

Artículo de Investigación

# Dialogismo entre Cristina García Rodero y Carlota Nelson. Fotografía, documental e intermedialidad

## Dialogism between Cristina García Rodero and Carlota Nelson. Photography, documental and intermediality

Alejandro Morala Girón: Universitat de València, España.

[alejandro.morala@uv.es](mailto:alejandro.morala@uv.es)

Fecha de Recepción: 27/07/2025

Fecha de Aceptación: 28/08/2025

Fecha de Publicación: 02/09/2025

### Cómo citar el artículo

Morala Girón, A. (2026). Dialogismo entre Cristina García Rodero y Carlota Nelson. Fotografía, documental e intermedialidad [Dialogism between Cristina García Rodero and Carlota Nelson. Photography, documental and intermediality]. *European Public & Social Innovation Review*, 11, 01-17. <https://doi.org/10.31637/epsir-2026-1901>

### Resumen

**Introducción:** La presente investigación aborda la relación intermedial entre la obra fotográfica de la artista castellanomanchega Cristina García Rodero y el cine a propósito del documental: *Cristina García Rodero: La mirada oculta* (2023) de Carlota Nelson. **Metodología:** Tomando las relaciones entre fotografía y cine desde la perspectiva de las remediaciones, el artículo analiza textualmente algunas secuencias del documental como una revisión de la trayectoria de García Rodero. **Resultados:** El documental articula una remediación específica que imita las fotografías de García Rodero, explorando las continuidades y discontinuidades entre dispositivos para acabar reivindicando el trabajo y figura de la fotógrafa. **Discusión:** La elección de las secuencias analizadas es parcial. Futuros trabajos podrán contrastar los ejemplos investigados con otros fragmentos del mismo documental. **Conclusiones:** El estudio concluye valorando la utilidad del diálogo entre García Rodero y Nelson para pensar las transformaciones socioculturales de la España reciente.

**Palabras clave:** Fotografía; cine documental; intermedialidad; dialogismo; feminismo; remediación; Cristina García Rodero; Carlota Nelson.

## Abstract

**Introduction:** The aim of this research is to approach the intermedial link between the photographic work of the artist Cristina García Rodero and the cinema in relation to the documentary *Cristina García Rodero: La mirada oculta* (2023) by Carlota Nelson. **Methodology:** Taking the relations between photography and cinema from the perspective of the remediations, the article analyzes textually some sequences from the documentary depiction as a review of the García Rodero's career. **Results:** The documentary articulates a specific remediation that imitates the García Rodero's photographs, exploring continuities and discontinuities between two both devices to finally claim the Rodero's artwork and figure. **Discussions:** The sequences chosen are biased. Future research will check the scenes analyzed with other examples from the documentary. **Conclusions:** The paper concludes appreciating the dialogism between García Rodero and Nelson in order to consider the sociocultural transformations of the recent Spain.

**Keywords:** Photography; documentary film; intermediality; dialogism; feminism; remediation; Cristina García Rodero; Carlota Nelson.

## 1. Introducción

Han pasado cincuenta y cuatro años desde que Susan Sontag, en 1973, escribiera sus primeros ensayos acerca del arte fotográfico para la revista *New York Review of Books*, los mismos que un lustro más tarde se recopilarían como libro bajo el rótulo *On Photography (Sobre la fotografía)* (Sontag, 2021). En esa misma fecha, 1973, la castellanomanchega Cristina García Rodero (Puertollano, España, 1949) recibe la beca de la *Fundación Juan March* que cambiará su destino.

La subvención le permite formarse como fotógrafa profesional con apenas veinticuatro años, abandonando el terreno de la pintura que hasta el momento había cultivado (Guerrero Glez-Valerio, 2020).

El objetivo de aquella beca era incentivar un retrato de las fiestas de España, fin que la fotógrafa en ciernes tomó personalmente como un proyecto de estudio y reivindicación del imaginario rural español:

Durante mucho tiempo las fiestas populares se habían asociado a lo primitivo, lo inculto, lo vulgar y lo bárbaro. Se las veía como un recordatorio de la pobreza y el poder religioso que habían imperado en la época de Franco. Mi objetivo fue demostrar que la cultura y tradiciones populares no son ignorancia sino sabiduría, y que es imprescindible evitar que caigan en el olvido (García Rodero, 2023, párr. 11).

Este recorrido dio como resultado su obra más célebre: *España oculta* (1989), un catálogo de 152 fotografías que recorre numerosos pueblos de España, desde las Peñas de San Pedro (Albacete) a Saavedra (Lugo). El trabajo muestra la ruralidad, las gentes y sus festividades folclóricas desde una visión tan directa como expresionista, mediante “una estética que no resta objetividad y sensibilidad y además obliga al público a mirar a los ojos de las personas retratadas [...] un estilo propio y depurado cuyo valor reside en la dignidad de la gente retratada” (Peralta Barrios y Menéndez Menéndez, 2019, pp. 677-678).

Este y sus otros trabajos realizados más allá de España, como en la India, Cuba o Haití, le han consolidado como una de las fotógrafas contemporáneas más prestigiosas en el ámbito internacional. Ha recibido galardones como el Premio World Press Photo en 1993, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2005 y ha ingresado en la prestigiosa agencia Magnum de fotografía (Sancet Bueno, 2019).

Su sensibilidad para captar y desplegar “momentos humanos” (García Lozano, 2012) desde texturas plásticas de gran impacto por su autenticidad y cercanía, explica la eficacia y alcance de sus propuestas fotográficas (Guerrero Glez-Valerio, 2020). A decir de Susan Sontag, a la que antes citábamos, el trabajo de García Rodero se revela indisociable de cierta “ética de la visión” que altera y amplía nuestra noción de “lo que merece la pena mirar” (Sontag, 2021, p. 13).

No obstante, pese al éxito logrado profesionalmente y la resonancia de su trabajo a escala global, la fotógrafa continúa siendo desconocida por el gran público (Peralta Barrios y Menéndez Menéndez, 2019). Precisamente, la principal causa que motivó la adaptación de la vida y el trabajo de Cristina García Rodero al formato de cine documental con *Cristina García Rodero: La mirada oculta* (Carlota Nelson, 2023) fue la voluntad por dar a conocer internacionalmente la figura y obra de la fotógrafa castellanomanchega (Nelson, 2023).

La directora de *La mirada oculta*, Carlota Nelson, nació en Tokio, pero ha vivido en España la mayor parte de su vida. Especializada en cine documental, su primer filme *Anclados* (Carlota Nelson, 2010) retrata la vida cotidiana de un grupo de marineros soviéticos afincados en Las Palmas de Gran Canaria tras la caída de la URSS.

En su interés por captar y explorar realidades misteriosas y complejas, la cineasta ha confesado su admiración por las fotografías de García Rodero desde su adolescencia (Nelson, 2023). Al coincidir casualmente en el desierto de Nevada (EEUU) durante un rodaje en 2001, nace la amistad entre la fotógrafa y la cineasta españolas (Carazo, 2023).

Una conversación entre las dos mujeres, acaecida una década después, da origen al proyecto de *Cristina García Rodero: La mirada oculta*. Tras un accidentado rodaje de tres años (el cual debe atravesar la pandemia del Covid-19 desde 2020), se estrenará finalmente en 2023 con la producción de Wanda Vision, siendo el primer documental realizado hasta la fecha sobre la vida y obra de la fotógrafa (RTVE.es, 2023).

En este marco, el objetivo del presente artículo es analizar el diálogo que, en términos de intermedialidad o hibridación entre medios de comunicación (Scolari, 2023), establece el lenguaje cinematográfico y la retórica de la fotografía a propósito del documental referido: *Cristina García Rodero: La mirada oculta*.

Un abordaje tal requiere de una exploración semiótica de las continuidades y discontinuidades que ambos medios experimentan entre sí, ya sea por su aplicación de códigos visuales equivalentes (Polidoro, 2016) como por la fagocitación de un medio en el seno del otro (Bolter y Grusin, 2011).

Asimismo, observar cómo los discursos de Cristina García Rodero y Carlota Nelson dialogan mediante estrategias de expresión audiovisual en *La mirada oculta* es un campo de estudio afín al concepto de dialogismo. Mijaíl M. Bajtín (1989) lo definió como la potencial polifonía de voces en el seno de un mismo discurso, motivada por la complejidad histórica que da forma a los lenguajes. En el caso del cine, se entiende como “las infinitas e inacabadas posibilidades generadas por la matriz completa de afirmaciones comunicativas dentro de la cual un texto artístico se sitúa” (Stam *et al.*, 2015, p. 48). Las siguientes páginas se proponen ahondar en dicha senda.

## 2. Metodología

Como ha sido comentado, la presente investigación se enmarca en la línea de los estudios intermediales con el fin de determinar el diálogo tecnológico y discursivo entre la fotografía y el cine como manifestaciones audiovisuales diversas (Russo, 2018). La diferencia expresiva entre fotografía y filme puede sintetizarse en la oposición básica entre la movilidad temporizada del arte cinematográfico y la inmovilidad iconográfica de la foto (Mira Pastor, 2013). Una diferencia que Susan Sontag ya había diagnosticado al afirmar que “las fotografías transcritas en una película dejan de ser objetos coleccionables”, es decir, pasan a convertirse en objetos dinámicos sujetos al devenir temporal del discurso (Sontag, 2021, p. 15).

Sin embargo, una de las vetas más fértiles de la aproximación intermedial, según comenta Scolari (2015), es el abandono de la preocupación por la especificidad de un medio de comunicación de forma aislada, en aras de enfocar las relaciones que existen entre distintos de ellos como si fueran “especies” de un mismo ecosistema.

En base a tal objetivo, nuestra aproximación se enmarca en la línea de la semiótica visual, la cual implica analizar las fotografías y los filmes como “textos” donde, por medio de una serie de reglas discursivas de origen cultural, se opera con expresiones y contenidos para generar un efecto de sentido en el público espectador (Polidoro, 2016). Concretamente, adoptamos las líneas metodológicas de Marzal (2011) en el campo del análisis de fotografías, y de Carmona (2020) en el análisis fílmico, que pueden aunarse bajo la misma rúbrica del análisis de “textos visuales” (Zumalde, 2021).

La referencia a dos medios de comunicación diversos – aunque genealógicamente enlazados (cine y fotografía) – a propósito del documental *Cristina García Rodero: La mirada oculta* exige esclarecer con mayor precisión nuestro uso del término “intermedialidad” de cara a volver coherente su análisis (Rajewsky, 2020). Según Marsh (2021), en contraste con la intertextualidad – fenómeno discursivo basado en la síntesis y encaje de diferentes textos en el seno de una misma obra –, el fenómeno intermedial está caracterizado por la discordancia significativa:

La intertextualidad tiende a buscar más una fusión dialógica [...] Mi interpretación de la intermedialidad se refiere a un encuentro a menudo discordante, con y entre distintos medios, que da lugar a formulaciones que no llegan a cuadrar del todo, más que un *telos* de asimilación por una de las partes. Se trata de un encuentro irresoluble e inconmensurable que ocupa un espacio liminal – otra cosa, otro lugar – en el que se encuentran el ingreso y el exceso (Marsh, 2022, p. 62).

Sin embargo, como apunta Odin (2019), en todo “sistema intermediático” la relación conflictiva entre medios es una dimensión paralela a la colaboración y el apoyo entre las tecnologías y los mecanismos discursivos. Acudiendo a la metáfora de las especies, Scolari y Rapa señalan que

Los medios coevolucionan juntos. La emergencia de la World Wide Web afectó la televisión (sus relatos se hicieron más complejos, se multiplicaron los personajes y la pantalla se fragmentó para poder contener muchas más historias), de la misma manera que la web amenaza con volverse cada vez más televisiva (Youtube y sus canales) (Scolari y Rapa, 2019, pp. 54-55).

De esta manera, tan importante como señalar las incompatibilidades y disonancias es mostrar las continuidades y adaptabilidades (Scolari, 2023). Como el mismo Steven Marsh reconoce, “el cine ha sido siempre y desde sus orígenes una forma situada entre distintos medios” (Marsh, 2022, p. 62), del que la fotografía representa un “componente molecular” (Niedermaier, 2018).

En este marco, resulta más productivo abordar la intermedialidad como un concepto complejo del que Rajewsky (2020) distingue tres modalidades restringidas:

- 1) intermedialidad como “transposición medial” desde una perspectiva genealógica (caso de la adaptación literaria al cine, por ejemplo);
- 2) intermedialidad como “combinación entre medios” (ya sea yuxtaponiéndolos o integrándolos de forma genuina en una tecnología o espectáculo);
- 3) intermedialidad como “referencia intermedial” (equivalente a la intertextualidad clásica, basada en la cita a terceras obras en el seno de una primera) (ibid., pp. 441-444).

Pese a todo, las tres modalidades de intermedialidad pueden coincidir en una obra, y es destacable que Rajewsky ofrezca el cine como medio ejemplar de tal síntesis. De hecho, Gaudreault y Marion (2002) ya refirieron el cine como un “modelo” epistemológico útil para la comprensión genealógica de los medios dado el proceso de apropiación de tecnologías y estándares culturales que históricamente ha ejercido.

En el presente artículo nos centraremos en las últimas dos categorías semióticas de Rajewsky (intermedialidad como combinación de medios y referencia intermedial) con el fin de centrar nuestra mirada sobre el documental *Cristina García Rodero: La mirada oculta* en tanto que “configuración medial concreta” con “cualidades intermediales específicas” (Rajewsky, 2020, p. 440). Pese a todo, la introducción arriba desarrollada funciona como aproximación genealógica a la transposición intermedial de la obra fotográfica de Cristina García Rodero al documental de Carlota Nelson.

Metodológicamente, el análisis se fundamentará en un doble proceso de descomposición y recomposición del objeto estudiado (Carmona, 2020). En la primera fase de descomposición se abordarán los materiales fotográficos y fílmicos en base a tres aspectos correlativos: la puesta en escena o nivel compositivo (basado en la disposición de los elementos visibles en la imagen), la puesta en cuadro o nivel morfológico (basado en elementos como la escala, el ángulo, la iluminación, la forma y la textura de la imagen) y la puesta en serie (relativa especialmente al cine: tipo de sucesión entre imágenes ordenadas consecutivamente en el tiempo) (Casetti y Di Chio, 2007; Marzal, 2011).

Posteriormente, el análisis cerrará con una segunda fase de recomposición preocupada por el nivel enunciativo de la obra (articulación del punto de vista del sujeto de la enunciación deducible de la organización de los elementos anteriores) (Sánchez y Lapaz, 2015). En esta fase incorporaremos una perspectiva de género que, interesada en los “modos de ver” que articulan los textos audiovisuales a propósito de la sexualidad y las identidades de género (Colaizzi, 2021; Zurian Hernández y Herrero Jiménez, 2014), nos permitirá observar qué posición adopta Carlota Nelson –en tanto que sujeto de la enunciación de *La mirada oculta*– a propósito de Cristina García Rodero (Peralta Barrios y Menéndez Menéndez, 2019).

Dadas las limitaciones de extensión, optaremos por centrarnos en secuencias singulares del documental (particularmente de su primer tercio) que permitan condensar los elementos dominantes del filme en su conjunto. Aplicaremos, pues, la lógica del “microanálisis fílmico” (Zunzunegui, 1996) con el fin de mostrar con mayor profundidad y detalle el funcionamiento discursivo de la película.

### 3. Resultados

Comencemos por el inicio. En la abertura de *La mirada oculta*, tras los créditos iniciales, escuchamos sobre fondo negro los primeros atisbos de lo que parecen fuegos artificiales, al tiempo que una leve música de mandolinas envuelve la pantalla. La voz *over* de Cristina García Rodero, algo temblorosa y en tono confidente, afirma: “A mí no me gusta para nada que me filmen. Yo siempre digo que las protagonistas son mis imágenes”.

Esta voluntad declarada de desaparecer tras la cámara –revelando la excepcionalidad del presente filme en cuestión– se acompaña paulatinamente de los ecos de una muchedumbre que realiza a gritos una cuenta hasta diez. Justo cuando se aproxima el cierre del conteo, con las confesiones de la fotógrafa ya silenciadas, irrumpe el título de nuestro documental: *Cristina García Rodero: La mirada oculta*.

El apenas minuto y medio que representa este arranque –sumando créditos– sitúa al documental en una dimensión radicalmente opuesta al arte de Cristina García Rodero, es decir, la fotografía. Si los estudios fotográficos clásicos conciben su objeto de estudio como un “signo que mantiene con su referente una relación directa, física, de causalidad” –hecho que la distingue de otros objetos icónicos como la pintura– (Pestarino, 2024, s.p.), el comienzo del filme de Carlota Nelson apuesta por materiales como el sonido ambiente, la voz *over* y la música en correspondencia con un fondo negro que se erige en ausencia de imagen o, en su grado límite, como imagen de una ausencia (Gómez Tarín, 2006).

Al igual que en el cuadro abstracto de Kazimir Malevich *Blanco sobre blanco* (1916), despojado de colores y volúmenes en aras de un “grado cero” de la pintura donde se rechaza todo valor objetual y mimético (Álvarez, 2018), la negación de mostrar de Nelson se revela solidaria con la negativa a ser fotografiada de su protagonista, García Rodero, quien prefiere “desaparecer” de la realidad visible, dando sentido al título: *La mirada oculta*.

La primera imagen del documental que rompe con esta opacidad no abandona, sin embargo, esta senda. Un plano medio dorsal con gran profundidad de campo, donde una pequeña figura con sombrero, abrigo y guantes realiza fotografías al gentío de una procesión nocturna, protege igualmente la identidad del personaje (F1). Se trata, como después corroboraremos, de Cristina García Rodero quien intenta documentar fotográficamente la procesión cívica “El Vitor”, oriunda del municipio de Mayorga (Valladolid) desde 1650.

**Figura 1.**

*Cristina García Rodero. La mirada oculta*



**Fuente:** Carlota Nelson, 2023. © Movistar+.

No será hasta el decimosexto plano (tras una sucesión de imágenes móviles de la festividad donde la fotógrafa se mueve ágilmente entre las antorchas, acompañada de su cámara) cuando veamos por vez primera el rostro de la protagonista. Un primer plano inestable —que debe reencuadrar y reenfocar su imagen para captar frontalmente a la mujer— nos permite observar la cara de García Rodero. Aun estando semioculta tras sus ropajes y volcada en la procesión, esta dirige una fugaz mirada a cámara, cediendo al interés de la enunciación por visibilizarla (F2).

**Figura 2.**

*Cristina García Rodero. La mirada oculta*



**Fuente:** Carlota Nelson, 2023. © Movistar+.

Durante la secuencia escuchamos la voz *over* de la fotógrafa quien habla, entre otras cosas, de su necesidad por implicarse física y psicológicamente en la realidad que retrata (como es el caso de “El Vitor”). Así consigue “emocionarme con los que están emocionados para después emocionar”. La estrategia enunciativa del documental, pues, apuesta por representar a García Rodero en primer término, dando sumo protagonismo a su voz y movimientos entre el gentío.

La obra se compromete con su figura hasta el punto de “probar” mediante el montaje la “verdad” de sus declaraciones, rasgo propio del género documental (Nichols, 1997). De hecho, Carlota Nelson ha declarado que su idea desde un principio fue otorgar el derecho de hablar sólo a su protagonista, convirtiendo el documental en una forma de autobiografía (Nelson, 2023).

El viraje que se produce enunciativamente desde la ausencia visual a la presencia, desde la negrura de inicio al primer plano frontal de García Rodero, señala que el acercamiento hacia la fotógrafa es consensuado.

Nos hallamos ante una narrativa sutil y multisensorial (véase la atmósfera construida en la apertura mediante voz, música de cuerdas y sonidos) que Guillamón-Carrasco (2020), apoyándose en el concepto de Laura Marks, liga a una “visualidad háptica” presente en el cine español del siglo XXI realizado por mujeres. Esta se define como

Un tipo de visualidad relativa a la diversidad de sentidos humanos (no sólo la vista y el oído, sino también al tacto, el gusto y el olfato). La visualidad háptica refiere obras cinematográficas que buscan nuevos modos de apelar a la audiencia mediante imágenes multisensoriales dirigidas hacia una experiencia espectral más compleja, la cual ha estado tradicionalmente restringida a la omnipotencia de la mirada espectral y a las formas voyeurísticas que el cine hegemónico ha usado exhaustivamente a lo largo de su historia (Guillamón-Carrasco, 2020, p. 139).

La mirada multisensorial de Carlota Nelson aplica en sus primeros cinco minutos todo el arsenal de recursos audiovisuales que el dispositivo cinematográfico posibilita en contraste con la fotografía (sucesión de imágenes e inscripciones gráficas en el tiempo; acompañamiento musical y sonoro; cambio de escala, encuadre y enfoque del plano; oscilación de las figuras). Tal contraste desborda la “consanguineidad” entre los dos medios basada en el valor indicial de la fotografía y el fotograma respectivamente (Niedermaier, 2018).

Pero el discurso documental de Nelson no abandona en absoluto la retórica fotográfica, sino que la incorpora en su seno por vía de la “remediación” (Bolter y Grusin, 2011). Veamos cómo.

### ***3.1. Remediaciones entre fotografía y cine documental***

En el cierre de la secuencia arriba analizada, tras la mostración de diferentes planos de García Rodero interactuando con los presentes en “El Vitor”, la protagonista comienza a reflexionar en voz *over* sobre su catálogo fotográfico más célebre: *España oculta* (1989). Justo cuando confiesa que el proyecto nació de “ese deseo de libertad, ese deseo de indagar” propio de la juventud, se introducen una serie de fotografías correspondientes a las tomadas por la protagonista en la reciente procesión (F3).

En total se muestran ocho fotografías, ocupando cada una de ellas tres segundos en pantalla aproximadamente. Tales imágenes adoptan el formato cuadrangular (relación de aspecto 4:3), en contraste con el rectangular del vídeo documental precedente (relación de aspecto 16:9), lo cual enfatiza la distinción entre dispositivos. Las primeras tres imágenes se insertan acompañadas del sonido del cierre de obturador propio de las cámaras fotográficas, si bien este sonido disminuye progresivamente en la secuencia hasta desaparecer ya en la cuarta imagen.

El efecto sonoro sirve entonces para dirigir la lectura de lo visible en términos de intermedialidad, como si el sujeto de la enunciación reforzase la distinción entre el material que pertenece al equipo de Carlota Nelson (vídeo) y el material creado por Cristina García Rodero (foto).

**Figura 3.**

*Cristina García Rodero. La mirada oculta*



**Fuente:** Carlota Nelson, 2023. © Movistar+.

La colisión de intenciones autorales objetivadas en imágenes (fijas o en movimiento) se complica todavía más cuando el documental muestra dos fotografías distintas de García Rodero sintetizadas en un collage que las fragmenta y unifica (F4). El dialogismo entre las voces de Nelson y García Rodero se ve aquí “actualizado y evidenciado” al margen de la potencialidad dialógica que todo discurso presenta, como Mijaíl Bajtín diagnosticaba a propósito de *El Quijote* de Cervantes (Bajtín, 1989, p. 199).

**Figura 4.**

*Cristina García Rodero. La mirada oculta*



**Fuente:** Carlota Nelson, 2023. © Movistar+.

La remediación, comprendida como la representación de un medio dentro de otro medio (Bolter y Grusin, 2011), debe considerarse en el caso de *La mirada oculta* como un fenómeno ambiguo por dos motivos. En primer lugar, porque fotografía y cine presentan una “consanguineidad” inherente que hace de toda proyección una combinación de ambos dispositivos (Niedermaier, 2018). De esta manera, cualquier filme puede considerarse una “remediación general de la fotografía” (Rajewsky, 2020, p. 453).

En segundo lugar, porque la fragmentación que se produce en el collage señalado, así como la acotación temporal de los planos con fotografías en *La mirada oculta*, responden a una intencionalidad manifiesta del documental por “volver a mirar” las imágenes de otra manera, (Llarrull, 2017). En esta línea, si obviamos la vinculación genética entre dispositivos, deberíamos hablar de una “remediación concreta” entre el filme específico de Carlota Nelson y las fotografías de García Rodero.

Una “intertextualidad” que funciona como “estrategia formadora de sentido, relevante para la significación total de la película” (Rajewsky, 2020, p. 454).

El plano sintagmático en el que las imágenes de la fotografía se insertan transforman su significado. Ahora éstas, lejos de servir como índices del mundo histórico, pasan a funcionar como elementos de un argumentario (Llarrull, 2017). El documental de Nelson, al menos en la secuencia descrita, pretende que apreciemos la obra de García Rodero como el resultado de un encuentro entre una mujer y un pueblo, el compromiso entre una fotografía oculta y el mundo que retrata.

No vemos únicamente fotografías, sino la vida que las envuelve —y ya no solo en sentido metafórico, puesto que la serie de imágenes fijas mostradas es antecedida y sucedida por imágenes en movimiento, es decir, por esa “recreación del mundo” característica del arte cinematográfico (Bazin, 2017) —.

El hecho de que se haya escogido un pueblo como Mayorga y una celebración ancestral como “El Vitor” no es gratuito. Como se ha comentado en nuestra introducción, la obra que consagró como fotógrafa a Cristina García Rodero, *España oculta* (1989), se fundamentaba en el retrato de tradiciones culturales y religiosas de pueblos españoles apenas valorados a escala nacional e internacional (Guerrero Glez-Valerio, 2020). Una de tales festividades corresponde a “El Vitor”, y su fotografía —original de 1987— fue incorporada precisamente en el catálogo de *España oculta* (García Rodero, 2024).

El regreso de Carlota Nelson al evento folclórico más de tres décadas después supone un señalamiento enunciativo del paso del tiempo, un énfasis en las transformaciones que tanto las gentes de Mayorga como su retratista, García Rodero, encarnan ante la cámara cinematográfica.

La estrategia formadora de sentido, por recuperar la expresión de Rajewsky, (2020), se basa así en “el efecto de despegar al espectador de la imagen” (Llarrull, 2017, s.p.) haciéndole ver, a la manera genealógica de Michel Foucault, la multiplicidad de fuerzas que convergen en la realidad contingente de aquellas fotos (Sauquillo, 2017).

Esta revisión de la obra de García Rodero se vislumbra de forma ostensible a los quince minutos de metraje. Inmersos ya en los comentarios explícitos a *España oculta*, el documental efectúa mediante montaje paralelo una comparación entre los escenarios visibles en las fotografías del catálogo (relativas a los años ochenta) y tales escenarios en su estado actual.

Así, vemos un collage con dos fotografías en blanco y negro relativas a los municipios de Xende y Saavedra, ambos de Pontevedra, durante una romería —con oscuras figuras tomadas en plano entero, mediante un encuadre de acusada verticalidad— (F5). A este le sucede, por corte directo, un plano general de una celebración similar en la Pontevedra del siglo XXI.

**Figura 5.**

*Cristina García Rodero. La mirada oculta*



**Fuente:** Carlota Nelson, 2023. © Movistar+.

Esta última imagen, ya en movimiento, presenta colores vivos (que incluyen el verde natural de fondo, y figuras en rojo, azul y amarillo) y está encuadrada mediante la horizontalidad propia del plano cinematográfico (F6). Allí donde antes se veía tensión y desgarramiento expresivo, ahora reina la calma y sencillez. Tales cambios se subrayan por la reflexión en voz *over* de García Rodero escuchada segundos antes: “La vida cambia porque tiene que cambiar. La sociedad está cambiando y las cosas que pasaron son únicas, no se van a volver a repetir. Y hay que dejar un documento”.

**Figura 6.**

*Cristina García Rodero. La mirada oculta*



**Fuente:** Carlota Nelson, 2023. © Movistar+.

De esta manera, a la intencionalidad reivindicativa del documental de Nelson (basada en visibilizar el trabajo y esfuerzo existentes tras la obra de García Rodero), se suma ahora la reflexión sobre el paso del tiempo y la importancia de documentar el presente para su consideración futura.

Pero también la disparidad entre un arte capaz de inmortalizar la vida en una imagen (la fotografía) y otro basado en su reproducción fugaz (el cine), contraste del que surgen innumerables posibilidades de pensar lo visual (Mira Pastor, 2013). En cualquier caso, se trata de reflexionar a través de las imágenes o, por decirlo con Catalá (2014), “pensar visualmente” la realidad.

### 3.2. Abordaje con perspectiva de género

Este análisis no podría concluirse sin abordar el documental, aunque sea someramente, desde una perspectiva de género. Más allá de considerar el hecho de que tanto Cristina García Rodero como Carlota Nelson sean mujeres dedicadas al arte de las imágenes – dato ni mucho menos prescindible –, es importante señalar que la apuesta por visibilizar la figura de la fotógrafa de Puertollano por parte de Nelson tiene relevancia política, especialmente a tenor del desconocimiento popular hacia su persona (Peralta Barrios y Menéndez Menéndez, 2019).

García Rodero confiesa en el primer tercio del documental que cuando realizó *España oculta*, el régimen franquista y las instituciones religiosas tenían una fuerte influencia sobre el comportamiento de la ciudadanía. En este marco, afirma que “la mujer pasaba la vida en el hogar, a eso se la enseñaba y ese era su sitio. No podía viajar sin el permiso del marido [...], no tenía vida propia”. Esta narración se acompaña sincrónicamente en el documental por imágenes de archivo del franquismo, así como de la vida doméstica de las mujeres durante tal época.

El peso del contexto patriarcal sobre la carrera García Rodero es un hecho que ella misma ha ratificado en entrevistas a la prensa:

A principios de los años 70 la gente se reía de mí. Decían, “¿Adónde se cree esta que va? Va a durar dos años”. Recuerdo que Julia Otero me dijo una vez en una entrevista: “Tú no tienes físico de reportera, tienes aspecto de mamá”. Y sí, soy pequeña, mido metro y medio. Pero mi fuerza no está en el físico sino en la mente; la cabeza tira del cuerpo, y a lo largo de todos estos años se ha ido fortaleciendo (García Rodero, 2023, párr. 19).

Si uno de los objetivos de Carlota Nelson era visibilizar la figura de Cristina García Rodero a través de su documental (Nelson, 2023), puede deducirse de todas las estrategias enunciativas arriba abordadas que la mirada de la directora hacia la fotógrafa es sobre todo solidaria. Solidaria al respetar su pudor y resistencia a ser grabada (mediante imágenes discretas que la acompañan paulatinamente y con su consentimiento); pero también al recuperar su obra fotográfica y revisarla a la luz del presente español.

En este sentido, es pertinente situar el nombre de Carlota Nelson en la lista de directoras de cine español que están trabajando nuevos “modos de ver” e interpelar a la audiencia, lejos de la mirada espectacular y reificante característica de la industria audiovisual hollywoodense (Guillamón-Carrasco, 2020).

## 4. Discusión

Los hallazgos hasta ahora ofrecidos no deben considerarse fruto de una descripción íntegra del material abordado, sino resultado de interpretarlo desde una visión concreta preocupada por las relaciones intermediales entre cine y fotografía (Llarrull, 2017). Un análisis más exhaustivo debería preocuparse ya no sólo por la adaptación formal que experimenta la fotografía al incorporarse al dispositivo cinematográfico (que en nuestro caso hemos desarrollado particularmente en términos de formato, duración, collage y composición audiovisual), sino también por el propio contenido de las fotografías en sus dimensiones específicas (línea, punto, textura, etc.) (Marzal, 2011). Tales puntos quedan pendientes de desarrollo.

Por su parte, el microanálisis fílmico (Zunzunegui, 1996) supone una limitación metodológica. Analizar solo ciertas secuencias en detrimento del total (a la manera metonímica de la parte por el todo) implica depositar la confianza en que la elección de las secuencias sea la acertada y no una mera corroboración de las hipótesis de partida. Tales limitaciones no deben verse, sin embargo, como debilidades del estudio, sino como manifestaciones de la subjetividad que todo análisis de textos, por más abarcador que se quiera, exige (Carmona, 2020).

En cualquier caso, futuros trabajos podrán contrastar los ejemplos investigados con otros fragmentos del mismo documental para ratificar o no las conclusiones deducidas.

En último lugar, la sección que hemos destinado a la perspectiva de género no debe entenderse como un añadido al resto del análisis (y, por lo tanto, prescindible), sino como pieza vertebradora del mismo. Desde el momento que se representa textualmente una figura humana, se la está incluyendo en el seno de un sistema marcado por relaciones de género que no se puede soslayar (Colaizzi, 2021). El caso de *Cristina García Rodero: La mirada oculta* se vislumbra especialmente ilustrador en este sentido, pues reivindica a su protagonista sin olvidar desde un primer momento su condición de mujer situada en unas coordenadas espacio-temporales específicas (la España franquista de los años setenta).

Sea como fuere, investigaciones posteriores a la presente deberán indagar de forma más centrada sobre esta dimensión del documental, así como en las otras señaladas. Por el momento, este trabajo confía en haber aportado una mirada original al debate.

## 5. Conclusiones

La presente investigación ha desarrollado un breve estudio intermedial entre fotografía y cine a propósito del documental *Cristina García Rodero: La mirada oculta* de Carlota Nelson, basado en la figura y obra de Cristina García Rodero. A lo largo de nuestro microanálisis hemos determinado de forma precisa cómo dialogan textualmente las fotografías de la protagonista con el discurso audiovisual efectuado en el filme.

Principalmente, se produce una vinculación intertextual entre las imágenes de la fotógrafa que son referidas ya no sólo gráficamente, sino también por vía del discurso oral de su autora, García Rodero, que las rememora en voz *over* a lo largo del documental. Desbordando el terreno de la remediación general que se produce entre los dispositivos fílmicos y fotográficos dada la tecnología de base (Rajewsky, 2020), *La mirada oculta* articula una remediación específica que imita el objeto fotográfico (por ejemplo, mediante el sonido del cierre del obturador cuando se inserta la imagen fija).

Esta inscripción de fotografías se convierte en diálogo explícito entre la protagonista y Carlota Nelson cuando se recurre a operaciones textuales como el montaje paralelo entre los retratos de García Rodero y las actualizaciones fílmicas de los espacios en ellos presentes (ahora en formato vídeo). Tal estrategia discursiva sirve para reflexionar sobre el valor documental del trabajo de la fotógrafa, con el paso del tiempo como factor apremiante, pero también para pensar a nivel metadiscursivo las continuidades y discontinuidades entre dispositivos (la inmortalidad del instante fotográfico frente al devenir de una toma fílmica).

Finalmente, hemos visto que el sutil acercamiento que la cámara de Carlota Nelson despliega en los primeros minutos del documental, dando visibilidad a esa “mirada oculta” que ha representado históricamente Cristina García Rodero, participa de un proyecto de respeto hacia la discreción personal de la protagonista.

Desde una perspectiva de género, el carácter reivindicativo del filme no se reduce a mostrar el trabajo fotográfico de García Rodero, sino que también defiende la historia biográfica que existe tras de él: el papel de una mujer que superó obstáculos sociopolíticos (véase los imperativos culturales de la sociedad patriarcal franquista) para enfrentarse a su realidad envolvente por medio de la fotografía.

En un contexto de proliferación de imágenes donde prima obsesivamente la preocupación por la autenticidad (Lipovetsky, 2024), el caso estudiado nos permite tomar distancia de la fisicidad sensorial de las fotografías para pensarlas como modos de ver y discutir la realidad nacional (Llarrull, 2017). Susan Sontag ya había señalado que las fotografías capturan el mundo al tiempo que lo interpretan (Sontag, 2021). Lo interesante del documental estudiado es comprobar cómo esa interpretación no es unívoca, sino plural y dialógica.

## 6. Referencias

- Álvarez Riosalido, S. (2018). En la desnudez de los desiertos. El camino hacia la no objetividad de Kazimir Malévich. *Materia: Revista internacional d'Art*, 13, 51-66. <https://doi.org/10.1344/Materia2018.13.4>
- Bajtín, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bazin, A. (2017). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bolter D. J. y Grusin R. (2011). Inmediatez, hipermediación, remediación. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 16, 29-57. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CIYC.2011.v16.2](https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.2)
- Carazo, G. (29 de noviembre de 2023). La fotógrafa Cristina García Rodero se vuelca en un documental: "El día que deje de emocionarme, dejaré de hacer fotos". *El diario.es*. <https://acortar.link/0FtZmn>
- Carmona, R. (2020). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Catalá, J. M. (2014). El cine y la hermenéutica del movimiento: retórica y tecnología. En J. Catalá (Ed.), *El cine de pensamiento. Formas de la imaginación tecno-estética* (pp. 21-82). Universitat de València.
- Colaizzi, G. (2021). In media res. En Colaizzi, G. (Ed.), *Cine, interculturalidad y políticas de género* (pp. 7-25). Cátedra.
- García Rodero, C. (2024). *España oculta*. Elviria.
- García Rodero, C. (6 de diciembre de 2023). Cristina García Rodero, fotógrafa: "Sí, soy pequeña, mido metro y medio. Pero mi fuerza no está en el físico sino en la mente". *El Periódico*. <https://acortar.link/DjgeOy>
- Gaudreault, A. y Marion, P. (2002). The Cinema as a Model for the Genealogy of Media. *Convergence*, 8(4), 12-18. <https://doi.org/10.1177/135485650200800402>
- Gómez Tarín, F. (2006). *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Ediciones de la Filmoteca.

- Guerrero Glez-Valerio, B. (2020). Cristina García Rodero: España Oculta. *Razón Y Palabra*, 23(106), 97-123.
- Guillamón-Carrasco, S. (2020). Haptic Visuality and Film Narration. Mapping New Women's Cinema in Spain. *Communication & Society*, 33(3), 137-147. <https://doi.org/10.15581/003.33.3.137-147>
- Lipovetsky, G. (2024). *La consagración de la autenticidad*. Anagrama.
- Llarrull, F. (2017). Perspectivas sobre el cine ensayo: aportes de la fotografía. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 15.
- Marsh, S. (2021). *El cine español contra sí mismo*. Cátedra.
- Marzal Felici, J. (2011). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Mira Pastor, E. (2013). Movilidad/inmovilidad: iluminaciones recíprocas entre cine y fotografía. *Archivo de arte valenciano*, 94, 321-342.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Niedermaier, A. (2018). Narrativas en continuidad: La fotonovela entre la fotografía y el cine. En M. Miguel Borrás (Coord.), *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual* (pp. 947-959). Ediciones Universidad de Valladolid.
- Nelson, C. (30 de noviembre de 2023). Entrevista a Carlota Nelson. *242 películas después* [Vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=Cq-jU2EPAcc> (Consulta: 20/09/2024).
- Odin, R. (2019). Semiopragmática e intermedialidad. En J. A. Conde Aldana (Ed.), *Semióticas del cine y del audiovisual* (pp. 175-193). Editorial Jorge Tadeo Lozano.
- Peralta Barrios, M. y Menéndez Menéndez, M. I. (2018). Cristina García Rodero y la fotografía social. En H. Lima, A.I. Reis y P. Costa (Coords.), *Comunicación y espectáculo: actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación* (pp. 676-691). Universidade do Porto.
- Pestarino, J. (2024). La disputa por lo fotográfico. Cruces de teorías hegemónicas. *De Prácticas y Discursos*, 13(21). <https://doi.org/10.30972/dpd.13217493>
- Polidoro, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?* Universidad del País Vasco.
- Rajewsky, I. O. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6, 432-461.
- RTVE.es (1 de diciembre de 2023). *Días de Cine: Cristina García Rodero, la mirada oculta*. [Vídeo] <https://acortar.link/FKSiv9> (Consulta: 26/09/2024).
- Russo, E. A. (2019). Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, 66, 143-155. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi66.1190>

- Sancet Bueno, M.P. (2019). Tierra de sueños. Cristina García Rodero: Caixaforum, Zaragoza. *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 48.
- Sánchez, N. J. y Lapaz, C. L. (2015). *¿Cómo analizar una película desde el punto de vista narrativo?* Editorial UOC.
- Sauquillo, J. (2017). *Michel Foucault: Poder, saber y subjetivación*. Alianza.
- Scolari, C. A. (2023). Intermedialidad. *Contratexto*, 040, 13-20. <https://doi.org/10.26439/contratexto2023.n40.6761>
- Scolari, C. A. (2015). *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa.
- Scolari, C. A. y Rapa Carballo Oribe, F. (2019). *Media evolution: sobre el origen de las especies mediáticas*. La marca editora.
- Sontag, S. (2021). *Sobre la fotografía*. Penguin Random House.
- Stam, R., Porton, R. y Goldsmith, L. (2015). *Keywords in subversive film/media aesthetics*. John Wiley & Sons.
- Zumalde-Arregui, I. (2021) La tematización del autor en las artes visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(2), 381-395. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.67411>
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós.
- Zurian Hernández F. A. y Herrero Jiménez B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual, *Área Abierta*, 14(3), 5-21. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2014.v14.n3.46357](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357)

**Agradecimientos:** Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación “Tecnologías de género en la cultura audiovisual española del nuevo milenio” (PID2022-138974NA-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

**AUTOR/ES:****Alejandro Morala Girón**

Universitat de València, España.

Alejandro Morala Girón (Valencia, 1999) es graduado en Comunicación Audiovisual y tiene un máster en Nuevos Periodismos por la Universitat de València. Actualmente es Personal Investigador en Formación en dicha universidad, donde prepara una tesis doctoral al tiempo que imparte docencia. Es miembro del grupo de investigación “Tecnologías de género en la cultura audiovisual española del nuevo milenio” (PID2022-138974NA-I00), financiado por el MICIN, la AEI y el FEDER. Sus líneas de investigación se centran en el análisis fílmico, la semiótica y los estudios culturales. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas como *Área Abierta* o *EU-topías*.

[alejandromoralagiron@gmail.com](mailto:alejandromoralagiron@gmail.com)

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-8482-5530>

Google Scholar: <https://scholar.google.es/citations?hl=es&user=KsbFHkoAAAAJ>

Academia.edu: <https://independent.academia.edu/AlejandroMoralaGir%C3%B3n>