



**FACULTAD DE COMUNICACIÓN**

**GRADO EN PERIODISMO**

Análisis de la fotografía documental de Cristina García Rodero:

Estudio de la colección 'Historia de una pasión'

**Autora:** Araceli Romero González

**Tutor:** Dr. Fernando Ramón Contreras Medina

**Departamento Periodismo I**

**Curso académico:** 2021/2022

## ÍNDICE

RESUMEN (ABSTRACT).....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
HIPÓTESIS .....	6
OBJETIVOS.....	6
METODOLOGÍA.....	7
MARCO TEÓRICO .....	8
1. ¿Qué es la fotografía? .....	8
1.1..... La fotografía: un intento de objetivar el mundo .....	8
1.2..... La fotografía en la era postindustrial .....	12
2. Fotografía documental. Definición y etapas .....	15
2.1..... Primera etapa de la fotografía documental .....	15
2.2..... Segunda etapa de la fotografía documental .....	16
2.3..... Tercera etapa de la fotografía documental .....	16
3. Fotografía de Cristina García Rodero .....	17
3.1..... Sobre la autora .....	17
3.2..... Realidades sociales documentadas en ‘Historia de una pasión’ .....	18
3.2.1. . ‘España Oculta’ y ‘Europa: El Sur’. Documentación de ritos propios de la religiosidad popular (1960 – 1990).....	19

3.2.2. .‘Testigos: 25 Aniversario Médico sin Fronteras’. Documentación de la so- ciedad georgiana posbélica .....	20
3.2.3. ....Rituales americanos (1990 – 2008) .....	20
3.3..... Fotografía documental en ‘Historia de una pasión’ .....	21
3.4..... La importancia de la religiosidad popular en ‘Historia de una pasión’ .....	23
3.5..... La importancia de la gestualidad de los sujetos en ‘Historia de una pasión’ .....	24
ANÁLISIS FOTOGRÁFICO .....	26
CONCLUSIONES.....	35
BIBLIOGRAFÍA .....	37
ANEXO I.....	40
ANEXO II .....	42
ANEXO III .....	44

## **RESUMEN (ABSTRACT)**

El presente trabajo surge bajo el propósito de realizar un análisis de la obra fotográfica de Cristina García Rodero a través de un acercamiento teórico a los postulados posestructuralistas sobre la imagen fotográfica y el género fotográfico documental.

La idea de imagen fotográfica resultante del análisis teórico de las propuestas antropológicas y filosóficas posmaterialistas seleccionadas, nos permite entender el empleo del género fotográfico documental como método de expresión artística por parte de la fotógrafa Cristina García Rodero durante toda su trayectoria profesional.

Además, el análisis de la obra de García Rodero desde la corriente del documentalismo fotográfico contemporáneo nos conduce a concebir las realidades sociales que la autora documenta como un preámbulo para la expresión de sus emociones, para lo que empleará dos elementos narrativos claves en sus fotografías: 1) las representaciones visuales de la religiosidad popular y 2) la gestualidad de los sujetos fotografiados.

Esta forma de entender el modo de operar de Cristina García Rodero nos permite entender cómo ha logrado aunar a través de la fotografía situaciones culturales tan diferentes como son las representaciones religioso-populares de la España rural de los setenta y ochenta y la cotidianidad en la Georgia posbélica en la década de los noventa, entre otras.

**Palabras claves: Cristina García Rodero; fotografía; fotografía documental; posmodernidad; religiosidad popular; tradición; cultura.**

The purpose of this paper is to analyse the photographic work of Cristina García Rodero by means of a theoretical approach to the post-structuralist postulates on the photographic image and the documentary photographic genre.

The idea of the photographic image resulting from the theoretical analysis of the selected postmaterialist anthropological and philosophical proposals allows us to understand the use of the documentary photographic genre as a method of artistic expression by the photographer Cristina García Rodero throughout her professional career.

Furthermore, the analysis of García Rodero's work from the contemporary current of photographic documentary leads us to conceive of the social realities that the author

documents as a preamble to the expression of her emotions, for which she employs two key narrative elements in her photographs: 1) the visual representations of popular religiosity and 2) the gestures of the photographed people.

This way of understanding Cristina García Rodero's way of operating allows us to understand how she has managed to bring together through photography such different cultural situations as the popular-religious representations of rural Spain in the seventies and eighties and everyday life in post-war Georgia in the nineties, among others.

**Keywords: Cristina García Rodero; photography; documentary photography; post-modernity; popular religiosity; tradition; culture.**

## INTRODUCCIÓN

Entendemos la fotografía documental como aquellas imágenes realizadas bajo la intención de registrar una realidad social en un momento concreto, por lo que las imágenes asociadas a este género son puestas en valor socialmente a través del reconocimiento de la capacidad documental que le es propia a la imagen fotográfica.

Sin embargo, los trabajos documentales como los realizados por la fotógrafa Cristina García Rodero son a menudo valorados por las disciplinas artísticas, siendo reconocidos en ellos un lenguaje visual propio que los diferencia estilísticamente de otros autores, resultado de un uso personal de las diferentes herramientas técnicas que ofrece la práctica fotográfica y de la intervención creativa que acontece irremediamente en el proceso fotográfico.

Por tanto, podemos apreciar cómo, por un lado, en la imagen fotográfica convergen tanto la idea de 'objetividad', en la medida en que constituye un reflejo de una realidad acontecida en el mundo, como la idea de 'subjetividad', en la medida en que el fotógrafo interviene necesariamente a través de un proceso creativo; y por otro, la denominación del género documental en función del fin al que sirven las imágenes.

Estas premisas fueron contempladas por numerosos intelectuales en el ámbito de la filosofía y la antropología tales como Hans Belting (2001) o Susan Sontag (1977), los cuales contribuyeron teóricamente a restablecer los fundamentos de la imagen fotográfica durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, a través del cuestionamiento

de los principios modernos bajo los cuales esta era concebida únicamente como un documento en potencia.

Por otra parte, la fotógrafa contemporánea Cristina García Rodero ha reconocido emplear el género documental como modo de expresión artística, por lo que el presente trabajo pretende determinar el valor documental de su obra analizando, por un lado, su valor registral, y por otro, estableciendo las claves de su proceso creativo.

## **HIPÓTESIS**

- I. La fotógrafa española Cristina García Rodero ha documentado la realidad de sociedades tales como la española en los años setenta y ochenta, la georgiana tras la guerra civil (1991 – 1995), la haitiana o la estadounidense a comienzos del siglo XXI; a través del retrato de los rituales propios de cada sociedad.
- II. La fotógrafa Cristina García Rodero emplea la gestualidad de los sujetos fotografiados como elemento comunicativo principal en la construcción de relatos propios.
- III. La fotógrafa Cristina García Rodero emplea la simbología propia de la religiosidad popular católica como elemento comunicativo en la construcción de relatos propios.

## **OBJETIVOS**

**Objetivo principal.** Conocer el valor documental de la obra fotográfica de Cristina García Rodero.

### **Objetivos secundarios**

- I. Conocer las características formales propias de la fotografía documental en la segunda mitad del siglo XX.
- II. Conocer la importancia de la gestualidad en la construcción del mensaje fotográfico de Cristina García Rodero.
- III. Conocer la realidad cultural que inspira a García Rodero a lo largo de toda su obra fotográfica, entendida esta desde su primera publicación, *España Oculta* (1989), hasta la ampliación de *Historia de una pasión* (2004) en 2008.

## METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos de este trabajo, que tienen como último fin conocer el valor documental de las fotografías de Cristina García Rodero recogidas en *Historia de una pasión* (2004), a través de un análisis cualitativo de las muestras seleccionadas; ha sido necesario realizar en primer lugar una labor de revisión literaria y selección de ideas o conceptos, abarcando los ámbitos de la filosofía, la antropología y la historia del arte en torno a la imagen fotográfica y la fotografía documental.

De este modo, ha sido preciso elaborar un *corpus* teórico que diera respuesta a los objetivos secundarios, para poder realizar el análisis que responde al principal objetivo.

Para abarcar el objetivo secundario I ha sido necesario, a modo de preámbulo, realizar un acercamiento a la concepción de la imagen en el pensamiento posmoderno, desde los estudios antropológicos y filosóficos de la misma, a través de la revisión literaria de obras y artículos como *Antropología de la Imagen* (2007) de Hans Belting o *Sobre la fotografía* (1977) de Susan Sontag. Las concepciones antropológicas sobre la imagen nos llevan a comprender la fotografía como parte de la genealogía de la imagen y a conocer la noción de fotografía existente en la sociedad contemporánea.

Acto seguido, ha sido definida la fotografía documental contemporánea mediante la revisión y la puesta en común de ideas propias de artículos que abarcan la cuestión desde las disciplinas de la Historia del Arte y la Comunicación, tales como *La fotografía y su estructura comunicativa: entre la producción modernista y la creación fotográfica posmoderna* (2015) de Leónidas Spinelli Capel o *Lo documental y el cuerpo en la fotografía contemporánea (1965-1985)* (2010) de Valeria Bernatene.

A continuación, para abordar el objetivo secundario II ha sido necesaria la recopilación de ideas sobre la comunicación no verbal en la fotografía a través de la revisión literaria de artículos del ámbito académico de la Historia de los Medios Audiovisuales, como *Identidades visuales: vídeo y fotografía en las formas de representación de la identidad de Río de Janeiro* (2008). De la misma forma, ha sido preciso recopilar material informativo sobre los elementos visuales que emplea la fotógrafa para comunicarse con el público.

Por otra parte, el objetivo secundario III ha sido abordado mediante la elaboración de un contexto histórico y cultural de las realidades sociales documentadas en *Historia de*

*una pasión* (2004), obra publicada por el cineasta y escritor Julio Llamazares, la cual reúne fotografías de García Rodero pertenecientes a todos los proyectos realizados por la artista, desde *España Oculta* (1989) hasta *María Lionza. La diosa de los ojos de agua* (2008).

La elaboración de este contexto ha sido posible a través de la consulta de material biográfico, histórico y antropológico. Algunos de los textos consultados han sido *La fotografía de la cultura popular a partir de la transición española* (2011) de la doctora en Bellas Artes M. J. Velasco Gutiérrez o *Fiestas, imágenes, poderes. Una antropología de las representaciones* (2016) del antropólogo Francesco Faeta.

Finalmente, del marco teórico construido se han extraído las claves que configuran la obra fotográfica de la artista (véase Anexo II), las cuales han sido señaladas en las muestras seleccionadas mediante un análisis cualitativo de las mismas.

Dicho análisis se ha establecido considerando los criterios de la guía *El Análisis Documental de la Fotografía* (2008) y consta de tres niveles: a) un análisis morfológico que contempla las características técnicas, formales y de composición de la imagen (véase Anexo III); b) un análisis de contenido a través de una lectura descriptiva de la imagen; y c) un análisis de contenido a través de una lectura interpretativa, en la cual se señalan las claves nombradas anteriormente.

Las seis fotografías sometidas a análisis forman parte de la colección *Historia de una pasión* (2004) y han sido seleccionadas como caso representativo de la obra de la artista por pertenecer cada una de ellas a los distintos proyectos que ha realizado desde la década de 1980 hasta 2008.

Por último, el orden establecido para el análisis ha respetado la cronología de realización de las imágenes seleccionadas con el fin de poder apreciar los cambios formales o temáticos de la obra fotográfica a lo largo del tiempo.

## **MARCO TEÓRICO**

### ***1. ¿Qué es la fotografía?***

#### **1.1. La fotografía: un intento de objetivar el mundo**



Varios estudiosos del ámbito de la filosofía y de la antropología coinciden en que las distintas resignificaciones que se han dado en torno a la imagen fotográfica a lo largo de la historia, desde sus inicios hasta nuestros días, se deben al cambio de los paradigmas culturales propios de la “crisis de la modernidad” (Martín-Crespo Rodríguez, 2009, p. 2). Este momento de la crisis de los principios modernos al que asistimos ha sido definido desde los diversos ámbitos académicos como Posmodernidad<sup>1</sup>.

La Posmodernidad se define como el “rotundo fracaso de la mentalidad científico-técnica y la estrepitosa caída del *topos* privilegiado de la razón como lugar absoluto y referencia a partir de la cual se dan todos los parámetros” (Martín-Crespo Rodríguez, 2009, p. 2).

Como señala el antropólogo y autor contemporáneo Hans Belting en *Antropología de la imagen* (2001), los estudios académicos sobre la imagen que fueron realizados bajo los principios ilustrados han excluido el estudio de las imágenes previas al desarrollo de la cultura Occidental, como por ejemplo las imágenes arcaicas<sup>2</sup>, al no haber sido consideradas como interesantes para el desarrollo del pensamiento racional.

El autor señala la necesidad de crear una “antropología histórica” de la imagen explicada a través de la relación imágenes-ser humano a través del tiempo, contemplando otras narraciones además de la Occidental, creando así un relato multicultural.

“Una teoría general de los medios de la imagen queda aún pendiente. [...] La antigua tecnología, que había acumulado una rica experiencia con imágenes y sus medios, fue heredada en el Renacimiento por una teoría del arte a la que ya no le interesaba una genuina teoría de la imagen, y a la que sólo le merecía atención una imagen si se transformaba en arte o si satisfacía alguna curiosidad científica [...]” (Belting, 2001, p. 18)

---

<sup>1</sup> En el ámbito de la sociología y la antropología se emplean el término ‘posmoderno’ para hacer referencia a las prácticas culturales relacionadas con la caída del proyecto moderno que empezó a desarrollarse en diferentes países a partir de 1970. Esta acepción se corresponde con el término ‘posmaterialismo’, acuñado por el politólogo y sociólogo Ronald Inglehart.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Posmodernidad#cite\\_note-1](https://es.wikipedia.org/wiki/Posmodernidad#cite_note-1)

<sup>2</sup> Según Hans Belting, las imágenes arcaicas (imágenes de culto o de muertos) tienen un significado en común con otro tipo de imágenes propias de sociedades posteriores. De esta manera, establece elementos básicos en su teoría sobre la praxis de la imagen, tales como ‘imagen interna’, ‘imagen externa’ y ‘medio’ de las imágenes. Tal concepción de las imágenes primitivas se corresponde en la teoría de Vilém Flusser como el ‘modo de mirar “mágico”’ (Belting, 2001).

La búsqueda de la objetividad propia de los principios modernos dio lugar a la creación de la cámara fotográfica y las imágenes técnicas<sup>3</sup> o fotografías (Belting, 2001; Soto Calderón, 2015).

La imagen fotográfica surgió bajo la pretensión de reducir la intervención del ser humano sobre el mundo externo<sup>4</sup> en el proceso de elaboración de una imagen. Así, surge en contraposición a la imagen pictórica, en cuya elaboración se emplea el medio de la mirada<sup>5</sup> humana, mientras que la cámara fotográfica posee el medio de la mirada en sí misma (Belting, 2001).

“La tecnología que ya ha reducido al mínimo el grado en el cual la distancia que separa al fotógrafo del tema afecta a la precisión y magnitud de la imagen [...] ha transformado la fotografía en una herramienta incomparable para descifrar la conducta, predecirla e interferir en ella.” (Sontag, 1977, p. 221)

Sin embargo, tanto este autor desde la antropología como otros estudiosos que han contemplado la imagen fotográfica desde este enfoque crítico con los principios modernos<sup>6</sup>, coinciden en que la fotografía es el resultado de la interacción del ser humano con el mundo externo y consigo mismo, lejos de tratarse de un espejo del mundo (Belting, 2001).

“La fotografía fue alguna vez una mercancía de la realidad. Pero tampoco en el pasado reproducía el hecho de la realidad, sino que sincronizaba nuestra mirada con el mundo: la fotografía es nuestra mirada cambiante al mundo, y a veces también una mirada a nuestra propia mirada.” (Belting, 2001, p. 266)

---

<sup>3</sup> En el pensamiento de Flusser, las fotografías en cualquiera de sus formas son denominadas ‘imágenes técnicas’ debido a su proceso de creación marcado por la tecnología que marca un cambio de paradigma con respecto a otro tipo de imágenes (Soto Calderón, 2015).

<sup>4</sup> Tanto la teoría de Flusser como la de Belting en torno a la praxis de la imagen, existe una noción propia del individuo hacia sí mismo y otra por parte del individuo sobre el mundo como algo que le es externo. Belting distingue entre ‘imágenes internas’ e ‘imágenes externas’ (Belting, 2001).

<sup>5</sup> Hans Belting define el ‘medio’ como la forma en la que se representan las imágenes en el espacio social, así como el lugar donde está la imagen. Para el autor, “la historia de las imágenes ha sido siempre también una historia de los medios de la imagen” (Belting, 2001, p. 25).

<sup>6</sup> Véase al respecto Baudrillard (2009); Flusser et al. (1990); Sontag (1977). Otros autores que han ampliado estos estudios: Martín-Crespo Rodríguez (2009); Soto Calderón (2015).

En su teoría, Belting describe por qué es necesaria esta resignificación de la fotografía durante la caída del proyecto ilustrado:

“Pero el “mundo expandido allá afuera” se volvió durante el transcurso de la Modernidad cada vez más sospechoso o incierto. La imaginación dejó de preocuparse por la verdad del exterior. [...] La mirada moderna prefirió dirigirse hacia lo imaginario, y poco después hacia un mundo virtual, para el que el mundo real constituye un obstáculo.” (Belting, 2001, p. 266)

En esta misma línea de pensamiento, la filósofa Susan Sontag define la fotografía como una imagen que comprende simultáneamente una “interpretación de lo real” y un vestigio o “rastros directos de lo real” (Sontag, 1977, p. 216).

Esta dualidad que comprende la fotografía en su naturaleza, junto con la influencia del principio utilitarista propio de la Modernidad que influyó durante todos los ámbitos ha llevado a cierta arbitrariedad para definir qué es la fotografía en la actualidad, pues su definición se altera dependiendo de su utilidad. De esta manera, en el ámbito fotográfico distinguimos dos categorías: fotografía para un fin informativo o documentalismo y fotografía para un fin artístico o museal (Belting, 2001).

“La fotografía fue alguna vez el *vera icon* de la Modernidad. Esta es la hipoteca que desde entonces continúa pagando.” (Belting, 2001, p. 266)

Sin embargo, considerar ambas cualidades como parte de una naturaleza única de la fotografía, nos lleva a comprender, por un lado, que la fotografía es en parte un elemento visual representativo de una realidad o idea, característica que comparte con otro tipo de imágenes (Belting, 2001) y, por otra, qué relación guarda con la sociedad Occidental<sup>7</sup> actualmente (Sontag, 1977).

## **1.2. La fotografía en la era postindustrial**

Con la caída progresiva de la episteme moderna, las imágenes técnicas han ido cambiando su significado en cuanto han cambiado la relación imagen-ser humano en el paso de una sociedad industrial a una sociedad postindustrial (Flusser et al., 1990).

---

<sup>7</sup> En su ensayo *El mundo de la imagen* (1977), Sontag establece el sentido de la fotografía en la sociedad capitalista de finales del siglo XX.

Este cambio epistemológico ha sido el principal objeto de estudio para el filósofo Vilém Flusser. Así, “su reflexión teórica se centra en la imagen técnica y su respectiva función en la sociedad postindustrial, en los aparatos y en los medios culturales de la comunicación, desde la cámara fotográfica hasta el ordenador” (Soto Calderón, 2015, p. 38).

Para el autor, las imágenes técnicas, tanto en su versión analógica en un primer momento, como en su versión digital posterior; son el resultado de las diferentes experiencias en torno a la imagen que ha tenido el ser humano a lo largo de la historia a partir de distintas crisis culturales.

De esta manera, el autor establece tres momentos en la “historia de la mirada de Occidente” (Soto Calderón, 2015, p. 39).

En un primer momento, las imágenes surgieron a través del “modo de ver “mágico”” (Soto Calderón, 2015, p. 40). Este primer momento de las imágenes surgió como resultado de una primera crisis de separación del ser humano con el mundo. Es decir, el individuo se percibe a sí mismo en referencia al mundo, aquello que le es externo. A partir de este momento, la imaginación será la base de la relación entre las imágenes y los seres humanos (ver Anexo 1).

Posteriormente, hubo una segunda crisis en el momento en que las ideas que determinaron la mirada fueron concebidas lógicamente. Esta crisis dio lugar al “modo de ver lógico” (Soto Calderón, 2015, p. 40), dando paso consigo a la aparición de la escritura.

Por último, las imágenes técnicas aparecen cuando “el ser humano olvida la función que tenían para él los textos” (Soto Calderón, 2015, p. 40). En su obra *Una filosofía de la fotografía* (1983) el autor justifica la aparición de las imágenes fotográficas como resultado de una creencia cada vez más escasa en los sentidos y el aumento de la creencia en los medios técnicos, concebidos como aparatos capaces de ampliar nuestras percepciones biológicamente limitadas.

Con la digitalización de la cámara, la experiencia tradicional de la imaginación, entendida como la capacidad para la creación de imágenes, se sustituye por una nueva imaginación. En la era digital “la creación se efectúa mediante el cálculo y el cómputo” (Soto Calderón, 2015, p. 41).

La digitalización de la imagen supone una nueva mirada al mundo y un profundo cambio epistemológico, el cual podría ser descrito de la siguiente manera:

“Así, desde la creación de la fotografía, se ha creado una nueva forma de mirada mediante una relativización, porque introduce un nuevo concepto de tiempo, en el que la imagen fluctúa, se destruye y se autoproduce, al igual que el mundo en que se genera. Inaugura así un proceso infinito de posibilidades [...]” (Soto Calderón, 2015, p. 41)

Esta “relativización” de la mirada al mundo mediante la digitalización de la imagen a la que hace referencia Soto Calderón, también es mencionada por la filósofa Susan Sontag en su ensayo *El mundo de la imagen*, el cual forma parte su obra *Sobre la Fotografía* (1977). La autora se refiere a ello describiendo los “usos narcisistas” (Sontag, 1977, p. 234) de la fotografía en la actualidad:

“La fotografía, que tiene tantos usos narcisistas, también es un instrumento poderoso para despersonalizar nuestra relación con el mundo [...]. la cámara vuelve íntimas y cercanas las cosas exóticas, y pequeñas, abstractas, extrañas y lejanas las cosas familiares.” (Sontag, 1977, p.234)

Así tenemos que, la fotografía, a partir de su digitalización, constituye un elemento visual importante “en la constitución del individuo y la sociedad contemporánea” (Martín-Crespo Rodríguez, 2009, p. 2) debido a la cantidad de imágenes fotográficas con las que interactuamos diariamente.

El Doctor en Comunicación Arlindo Machado en su ensayo *Repensando a Flusser y las imágenes Técnicas* (1997) habla de que la homogenización propia de la masa de imágenes a las que estamos expuestos se debe la repetición propia de las “imaginaciones técnicas”, a través de las cuales son creadas las imágenes fotográficas actuales, las cuales han sido programadas bajo el método científico.

“Máquinas y programas son creaciones de la inteligencia del hombre, son materializaciones de un proceso mental [...]. Pero desgraciadamente esas mismas máquinas y programas se basan en general en el poder de repetición [...]” (Machado, 1997, p.3).

Además del proceso de digitalización de la imagen fotográfica aquí descrito, se han atribuido otras razones por las cuales la imagen fotográfica constituye un elemento visual importante en nuestra sociedad.

La imagen fotográfica tiene sentido para el individuo posmoderno debido a la capacidad de representación de una realidad que ofrece la cámara, de manera que le es útil en la construcción de un relato propio. Es decir, a este individuo le sirve para la construcción de un significado que le rescate “de la carencia de sentido que invade todos los ámbitos” (Martín-Crespo Rodríguez, 2009, p. 3).

Por su parte, Sontag teoriza sobre el sentido de la fotografía en nuestra sociedad atendiendo al modo de producción capitalista de la misma. De esta manera, establece que:

La naturaleza dualista de la fotografía, capaz de objetivar y subjetivar la realidad, sirve a las necesidades de un mundo capitalista. Así, las imágenes fotográficas pueden ser empleadas bien “como espectáculo (para las masas)” o “como objeto de vigilancia (para los gobernantes)” (Sontag, 1977, p. 249).

“Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes. Necesita procurar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo.” (Sontag, 1977, p. 249)

El hecho de que se pueda entender la fotografía como un elemento de doble naturaleza<sup>8</sup> dependiendo de su utilidad, tiene sentido en una sociedad que distingue entre ámbito público y privado (Sontag, 1977).

La lógica de consumo mediante la cual producimos y consumimos imágenes constantemente condiciona a nuestro mundo de las imágenes (Sontag, 1977).

“La razón última de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la lógica misma del consumo. Consumir implica quemar, agotar; y por lo tanto, la necesidad de reabastecimiento.” (Sontag, 1977, p. 250)

Al respecto, el sociólogo y filósofo Jean Baudrillard establece que vivimos en una sociedad donde las imágenes que nos rodean están basadas en otras imágenes o símbolos, hasta tal punto que se ha perdido la referencia de lo real, por lo que nos encontramos en una era de “hiperrealidad simbólica” con respecto a las imágenes (Baudrillard, 1981, citado por Martín-Crespo Rodríguez, 2009, p. 2). Para el autor, el sentido de las imágenes

---

<sup>8</sup> Al igual que Bentig (2001), Sontag (1977) expone que existen dos “actitudes” por parte del individuo posmoderno ante la fotografía: “la estética y la instrumental”.

en nuestra sociedad, al igual que para Sontag, queda establecido mediante las dinámicas de consumo o producción.

## **2. Fotografía documental. Definición y etapas**

La concepción de imagen fotográfica con una doble naturaleza, estética e instrumental, definida en las anteriores páginas por los autores postestructuralistas como son Belting (2001) o Sontag (1977), ha sido tomada por estudiosos contemporáneos, tales como los arquitectos Borges Vaz dos Reis (2003) y Villaseñor García (2011), que han tratado de definir género fotográfico documental en el ámbito de la Historia del Arte.

De esta manera, ambos autores parten de la idea de que toda fotografía es un documento, un registro de una realidad pasada, por lo que una fotografía se asigna al género documental en función de la significación social que le sea atribuida. Según Villaseñor García (2011) esta asignación depende de los factores: “mensaje, retórica del discurso, fin utilitario, tecnología aplicada, medio de comunicación y tema o sujeto fotografiado” (Villaseñor García, 2011, p.28).

Por tanto, para que una fotografía sea documental, debe ser entendida como medio para un fin informativo. En este sentido, la definición contemporánea de género documental presupone la imagen fotográfica como un elemento utilitario para un fin y no como un fin en sí mismo (Borges Vaz dos Reis, 2003).

Atendiendo a esta concepción de fotografía documental, la autora Borges Vaz dos Reis (2003) establece tres fases del documentalismo en el desarrollo de la praxis fotográfica en Occidente<sup>9</sup>.

### **2.1. Primera etapa de la fotografía documental**

La primera fase está estrechamente relacionada con la propia aparición de la fotografía, pues fue concebida para un fin utilitario. Más concretamente, señala la aparición del documentalismo como género en el momento en que los medios de

---

<sup>9</sup> En *Sobre la fotografía* (1977) Sontag establece que el desarrollo de la praxis fotográfica en Occidente está ligado al desarrollo histórico del modo de producción capitalista de esta sociedad y que, por tanto, existen otras experiencias en torno a la fotografía en las sociedades orientales.

comunicación comienzan a explotar el potencial registral de la fotografía en la construcción de narrativas periodísticas, durante el siglo XIX, en la búsqueda de constatación de los hechos narrados. Así mismo, la figura del fotógrafo empieza a tomar consciencia del potencial narrativo de la cámara. Entre sus principales representantes encontramos a John Thomson (1837 – 1921), el cual retrató la sociedad oriental desde la mirada occidental, o August Atget (1856 – 1927), cuyas fotografías retrataron la arquitectura parisina. Ambos fueron reconocidos por su labor documental y periodística (Borges Vaz dos Reis, 2003).

## **2.2. Segunda etapa de la fotografía documental**

La autora distingue una segunda fase a principios del siglo XX, caracterizada por la fotografía como medio para la crítica social, condicionada históricamente por el periodo de entre guerras, lo cual despertó un espíritu romántico en los fotógrafos, pues fotografiaban con la intención de reformar las injusticias sociales tales como la pobreza. De este periodo, destacaron nombres como Walker Evans (1903 – 1975) o Dorothea Lange (1895 – 1965) los cuales retrataron la sociedad urbana estadounidense durante la Gran Depresión en la década de 1930 (Borges Vaz dos Reis, 2003).

## **2.3. Segunda etapa de la fotografía documental**

Una tercera fase se establece durante la segunda mitad del siglo XX, cuando progresivamente los fotógrafos buscan reflejar su realidad psicológica a través de su trabajo, la cual les resulta más interesante de retratar que la realidad social. La fotografía documental deja poco a poco de entenderse como un medio para buscar un cambio social como fin último, para comenzar a entenderse como un medio de expresión individual con el que no se pretende un fin transcendental (Borges Vaz dos Reis, 2003).

La historiadora del arte Valeria Bernatene (2010) en sus estudios sobre la fotografía documental contemporánea<sup>10</sup> distingue en esta tercera fase dos subetapas. La *c. I)* primera (1965 – 1975) se corresponde con la intención de los fotógrafos por expresar sus inquietudes propias, tal y como se ha descrito en el párrafo anterior, por lo que abandonan

---

<sup>10</sup> Bernatene, V (2010). Lo documental y el cuerpo en la fotografía contemporánea (1965-1985). *Arte e Investigación*, 13.



la pretensión de neutralidad; la *c. II*) segunda (1975 – 1985) se caracteriza por la intención del artista de formar parte de su propia obra, incorporándose en la misma como sujetos y objetos simultáneamente. A partir de entonces, el fotógrafo documental pretendería desprenderse de su rol de observador para formar parte de lo fotografiado (Bernatene, 2010).

Proliferan las fotografías de escenas cotidianas, como sucede en las imágenes de Robert Frank (1924 – 2019) (Borges Vaz dos Reis, 2003) o el retrato de las realidades excéntricas, por las cuales destaca la obra de Diane Arbus (1923 – 1971) (Bernatene, 2010).

### **3. Fotografía de Cristina García Rodero**

#### **3.1. Sobre la autora**

Cristina García Rodero nació en 1949 en Puertollano, Ciudad Real. Llevó a cabo sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde se licenció por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Fue a través del estudio de las diferentes técnicas artísticas cómo descubrió su interés por la fotografía, el cual potenciaría al final de su etapa estudiantil y le llevaría a desarrollar su obra fotográfica durante toda su vida (Guerrero González-Valerio, 2012).

La fotógrafa compagina esta actividad profesional con su docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid desde 1974 (Peralta-Barrios & Menéndez-Menéndez, 2018).

En 1971 recibió la beca de fotografía artística del *Istituto Stale d'Arte* y se desplazó hasta Florencia, donde se decantó por fotografiar escenas de la cotidianidad, algo característico de sus fotografías hasta hoy día. Fue durante este periodo cuando ideó llevar a cabo un proyecto fotográfico de tipo documental que recogiera las tradiciones populares de España, inspirada por el sentimiento de nostalgia, el cual se publicó bajo el título de ‘España Oculta’ en 1989 (Guerrero González-Valerio, 2012).

Con su regreso a España y a través de la beca de *Artes Plásticas en Fotografía* que le concede la *Fundación Juan March* llevó a cabo este proyecto, el cual le llevó “cerca de

quince años de trabajo ininterrumpido” (Guerrero González-Valerio, 2012, p. 41) durante los cuales recorrió unos 185.000 kilómetros por todo el país.

En 1985 recibe el Premio Planeta de Fotografía por su trabajo fotográfico hasta la fecha. Este sería el primero de los muchos reconocimientos<sup>11</sup> que obtuvo a nivel nacional e internacional.

El desarrollo de su obra fotográfica documental le llevó al reconocimiento como fotoperiodista a partir de 1990. Es en este momento cuando empieza a trabajar en publicaciones de prensa por todo el mundo, lo que le conduciría a participar en la agencia fotográfica francesa VU durante 15 años e incorporarse en 2009 como miembro de pleno derecho en la agencia *Magnum Photo*. A partir de entonces, García Rodero se convierte en la primera fotógrafa española partícipe de esta agencia internacional (Peralta-Barrios & Menéndez-Menéndez, 2018).

### **3.2. Realidades sociales documentadas en ‘Historia de una pasión’**

La obra *Historia de una pasión* (2004) surge bajo la intención de reconocer profesionalmente la labor artística y documental de García Rodero, por lo que recoge fotografías realizadas por la artista a lo largo de toda su carrera profesional, desde su primer trabajo *España Oculta* (1989) hasta su último trabajo hasta la fecha, *María Lionza. La diosa de los ojos de agua* (2008), del cual se añaden imágenes en la ampliación de la obra en 2008. Por tanto, esta recopilación fotográfica comprende diversas realidades sociales documentadas desde la década de los sesenta hasta 2008, las cuales se agrupan en las distintas publicaciones de García Rodero.

#### **3.2.1. ‘España Oculta’ y ‘Europa: El Sur’. Documentación de ritos propios de la religiosidad popular (1960 – 1990)**

---

<sup>11</sup> Véase en González-Valerio, B. G. (2012). El valor de la marca: Cristina García Rodero. Índice, 38: “Premio al Mejor Fotógrafo del Año (1988, 1989, 1990 y 1991) por la revista Foto Profesional de Madrid; premio *World Press Photo* (1993); *Premio Nacional de Fotografía* (1996) por el Ministerio de Cultura en Madrid; premio “Bartolomé Ros” (2000) a la “mejor trayectoria española de fotografía”; *Premio Godó de Fotoperiodismo 2000* (2001); *Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes* (2005) por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España; *Premio de la Cultura* (2006) de la Comunidad de Madrid; premio “Alfonso Sánchez García” (2007); Premio Internacional de Fotografía de Alcobendas (2011)”.

En un primer lugar, las fotografías extraídas de *España Oculta* (1989) documentan los “ritos, costumbres y tradiciones [...] de la España rural de los setenta y los ochenta” (González-Valerio, 2012, p. 43), como son las procesiones y peregrinaciones, entre otros rituales folklóricos (Velasco, 2011).

La fotógrafa retrata en este trabajo la realidad cultural que estaba conformándose en las zonas rurales del país tras la Transición española. Los cambios políticos que se llevaron a cabo en esta época, tales como la descentralización institucional del Estado y el final de una “época de radical nacional-catolicismo” (Velasco, 2011, p.58), conllevaron en el ámbito rural a una resignificación de las identidades colectivas a través de la celebración de las festividades populares, muchas de ellas suprimidas durante el Franquismo. Además, la liberalización económica conllevó el desarrollo de un turismo rural cuyo principal atractivo eran las expresiones de la cultura tradicional (Velasco, 2011).

En este sentido, García Rodero trata de representar las distintas festividades documentadas en los diferentes pueblos o zonas rurales como una sola realidad cultural consecuencia del fenómeno anteriormente descrito (Velasco, 2011).

Por su parte, la historiadora del arte Guerrero González-Valerio (2012) señala que este trabajo documental muestra una realidad cultural marginal de la época, pues triunfaron a nivel nacional otro tipo de manifestaciones culturales propias del avance de la globalización socioeconómica, tales como *La Movida* madrileña (Guerrero González-Valerio, 2012).

De temática similar, encontramos fotografías de la publicación *Europa: El Sur* (1992), un trabajo de García Rodero que documenta las tradiciones propias de la religiosidad popular<sup>12</sup> en la Europa meridional, comprendida por Portugal, Grecia, Italia, Rumania y Polonia (Guerrero González-Valerio, 2012).

Al igual que en España, las zonas rurales de estos países sufrieron modificaciones en sus estructuras socioeconómicas en la década de los ochenta debido a las políticas aplicadas por la Unión Europea ante el avance de la globalización, tales como las políticas

---

<sup>12</sup> La socióloga Gisela Landázuri Benítez define la ‘religiosidad popular’ como el conjunto de “expresiones festivas, colectivas, con motivo de celebraciones religiosas” cuyos símbolos religiosos influyen en procesos culturales, identitarios, económicos y sociales (Landázuri Benítez, 2012, p. 2)

agrarias comunitarias y el impulso del turismo rural, lo que resignificó las expresiones culturales de estas zonas (Rodríguez & Jiménez, 2011).

### **3.2.2. ‘Testigos: 25 Aniversario Médico sin Fronteras’. Documentación de la sociedad georgiana posbélica**

Con distinta temática encontramos imágenes de la publicación *Testigos: 25 Aniversario Médico sin Fronteras* (1996), las cuales documentan la población y paisaje de Georgia afectados por la guerra civil transcurrida desde 1991 a 1995 (Guerrero González-Valerio, 2012). Esta vez, las imágenes lejos de documentar celebraciones populares, representan una realidad social marcada por una crisis económica y financiera profunda, cuyos conflictos interétnicos entre las zonas de Abjasia y Osetia del Sur persisten en la actualidad (García Guitián, 2008). Entre las imágenes encontramos escenas cotidianas, rostros marcados por el dolor y paisajes desbastados.

### **3.2.3. Rituales americanos (1990 – 2008)**

En *Europa se queda atrás. El cuerpo y el espíritu* (Años 90), la autora inspirada por la religiosidad popular representada en sus primeros trabajos, la cual le llevó a entender los ritos como una interacción entre lo carnal y lo divino, documentó festividades de carácter mundano tales como festivales eróticos y musicales por el Caribe y EE.UU. (Guerrero González-Valerio, 2012).

Por tanto, la fotógrafa vuelve a documentar ritos, esta vez alejados de una cultura tradicional católica la cual caracterizaba sus primeros trabajos. En este momento de su carrera le interesa documentar el acto ritual a través del cuerpo, tal y como declaró en una entrevista para *El País*:

“El trabajo que estoy haciendo ahora va un poco sobre el cuerpo y el espíritu. He estado en Venezuela, México, Haití, Estados Unidos en ritos purificadores y actos en los da lo mismo que sean católicos, ortodoxos, santería o lo que sea. Me interesa ver cómo están apareciendo nuevas peregrinaciones purificadoras.” (García Rodero, 1999, párr. 8)

Las fotografías que conforman *Rituales en Haití* (2001) muestran las prácticas rituales llevadas a cabo en dicho país durante cinco años (1996 – 2001), las cuales se fundamentan en la religión católica y la práctica ancestral africana del vudú. Concretamente, las imágenes muestran escenas de trance e invocaciones (García Rodero y Hurbon, 2001), así como “baños purificantes en cascadas, rituales con barro en lagos sagrados, Carnavales” (Guerrero González-Valerio, 2012, p. 46).

Por último, se incluyen muestras de la obra *María Lionza. La diosa de los ojos de agua* (2008). Estas fotografías documentan durante diez años (1998 – 2008) la veneración a la deidad María Lionza en la montaña de Sorte, Venezuela. Se trata de un rito venezolano originario de los años cuarenta<sup>13</sup> en el que convergen tradiciones católicas, afroamericanas y amerindias. Las imágenes comprenden ofrendas y trances, entre otros aspectos rituales (Guerrero González-Valerio, 2012).

### **3.3. Fotografía documental en ‘Historia de una pasión’**

La fotógrafa castellana ha desarrollado su trabajo siempre desde una intención documental, tratando en todo momento de “mostrar lo esencial, la veracidad de los hechos y rechazando todo lo que pueda haber de superfluo o anecdótico [...] porque para Cristina García Rodero lo importante es transmitir con el mayor grado de verdad” (Guerrero González-Valerio, 2012, p. 40).

Su dedicación por el reportaje desde el inicio de su obra ha sido considerada por autores como Guerrero González-Valerio (2019) como un acto a contracorriente, pues era una práctica poco ejercida en el ámbito de la fotografía en los setenta en España, siendo más frecuentes los trabajos experimentales y subjetivos (Guerrero González-Valerio, 2019).

Sin embargo, situando la fotografía de García Rodero en el marco internacional, esta presenta las características formales propias del documentalismo contemporáneo propio de la segunda mitad del siglo XX definido por Borges Vaz dos Reis (2003) y Bernatene (2010), pues la autora entiende la fotografía como medio de expresión de sus emociones

---

<sup>13</sup> Véase (2008, 6 junio). La leyenda de María Lionza, la diosa de los ojos de agua. *ABC Cultura*. [https://www.abc.es/cultura/arte/abci-leyenda-maria-lionza-diosa-ojos-agua-200806060300-1641915366339\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-leyenda-maria-lionza-diosa-ojos-agua-200806060300-1641915366339_noticia.html)

e inquietudes y emplea como escenario de sus fotografías realidades sociales marginales o escenas cotidianas (Guerrero González-Valerio, 2012).

Ya en su primer trabajo, *España Oculta* (1989), la fotógrafa se inspiró en la “nostalgia y la soledad que sintió en Florencia” (Guerrero González-Valerio, 2012, p. 41) y se interesó por las tradiciones locales españolas, las cuales estaban desplazándose hacia un plano marginal en la sociedad española en un momento de cambios socioeconómicos introducidos por el avance de la globalización. Así mismo, la propia autora expresa que se sintió atraída por estos ritos y costumbres populares, pues sentía que estaban amenazados por “el avance de la industrialización y la cultura urbana” (Guerrero González-Valerio, 2019, p. 104).

A menudo, la autora justifica que su obra parte de sus sentimientos o sensaciones:

“Los ambientes rurales me parecen muy puros y, de momento, no se han visto invadidos por la sofisticación que domina las grandes ciudades. Sin embargo, soy consciente de que también acabará irrumpiendo en la vida de estas gentes y, en este sentido, me interesa especialmente todo lo que pueda desaparecer.” (S.A., 1980, p. 77 citado por González-Valerio, 2019, p. 104)

Los cambios estilísticos hacia los que derivó la fotografía documental durante la década de 1975 a 1985 también se reconocen en la obra de García Rodero. En ella, se puede apreciar la progresiva intención de la autora de integrarse en la obra a través de su mimetización en el ambiente donde lleva a cabo su labor, algo que queda marcado en la composición de sus fotografías. A través de las nociones de ángulo, espacio y encuadre, mostrará su grado de cercanía frente al tema (Webb, 2012).

Así, podemos ver cómo en las imágenes que conforman *España Oculta* (1989) predominan los planos generales, mientras que en las de *Rituales en Haití* (2001), predominan los primeros planos.

### **3.4. La importancia de la religiosidad popular en ‘Historia de una pasión’**

Cristina García Rodero tomó como referencia de alternativo en sus comienzos la España rural de las décadas de los setenta y ochenta, la cual retrató a través de las

festividades populares y religiosas que acontecían en las distintas localidades (Guerrero González-Valerio, 2019).

De forma intuitiva, consideró este tipo de celebraciones como “situaciones mágicas” (Guerrero González-Valerio, 2019, p. 103), pues su componente religioso contribuía a la exaltación de los sentimientos por parte de los miembros de una comunidad. Es decir, el componente religioso de estas festividades es un elemento clave en la inspiración de la autora en la medida en que lo concibe como un canal de expresión de las emociones colectivas.

Por tanto, uno de los elementos fundamentales en la obra de la fotógrafa será la ‘religiosidad popular’, término empleado por el antropólogo Francesco Faeta en su obra *Fiestas, imágenes, poderes: una antropología de las representaciones* (2016)<sup>14</sup> para referirse a aquellas festividades que, teniendo su origen en la veneración a una o varias divinidades, constituyen hoy en día un elemento identitario de una comunidad o localidad.

Es precisamente por la descripción de las localidades rurales a través de sus ritos y costumbres que realiza García Rodero mediante la fotografía, por lo que su obra ha sido puesta en valor en el ámbito de la antropología por autores como Caro Baroja (1989) o Stanley Brandes (2005). Ambos autores señalan que *España Oculta* (1989) es un referente etnográfico, capaz de reflejar la sociedad de la España más tradicional de la época (Velasco, 2011).

Cabe destacar que los ritos populares y religiosos que la autora emplea como escenario en sus comienzos serán un elemento inspiracional durante toda su obra, pues, aun cuando la fotógrafa trabaja una temática no religiosa, quedan presentes las dinámicas de adoración o la exaltación de las emociones que, en un primer momento, encontró en las costumbres popular-religiosas. Por ello, autores como González-Valerio (2012) ha definido como núcleo de su obra “el comportamiento social del ser humano en las celebraciones festivas” (Guerrero González-Valerio, 2012, p.49).

---

<sup>14</sup> La obra constituye un análisis antropológico a través del cual se relacionan los ritos religiosos actuales que parten de la tradición católica en los países mediterráneos (especialmente en Italia y España) con las dinámicas sociales de las localidades donde ocurren dichos ritos en la actualidad.

### **3.5. La importancia de la gestualidad de los sujetos en ‘Historia de una pasión’**

Como señala la propia García Rodero, la fotografía es su principal medio de expresión, por lo que reconoce esta práctica como un medio comunicativo a través del cual expresar sus vivencias y sensaciones (Guerrero González-Valerio, 2012).

Desde este enfoque comunicativo, la imagen fotográfica es entendida como un mensaje que la autora pretende transmitir a un público, de manera que, en cada una de sus fotografías, la autora ofrece una síntesis elaborada a partir de un hecho documentado y las interpretaciones realizadas en base a este. Este proceso de representación por parte de la fotógrafa, como el de interpretación por parte del receptor, ocurre a través de la comunicación no verbal (Silva y Pires, 2008).

En el caso de la fotografía de García Rodero, los elementos comunicativos (no verbales) que son clave en la significación de sus imágenes son los gestos, los comportamientos de los sujetos fotografiados, puesto que la expresión humana es la protagonista de su obra (Guerrero González-Valerio, 2019).

Tal es el interés de la autora por emplear las emociones como el principal elemento comunicativo de su obra, que se interesa por fotografiarlas de forma exacerbada, algo que los ambientes festivos favorecen (Guerrero González-Valerio, 2019):

“Las fiestas le permiten hallar comportamientos, expresiones, gestos, movimientos que habitualmente no se dan. [...]. Durante las fiestas la gente aprovecha para hacer lo que no hace el resto del año, hay un deseo de libertad, un mayor desenfado, una exaltación de la alegría e incluso de la sexualidad.” (Guerrero González-Valerio, 2019, p. 108)

Además del comportamiento social retratado, existen otros elementos visuales a través de los cuales la autora pretende transmitir información, tales como la composición, mediante la cual establece una jerarquización de los elementos fotografiados; o la selección y edición posterior de las fotografías. Todos ellos forman parte del relato que la autora quiere dar a conocer, comunicar al mundo y que, en su conjunto, se perciben como el sello propio de la autora (Guerrero González-Valerio, 2012).

Cabe destacar que, en la construcción de sus relatos, la fotógrafa busca el contraste visual entre los distintos elementos de la imagen, ya sea a través de la composición o de manera técnica, por lo que recurre a la técnica del blanco y negro en la mayor parte de su obra. De esta forma, la autora ha sido reconocida por autores como Mar García Lozano



(2012) por la creación de relatos antagónicos, que así describe el trabajo de García Rodero:

“Una niña saltando eternamente, blanca y ágil, como un ángel, sobre la negrura o grisura de un cementerio [...]. La seriedad del niño ante el féretro vacío, carnavalesco, que parece no comprender la fiesta donde está. La anciana que sostiene en sus rodillas a un niño vestido de blanco [...].” (García Lozano, 2012, p. 46)

# ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

## IMAGEN 1



Nombre de la obra: *Las potencias del alma*

Año: 1976

Lugar: Puente Genil, Córdoba

### a) Análisis técnico

Soporte: B/N

Imagen: vertical

Luz: natural

Enfoque del tema: plano general

Ángulo: frontal

Estructura formal de la escena: retrato

### b) Lectura descriptiva

La estructura principal está compuesta por tres sujetos que conforman una estructura triangular. Asimismo, el sujeto central es el más próximo al espectador en relación con el fondo, mientras que el sujeto de la izquierda es el más lejano.

Los tres sujetos, llevan atuendos propios de la religiosidad popular, concretamente de la Semana Santa. Los sujetos más cercanos, los cuales se muestran con una expresión jocosa en el rostro, llevan una especie de túnica, mientras que el otro restante porta un atuendo performativo bélico.

Otros elementos que aparecen son una lanza, una paloma, un globo terráqueo, una botella de alcohol y un vaso de cristal.

En cuanto al fondo, se presenta como un elemento visualmente plano.

### **c) Lectura interpretativa**

1) Las características técnicas elegidas para la imagen hacen que se trate de una composición simple, propia de los comienzos de la fotografía documental de la autora, resultado de que la fotógrafa se posicione como espectadora en el momento de la captura. Este hecho también queda reflejado por la posición que mantiene el sujeto de la derecha, pues su mirada se dirige a la cámara.

2) El hecho de que los objetos ocupen el mismo protagonismo visual que los sujetos, sugiere que la autora se ha apoyado en el simbolismo para transmitir su mensaje.

3) Las expresiones faciales, las emociones de los sujetos, poseen la misma importancia visual que los objetos que aparecen en la escena, por lo que ambos son elementos comunicativos principales para la autora.

4) Podemos apreciar la existencia de elementos contrarios en significado, pues en la escena abundan tanto símbolos religiosos como símbolos mundanos (véase los atuendos eclesiásticos en contraste con la botella de alcohol). A través de estos elementos antagónicos, García Rodero emplea la ironía en la construcción de un relato propio.

## IMAGEN 2



Nombre de la obra: *El ofertorio*

Año: 1979

Lugar: Amil, Pontevedra

### a) Análisis técnico

Soporte: B/N

Imagen: vertical

Luz: natural

Enfoque del tema: plano general

Ángulo: frontal

Estructura formal de la escena: retrato

### b) Lectura descriptiva

Nos encontramos de nuevo con la estructura principal centrada en la imagen compuesta por cinco sujetos que conforman una estructura de triángulo invertido. En orden de proximidad con la fotógrafa, encontramos un cordero, una niña que bosteza y tres ancianas sujetando un cirio (objeto propio de la religiosidad popular).

Las tres ancianas llevan la misma vestimenta: camisa y falda larga, de color oscuro; mientras que la niña viste ropas claras, del mismo color que el animal.

En cuanto al fondo, se parecían otros sujetos que aparecen en forma de multitud. Es decir, no están centrados en el plano.

**c) Lectura interpretativa**

1) Al igual que la imagen anterior, las características técnicas que la componen hacen que nos encontremos ante una composición simple, pues la información queda centrada en el plano.

2) En la estructura central encontramos un contraste visual entre dos grupos: las ancianas, por un lado y la niña y el cordero, por otro. Este contraste queda marcado en primer lugar, por la edad de los sujetos; en segundo lugar, por el contraste entre el blanco y el negro; y en tercer lugar por las expresiones faciales de los sujetos (el bostezo de la niña frente al rostro serio de las ancianas).

3) Este contraste visual da lugar a la interpretación de una alegoría del paso del tiempo, de la senectud y la niñez o de la vida y la muerte. En cualquier caso, representaciones de conceptos opuestos, algo frecuente en la fotografía de la autora.

4) El cordero queda unido a la niña simbólicamente, ya que representa la inocencia en el imaginario cristiano. Encontramos entonces, referencias de la religiosidad popular.

**IMAGEN 3**



Título: El llanto de una madre

Año: 1993

Lugar: Tinos, Grecia

### **a) Análisis técnico**

Soporte: B/N

Imagen: vertical

Luz: artificial

Enfoque del tema: plano medio

Ángulo: cenital

Estructura formal de la escena: retrato

### **b) Lectura descriptiva**

En la imagen puede observarse una estructura central triangular, compuesta por un único sujeto: una mujer de mediana edad que yace inconsciente en el suelo con un brazo extendido, vestida con ropa oscura y una cadena fina con una cruz al cuello.

Alrededor del sujeto se pueden apreciar una mano y un pie de dos sujetos distintos apenas captados por el plano.

El fondo está constituido por el suelo de baldosas.

### **c) Lectura interpretativa**

1) La fotografía documenta el sufrimiento de una mujer a través de una composición que pone toda la información visual en un solo sujeto, pues a través del plano medio, la fotógrafa hace que no haya ruido informativo.

2) A través del ángulo cenital y el retrato de los dos sujetos que rodean a la mujer a través de una forma intuitiva, pues solo se ven sus extremidades, la autora crea una sensación de dinamismo que, por un lado, intensifica la emoción retratada y, por otro, al no tratarse de una composición sencilla propia de sus primeras creaciones, hace que el espectador no perciba a la autora como espectadora del suceso.

3) En la estructura central compuesta por el sujeto, el punto central de la estructura es el rostro de la mujer, por lo que la emoción es el elemento comunicativo principal en la imagen.

4) Por último, encontramos de nuevo símbolos inspirados en la religiosidad popular cristiana, tales como la cruz colgada al cuello o la expresión de la mujer, pues evoca a la figura de una Virgen propia de la iconoclasia de este tipo de ritos.

## IMAGEN 4



Nombre de la obra: *Duelo*

Año: 2000

Lugar: Italia

### a) Análisis técnico

Soporte: B/N

Imagen: horizontal

Luz: natural

Enfoque del tema: plano general

Ángulo: frontal

Estructura formal de la escena: retrato

### b) Lectura descriptiva

La estructura central ocupa la mayor parte del espacio de la foto. Se trata de una estructura rectangular horizontal, compuesta por una fila de sujetos, todos ellos a la misma distancia del espectador. Los sujetos son mujeres adultas y ancianas vestidas con ropajes negros, con un velo negro que les cubre toda la cabeza. Al descubierto solo quedan las manos.

El fondo ocupa un espacio muy reducido con respecto a la figura central.

### c) Lectura interpretativa

1) La estructura horizontal y la similitud visual entre los sujetos aportan una sensación de uniformidad y repetición al espectador.

2) Visualmente, los sujetos unidos entre sí conforman un fondo negro sobre el cual se aprecian las manos en tonos claros. De nuevo, García Rodero utiliza el contraste de luz y color para diferenciar visualmente unos elementos de otros.

3) Encontramos de nuevo dos grupos diferenciados visualmente, las manos y el resto del cuerpo de los sujetos. Este conjunto constituye una representación de dos ideas opuestas: la vida y la muerte.

4) En esta fotografía no encontramos retratadas las emociones a través de las expresiones del rostro de los sujetos, sino que el elemento más expresivo son las manos, que aparecen en movimiento sobre los ropajes de luto.

5) Esta vez la autora tiene en cuenta la expresión en el rostro a través de su propia ausencia, por lo que podría considerarse un elemento importante en la construcción de su relato al igual que en las anteriores fotografías.

6) Cabe destacar que el atuendo de los sujetos es propio de la religiosidad popular española que retrató la autora en la década de los ochenta.

### **IMAGEN 5**



Nombre de la obra: *Hacia el sacrificio*

Año: 2000

Lugar: Haití

#### **a) Análisis técnico**

Soporte: B/N



Imagen: vertical

Luz: artificial

Enfoque del tema: plano general

Ángulo: frontal

Estructura formal de la escena: retrato

### **b) Lectura descriptiva**

La imagen está compuesta por una estructura central rectangular vertical compuesta por dos sujetos: un joven y una cabra, la cual el joven sostiene a sus espaldas. Ambos sujetos se encuentran adentrados en un río y cubiertos de barro. Al fondo queda la orilla de un río.

### **c) Lectura interpretativa**

1) De nuevo nos encontramos con una composición sencilla debido al ángulo y plano empleado, propia de los retratos de García Rodero.

2) Esta vez, las expresiones faciales, concretamente la mirada de ambos sujetos, constituyen el núcleo informativo de la imagen, pues a través de estas el espectador puede interpretar la relación que guardan los sujetos, entre otras interpretaciones.

3) El joven está vinculado visualmente al animal, además de por sostenerlo, a través de su mirada. Por su parte, el animal mira hacia abajo, como si aceptara su destino, el cual conocemos a través del título de la imagen.

4) La importancia informativa de las miradas en la obra y la ausencia de otros elementos visuales cargados de significado, así como la ausencia de distancia física entre los sujetos fotografiados, construyen una escena íntima que da lugar a imaginar que la fotografía se generase sin nadie más en la escena.

## IMAGEN 6



Título: Cristo en pañales  
Año: 2006  
Lugar: Nevada, Estados Unidos

### a) Análisis técnico

Soporte: B/N

Imagen: horizontal

Luz: natural

Enfoque del tema: plano general

Ángulo: frontal

Estructura formal de la escena: retrato

### b) Lectura descriptiva

En esta imagen encontramos una estructura central triangular, formada por un sujeto de la derecha, del cual solo se aprecian un ala angelical, un sujeto que se encuentra en el centro del plano, con apariencia de Jesucristo, unos pañales, unas gafas de sol y porta una cruz colgada de sus manos y un punto de fuga marcado por el final de un muro.

Los sujetos se encuentran en una explanada al aire libre. Al fondo, una multitud y varios vehículos estacionados.

### c) Lectura interpretativa

1) La imagen está tomada en Nevada, Estados Unidos, más de dos décadas después del lanzamiento de *España Oculta* en 1989. Sin embargo, los elementos propios de la religiosidad popular cristiana que aparecen, junto con la composición sencilla, dada por el plano general y el ángulo frontal, recuerdan a las fotografías de *España Oculta* (1989).

2) Al igual que en la imagen *Las potencias del alma* (1976) anteriormente analizada, vemos elementos de la religiosidad popular y elementos propios de lo mundano, tales como los objetos de disfraz. Dichos elementos representan conceptos contrarios: lo mundano y lo espiritual.

3) Por tanto, la autora recurre de nuevo al simbolismo para construir su relato, pues en este caso, son varios los objetos que poseen carga informativa: la cruz, la apariencia física del sujeto central que recuerda a la representación católica de Cristo, los pañales, etc.

## **CONCLUSIONES**

1. El valor documental de la fotografía de Cristina García Rodero reside en la recopilación de material etnográfico que supone su obra en su totalidad, pues a través del retrato ha documentado distintas realidades sociales, como son las zonas rurales de España y Europa Meridional entre 1960 y 1990, la Georgia posbélica de 1996, los ambientes marginales del Caribe y Estados Unidos en los noventa o las zonas rurales haitianas y venezolanas a principios del siglo XXI; a través de sus ritos, costumbres o comportamientos sociales. En definitiva, a través de las realidades culturales de cada sociedad.

2. La fotografía de Cristina García Rodero es material artístico y documental simultáneamente. Las teorías antropológicas y filosóficas postestructuralistas permiten concebir una idea de fotografía constituida tanto por una naturaleza tanto artística como documental. Esta idea nos permite concebir la fotografía documental de García Rodero lejos de la pretensión de reflejar la realidad de manera objetiva.

3. El estilo documental de Cristina García Rodero se desarrolla estilísticamente en la fotografía documental contemporánea, pues durante toda su trayectoria toma las representaciones culturales relacionadas con la religiosidad popular como escenario donde construir una obra que hable de sus emociones e inquietudes.

Debido a que esta corriente comenzaba a desarrollarse en Estados Unidos una década antes de su primera publicación, *España Oculta* (1989), la artista obtuvo un reconocimiento profesional a nivel internacional desde los inicios de su trayectoria.

4. Asimismo, las fotografías de García Rodero realizadas en los trabajos anteriores a 1990 muestran diferencias formales con respecto a las posteriores a esta fecha. Las composiciones sencillas (planos generales y ángulos rectos) son sustituidas progresivamente por otras más complejas (planos medios y ángulos cenitales), lo que indica una creciente cercanía respecto al tema fotografiado por parte de la autora.

5. Desde el punto de vista de la Comunicación, cada fotografía es un mensaje que se construye e interpreta a través del lenguaje no verbal, donde los elementos visuales determinan el significado de dicho mensaje.

En la fotografía de Cristina García Rodero, las emociones de los sujetos fotografiados son el principal elemento comunicativo. Otros elementos visuales que emplea para expresarse son los objetos propios la religiosidad popular y la técnica del blanco y negro.

6. Las representaciones de la religiosidad popular propia de las zonas rurales españolas en los años setenta y ochenta han inspirado a la fotógrafa a lo largo de toda su obra, pues desde *Europa: El Sur* (1992) hasta *María Lionza. La diosa de los ojos de agua* (2008) encontramos referencias, ya sea de forma explícita o a través de simbología. Así, estas referencias aparecen también en las fotografías que documentan situaciones cotidianas<sup>15</sup> o celebraciones no religiosas tales como los festivales Estados Unidos del año 2006<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Véase IMAGEN 3 del análisis realizado.

<sup>16</sup> Véase IMAGEN 6 del análisis realizado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, F. (2007). *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*. Barcelona: UOC.
- BARRIOS, M. P., Y MENÉNDEZ, I. M. (2018). Cristina García Rodero y la fotografía social. *Comunicación y espectáculo: actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, 676-691. Universidade do Porto.
- BARTHES, R. (2009). *La cámara lúcida*. Paidós Ibérica.
- BAUDRILLARD, J. (1993). The precession of simulacra. *A postmodern reader*, 342-375.
- BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz editores.
- BERNATENE, V. (2010). Lo documental y el cuerpo en la fotografía contemporánea (1965-1985). *Arte e Investigación*, 13.
- BORGES VAZ DOS REIS, E. T. (2003). *La Fotografía documental contemporánea en Brasil*. Universidad de Barcelona.
- BUENO, M. P. S. (2019). Tierra de sueños. Cristina García Rodero: Caixa Forum, Zaragoza. *AACA Digital: revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 24(48).
- BUSTOS JIMÉNEZ, A., Y MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, J. B. (2011). Globalización, nuevas ruralidades y escuelas. *Profesorado, Revista de Currículum y Formación del Profesorado*, 15(2), 3-12.
- CAPEL, L. S. (2015). La fotografía y su estructura comunicativa: Entre la producción modernista y la creación fotográfica posmoderna. *Sphera Publica*, (15), 173-193.
- DEL CAMPO CAÑIZARES, E., Y CAPEL, L. E. S. (2017). Fotoperiodismo contemporáneo, entre el documento y el arte. The Aftermath Project. *AdComunica*, (13), 25-49.
- DEL VALLE GASTAMINZA, F. (2018). El Análisis Documental de la Fotografía. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 2, 33-43.
- FAETA, F. y GONDRA AGUIRRE, A. (2016). *Fiestas, imágenes, poderes: una antropología de las representaciones*. Sans Soeil.
- FLUSSER, V., Y MOLINA, E. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.

- FONCUBERTA, J. (2004) *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA CRESPO, T. (1999, diciembre 15) CRISTINA GARCÍA RODERO FOTOGRAFA "A veces lo más interesante está alrededor del hecho". *El País*. Última consulta 18 de agosto 2022:  
[https://elpais.com/diario/1999/12/15/paisvasco/945290419\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/12/15/paisvasco/945290419_850215.html)
- GARCÍA GUITIÁN, E. (2008). *Georgia, 7 de agosto de 2008: La crisis en su contexto*.
- GARCÍA RODERO, C. (1989). *España oculta*. Lunwerg.
- GARCÍA RODERO, C. y LLAMAZARES, J. (2004). *Historia de una pasión* (2ª ed. rev. y ampl.). La Fábrica.
- GARRETT, J. (2001). *La fotografía en blanco y negro: películas, formatos, composición, luz, positivado, estudio de casos, cuestiones técnicas* (Reimp.). Blume.
- GONZÁLEZ-VALERIO, B. G. (2012). El valor de la marca: Cristina García Rodero. *Índice*, 38-71.
- GONZÁLEZ-VALERIO, B. G. (2019). Cristina García Rodero: España Oculta. *Razón y Palabra*, 23(106), 97-123.
- LANDÁZURI BENÍTEZ, G. (2012). Signos y símbolos de la religiosidad popular. *Política y cultura*, (38), 1-16.
- LENORE, V., y RODERO, C. G. (2012). Vidas Anónimas: Entrevista con Cristina García Rodero. *Minerva: revista del Círculo de Bellas Artes*, (19), 41-45.
- LOZANO, M. G. (2012). Cristina García Rodero: Luz y tiempo. *Minerva: revista del Círculo de Bellas Artes*, (19), 46.
- LUPPI, J. P. (2016). Vistas panorámicas del futuro que llegó. *Reseñas CeLeHis*, (7), 17-22.
- MACHADO, A. (2000). *El Paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Universidad de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- MAGNUM PHOTOS. *Cristina García Rodero*. Última consulta 18 de agosto 2022: <https://www.magnumphotos.com/photographer/cristina-garcia-rodero/>
- NEWHALL, B. (1983). *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.

- NÚÑEZ-HERRADOR, E. A. y ESPINOSA, R. V. (2020). Una reflexión sobre la situación de la fotografía en Castilla-La Mancha. Entre lo capturado y lo deseado. *Monograma: revista iberoamericana de cultura y pensamiento*, (6), 35-45.
- ORTIZ GARCÍA, C., SÁNCHEZ-CARRETERO, C. y CEA GUTIÉRREZ, A. (2005). *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PENA PRESAS, I. (2013). *La mirada en el tiempo. Historia y antropología en la obra fotográfica de Cristina García Rodero y Xurxo Lobato*. Universidad Complutense de Madrid.
- RODERO, C. G., y HURBON, L. (2001). *Rituales en Haití*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- RODRÍGUEZ CRESPO, N. (2019). *Aproximación a la fotografía documental y social. Un proyecto fotográfico a partir de reflexiones éticas de la imagen*. Universidad de Valladolid.
- RODRÍGUEZ, R. M. C. (2009). Posmodernidad: Capítulo culminante de la historia del ojo. *A parte rei: revista de filosofía*, (63), 18.
- SANTIAGO, M. J. D. (2019). Segregación ocupacional: participación y reconocimiento de mujeres empleadas en trabajos de dominación masculina. *Sociología del Trabajo*, (94), 147-153.
- SILVA, S.R., Y PIRES, M.D. (2008). *Identidades visuales: vídeo y fotografía en las formas de representación de la identidad de Río de Janeiro*.
- SONTAG, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: De bolsillo.
- SONTAG, S. (2010). *Sobre la fotografía*. Barcelona: De bolsillo.
- SOTO CALDERÓN, A. (2015). *Las imágenes en el pensamiento de Vilém Flusser*.
- VELASCO, M. J. (2011). La fotografía de la cultura popular a partir de la Transición española. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (2), 56-74.
- VILLASEÑOR, E. (2011). Géneros fotográficos. Fotografía, fotoperiodismo y fotodocumentalismo. *Trabajo basado en el Foro Iberoamericano de Fotografía, México*.
- WEBB, J. (2011). *Diseño fotográfico*. Editorial GG.

# **ANEXO I**

LA IMAGINACIÓN EN LA PRAXIS DE LA IMAGEN



La creación de imágenes por parte del ser humano ha sido posible siempre, en un primer lugar, a través de la capacidad de imaginar. Para explicar el proceso imaginativo, al igual que apunta Hans Belting en su teoría antropológica sobre las imágenes, establece dos conceptos dicotómicos en su teoría: un mundo externo, “objeto” y un mundo interno, “sujeto”, entendido como el lugar donde se da la imaginación y se produce la imagen propiamente dicha (Soto Calderón, 2015).

“Bajo esta perspectiva, cuando imaginamos nos alejamos del mundo y entramos en nosotros mismos. Este entrar en nosotros mismos es lo que Flusser denomina un *no-lugar*” (Soto Calderón, 2015, p. 40)

En segundo lugar, tenemos que, para completar el proceso de elaboración de la imagen, es necesario que lo imaginado sea transformado en símbolos, los cuales deben ser trasladados a una memoria – o ‘medio’ en palabras de Belting– para que pueda ser descifrado por otros (Soto Calderón, 2015).

# **ANEXO II**

CLAVES DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

DE CRISTINA GARCÍA RODERO

Clave 1. La fotografía documental de Cristina García Rodero se corresponde con el documentalismo contemporáneo, propio de la segunda mitad del siglo XX.

Clave 2. En la fotografía documental de Cristina García Rodero predominan los elementos visuales que representan la religiosidad popular.

Clave 3. Las emociones retratadas en la fotografía documental de Cristina García Rodero constituyen el principal elemento narrativo de su obra.

# **ANEXO III**

CRITERIOS TÉCNICOS, FORMALES Y DE COMPOSICIÓN DE LA IMAGEN<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Del Valle Gastaminza, 2018, p. 40.

**Soporte.** Película negativa; película positiva; papel; B/N; color.

**Técnica.** Analógica; digital.

**Imagen.** Vertical; horizontal; única; en secuencia; montaje.

**Luz.** Natural; artificial.

**Enfoque del tema.** Plano general; plano de conjunto; plano entero; plano americano; plano medio; primer plano; primerísimo primer plano; aumento 1/3 (macro); aumento 20/2000 (micro); picado; contrapicado; aéreo (vertical baja altura); aéreo (vertical gran altura); aéreo (oblicuo); aéreo (espacial).

**Estructura formal Escena.** Retrato; paisaje; paisaje interior; bodegón.