

# Virginia García del Pino: ideología, clase y familia<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La redacción de este artículo ha sido posible gracias al proyecto de investigación CSO2010-15798 (TRANSCINE), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

Josetxo Cerdán

*Cuando estamos vivos absorbemos pasado y aire; cuando morimos, química y organismos, procreación, tiempo futuro, aunque ese futuro ya de nada valga. Y no hay más.*  
(FERNANDEZ MAYO, 2008, p.10)

## RESUMEN

Aborda la obra videográfica de la realizadora Virginia García del Pino entre 2002 y 2009, periodo de formación asentamiento de sus herramientas como cineasta. Siete años en los que la autora se va mover entre España y México para crear las bases de su trabajo a través de una serie de opciones de puesta en forma y trabajo sobre las imágenes y los sonidos que son herederos igualmente de las vanguardias de las artes plásticas y de las cinematográficas. Se revisan, uno a uno, los cinco trabajos realizados en ese periodo y se establece una cartografía de las opciones formales y éticas de la realizadora, que se interroga en los mismos por las cuestiones de ideología (en términos gramscianos), la clase y la familia como institución.

**PALABRAS CLAVE:** Virginia García del Pino; Documental experimental; Cine transnacional; Ideología; Familia.

## 1 Virginia García del Pino (CV)

Puede parecer un tópico, y quizá lo sea, comenzar un texto sobre una creadora vinculando la biografía personal de la misma con su obra. Puede parecer no sólo un tópico, sino también un ejercicio trasnochado y *naïf*. Y quizá lo sea. Pero no puedo comenzar este texto sin apelar a una serie de puntos nodales de la biografía de Virginia García del Pino. Es hija de la emigración del resto de España a Cataluña en los años sesenta. Y así, se cría en el barrio obrero barcelonés de La Verneda: nacido en los años cincuenta a orillas del río Besós por la presión demográfica que suponían **los otros catalanes** en la ciudad condal y alrededores. No hace falta recrearse en la urbanización de esos barrios, cuando menos improvisados y poco equipados. Fue, además, una niña enferma, el asma la mantuvo largas temporadas en la cama durante su infancia. Todos estos elementos, que podrían parecer propios de una biografía melodramática de previsible recorrido novelesco en el siglo XIX o cinematográfico en el XX, son un magma que siempre va a estar en el fondo de la obra de Virginia García del Pino aunque, y esto es importante, nunca los ponga en primer término o los introduzca de una forma narrativa. Por lo tanto, a lo largo de este texto no regresaremos sobre lo que supone dicho magma, no acudiremos a sus componentes para justificar algún tipo de decisión formal en su trabajo, pero consideramos importante establecer un terreno de juego en el que éstos aparecen. No se trata de establecer relaciones causales, y mucho menos teleológicas, entre los unos y los otros. Es nuestra intención huir de cualquier tipo de aproximación que pueda parecer conductista o causalista y, sin embargo, creemos que es importante que las lectoras<sup>2</sup> cuente con esas informaciones de entrada.

Para centrar este punto biográfico diremos que en los años ochenta, Virginia García de Pino formará parte de esos batallones de jóvenes españoles de clase obrera que, con la democracia, acceden por primera vez a la universidad. El orgullo de una generación de padres que ven como sus hijos alcanzan unos estudios superiores que, teóricamente, los van a alejar de las carencias que ellos han vivido... Así, realiza la carrera de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, donde se licencia en 1993. En este caso, nada que la distinga de tantos otros universitarios de aquella hornada. A principio de la siguiente década, y gracias a los programas de becas de la Genarelitat de Catalunya, viaja a México donde desarrollará diferentes proyectos artísticos. Apuntamos así, antes de entrar en la obra audiovisual de esta creadora, otra cuestión biográfica que nos parece interesante: el carácter transnacional de su trabajo, que se mueve, a lo largo de toda la primera década del siglo XX a medio camino entre México y España. Hecho este último que

<sup>2</sup> Quizá será más adecuado decir que esas informaciones le serán útiles a las espectadoras de la obra de Virginia García del Pino, ya que es en el contacto con ellas cuando quizá estas anotaciones biográficas pueden adquirir más sentido, aunque no perdemos la esperanza de que también puedan tener utilidad para el análisis que aquí elaboraremos de sus trabajos audiovisuales.

e hace tener una especial sensibilidad para recoger elementos que podríamos vincular con un espacio cultural iberoamericano

## 2 Pare de sufrir (2002)

De entre todos esos trabajos realizados en México por Virginia García del Pino, aquí nos interesa destacar el titulado *Pare de Sufrir*. El proyecto consistía en una instalación, una de cuyas partes era la proyección aleatoria de una serie de fotografías tomadas en el DF mexicano mientras una cinta magnética reproducía en bucle un conjunto de declaraciones que la misma autora también había tomado en la calle. El efecto que perseguía la pieza se puede entender dentro de las tradiciones vanguardistas del collage plástico y del azar (las imágenes y las declaraciones nunca coincidían de igual forma). Pero del mismo modo se puede vincular al montaje de atracciones y al contrapunto orquestal propuesto por Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Aleksandrov a finales de los años veinte de siglo pasado. Así, *Pare de Sufrir*, concebida en origen para el espacio museístico, se puede leer, no sólo desde las tradiciones de vanguardia plástica, sino también desde los postulados de vanguardia cinematográfica. No es de extrañar, por lo tanto, que a posteriori el proyecto conociese un montaje lineal de cinco minutos que, a la postre, será la primera pieza videográfica de la autora. El inicio, que ya recoge algunas de las constantes de su obra, muestra la fotografía de una marquesina donde se anuncia la congregación religiosa ‘Pare de sufrir’<sup>3</sup>. Sobre ella se inicia una de las intervenciones orales más prolongadas del video, ya que la mayoría de textos no superan una sola frase de intervención, acentuando así, el efecto de montaje de la pieza. Así, una voz femenina afirma en *over*:

Mi fotografía no aparece por que no nació. Mi nacimiento sería precioso. Para nacer me habrían tenido que decir que sería feliz. No sé por qué estoy aquí, no tengo ni idea. ¿Por qué traen aquí a la gente para matarla? Estoy aterrada, la muerte me llegará cubriéndome todo el cuerpo y me quedaré silenciosa para siempre.

Así pues, la mujer lo primero que hace es justificar su ausencia icónica, acentuando con su afirmación el desconcierto en el espectador (**mi fotografía no aparece por que no nació**). La narración avanza, llena de miedos, mezclando lo fantástico, lo mítico, con lo cotidiano (algo muy apegado a ciertas tradiciones literarias, pero también de la oralidad, mexicanas y latinoamericanas). Durante esa primera intervención en *over*, las fotografías que se suceden muestran secuencialmente la escultura de un pez diseccionado, un anuncio de Damiana de California (Imagen 1), un gato sorprendido por la noche en posición de defensa, un esqueleto expuesto en un escaparate y acaba sobre un cartel de una tienda que reza ‘NUESTRA CREATIVIDAD NO TIENE

<sup>3</sup> La Iglesia Universal del Reino de Dios (Pare de sufrir) es una congregación evangélica nacida en Brasil en 1977 y presente hoy en día, según su página web, en más de 200 países (siendo México uno en los que su actividad es más destacada). Como ellos mismos anuncian: ‘El uso de la tecnología de la información fue fundamental para el proyecto de expansión mundial. Para propagar cada vez más la Palabra de Dios, la Iglesia Universal utiliza medios impresos, televisivos, radiofónicos y digitales [...] Una de las conquistas en los medios fue la inauguración del Portal Arca Universal ([www.arcauniversal.com.br](http://www.arcauniversal.com.br)), en el 2001, sumando mensualmente millones de visitas, lo que lo coloca en primer lugar entre los portales digitales evangélicos.’ (UNIVERSAL..., 2009). A parte de este primer plano del video, la pieza no tiene ninguna otra referencia específica a esta congregación religiosa, y sin embargo, es fundamental tener en cuenta el juego de relaciones que entre ella y la pieza de Virginia García del Pino se establece.

LÍMITES!'. Las imágenes colisionan de forma conflictiva entre sí, y a su vez lo hacen con el *over*. A pesar de la dureza de ese arranque, las imágenes y, sobre todo su montaje deja resquicios para el humor. Y ese efecto humorístico se verá reforzado con la siguiente imagen que muestra un anuncio en una tienda virtual: “muñeco articulado subcomandante marcos tipo kent para decorar biblioteca o escritorio”. En *Pare de Sufrir*, y a pesar de lo seco de su montaje y lo melodramático del contenido, el humor hace acto de presencia de manera continua, como cuando una voz masculina afirma: “Los pobres no deberíamos trabajar. Ser pobre ya es un trabajo, ¿no?” El humor será una constante en la obra de Virginia García del Pino, un humor humanista que, aunque teóricamente podría parecer demodé, resulta perfectamente actualizado en su obra (PARE..., 2008).

**Imagen 1**



Fuente: *Pare de Sufrir*. 2008.

La violencia de *Pare de Sufrir* se encuentra en la rotundidad de alguna de sus imágenes, como la del gato mencionada más arriba, no sólo en el gesto del animal, sino también en el encuadre forzado y los colores alterados del *flash* (Imagen 2); pero también en la confrontación que propone su montaje (entre las imágenes) y de estas con las voces registradas. También las voces *over* crean relaciones conflictivas y dialécticas entre ellas, aunque a veces se ven pautadas por una serie de ladridos que hacen aparición estratégicamente para dividir el video en cuatro unidades. A pesar de esos ladridos que funcionan casi como puntuación en la obra, el choque de las declaraciones es inevitable. A la primera declaración femenina que hemos reproducido anteriormente le sucede el primer bloque de ladridos y a éstos, una voz masculina que con evidente tono de guasa afirma: “Ándale, ahora sí, que diferencia, te sienta bien tu pelo nuevo, tu pelo negro, perdón. Y sí te arreglé tu puerta, ¿eh?” (PARE..., 2008). La frase termina sobre un anuncio anticanas (Imagen 3). La propia Virginia García del Pino ha declarado: “En mi trabajo como artista quiero hacer visibles los pequeños milagros y las grandes miserias de la vida cotidiana.” (GARCIA DEL PINO, 2006, p.18). En *Pare de Sufrir*, milagros y miserias chocan violentamente y se dislocan como lo

hacen la banda de imágenes y de sonido del pieza. Cuerpos y voces se contrapuntean, resultando imposible encontrar relaciones directas entre unos y otros.

**Imagen 2**



Fuente: *Pare de Sufrir*, 2008.

**Imagen 3**



Fuente: *Pare de Sufrir*, 2008.

### 3 *Dúo* (2002)

Su siguiente trabajo, cofirmado con Cova Macías, obtuvo el primer premio del certamen audiovisual “Mujer: hacia la igualdad paritaria”, otorgado por el Gobierno de Asturias. Aunque *Dúo* podría parecer formalmente un trabajo muy diferente al anterior, *Pare de Sufrir*, en realidad las líneas de continuidad acaban aflorando. *Dúo* se estructura en torno a una sencilla pregunta que las realizadoras han salido a formular a parejas heterosexuales en la calle: “¿Cómo es tu vida en pareja?” Las respuestas pasan por idealizar esa vida en pareja o por demonizarla, por tomarse la cuestión con humor o por vivirlo de forma traumática, en definitiva, las palabras de los entrevistados abarcan todo el amplio espectro de respuestas posibles. Hasta aquí nada muy diferente de cualquier trabajo periodístico de encuesta callejera como los que vemos diariamente realizados en los informativos de las televisiones. Pero un análisis más detallado de las diferentes y plurales respuestas nos ayudan a detectar algo que a simple vista puede pasar desapercibido: cómo todos los testimonios (más allá de cual sea su posicionamiento) apelan siempre a lo que se espera de ellos, al lugar común, a la frase hecha, a la normalización de su vida, y por lo tanto a situar su respuesta en el espacio del **sentido común**. En definitiva, el film avanza, gracias a la simple adición de testimonios, para poner en evidencia esa trampa ideológica que es el **sentido común** (lo que creemos que éste representa). Desde el anciano que responde en la primera declaración –“fuimos felices siempre desde el primer día hasta el final, o sea no hemos tenido grandes problemas”-, hasta la penúltima, de una mujer con claro tono amargo –“¿qué aporte tuve yo de este hombre como persona? [...] ¿cómo una persona que me amó? ¿Cuándo, a qué hora? Si me vio reventada y se quedó de brazos cruzados mil veces [...] No tenemos salida. No tenemos escapatoria [...] si esto no es **fifty-fifty**, esto parte”-, las apelaciones a lo que esperamos oír de cada

uno de los posicionamientos son constantes. La divorciada que define un día en su vida con su exmarido como “una soledad en compañía” o la chica que en presencia de su novio afirma, entre risas de ambos, que “mi vida en pareja, yo ya me la veo: machismo total, voy a tener que hacer yo todo”. Y a posteriori añade: “estoy acostumbrada por que en mi casa son machistas también.” (DÚO, 2003). Las palabras, una y otra vez, apelan constantemente a lo que nos parece normal, **natural o de sentido común**, a eso que forma parte de nuestra cotidianeidad y, por lo tanto, no podemos/queremos/sabemos hacer nada para cambiarlo.

La cuestión del **sentido común** tal y como se expresa en Dúo tiene evidentes vinculaciones con el concepto de ideología según lo concibió Louis Althusser. No hace falta insistir en la idea de que para éste, la ideología es algo estructural que se sitúa debajo o detrás del **sentido común**, y que, en definitiva, lo modela, tiñéndolo hasta hacer invisible su labor. El acierto principal de *Dúo* está en la acumulación de **sentido común** hasta conseguir que este se desborde, dejando a la vista estas estructuras ideológicas que hay detrás. El proceso en sí mismo también se puede apreciar a menos escala, en alguna de las declaraciones concretas que aparece en el video. Virginia García del Pino y Cova Macías saben perfectamente que para que las estructuras de la ideología hagan su presencia no hay mejor recurso que el de dejar hablar a los personajes. Las siguientes palabras, dichas por una mujer en la treintena con aspecto urbano y liberado, es una de las últimas intervenciones montadas en el video:

Igual que vivimos en dos mundos muy distintos, pues nuestros gustos son muy distintos. A mi me gusta más la comida vegetariana, a él le gusta más la comida americana, más contundente. Entonces lo que hacemos es medio-medio. Un día hago yo comida más light (*como la llama él*) y otro día él. Y sí, repartimos al cincuenta por ciento las tareas del hogar. Por la noche también. El que llega antes hace la cena. Así es... *El problema es recoger, que siempre recojo yo* (risas). (DÚO, 2003)

Las cursivas, por supuesto, señalarían la emergencia de la ideología por encima de lo que podemos considerar el discurso de la normalidad, del **sentido común**. Pero por si eso no es suficiente, las autoras del video montan, casi como ejercicio contrapuntístico (muy similar a lo visto en *Pare de Sufrir*), una serie de imágenes que apelarían al espacio social donde esa estructura ideológica toma forma: unas obras de pisos (Imagen 4); unos escaparates comerciales que muestran espacios domésticos, cocinas o comedores (Imagen 5); y un panorama nocturno sobre una fachada donde algunas luces se encienden y apagan (Imagen 6). Finalmente, y como cierre, el video muestra una serie de besos, montados casi de forma progresiva, de lo más casto a lo más carnal, entre una serie de parejas adolescentes. Y en es en ese momento cuando

el espectador (al menos, este espectador) es consciente de que ninguno de los encuestados ha hecho ningún tipo de alusión, ni siquiera velada, a sus normalizadas relaciones sexuales como parte de su vida en pareja.

Imagen 4



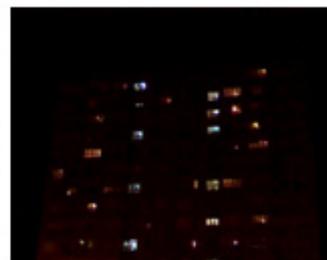
Fuente: *Dúo*, 2003

Imagen 5



Fuente: *Dúo*, 2003

Imagen 6



Fuente: *Dúo*, 2003

#### 4 *Hágase tu Voluntad* (2004)

El siguiente trabajo de Virginia García del Pino se vuelve a grabar en México. La realizadora continúa tejiendo así su obra a medio camino entre México y España. La nueva pieza también recoge una relación **de pareja**, en este caso entre señoras y **chicas de servicio** en el Distrito Federal Mexicano. La película juega también con una pluralidad de testimonios, tanto de unas como de otras, y los va contraponiendo entre sí a partir de una serie de preguntas que establecen un claro **crescendo** dramático (que no narrativo). Se comienza preguntado al servicio por una cuestión tan concreta y sencilla como el nivel de estudios (“Lo que pasa es que yo no estudié”, es la primera frase que se oye en la película) y se le acaba interrogando sobre algo tan abstracto y complejo como si es feliz. Y la felicidad pasará, de forma monolítica e inquebrantable por los **otros**: nunca por el ocio propio (algo que en el mejor de los casos no practican y en el peor ni siquiera conocen), sino por la familia, y principalmente, los hijos. Una felicidad, por lo tanto, mediada y que se proyecta fuera de ellas mismas como un gesto de generosidad. Por el camino han respondido a cuestiones sobre su trabajo diario en las casas que las contratan, lo que más y lo que menos les gusta de su trabajo, qué hacen en su tiempo libre, o las relaciones personales que se pueden llegar a establecer entre unas (servicio) y otras (señoras). Todas preguntas sencillas que, sin embargo, aportan suficientes elementos de reflexión sobre las condiciones de vida, y quizá más importante, de convivencia entre ambas, y así, de nuevo, de la ideología que se esconde tras dichas complejas relaciones (HÁGASE..., 2004).

Pero sí *Dúo* funciona por acumulación de verbo, y de personajes, ya lo hemos visto, *Hágase tu Voluntad* vuelve sobre la imagen, sin abandonar la palabra, eje fundamental de toda la

obra de la directora. *Dúo* ofrece una frontalidad en primer plano de los personajes, los aislaba de su entorno, en la mayor parte de ocasiones situándolos contra un muro plano. (Imagen 7). *Hágase tu Voluntad* elabora una formalización de los encuadres muy diferente. En la mayor parte de ocasiones nos encontramos con planos tres cuartos: en estos los personajes no están ni demasiado cerca para ofrecer una imagen íntima, ni demasiado lejos para que se pierdan en el espacio laboral o de ocio en el que son retratados. Los encuadres generan una evidente incertidumbre, casi incomodidad, en el espectador que no está acostumbrado a que los planos de las entrevistas que puede ver habitualmente en televisión tengan tanta distancia. Distancia superior por lo tanto a los encuadres de las entrevistas informativas, pero a su vez, los personajes están lo suficientemente cerca como para que podamos ver su gesto y, mucho más importante, la forma con la que su posición corporal se relaciona con el entorno. Así, frente a las chicas del servicio que se sientan con las manos recogidas, en un rincón de la cocina y empequeñecidas en su gesto (Imágenes 8 y 9), aparecen las señoras que, aunque igualmente sentadas expanden claramente su gesto, dominando con éste no solo la casa, sino también su exterior, que incluye las zonas ajardinadas adyacentes (Imágenes 10 y 11).

**Imagen 7**



Fuente: *Hágase tu Voluntad*, 2004.

**Imagen 8**



Fuente: *Hágase tu Voluntad*, 2004.

**Imagen 9**



Fuente: *Hágase tu Voluntad*, 2004.

**Imagen 10**



Fuente: *Hágase tu Voluntad*, 2004.

**Imagen 11**



Fuente: *Hágase tu Voluntad*, 2004.

Las declaraciones del servicio muestra toda una amplia gama de respuestas en cuanto a la relación que pueden tener con las personas de la casa en la que trabajan. Desde la que explica una situación casi de esclavismo, o la que afirma que sólo la señora le habla (mientras que resto de la familia, padre e hijos, la ignoran), hasta la que afirma que la señora es “muy buena persona [...] me ayuda mucho en todo”. Sin embargo las señoras parecen tener una idea mucho más fija del tipo de relación que pueden y deben establecer con las chicas: “no me ha gustado involucrarme mucho en las cosas del servicio”, afirma una de ellas después de explicar que intuye que el marido la maltrata, como queriendo zanjar así el asunto (HÁGASE..., 2004).

Pero no todo es distancia entre unas y otras. La mayor preocupación de las primeras es muy concreta (“lo que no me gusta es planchar, por que me hace daño. Me da mucho dolor de cabeza” afirma una de las chicas mientras plancha unos pantalones); pero las segundas también muestran miedos específicos (“lo principal que no me gusta es la duda de si va a regresar o no cada vez que se va”, afirma una de las señoras). Y se cierra así un círculo de dependencia mutua. (HÁGASE..., 2004). De nuevo se plantea la cuestión de la ideología en términos **althusserianos**, una ideología que tiene que ver con las macroestructuras sociales y que, desde estas, impregnan todo el espacio social, más allá de la clase a la que se pertenezca. O dicho de otra forma: ninguna clase, como categoría, escapa al discurso ideológico de la sociedad en la que estamos inmersos.

La pieza va a terminar con un travelling lateral (en realidad

dos), sobre las fachadas de las casas que habitan una y otras. Primero las casas de las señoras, después la barriada donde habitan las **sirvientas**. Este final de nuevo funciona a modo de contrapunto a todo lo visto en la pieza, igual que ocurría con los besos en Dúo. Pero en esta ocasión un nuevo elemento se añade: el sonido directo ha sido sustituido con una melodía popular y fácilmente reconocible, aunque es su letra lo que, sin duda, acaba clausurando el discurso:

O María Cristina me quiere gobernar,  
y yo le sigo, le sigo la corriente,  
por que no quiero que diga la gente,  
que María Cristina me quiere gobernar. (HÁGASE..., 2004).

Como cierre de la película la letra deja una clara ambigüedad sobre a quien (servicio o señora) le corresponde el papel de María Cristina. A pesar de las más que evidentes desigualdades sociales (el *travelling* final vuelve sobre esa cuestión insoslayable) señoras y chicas del servicio están atrapadas en la misma red ideológica y de servidumbres mutuas.

## 5 *Lo Que Tú Dices Que Soy* (2007)

Quizá lo primero que llama la atención de *Lo Que Tú Dices Que Soy* es que por primera vez nos encontramos con lo que podríamos decir, una pieza de producción *standard* en términos profesionales. Con una duración de casi media hora (28 minutos), es el video más largo que ha realizado Virginia García del Pino hasta el momento, y el que, en su parte final ofrece unos créditos que incluyen a un equipo amplio de producción para hacerlo posible. La pieza se realizó en el marco del Master de Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona con la coproducción de la delegación en Barcelona de Localia Televisión. Quizá sea esa producción más normalizada, quizá la voluntad de la directora, lo cierto que es *Lo que tú dices que soy* es la pieza de Virginia García del Pino que genera mayor confusión entre el público. En una pieza que habla sobre la falsedad de las apariencias y la condena del lugar común, hay quien no es capaz de descubrir cómo esta película va más allá del reportaje de entrevistas al uso (televisivo) y mediante el sentido del humor (también es la pieza más humorística de su autora hasta la fecha) nos sirve para enfrentarnos a algunos de los prejuicios con que nos manejamos en un tiempo en el que todo se ve gobernado por las apariencias. Es, también, la película de Virginia García del Pino que se abre a más tipos de públicos, que permite una acogida más transversal (algo que, por supuesto, puede ser leído como una desventaja en términos **bourdieulianos** de distinción y voluntad cultural por ciertos públicos). El film empieza con

un *travelling* lateral en las instalaciones de un matadero que se detiene ante un personaje que, de espaldas lava algo. El personaje se gira para mirar frontalmente al espectador, pasámos entonces a un fondo azul sobre el que se dibujan las letras del título del film, pero aparecen invertidas para girarse inmediatamente: primer aspecto, apariencias, marcas sociales... el objeto de la película queda establecido ya desde el comienzo.

Sin voluntad redentora, *Lo Que Tú Dices Que Soy* se adentra de nuevo en la complejidad del mundo laboral como ya lo hiciese *Hágase tu Voluntad*. Al igual que aquélla, este nuevo **documental de preguntas y respuestas** plantea, no tanto, la problemática del mundo laboral contemporáneo (algo que podríamos identificar como un enfrentamiento directo), sino más bien la condición social que de dicho perfil laboral se deriva. Tanto en *Hágase tu Voluntad*, como en *Lo Que Tú Dices Que Soy*, la clave del enfoque de Virginia García del Pino se encuentra en la apelación a la segunda persona del singular que aparece en ambos títulos. Ese **tú**, que no marca tanto a los personajes como a los espectadores, pues es a ellos a los que apela (de forma indudable en el segundo caso). Por eso la película oculta, detrás de su apariencia inocente y **normalizada** en términos formales y de producción, alguna de las cargas de profundidad más vitriólicas de su realizadora.

*Lo Que Tú Dices Que Soy* consiste en una serie de entrevistas con personajes cuya profesión los define y marca de forma negativa en nuestra sociedad contemporánea: un matarife, una *striper* (argentina, poniendo así de nuevo el espacio iberoamericano en juego), un enterrador, un Guardia Civil, un criador de cerdos y una desempleada. Virginia García del Pino vuelve a las entrevistas (y la oralidad) como método principal de trabajo, aunque en esta ocasión el gesto visual todavía se estiliza más. En primer lugar tenemos que los entrevistados van a aparecer siempre en un único plano. La escala sigue siendo la misma que ya apareciese en *Hágase tu Voluntad*, tres cuartos, pero ahora se añaden dos elementos que acaban de configurar una escenografía sino incómoda, sí al menos defamiliaradora (potenciando así el extrañamiento que ya de por sí genera el encuadre). En primer lugar, a todos los personajes se los obliga a permanecer de pie frente a la cámara, en una posición de cierta tensión, que aumenta con el paso de los minutos sin que estos puedan descansar, sentarse o apoyarse en algo (sólo la *striper* tiene esa posibilidad). En segundo lugar, la composición de las imágenes busca crear, sobre todo a partir del aislamiento de los personajes (nunca los vemos con un compañero de trabajo a pesar de es evidente que la mayoría de ellos trabaja en equipo), las estructuras simétricas y la perspectiva (Imágenes 12 y 13), un efecto teatralizador que, también, rompa cualquier posibilidad de naturalización de la imagen por parte del espectador. Esos

planos se verán interrumpidos en contadas ocasiones por otros de los lugares de trabajo siempre vacíos, aislados, como abstraídos de un mundo real (a veces con los implicados, otras sin ellos).

**Imagen 12**



Fuente: *Lo Que Tú Dices Que Soy*, 2007.

**Imagen 13**



Fuente: *Lo Que Tú Dices Que Soy*, 2007.

Pero si todo este condicionamiento visual es importante en *Lo Que Tú Dices Que Soy*, son las palabras de los protagonistas las que acaban de cargar de significado a todas estas opciones visuales. Ha explicado Virginia García del Pino en más de una ocasión que lo más complicado de la realización de este trabajo fue enfrentarse a unos personajes que apenas conocía (en el caso del Guardia Civil, por ejemplo, un mando designó al chico que aparece en el video el mismo día del rodaje). En la mayoría de ocasiones no dispuso más que de media hora para realizar las entrevistas (pues estas se realizaron en horario laboral y, en algunas ocasiones como en el caso del matarife o el criador de cerdos, obligaba a detener las máquinas para que el sonido se registrase en condiciones). Para solventar dichas limitaciones de producción Virginia García del Pino ideó una estrategia que generase complicidad con los entrevistados: les dijo que le podían mentir en la entrevista, que lo que esperaba de ellos no era sinceridad, sino respuestas. La estrategia servía para evitar cierta incomodidad que podía generar la cuestión de verse preguntados por su vida laboral, y las implicaciones personales que se derivaban de ésta. La cuestión es que Virginia García del Pino no tenía intención de bucear en la vida de un Guardia Civil o de una *striper* en concreto, sino que quería trabajar sobre las proyecciones sociales de estas profesiones y, conviene repetirlo, sobre el eco que esas profesiones crean (en este caso en sus propios practicantes). Por eso no es determinante conocer previamente al Guardia Civil o que lo que cuente la *striper* sea cierto, lo importante es como ambos, al igual que los otros cuatro personajes, se representan a sí mismos en su teatro laboral y como se defienden de los sobreentendidos que circulan socialmente sobre sus profesiones.

Pero a pesar de no ser los sujetos concretos que aparecen en el video (nunca sabemos su nombre y apellido) la preocupación inicial de la directora, el documental sigue una estructura clara de reivindicación personal de los mismos. De principio a fin, la

película articula su secuencia de preguntas para que sean ellos los que se expliquen (se les pide que se presenten, que expliquen como llegaron a ese trabajo, qué querían ser de pequeños...); aborden las paradojas que encierra el **lugar común** como sus respectivas profesiones (sí pueden decir su profesión en público o prefieren esconderla, qué les dicen otras personas cuando se enteran de su trabajo...), y acaben reivindicándose como personas (la última pregunta es sobre qué les ha aportado el trabajo). La primera y la última respuesta de esta serie son claramente definidoras de esa voluntad de la realizadora. El Guardia Civil la abre afirmando que el mayor aprendizaje de su profesión es el de “no juzgar a las personas sin conocerlas, por una apariencia”. Y la cierra la parada: “las personas no se miran por su fachada [...] sino por el ser interno [...] me da igual que tenga una corbata o un trabajo de alto standing.” (LO QUE..., 2007).

Como un eco de esa última declaración, el video va a acabar de nuevo con un *travelling*, pero en este caso en lugar de salir al exterior (como ocurría en *Hágase tu Voluntad* que se nos mostraban las fachadas de las casas), pasamos a las bambalinas de los diferentes oficios y vemos a los personajes ante las taquillas de sus lugares de trabajo mientras se lavan o cambian de ropa. Un proceso que les lleva, de algún modo, a borrar su marca social-laboral, esa que han llevado consigo a lo largo de todo el documental como metonimia de su rutina diaria. A todos ellos se les ofrece la oportunidad final de redimirse, aunque sea metafóricamente, mediante ese lavado o ese intercambio del uniforme laboral por su ropa de calle. A todos menos a uno: la parada, pues esta no tiene dónde ni cómo romper con su condición laboral marcada socialmente. Mientras, la banda sonora reproduce *What a Wonderful Life* en versión de José Mercé, “Qué bonito es vivir” (o así debería ser)<sup>4</sup>.

■  
<sup>4</sup> Os Decimos que así debería ser por que esa fue la primera opción de la directora, pero la compañía discográfica del cantautor no quiso ceder los derechos de la canción por que no veía claro que se le asociase con dichas profesiones. Virginia García del Pino se quedaría sin su canción, pero desde luego, la anécdota mostraba de forma patente lo acertado de su propuesta.

■  
<sup>5</sup> Documento electrónico. Hamaca ([www.hamacaonline.net](http://www.hamacaonline.net)) comercializa los dos últimos trabajos hasta la fecha de Virginia García del Pino. De ambos se puede ver un trailer en la web de la distribuidora, *Mi Hermana y Yo* también se puede ver en su versión completa.

## 6 *Mi Hermana y Yo* (2009)

Por primera vez Virginia García del Pino bucea en la experiencia familiar para volver, desde una posición mucho más personal e íntima, sobre algunas de las cuerdas dramáticas que ya había pulsado en su obra anterior. En esta ocasión se trata de trazar en la pantalla sentimientos y estados de ánimo sin excusa narrativa. Relaciones descarnadas en un doble sentido: por que surgen sin argumento aparente que las organice y por que formalmente rompe cualquier tipo de continuidad entre la banda de sonido y la imagen que pueda servir de asidero para el espectador. Pieza oscura, como sus planos finales, que nos devuelve al siempre complejo y muchas veces tormentoso universo familiar, en un viaje interno que cada espectador debe realizar con sus propios fantasmas. Esos con los que es imposible pactar una tregua duradera.’ (HAMACA, 2009<sup>5</sup>).

Este breve texto apunta a las cuestiones principales de la, hasta ahora, última obra de Virginia García del Pino. La pieza, con una duración de escasos diez minutos, elude por primera vez

el sentido del humor y abandona también el trabajo sobre los desheredados sociales en un contexto ideológicamente dado que esculpe las identidades individuales de forma social y opresiva, para centrarse en un espacio más inmediato, más íntimo, como es el familiar. La película, en definitiva, cambia la segunda persona del singular (el “tú” de los dos títulos anteriores) por la primera del singular (el “mi” y el “yo” de éste) y esa mutación explica el resto de novedades a las que se enfrenta Virginia García del Pino en esta obra.

Formalmente, *Mi Hermana y Yo* vuelve sobre los prepuestos estéticos de *Pare de Sufrir* e incide sobre algunas de las cuestiones allí plantadas, aunque el trabajo resulta mucho más estilizado, sobre todo en lo que respecta al juego de choque entre imágenes y sonidos. *Mi Hermana y Yo* parte del registro del sonido de una serie de sesiones de Constelaciones Familiares<sup>6</sup>. Con frases sueltas y breves fragmentos de diálogo, Virginia García del Pino crea un proceso de enfrentamiento entre diversos personajes donde la condición sexual (masculino/femenino) tiene una gran importancia y de los cuales no tenemos una sola imagen. La película arranca con una voz femenina (“veo que la atención está demasiado centrada en mí y me gustaría que no fuera así”) y acaba también con un diálogo entre dos mujeres una vez que la masculinidad ha sido literalmente expulsada (“yo me siento muy pequeño, muy pequeño... me siento un poco rechazado”):

- Puedes tocarle también?
- Estoy bien
- Pero puedes tocarle?
- (Mmm). Podría. (MI HERMANA..., 2009)

No podemos afirmar, sin embargo, que esas voces creen algún tipo de lógica narrativa, o que configuren lo que podríamos denominar como personajes de una historia, y ello a pesar de la evidente tensión progresiva con que está montada la serie de intervenciones orales. Es evidente que ello se debe, en parte, a que nunca vemos a las personas poseedoras de dichas voces, pero desde luego es más relevante señalar que Virginia García del Pino no está interesada en crear ningún tipo de arquitectura narrativa, o de personajes, que pueda ayudar al espectador a situarse en el desarrollo temporal del video. Más bien al contrario, su búsqueda formal se ancla en la elaboración de unos estados de ánimo, en la transmisión sensitiva de unas percepciones concretas sin utilizar para ellos los apoyos de la narración o la personificación. *Mi Hermana y Yo* articula los sentimientos universales a los que también apela buena parte del cine clásico de Hollywood, pero lo hace de manera opuesta a éste. Al evacuar lo narrativo (sea cual sea el método para hacerlo), al espectador no le quedan más que

<sup>6</sup> Constelaciones Familiares es un tipo de terapia sistémica familiar desarrollado por Bert Hellinger. “[...] El Método de trabajo se fundamenta en trabajar con representantes, y en grupo.” (YA ES HORA..., 2009).

esos sentimientos en estado puro, sin excusas. El riesgo formal de la pieza es que aceptarla o rechazarla resulta igualmente sencillo. El espectador toma esa decisión ya en el primer plano del video y difícilmente la abandonará a lo largo de sus diez minutos de duración.

Si las voces no alcanzan por lo tanto a crear personajes o narración, la economía de medios también se traslada a la banda de imágenes. Únicamente quince planos componen el video, algunos de ellos, además, repiten la misma acción: planos de abejas libando, un grupo de hombres practicando una especie de lucha libre grupal, unos maniqués que representan una madre embarazada y una niña de su mano y, principalmente, una pareja de adolescentes que comparten música en un *I-Pod*. Destaca esta imagen sobre el resto por que en dicha imagen la pareja intenta sincronizar lo que oímos con sus labios. Y decimos “intenta” por que la impostación es evidente: el intento de sincronización muestra pequeños (pero molestos) desajustes y, sobre todo, las voces que oímos no pertenecen a esos cuerpos. En un único momento del video, imagen y sonido se ajustan y se trata de uno de los tres planos de los dos adolescentes: ambos recuperan sus voces (esta vez sí son voces adolescentes) para tener una breve e intrascendente discusión sobre una lata con la que juegan **como niños** (Imagen 14). Por unos momentos, parece que Virginia García del Pino quiera abrir un punto de fuga en su obra, dejarle respirar, recuperar algo de la esperanza que, sin duda, dibujan los finales de sus tres obras anteriores. Pero la esperanza es fugaz. La película regresa inmediatamente a sus trastornos, desarreglos y dificultades para encajar las piezas filmicas. Y apela, así, a aquellos otros que tienen que ver, como señala cita reproducida más arriba, con el universo familiar. Nada más desasosegante en este sentido que el plano final nocturno en que un hombre, del cual no podemos más que intuir las facciones, se baña en el mar mientras el diálogo arriba reproducido ocupa la banda sonora.

**Imagen 14**



Fuente: *Mi Hermana y Yo* (2009)

Quedaría para el final una cuestión fundamental en *Mi Hermana y Yo* a la que ya hemos hecho referencia, aunque no hemos desarrollado: la asunción de la primera persona. ¿Es *Mi*

*Hermana y Yo* lo que los teóricos de la literatura han denominado una autoficción? Para quien esto escribe, no hay duda de que así es, si bien para ello no acude a ninguno de los estilemas más característicos de la autobiografía fílmica o el video-diario. Ni la confesión, ni la aparición en cámara, ni una única voz en primera persona, ni configuración del espacio familiar y social más cercano... y, sin embargo, el título de la película hace referencia, como ya hemos visto, doblemente a esa primera persona. Nada nos explica cómo se encuentra Virginia García del Pino en la película, ni cuales son las relaciones con su hermana. Es algo que, posiblemente, nunca averiguaremos, por muchas veces que veamos el film. Pero si hemos aceptado el viaje sentimental que el film propone, seremos capaces de entender algo de la relación fraternal de ambas, aunque solo sea por proyección personal.

*No es que la teoría y la vida estén mal, es que no tienen nada que ver, como tampoco tienen nada que ver los pensamientos del pez que baja aleteando con los del cabrón que tira el anzuelo y arriba espera.*

(FERNANDEZ MAYO, 2008, p.187)

## Virginia García del Pino: ideología, classe e familia

### RESUMO

Aborda a obra videográfica da cineasta Virginia García del Pino, entre 2002 e 2009, período de sua formação como cineasta. Sete anos nos quais a autora desloca-se entre a Espanha e o México para criar as bases de seu trabalho através de uma série de opções formais sobre imagens e sons que são herdeiros tanto das vanguardas artísticas quanto cinematográficas. Foram revisados, um por um, os cinco filmes produzidos nesse período e estabelecida uma cartografia das opções formais e éticas da realizadora, que se interroga nos filmes por questões de ideologia (em termos gramscianos), classe e família como instituições.

**PALAVRAS-CHAVE:** Virginia García del Pino; Documentário experimental; Cinema transnacional; Ideologia; Família.

## Virginia García del Pino: ideology, class and family

### ABSTRACT

Presents an approach to the videographic work of Virginia García del Pino between 2002 and 2009, the period of her formation as a filmmaker. Seven years in which the author moved from Spain and Mexico to create the basis of her work through a series of formal options over images and sounds that are equally heirs of both artistic and cinematographic avant-garde. Were reviewed, one by one, all the five films produced within this period, and established a cartography of filmmakers' formal and ethical options, through which she inquires questions of ideology (in gramscian terms), class and family as institutions.

**KEYWORDS:** Virginia García del Pino; Experimental documentary; Transnational cinema; Ideology; Family.

## Referências

- DUO. Direção: Virginia García del Pino. España, 2003.
- FERNÁNDEZ MAYO, Agustín. **Nocilla experience**. Madrid: Alfaguara, 2008.
- HAMACA media & video art distribution from Spain. **Mi Hermana y Yo**. Disponible en: <[www.hamacaonline.net/obra.php?id=776](http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=776)> Consulta en: 4 oct. 2009.
- GARCIA DEL PINO, Virginia. Projecte d'artista: Virginia García del Pino. **Duoda**: Revista d'Estudis Feministes, n.30, p. 17-18, 2006. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/63163/91432>>.
- HÁGASE tu Voluntad. Direção: Virginia García del Pino. Mexico, España, 2004.
- LO QUE TÚ Dices Que Soy. Direção: Virginia García del Pino. España, 2007.
- MY HERMANA y Yo. Direção: Virginia García del Pino. España, 2009.
- PARE de Sufrir. Direção: Virginia García del Pino. Mexico, España, 2002. 5min. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=kakjQKoO5Ns>>
- UNIVERSAL LA IGLESIA UNIVERSAL DEL REINO DE DIOS. **Pare de sufrir**. Disponible en: <[www.paredesufrir.com.mx/aniversario-pare-de-sufrir.html](http://www.paredesufrir.com.mx/aniversario-pare-de-sufrir.html)> Consulta en : 2 oct. 2009.
- YA ES HORA DE SER FELIZ. Disponible en: <[www.constelaciones-familiares.org](http://www.constelaciones-familiares.org)> Consulta en: 4 oct. 2009.

### Josep Cerdán

*Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, España.  
Director del Festival Punto de Vista.  
Profesor en el Departamento de Estudios de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, España.  
E-mail: josep.cerdan@urv.cat*

Recebido em: 19/11/2012

Aceito em: 29/11/2012