisten al culto, sino también los sonidos: en los días de culto, especialmente los domingos, antes incluso de entrar en la iglesia ya es posible distinguir a cierta distancia la música, el canto y la voz del pastor. De ahí que ambos componentes sensoriales (visión y audición) predispongan a una experiencia de tipo religioso por cuanto facilitan cierto “despegue” de la persona que observa respecto a un entorno incierto al respecto de la cosmovisión Pentecostal. No en vano, el espacio que antes abrigaba un escenario típico del escepticismo moderno es resignificado hasta el punto de dar lugar a un escenario cargado de emotividad y presto para la celebración de rituales religiosos enmarcados por lo sobrenatural.

Señalar, en este sentido, que los cultos están organizados a tenor de diferentes temáticas que no necesariamente siguen el año litúrgico cristiano; más bien, las mismas están asociadas a la inspiración y trayectoria religiosa del pastor. La flexibilidad o fluidez de los temas tratados son características del pentecostalismo ya que aun entre sus diversas ramas ideológicas mantiene una gran capacidad de adaptar sus actividades y la palabra de Dios a los contextos socio-culturales de las personas creyentes.

En el caso del Pentecostalismo Africano y concretamente en la HGMI, eso se evidencia con la mención a las adversidades enfrentadas en la integración, al pasado en África o mismo a temas cotidianos y familiares de los creyentes. Es precisamente debido a la posibilidad de amoldarse al contexto que los líderes religiosos de la HGMI han desarrollado en sus predicaciones y en la organización del culto un sistema de funcionamiento flexible, que evoca la religiosidad desde socialidades e idiosincrasias del propio colectivo (Levitt 2001). En la misión de la iglesia se establece el papel de acogimiento y lugar para la conversión o *born again* de personas sin ninguna distinción nacional, cultural o étnica y bajo los preceptos de la palabra de Dios. Con ello, la iglesia adquiere la labor de plasmar en su espacio idiosincrasias, lenguajes, símbolos, es decir, un *ethos* socio-religioso independiente del pasado en origen. No obstante, la independencia del pasado en origen no excluye sus influencias en la propia construcción y representación de una “nueva” cultura sincrética. La iglesia acoge una totalidad de eventos, situaciones, códigos y rituales desde interacciones sociales llevadas a cabo por los individuos en comunidad que contribuyen a una amalgama de identidades allí compartidas. A lo largo de ese proceso, los individuos crean no sólo materia de naturaleza y transmisión oral, vivos en la memoria y la historia imaginada sino que también produce materia física, elementos visuales y escritos que conforman un archivo cultural en la comunidad tanto individual como colectivo. La idea de archivo que aquí planteamos puede ser traducida en las palabras de Pierre Bourdieu como la construcción de sociogramas, a partir de fotos y videos que compartidos con un “público”, familiares y amistades, paisanos, etc., componen una red o capital social que informa, enlaza, representa y produce cultura así como caracteriza procesos cohesión social desde la solidaridad (Cazarin 2012).

En paralelo, la institución produce la misma materia con impulsos semejantes a los sociogramas individuales, es decir, buscando entablar a nivel transterritorial redes con otras iglesias, visibilizando sus líderes y promoviendo sus actividades; además de también construir y plasmar en las “cosas tangibles” su propia historia, el trayecto de iglesia ante la comunidad. Al respecto, subrayamos que la producción de dichos archivos es llevada a cabo casi exclusivamente en el culto dominical, es decir, todo ello ocurre en la simultaneidad de un espacio, tiempo y experiencia religiosa. Es allí donde la devoción religiosa alcanza su punto máximo durante y las horas pasadas dentro de la iglesia están cargadas de las expectativas, e inquietudes de lo cotidiano. Es precisamente por su naturaleza circunstancial y en determinados casos solemne que estas grabaciones deben ser realizadas; estando fuera de la rutina diaria, la sacralidad del ritual formaliza y materializa la imagen que el grupo tiene la intención de presentarse a sí mismo.

El culto de domingo concentra las preces, dolores y alegrías individuales; de ahí que observemos en este ritual una serie de momentos que exaltan y explotan emociones de las más variadas naturalezas yendo desde la alegría que recuerda una festividad hasta las tristezas propias de las adversidades vitales. Es ahí donde los medios audiovisuales constituyen la parte central en la transmisión o producción de la cosmovisión socio-religiosa. La captación o grabación de imágenes y sonidos evidencia la producción de objetos y prácticas que se asocian a la iglesia en tanto que parte de su propia expresión cultural se contextualiza en el culto a diferentes niveles, central o periférico. Es decir, tanto el uso de técnicas (audio)visuales como los productos generados adquieren significaciones con respecto al realizador si tomamos como referencia las captaciones impulsadas por la institución (desde los líderes) o las llevadas a

cabo por los fieles.

Por lo que respecta a congregadas y congregados, la fragmentación temporal-emocional de los ritos en diversas etapas está marcada, principalmente, por la posibilidad de grabar y fotografiar los momentos de celebración o ritos positivos. En especial, los momentos de irrupción de la música están dotados de una permisividad colectiva tácita sobre las decisiones individuales de moverse y documentar la situación. Las posturas y gestos ante la cámara son a menudo conscientes al revelar aspectos positivos o negativos de las posibles conductas a adoptar durante la captación de imágenes de acuerdo con las circunstancias y el sentido que se busca obtener de ellas.

De ahí que las imágenes de estos momentos remiten no sólo a lo visual sino también a sonoridades, estados de ánimo y sensaciones.



Si tomamos como ejemplo eventos solemnes o celebraciones como bodas o bautizos, en determinados momentos una pose relajada o “suelta” en que no se mire directamente a la cámara puede ser vehementemente reprochada. Se busca una posición correcta y de pie, que muestre nuestra dignidad, con un semblante que corresponda a la seriedad de una ocasión solemne; todavía es razonable suponer que la búsqueda de franqueza espontánea está vinculada a valores culturales arraigados. Como se menciona en una de las predicaciones: *A real African man showhis face*, y la representación estética de ello se plasma en las imágenes. Del mismo modo, si la situación es de alegría, conmemoración, las cámaras también enfocan la espontaneidad de los bailes, momentos de soltura, aunque comúnmente estos pueden ser fragmentados en poses instantáneas con la sonrisa abierta o una mirada menos altiva a quien la fotografía. A su vez, compartir imágenes de los grandes eventos implica examinar la composición de los participantes e invitados, en cuanto a su naturaleza social y familiar; las ausencias que pueden significar discordias, las presencias que confieren honor, las parejas recién constituidas que pasan a ser públicamente reconocidas. La fotografía y el video son para cada persona invitada una especie de trofeo y fuente de estatus social (Bourdieu y otros 1965).

Por lo que respecta al ámbito institucional, una selección o recorte de momentos es llevada a cabo por el técnico de grabación de la iglesia en que se le permite captar situaciones de gloria y éxtasis como momentos de meditación y concentración durante las predicaciones. Al técnico audiovisual, representante de la institución, se le es permitida la grabación de cualquier momento que le parezca oportuno ser captado siempre y cuando se desarrolle a partir de la entrada de los líderes religiosos. De ahí que se explique en parte lo que es central y lo que es periférico; esto es, la misma representación audiovisual del culto expresa la jerarquía de situaciones y enmarca la relación establecida entre líderes y fieles.

Este último aspecto se da a conocer en especial por protocolos implícitos pero muy marcados en gestos y actitudes en cuanto al momento en que se debe o no sacar una cámara para grabar o captar el momento. Se trata de un sentido común, el mismo *ethos* socio-religioso que hemos mencionado, lo que permea las acciones ya que la autoridad institucional, los líderes de la HGMI, sólo regulan las grabaciones oficiales, técnicas, y son esas las que dan cara al mundo, a otras comunidades. El culto en la iglesia invita a los feligreses a experimentar una conexión cognitiva con lo conocido, lo personalizado y cercano, mitigando en cierta medida los sentimientos de nostalgia propios de quienes llegan a una tierra desconocida, a una nación o una sociedad que muchas veces puede ser hostil. El culto supone un espacio donde la acogida incide en un intercambio funcional pero también en la construcción de una realidad más llevadera en tanto que fluida y experimentada a su manera. El sentimiento hacia el espacio de culto demostrado por los feligreses está cargado de solidaridad, fraternidad y seguridad; de hecho, el local parece funcionar como una extensión del hogar originario, así como de los rasgos de “africanidad” en cada una de sus representaciones simbólicas y no sólo en la generalidad de las mismas.

Fotografiar los ritos y eventos que ahí están implicados es posible porque dichas imágenes captan comportamientos que son “socialmente aceptados y socialmente normativizados”; es decir, son parte de protocolos que confieren la solemnidad a la situación: sólo será grabado y “archivado” lo que se debe, lo que se permite, porque esta es la imagen materializada que el grupo, como tal grupo, pretende presentar de sí mismo. Una imagen en la que no se busca captar las particularidades individuales sino papeles sociales que emanan significados variados de acuerdo con el interlocutor y el contexto en que se presenta (Bourdieu y Bourdieu 1965).

#### **4. Viendo y mirando el campo con lentes etnográficas**

Las ciencias sociales que se plantean el uso de aparatos y productos fotográficos o videográficos se topan a menudo con las limitaciones cognitivas de quien asume un papel de mero observador, toda vez que la pertinencia de la observación etnográfica surge precisamente de la construcción de un ver y mirar compartidos, con resultados derivados de la interacción entre universos simbólicos distintos. De hecho, los lenguajes audiovisuales son capaces de enmarcar y explorar aprehensiones propias dentro de realidades sociales específicas; proporcionan estilos cognitivos y modos de entender e interpretar característicos, ofreciendo de esta manera alternativas para la construcción de modos de ver y mirar, de elaborar y construir el conocimiento.

Al explorar el lugar de la imagen en la investigación antropológica, Andrea Barbosa y Edgar Teodoro da Cunha explican algunas variaciones en los usos de las imágenes en el desarrollo del proceso de investigación y como técnica o registro de informaciones (Barbosa y Cunha 2006). Por un lado, el uso realista de las imágenes implica una especie de prueba documental del investigado in situ o una descripción (audio)visual de algunas situaciones de campo; en cambio, otra posible aproximación considera las imágenes como objetos de reflexión y análisis, y de este modo no son vistas como la objetivación de un dato empírico, sino que es a partir de ellas que se “piensa” el campo. En este caso, se integran en un proceso a través del que pueden (o no) llegar a constituir un material disponible para la apreciación y evaluación de la propia investigación.

Al respecto, y en la medida que utiliza artefactos de percepción (en forma de cámara fotográfica y de vídeo, en este caso), un etnógrafo (audio)visual ha de plantearse que no trabaja con meras extensiones de ciertos órganos sensoriales (caso del ojo y el oído) (4), sino que lo hace mediante mecanismos de inscripción, pues se trata de una mirada y una escucha registradas, esto es, grabadas e impresas pero también seleccionadas, combinadas, fijadas... a partir de la capacidad de dichos artefactos para ver y oír. No en vano, las condiciones de producción de tales registros visuales y/o sonoros revelan al susodicho etnógrafo en tanto que participante en la situación misma de la que pretende dar cuenta, en los términos en que el etnógrafo-cineasta Jean Rouch lo expresara hace ya algún tiempo:

“Durante la realización de una película de cine directo, en todo momento se pone de manifiesto una ‘cine-actitud’. Al contrario que sucede en las películas de ficción preparadas sobre el papel, el cineasta directo debe estar preparado en todo momento para grabar las imágenes y los sonidos más eficaces. Por retomar la terminología de Vertov, diría que cuando hago una película, ‘cine-veo’ al conocer los límites del objetivo y de la cámara; y ‘cine-oigo’, conociendo los límites del micrófono y del magnetófono;

me 'cine-nuevo' para buscar el ángulo o efectuar el movimiento más adecuado; 'cine-monto', desde el rodaje, pensando en la relación entre los distintos planos; en una palabra: 'cine-pienso'." (Rouch 2009: 151).

Esta vindicación metodológica de la propia descripción en tanto que conformadora de la situación estudiada supone el cuestionamiento de una investigación social que pretenda constituirse en mero aparato de captura. El hecho de reproducir los protocolos que permiten o reprochan el uso de las cámaras sitúan al etnógrafo como investigador a tenor de la propia agencia o pasividad ante un sentido común más o menos ajeno a su realidad. De ahí la relevancia de lo que se puede o no captar, de lo que se produce como material etnográfico; por el mero hecho de aprehender determinados momentos y no otros de acuerdo con el comportamiento del grupo entenderemos lo representado como imagen del colectivo o de los individuos.

En relación al objeto de estudio que aquí nos ocupa, debemos señalar que para el abordaje de cualquier práctica religiosa de grupos desterritorializados es condición sine qua non el utilizar lentes o sistemas de lentes (al modo en que éstas se articulan en los objetivos ópticos) capaces de captar escenarios móviles y cambiantes, realidades trans(inter)espaciales que a menudo no casan con los esencialismos culturales, nacionales y étnicos. La simultaneidad característica de las dinámicas sociales y de la experiencia religiosa pide lentes flexibles, así como que las imágenes captadas tanto por el observador como por los observados deben dialogar con dicha simultaneidad. La propuesta de fotografiar y filmar los escenarios de estos grupos aboga por la construcción de lentes propias para los análisis de contextos que enfocándolas hacia los procesos de producción y representación cultural análogos a la etnización; la conformación de etnia en su relación con el ámbito religioso en contextos transterritoriales y trans(inter)espaciales. Sin embargo, debemos cambiar su enfoque de acuerdo con los objetos o partes de los escenarios que pretendemos captar y no sólo capturar.

La aproximación metodológica que hemos planteado en este texto surge principalmente de la percepción (audio)visual de un etnógrafo en cuanto productor de su propio "archivo". En el momento de captar/capturar lo visto, de materializar la mirada, la observación participante en los cultos de la HGMI ha conllevado seguir la misma devoción (audio)visual de la comunidad, compartiéndola, y a partir de la propia experiencia fotográfica en tanto que observador se ha podido pensar en los significados de tal experiencia por parte de la feligresía.

En ese sentido, con la difusión y desarrollo de las tecnologías y redes sociales, cada vez más formas simbólicas diferentes intervienen en distintos lugares y con individuos que las comparten. De esta manera, las comunidades situadas en espacios sensibles, en tanto que también imaginadas, se mueven cada vez más allá de las palabras y de los territorios a la vez que son reinterpretadas en un ciclo de cosmopolitismo y contemporaneidad. La persona que fotografía y es fotografiada o grabada en los cultos se inscribe no sólo en el grupo religioso sino también en un *ethos* de la "modernidad en destino" por medio de los productos resultantes (fotos y videos). En la trayectoria de difusión de dicho material por las más diversas formas de redes sociales, las personas que aparecen no son solamente recordadas a través de su imagen sino también de lo que hacían o de cómo se presentaban en determinado momento. De ahí que al considerar la importancia de la actividad religiosa para este colectivo, la imagen atribuye un estatus entre la feligresía y sus grupos de referencia, ya sean en destino o en origen. Y lo hace de tres maneras: (1) asociados a la vida urbana, los aparatos fotográficos digitales son vistos como una manifestación del ser urbano, moderno y "tecnologizado" (hecho que adquiere más importancia al recordar el origen rural que caracteriza la comunidad); (2) al "hacerse ver" y ser visto, la imagen de cada cual difunde el compromiso de la persona con sus deberes socio-religiosos y espirituales; (3) la apariencia y las vestimentas que dan lugar a connotaciones sobre un cambio social en proceso.

Las observaciones sobre el terreno que llevamos a cabo pudieran inscribirse en la tradición de la etnografía visual (Harper 2012: 8 y ss.), si bien rigiéndose en este caso por aquella máxima de Martine Segalen de "tratar de abrir bien los ojos" (Segalen 1990: 17), de tal modo que todo pueda aflorar ante los propios pero también ante los ajenos (dando a ver y haciendo ver, a un mismo tiempo). En cualquier caso, a tenor de la producción de imágenes (tanto por parte de quien observa como de quienes dan forma a lo que es observado) en el ámbito de la investigación, hemos podido iniciar una reflexión conjunta sobre determinados contextos y situaciones que antes seguían una lógica unilateral. Y al ponerse a prueba ésta, por compartir la experiencia de quien capta la imagen, una serie de posibilidades se abren en tanto que se elige, simultánea y deliberadamente, en cada mirada fotográfica (y videográfica) determinados personajes,



escenarios, momentos y gestos; tratando así de evocar en las distintas imágenes aquellos sonidos, sentimientos y estados de ánimo vistos -porque es el estímulo visual, la fuerza de la imagen y la posibilidad de aprehenderla, lo que impulsa al “capt(ur)ador”- en tales momentos.

---

## Notas

1. Tres personajes que de hecho comparten la caracterización de quien mira demasiado o con curiosidad, en particular las acciones de otros. A buen seguro que la figura del mirón resulta fácilmente reconocible bajo las formas tanto del veedor como del voyeur, pero quizá convenga recordar aquí que también el dragón se corresponde con dicha figura. Así lo indica el origen latino de su nombre, *draco*, a su vez proveniente del griego *drákn*, en tanto que denominación genérica para toda serpiente por mirar ésta fijamente (lo que se expresa mediante el verbo *dérkomai*, de donde deriva); este efecto de mirada aguda y penetrante se identifica con su carencia de párpados, constituyéndose de hecho en la figura emblemática del mirar con atención, con insistencia, esto es, sin pestañear (y que se recoge en la expresión “mirar de hito en hito”). Recordar asimismo que al dragón se le tiene por un “animal fabuloso al que se atribuye forma de serpiente muy corpulenta, con pies y alas, y de extraña fiereza y voracidad” (DRAE), pues no pocas variantes actualizadas del mismo lo ignoran.

2. No en vano, el uno y la otra han sido objeto de reciente tratamiento sociológico tanto por parte de Richard Sennett (en “El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad”, Anagrama, 2003), como por Claude Giraud (en “Las lógicas sociales de la indiferencia y la envidia”, Biblos, 2008), respectivamente.

3. Entre otras muchas, pues este verbo (de sobra reconocible en la famosa sentencia de Julio César: *Veni, vidi, vici*) no se limitaba a dar cuenta del ver en tanto que percibir con la vista sino que abarcaba otras acciones: examinar (o ver atentamente); constatar (o ver en primer persona, como testigo); leer (o ver en el papel); aspirar, anhelar (o tener en vistas), por ejemplo.

4. Si bien la fotografía misma nos enseña a tomar en consideración la intervención de las manos (así como de la boca o los pies) en la conformación de una mirada, pues no poco en lo fotográfico nos remite al contacto (Davila 2011: 78 y ss.).

---

## Bibliografía

Abril, Gonzalo

2007 *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid, Síntesis.

Barbosa, Andréa (y Edgar Teodoro da Cunha)

2006 *Antropología e Imagem*. Río de Janeiro, Passo a Passo.

Barret-Ducroq, Françoise

1995 “La volonté de comprendre”, en J. Carré y J.P. Révauger (eds.), *Ecrire la pauvreté*. París, L'Harmattan: 29-50.

Barthes, Roland

1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. París, Seuil (coll. “Tel Quel”).

Bordelois, Ivonne

2006 *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires, Los Libros del Zorzal (colección “Mirada Atenta”).

Bourdieu, Pierre (y Maire-Claire Bourdieu)

1965 "Le paysan et la photographie", *Revue française de sociologie* (Paris), nº 6 (2): 164-174.

Bourdieu, Pierre (y otros)(dir.)

1965 *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. París, Minuit.

Carré, Jacques

2000 *Les Visiteurs du pauvre, Anthologie d'enquêtes britanniques sur la pauvreté urbaine (XIXe-XXe siècles)*. París, Éditions Karthala.

Carré, Jacques (y Jean Paul Revauger)(eds.)

1995 *Ecrire la pauvreté. Les enquêtes sociales britanniques aux XIXe et XXe siècles*. París, L'Harmattan.

Cazarin, Rafael

2012 "[Religiosidad y procesos migratorios. Discusión de algunos conceptos en los estudios sobre integración y minorías religiosas](#)", *Revista Internacional de Ciencias Sociales Interdisciplinarias*, vol. 1, número 2

Davila, Andrés

2007 "Representaciones sociales e investigación social cualitativa", en Javier Cerrato y Augusto Palmonari (dirs.), *Representaciones sociales y psicología social: comportamiento, globalización y posmodernidad*. Valencia, Promolibro: 185-204.

2011 "Retrato de miradasociologica con camara fotografica (considerando los textosverbosuales de Lewis W. Hine)", *Quaderns-e* (Barcelona, ICA-Institut Català d'Antropologia), nº 16 (1-2): 60-88.

Dubois, Philippe

1983 *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1986.

Harper, Douglas

2012 *Visual sociology*. London & New York, Routledge.

Laplantine, François

1996 *La description ethnographique*. París, Nathan.

Levitt, Peggy

2001 "Between God, Ethnicity, and Country", *paper* presentado en el Workshop *Trans-national Migration: Comparative Perspectives*, junio 30- julio . Princeton Uni-versity.

<http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/Levitt.pdf>

Mary, Bertrand

1993 *La Photo sur la cheminée*. París, Métailié.

Rouch, Jean

1971 "Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe", en Jean-Paul Colleyn (comp.), *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*. París, CahiersduCinéma-INA (InstitutNational de l'Audiovisuel): 141- 153, 2009.

Segalen, Martine

1990 *Nanterriens, les familles dans la ville. Une ethnologie de l'identité*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Woolgar, Steve

1988 "La representación y los desastres metodológicos", en S. Woolgar, *Ciencia: abriendo la caja negra*. Barcelona, Anthropos: 45-57, 1991.

