

## Los rubios (2003) de Albertina Carri y el pacto autobiográfico

Agustín Gómez Gómez

aggomez@uma.es

**Resumen.** *Los rubios* es una película documental en la que se produce el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. No hay autoficción pues Albertina Carri despliega una transparencia narrativa sobre el secuestro y desaparición de sus padres. La puesta en abismo y otras elecciones narrativas no alejan el discurso documental del modo reflexivo y performativo. Autor, narrador y personaje son el mismo, pero lo importante es que la autora dice la verdad y además la anuncia.

**Palabras clave:** pacto autobiográfico; autodiegético; Albertina Carri; *Los rubios*.

### *The Blonds* (2003) by Albertina Carri and the autobiographical pact

**Abstract.** *The Blonds* (2003) is a documentary film in which the autobiographical pact of Philippe Lejeune is given. There isn't autofiction. Albertina Carri offers a narrative transparency about the kidnapping and disappearance of her parents. The *mise-en-abîme* and other narrative elections don't move the documentary discourse away from the reflexive and performative mode. Authoress, narrator and character are the same person, but the important thing is that the authoress tells the truth and also announces it.

**Keywords:** autobiographical pact; autodiegetic; Albertina Carri; *The Blonds*.

## 1. Introducción

La investigación sobre el cine autobiográfico se ha situado en los últimos años en un proceso de revisión y clarificación de sus límites. Desde la teoría literaria los textos científicos que nos están llegando son una muestra del interés y, al mismo tiempo, de las dificultades que encuentran las cada vez más variadas formas de las obras del yo.

El cine, primero, y el audiovisual actual con todas sus nuevas y variadas manifestaciones, después, han concurrido también en la autobiografía, el autorretrato audiovisual y el diario, a los que se ha sumado la variante aun más problemática de la autoficción. Los problemas cinematográficos son lógicamente diferentes a los textos literarios. Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio-Alcover han trabajado en definir al narrador autodiegético en el discurso autoficcional y sus tipologías y formas discursivas (Gómez & Rubio, 2014). Como bien ponen de relieve, el esquema más claro sería el que autor, narrador y personajes son un mismo ente, pero no son pocas las veces en las que se introducen un personaje interpuesto o delegado que puede hacer las veces de autor o narrador, incluso de personaje, que hace que pueda seguir siendo autoficción pero no autodiegético. No obstante, la atomización en las formas y estrategias de representación de la enunciación da como resultado unas estructuras confusas que se mueven entre lo autodiegético y la autoficción de muy diferente manera y en ocasiones discurriendo por las antípodas de lo que en principio podríamos entender como autodiegético-ficción.

Nuestro trabajo parte de la obra de Albertina Carri, *Los rubios* (2003), para interrogarnos sobre la manera en la que se construye un particular modo de documental en el que el relato autodiegético adopta unas formas que cuestionan, o llevan al límite, el modo documental por

un lado, y el modo autodiegético por otro, y aunque algunos han visto una autoficción, esta ni está ni se la esperaba. Más bien deberíamos considerar la teoría del pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1975) para entender la elección narrativa de Carri. O dicho de otra manera, ¿Albertina Carri estructura su relato a partir de un hecho verificable, en todo momento permite al espectador que acceda a la construcción del relato y, como señalaba Lejeune, se compromete a decir la verdad?

## 2. Modo documental

*Los rubios* es una película que trata sobre la desaparición de los padres de su directora. Este hecho es mostrado como enunciación textual al comienzo de la película: “El 24 de febrero de 1977 Roberto Carri y Ana María Caruso fueron secuestrados y ese mismo año asesinados. Tuvieron tres hijas: Andrea, Paula y Albertina”. A lo largo de todo el metraje la directora toma dos posturas determinantes en el modo de narrar. Va a hacer acopio de testimonios sobre los hechos que sucedieron y va a adoptar una puesta en abismo sobre la construcción de la propia película. Los recursos empleados pasan por la utilización de muñecos de playmobil, lectura de textos, muestra de documentos, entrevistas o testimonios, algunos minimizando la imagen para resaltar la voz, y no faltan las ocasiones en las que dichos testimonios se ven ya sobre un monitor en un claro proceso de construcción de la propia película. Una marca destacable es que no sepamos la identidad de algunos de los que intervienen en esas entrevistas. En un modo próximo al documental interactivo Carri acentúa la importancia del contenido de sus declaraciones (la validez o lo discutible de lo que afirman los testigos es otra cuestión) antes que la identidad, e incluso en ocasiones es más importante que haya gente que responde que lo que realmente responden.

Hay otros recursos narrativos que cuestionan el documental más ortodoxo, como la repetición de alguna imagen, como cuando en un coche va contando el lugar en el que se producían las torturas a los detenidos o cuando narra como a su hermana y a ella les cogieron en un vehículo para mostrarles fotos de sus familiares. También la utilización del blanco y negro en algunos momentos en los que se ve al equipo de rodaje, o en los que se ve a la verdadera Albertina Carri. Esta elección formal, que pasa por el documental interactivo, reflexivo y performativo, cuestiona los modos de representación, el proceso de representación del documental en sí, las dificultades de verificación, las dimensiones patémicas y la incorporación del discurso de las emociones.

Esta forma, llamémosle, heterodoxa dentro de los documentales, tiene su máxima expresión en la negación del INCAA a expedir el tramite del proyecto *Los rubios*. Las razones son leídas por la protagonista ante otros miembros del equipo, incluida Albertina Carri: “creemos que este proyecto es valioso y pide, en este sentido, sea revisado con un *mayor rigor documental*. La historia tal y como está formulada plantea el *conflicto de ficcionalizar* la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de *testimonios propios*, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los setenta cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice” (la cursiva es nuestra). Este informe expresa plenamente buena parte de los problemas que la película, desde el punto de vista formal, plantea. Para las instancias oficiales un documental de esa temática debe ser muy ortodoxo (se supone que si fuera otra temática si se podrían tomar alguna que otra licencia), y cuando nos referimos a ortodoxo estamos solamente recogiendo la idea expresada en el informe cuando dice “mayor rigor documental” y la necesidad de recoger “testimonios próximos” a los hechos. Igualmente advierte de que de

no ser así se corre el riesgo de “ficcionalizar”.

En realidad el INCAA se equivoca en la descripción y en la argumentación. Efectivamente, no hay un interés evidente en realizar una autoficción documental. El grado de verosimilitud o credibilidad viene marcado por esas elecciones formales que la directora elige para que el efecto verdad llegue, independientemente del grado del efecto estético. Antes que nada deberíamos preguntarnos si el relato es creíble y si el efecto de verosimilitud se mantiene, independientemente de que se haya realizado con todas las marcas narrativas de forma transparente.

Esas marcas que la puesta en escena tanto irritaron al INCAA y a otros críticos, son las que supuestamente alejan el discurso *histórico/verdad* e incorporan el *distanciamiento/desidentificación*. La estrategia enunciativa de Carri es clara. Ella prefiere un relato sobre la memoria. Así lo expresa cuando escribe en una hoja: “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda”. Más claro todavía cuando oímos una voz off mientras escribe en un cuaderno de rodaje que una de sus hermanas no quiere salir y que la otra lo interesante lo dice cuando apaga la cámara. Después oímos que la familia y los amigos distorsionan los recuerdos en relatos excepcionales y que su búsqueda de la verdad le aleja de esta. La respuesta a todo eso es: “tengo que pensar en algo, algo que sea película”. Esa mostración del dispositivo fílmico, de que lo que se está narrando es un relato cinematográfico (Aliberti, 2014, 23-30), es quizá el tema principal de la película –lo narrativo por encima de lo biográfico–, sin que por ello se minimice la historia del secuestro y asesinato de los padres de Albertina Carri, ni el tercero de los temas, el de la memoria.

### 3. Autoficción o pacto autobiográfico

Algunos autores, además del INCAA, han situado a *Los rubios* dentro de la autoficción (Quilez, 89). Pero el texto inicial nos señala un hecho cierto, el secuestro y asesinato de un matrimonio que tenía tres hijas, una de ellas la directora del documental. Lo siguiente es la duplicación de la realizadora mediante una actriz que hace de ella en la investigación y memoria de los hechos que sucedieron: “mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”. Pero la actriz no presta su cuerpo para sustituir completamente a la directora, sino que ésta se mostrará también en el metraje en una dualidad que no tiene un vínculo con una doble personalidad o alter ego, sino más bien para crear un distanciamiento con los hechos y espectadores. La presencia física de Albertina Carri es casi tan habitual como la de Couceyro, pero solo lo hará como directora<sup>1</sup>. ¿Esta disposición narrativa nos lleva directamente a la autoficción?

Según el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune el autor no solo debe contar la verdad, sino que además debe anunciarla. El principio de identidad según el cual el lector reconoce al autor, se cumple a pesar de que el cuerpo de Carri adopte en ocasiones el de Couceyro, porque ya se nos ha dicho. No hay ningún engaño en esa operación. El principio de verdad, lo que Lejeune denomina pacto de referencialidad, según el cual el autor cuenta la verdad se produce de una forma fehaciente. Los sucesos son ciertos, de los testimonios no tenemos duda y si cupiese alguna la propia directora nos advierte de que la memoria de esos testigos son una construcción inevitable porque todos a la hora de recordar terminamos reconstruyendo los hechos. El mismo título de *Los rubios* alude precisamente a una construcción “inventada” por alguno de los entrevistados, que recordaba a los padres como

---

<sup>1</sup> Hay una cierta divergencia en la interpretación y denominación de este recurso. Duplicación por Martin Kohan, desdoblamiento/delegación por Ana Amado (2009, 186) y Gonzalo Aguilar (2010, 191), distanciamiento por Elena López Riera (2009, 45), doble por Elodie Hardouin (2014).

rubios, lo que la propia Albertina se presta a rectificar. En una entrevista señalaba que “la señora en los dos testimonios define a la familia como rubios y me doy cuenta de que ésa es la clave de la película. La ficción de la memoria que yo necesitaba” (Moreno, 2003). Es decir, no hay una cesión de responsabilidad en un tercero, sea este Couceyro, los entrevistados o la propia memoria. Finalmente autor, narrador y personaje son coincidentes y la veracidad indiscutible.

En realidad no hay impostura, ni mucho menos una “ficción de acontecimientos reales” según el término de autoficción creado por Serge Doubrovsky. La duplicación de la directora y los efectos de distanciamiento que suscita en el espectador el papel de la actriz es una manera de poner distancia, sin faltar a la factualidad, pero manteniendo el relato autodiegético en el que el ente enunciador (autor) se materializa físicamente, y en el que el flujo discursivo está focalizado en él. Gérard Genette a la hora de definir la autoficción señalaba “yo, autor, voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, pero nunca me ha sucedido” (1993, 70). Albertina Carri podría apropiársela pero modificando el final: yo, autor, voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, me sucedió cuando era muy pequeña, lo que me obliga a reconstruir los hechos, y he escogido el artefacto cinematográfico para contarlo. Es decir, una autobiografía cinematográfica.

## Referencias

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Aliberti, F. (2104). Las grietas del relato histórico en los límites del documental. Notas sobre *Los Rubios*. En *FRAME*, nº10, julio, 23-30.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa, cine argentino y política*. Buenos Aires, Colihue.
- Garibotto, V. & Gómez, A. (2006). Más allá del “formato memoria”: la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri. *A Contracorriente*, 3, 3, 107-126 [[www.ncsu.edu/project/contracorriente](http://www.ncsu.edu/project/contracorriente)].
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Gómez Tarín, F. J., & Rubio-Alcover, A. (2014). Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista. In *Reflexión y análisis sobre textos audiovisuales*, La Laguna: Cuadernos artesanos de comunicación /68, 75–100.
- Hardouin, E., (2014). Monstruos cinematográficos en dos películas argentinas contemporáneas: *Un muro de silencio* de Lita Stantic y *Los Rubios* de Albertina Carr. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 11, [<https://amerika.revues.org/5175>]
- Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de vista*, 78, 24-30.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*, París: Seuil.
- López Riera, E. (2009). Albertina Carri. *El cine y la furia*. Valencia: Generalitat valenciana.
- Moreno, M. (2003). Esa rubia debilidad. En *Radar* [<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10->

22.html].

Quílez. L. (2008). Sutiles pretéritos. (post)memoria8s) y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo. *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B, 82-99.