

Inventar los juegos. *Gombrowicz o la seducción: la indeterminación de los límites entre teatro y cine*

Sobre el cierre de su ópera prima, *The Players versus Ángeles Caídos* (1969), Alberto Fischerman registra el reclamo de uno de sus actores. En una breve escena colocada incluso después de la aparición de la palabra “fin” Clao Villanueva —el intérprete en cuestión— arenga a la cámara, enfrentándose al mismo tiempo al dispositivo técnico y a los espectadores potenciales de la película. Seguido de cerca por otros participantes del rodaje, este menciona “la posibilidad de destruir todo, la posibilidad de empezar de nuevo”. Al momento de proferir estas palabras, mediante una operación de montaje, el rostro en primer plano de Villanueva desaparece dando paso a un cartel que ocupa todo el espacio visible y en el que se lee la frase “inventar los juegos”. Como un corolario de esa suerte de teorema experimental que fue el despliegue de la película, estos planos operan a partir de la enunciación explícita de unos elementos que se conjugan en la banda visual y sonora. Así, la secuencia permite atisbar simultáneamente un sentimiento propio de la época —en lo estético pero también en algún sentido en lo político— al tiempo que determina el lugar de esta obra y de su director al interior de la tradición cinematográfica argentina. Aun cuando a lo largo de la década del sesenta el cine local ya había tejido extensamente su propia trama modernizadora, nunca como en este film se llevaron al límite en la producción del país algunos de sus procedimientos más innovadores. Desde la representación en espejo que exhibe su cualidad de artefacto a la preeminencia de lo aleatorio, desde la mezcla disciplinar indiscernible a la yuxtaposición de la alta cultura con los mass-media, la multiplicidad de recursos convocados en *The Players versus Ángeles Caídos* tornan factible constatar, en sintonía con el contexto,¹ la existencia de una vanguardia cinematográfica vernácula.

Mientras el film en su totalidad instaura un parteaguas con relación a su pasado inmediato, la escena mencionada prefigura, tanto por su contenido como también por su disposición material, unas perspectivas a futuro. De ahí que aparezca inmediatamente

¹ Basta pensar que la segunda mitad de los sesenta en Argentina aparece como una época de intensificación de las rupturas en las producciones simbólicas. Como ejemplos pueden mencionarse, a vuelo rasante, la renovación radical en las artes visuales, fundamentalmente de la mano de las actividades propiciadas por el Instituto Di Tella, el surgimiento de un teatro experimental que recuperaba el legado de maestros como Artaud, Grotowski y los ecos del *happening*, e incluso la aparición de un documental clave como *La hora de los hornos* (1966-1968, Grupo Cine Liberación) otro de los hitos de cruce entre vanguardia artística y política gestados en el país.

después de que el relato ha concluido, a la manera de una coda. Recortándose como la *summa* de las búsquedas de toda una zona del cine posterior de Alberto Fischerman, adoptando la forma de una abierta declaración de intenciones, el epílogo “escenifica un debate sobre el conflicto entre la libertad de expresión del artista y la normativa de la institución estética” (Oubiña, *El silencio* 127). Dicha tensión, condensada en el deseo de destrucción de todo lo conocido para dar paso a la invención de unas *reglas de juego* distintas, coloca en primer plano una férrea voluntad por visibilizar la inclinación hacia unos modos de hacer divergentes de los habitualmente trazados.

Gombrowicz o la seducción (1986) recupera, más de quince años después, este impulso demoledor recobrando varios de los postulados vertidos en su obra inaugural. Sin embargo, la distancia entre aquel gesto iniciático y su réplica tardía marcan, al mismo tiempo que la continuidad de una búsqueda artística, la aparición de otros frentes de combate. En los ochenta, Fischerman vuelve a polemizar con el cine argentino hegemónico circundante, cuyos vectores principales podrían definirse, *grosso modo*, sobre tres frentes fundamentales. Por un lado el realismo testimonial, con claras alusiones al pasado dictatorial; en segundo lugar los filmes que pensaron a la Historia como anticipación o como alegoría del presente; y finalmente cierta recuperación costumbrista asentada sobre la necesidad de elaboración de un “nosotros” dirigida a responder los interrogantes sobre una identidad global (“¿Quiénes somos?”), fracturada luego de la última dictadura militar. En tanto títulos como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985) o *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) conforman algunas variantes con una amplia repercusión tanto local como internacional, este ensayo fílmico se postula en sus antípodas.

En su estudio sobre la obra de este director cuyo centro neurálgico se sitúa justamente en *The Players versus Ángeles caídos*, David Oubiña reúne en un mismo conjunto esta primera experiencia junto a su siguiente trabajo –el medimetro *La pieza de Franz* (1973)– y el documental sobre el escritor polaco. Según el autor, este conjunto de películas se ubican a contrapelo, no solamente de las tendencias dominantes de sus respectivas etapas sino también de otro apartado de su producción, inclinado a obtener una aceptación de un público más amplia que la que tuvieron aquellas. ¿En qué consiste, entonces, este deseo de aniquilar todo, de cuestionar hasta la propia trayectoria, para poder una vez más “inventar los juegos” (o mejor dicho, para instaurar otras reglas de juego)? Según mi hipótesis, el denominador común que pone de manifiesto la intencionalidad de ruptura que presentan las tres está asociado a una asunción franca de

la teatralidad como dispositivo de mostración del carácter artificioso y problemático de toda representación cinematográfica. No se trata solamente de la aparición del teatro en la pantalla bajo la forma de citas o de referencias explícitas, incluso tomando en cuenta que una de ellas (*La pieza de Franz*) estuvo basada en una puesta precedente.² Aquello que las agrupa es la asunción de un contacto interdisciplinar de un modo más sutil que, en definitiva, lo que propone es difuminar los límites entre ambas prácticas artísticas para colocarlas en un estrato en el cual impera la indeterminación como principio. Y, desde este lugar-otro, estas películas fundan sus propias lógicas, es decir: *inventan los juegos*.

Partiendo de estas consideraciones preliminares, en el presente trabajo busco examinar las cuestiones mencionadas tomando como eje el film dedicado a la figura de Gombrowicz. En él subsiste una predilección por lo teatral entendido como un ámbito propicio para romper con los mecanismos adocenados de la narración cinematográfica. Al igual que en los sesenta y setenta, la apelación a esta práctica artística cumple una variedad de funciones: por un lado sirve para derribar ciertas fronteras que distinguen a la ficción del documental; en otro sentido también ayuda a diluir la distancia existente entre una construcción narrativa prefijada, incluso en ciertos momentos de tipo coreográfica, de la emergencia de lo aleatorio; y, asimismo, interviene provocando un cuestionamiento a la habitual tendencia ilusionista del cine a partir de una predilección por formas teatrales experimentales gobernadas por la puesta en evidencia del artificio. A la manera de un fantasma —recurso dramático que también resulta sustancial dentro del análisis desplegado a continuación— la teatralidad ocasiona la movilización de varios problemas relativos a la representación y sus posibilidades. En tanto obra tardía, enmarcada en el contexto de la postdictadura argentina, el abordaje de la inscripción de lo teatral y la indeterminabilidad de los límites permitirá ver de qué manera subsisten algunas constantes en la obra de Alberto Fischerman y cómo estas operan en un lapso temporal distinto al de sus inicios en el campo de la dirección cinematográfica.

Los cruces entre ficción y documental atravesados por el problema de la interpretación

² El film tuvo su origen en la pieza de teatro instrumental *Autodeterminemos nuestras hipotecas* (1972), dirigido e interpretado por tres músicos-performers que integraban el Grupo de Acción Instrumental: Jorge Zulueta, Margarita Fernández y Jacobo Romano. Para un estudio sobre las particularidades de este trabajo escénico-musical y su reelaboración posterior en el film de Fischerman puede consultarse el artículo de Camila Juárez (87-109).

Gombrowicz o la seducción (representado por sus discípulos) —citando el título completo con el que se dio a conocer esta propuesta— fue el resultado de un proyecto que Fischerman encaró secundado por egresados y alumnos del CERC, la escuela dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía en la que dictaba clases. Para la elaboración del guión, el director contó además con la colaboración del escritor Rodolfo Rabanal. Con un presupuesto extremadamente bajo, rodada en 16 mm., con fondos provistos por esta entidad en conjunto con el Centro Cultural General San Martín, el trabajo dejaba traslucir a primera vista el mote de subterráneo, aunque también podía ser percibido como un ejercicio escolar y, unificando ambos criterios, como un ensayo que buscaba experimentar con los registros del cine. En cualquier caso, estas caracterizaciones, fundamentalmente la primera y la última, convalidaban la idea de cierto retorno a las expresiones vanguardistas de los sesenta de la que su director había tomado distancia al estrenar otros filmes de corte menos arriesgado realizados durante estos mismos años. La segunda, en cambio, trazaba líneas a futuro y dejaba impreso el legado de Alberto Fischerman en un conjunto de jóvenes que oficiaron como asistentes entre los que se encontraban los futuros cineastas Ana Poliak y Andrés Di Tella. Este movimiento de pivote entre la recuperación de un pasado y la prefiguración del porvenir estructura no solamente las condiciones de producción de la película sino también su organización narrativa y los recursos puestos en juego al momento de tratar los materiales. No es casual, en este sentido, que el leitmotiv que atraviesa el film sea el de la recuperación de la figura de un escritor ya fallecido (es decir, de alguien que pertenece a un momento anterior) a través de los retazos de recuerdos y la propia actuación de quienes fueron sus discípulos (en otras palabras, aquellos que encarnan una línea de fuga dirigida hacia adelante).

En un artículo publicado en el diario *La Razón*, Daniel López exponía los desajustes que este film presentaba con relación a las formas convencionales de representación de la realidad en el cine. Intentando superar las dificultades de identificación tomando como referencia unos parámetros aceptados, el crítico apelaba a una enumeración de conceptos emparentados para introducirse, en principio descriptivamente, en las particularidades de esta *rara avis*:

Que la figura de un novelista y dramaturgo se convierta en tema de un film no es nada común, y mucho menos si el hombre está muerto. La iniciativa de Alberto Fischerman y Rodolfo Rabanal va más allá del homenaje a un genio: en

realidad, inventan un subgénero a partir del ya consagrado documental-testimonial. *Gombrowicz o la seducción* es casi un falso documental, ya que a pesar de que el personaje y sus circunstancias son reales, quienes se refieren a ellos lo hacen interpretándolos, en todos los sentidos de la palabra.

La mención en un mismo párrafo a dos modalidades antitéticas, el documental testimonial y el *fake*, evidencia el grado de desconcierto generado por la obra. No obstante, pese a la admitida ineficacia de los términos empleados al intentar comprender la singularidad de aquello a lo que se enfrentaba como espectador especializado, López acierta al apuntar que uno de los conflictos generados por el film radica en la abierta exhibición que este hace de la interpretación que efectúan los discípulos. En efecto, alrededor de este núcleo se condensa uno de sus principales aportes innovadores. Al someter la construcción narrativa del documental bajo un procedimiento habitualmente adjudicado a la ficción (basada en gran medida en la idea de representación por medio de actores o bien de performers) *Gombrowicz o la seducción* hace tambalear los patrones de reconocimiento comunes en esta clase de discursos.

Esto de ningún modo pretende afirmar que la integración de performances actorales en el engranaje audiovisual del film niegue las cercanías con lo documental que este presenta. Siguiendo los planteos de Stella Bruzzi: “la performance ha estado siempre en el centro del cine documental y, sin embargo, ha sido puesta siempre bajo sospecha debido a que esta acarrea connotaciones de falsificación y de ficción, rasgos que tradicionalmente desestabilizan la búsqueda de la no-ficción”³ (153). Como podrá observarse, no se trata de que la presencia de actuaciones impida la adjudicación del relato al universo de los discursos sobre la realidad. Aquello que vuelve conflictiva su adscripción remite al hecho de que estas acciones se manifiesten de un modo que no intenta ocultar su procedencia. Si la película no cesa de postularse a sí misma como un acercamiento a la figura de Witold Gombrowicz, tampoco deja de ser, como su mismo nombre lo indica, un registro que detiene su mirada en la representación que hacen los discípulos (Mariano Betelú, Juan Carlos Gómez, Alejandro Rússovich y Jorge Di Paola) sobre el escritor polaco. Al mismo tiempo, la revelación continua del artificio que contamina a todos los elementos del film ocasiona que se pongan en primer plano los aspectos procesuales e inacabados de su creación.

³ En inglés en el original. En adelante, todas las traducciones a citas escritas en otras lenguas me pertenecen.

La idea de filmar una representación, sobre todo si aquello que la motiva es alguien que efectivamente existió y que mantuvo una relación estrecha con quienes lo encarnan, activa una serie de cuestiones vinculadas a la dificultad de determinar las fronteras entre la ficción y el documental, entre la realidad y el simulacro y, en términos más generales, entre aquello planificado con antelación y ensayado para ser registrado por la cámara frente a lo aleatorio que desborda toda posible organización de la puesta en escena. Alrededor de estas dicotomías, la opción de Fischerman es radical. *Gombrowicz o la seducción* no es ni un falso documental ni tampoco esa categoría ambigua de “ficción basada en hechos reales”. Su carácter insular se debe justamente a la decisión del cineasta de pararse de manera equidistante a ambas modalidades de elaboración de sentidos. Según sus palabras:

A mí cada vez me interesa más el tema del cine que no arriba a ser específico. Esta película ronda ese tema porque habla de la imitación, de la traducción, de la adaptación. El plano concreto de la imagen, por ejemplo, es imitativo siempre. En la adaptación, se toca con la literatura: bordea, se frota, utiliza sus materiales. Y en la traducción, el vínculo entre guión y material fílmico. A mí me parecía bárbaro que en la película el mecanismo básico fuera el de la imitación. (en Maranghello 50).

Posicionarse en los límites que separan a ambas con vistas a mostrar sus porosidades o, más exactamente, para trascender estas fronteras al exhibir su arbitrariedad significó una búsqueda deliberada por parte del realizador. De ahí que en sus declaraciones asomen recurrentemente términos asociados al borde, a la frotación; en definitiva: a la potencialidad aportada por la mezcla de formatos como un mecanismo que permite trascender esa supuesta especificidad que el propio Fischerman venía rechazando desde sus inicios en el campo de la dirección cinematográfica.

Como un factor eminentemente complejo, el carácter preformativo que asumen los sucesos, esto es, su condición de acciones representadas por los cuatro hombres frente a la pantalla, provoca que el acto de su mostración se coloque incluso por encima de los hechos desplegados en la trama o de aquellos acontecimientos que el documental busca dar a conocer. Al exponer abiertamente sus mecanismos enunciativos el film se inclina a plasmar un pensamiento sobre los datos arrojados por la configuración de la puesta en escena y el montaje. De acuerdo con las categorías formuladas por Bill

Nichols al procurar puntualizar diferencias en el corpus de cine de no ficción, *Gombrowicz o la seducción* se aproximaría a la modalidad del documental reflexivo. Según Nichols, esta difiere de las estrategias dominantes debido en parte a que en este tipo de películas el acento está puesto en los problemas de la construcción del relato y de la articulación de los materiales: “mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico” (93. Destacado en el original).

Mediante el subrayado del artificio, la película logra hacer tambalear la idea del documental como registro asociado a la transmisión fidedigna de la realidad. Lo que muestra, en cambio, es que este es un objetivo en cierto modo inalcanzable y, además, una meta decididamente no deseada. En consecuencia, los recursos actorales de los discípulos, más allá de no disponer de unas técnicas aprehendidas, no procuran ser referenciales o buscar un acercamiento realista, dado que, como sucede en otros documentales reflexivos, este “opta por una interpretación como tal en vez de exigir a otros que disfracen de interpretación virtual la representación de sí mismos”. (Nichols 95). A Fischerman no le interesa desentrañar de manera objetiva quién fue Gombrowicz. Por el contrario, su búsqueda se basa en un ejercicio bifronte: mostrando cómo la huella del maestro quedó impresa en la subjetividad de quienes lo encarnan; y viceversa, exponiendo a los discípulos como intérpretes capaces de transformar ficcionalmente la materia bruta de los hechos.

En uno de los tramos del relato, los hombres juegan a ver quién logra imitar mejor el particular acento del escritor. En otro momento, discuten por la precisión de una frase, por las palabras de un poema e incluso por los sentidos ocultos dentro de algunas expresiones. En estas competencias la película cruza el registro documental de la situación con la ficción que implica la instancia en la que estos actores compiten por su capacidad de evocación del personaje ausente. He aquí donde se hace visible la polisemia del término “interpretación” a la que aludía López en su crítica. Los cuatro discípulos representan a Gombrowicz porque al mismo tiempo que lo encarnan, que emulan su forma de hablar o alguno de sus gestos típicos, intentan leerlo, desentrañarlo, en un trabajo de exégesis que apunta tanto a los aspectos profundos de su obra como a aquellos superficiales de su comportamiento y actitudes.

En un texto breve en el cual repasa su filmografía enfocándose en la labor de los actores, Fischerman enuncia críticamente una clave de lectura para esta obra radical y

tardía: “El documental es siempre documento falso. Falsificar, imitar, mimar, amar. El documental, pedirle a otro que haga de sí mismo. El doble: no sos uno, sos dos, y el segundo sos vos mismo”. A través de la interpretación, concepto emparentado con el de “imitación”, término que Fischerman emplea en repetidas ocasiones para definir los alcances de su propuesta, el relato muestra su doble faz de realidad reconstruida y de formulación ostensivamente artificiosa. Como señala Oubiña, el director es “consciente de que sólo es posible acercarse a la memoria a través de rodeos, *Gombrowicz o la seducción* acecha a la figura del escritor y acepta ser habitado por su singular modo de expresión” (*El silencio* 192). En una escena al principio de la película en la que los discípulos discurren sobre la importancia de la imitación, Rússovich dice: “yo lo imitaba a Gombrowicz, yo lo *mimaba*, en un doble sentido”. Esta estrategia amparada en la afectación (idea que connota en su misma raíz un precepto amoroso, “afectivo” que recubre la acción de emular) es crucial para comprender la recuperación que los cuatro hombres ensayan una y otra vez para traer al presente la imagen del escritor que ya no está.

En el clima cultural de los ochenta, dominado por relatos fílmicos sobre el pasado inmediato activados fundamentalmente a través de un tratamiento realista, este ensayo cinematográfico se presenta a primera vista bajo la forma de un tratado sobre el exilio y al mismo tiempo como el intento de narrar la vida de alguien ausente. Pero, más allá de eludir toda referencia a la última dictadura militar en virtud de su tema —en definitiva su intención es inscribir la trayectoria de un escritor extranjero que se radicó en Argentina tras el estallido de la segunda guerra y vivió en el país hasta 1963— el trabajo de Fischerman toma distancia de las formas hegemónicas del cine de la postdictadura. En su estudio sobre la película, Eduardo Russo constata que: “la misma enunciación de sus diálogos enfrenta y desmantela los supuestos ideológicos de dos regímenes que el cine cultivaba hasta esos años con persistente empeño: el de las formas de habla sentenciosa (...) que afectaban gran parte de su tradición ficcional y el de la voz de autoridad propia del documental (...) que confería un sentido unívoco a las imágenes” (110). Con anterioridad a este proyecto, el director dio a conocer *Los días de junio* (1985), un relato en el que establecía claras referencias al golpe militar. Con esta obra, el cineasta funcionó en sintonía con varias producciones dominantes de este época, al recuperar la experiencia del exilio y el silencio forzoso a partir del relato del reencuentro de cuatro amigos —uno de ellos emigrado— durante los días posteriores a la derrota de Malvinas (1982). Asimismo, en un lapso muy cercano al rodaje del film

sobre Gombrowicz, Fischerman dirigió dos largometrajes que tuvieron una aceptación comercial mayor a la de sus trabajos previos: *La clínica del Dr. Cureta* (1987) y *Las puertitas del señor López* (1988). Desde la desmesura cómica, los giros al absurdo y el tono deliberadamente irrealista que impregna su factura, estas películas trazaron puentes con dos tiras publicadas en diarios y revistas locales de amplio alcance, datos que colaboraron en su éxito de taquilla. Independientemente de que, con posterioridad al estreno de las últimas, el director afirmara sentirse cómodo haciendo un cine por encargo *Gombrowicz o la seducción* demuestra lo contrario. A partir de la mezcla indiscernible entre las referencias documentales, con aquellos procedimientos eminentemente ficcionales, este trabajo se coloca como un punto de intersección entre las preocupaciones por concretar un cine más apegado a la realidad circundante expresadas en *Los días de junio* con respecto a las fantasías lúdicas y desbordadas que imperan en sus siguientes creaciones. Bajo la premisa de disolución de los límites, la “representación aseverada como verídica” (*Asserted veridical representation*) que para Carl Plantinga constituye una de las claves de la definición del documental en tanto forma distintiva, se ve sistemáticamente interrumpida y obstaculizada por la emergencia de las interpretaciones de unos performers que nunca cesan de exponerse como tales.

Recobrando la idea de inespecificidad enarbolada por el director y tomando en consideración, además, el rol central de las actuaciones de los cuatro hombres dentro del proceso creativo, más que adherirse al campo del documental o de la ficción, este trabajo debería quedar ubicado dentro del terreno de por sí poroso y liminar del ensayo. “Situándose entonces en una zona al mismo tiempo de verdad y de autonomía formal, —argumenta Arlindo Machado resumiendo algunas ideas de Adorno— el ensayo no tiene lugar dentro de una cultura basada en la dicotomía de las esferas del saber y de la experiencia sensible” (Machado 2). En un campo como el de la postdictadura argentina, en el cual los territorios y las incumbencias habían cobrado un nuevo vigor, la voluntaria indeterminación que Fischerman rescata de su experiencia de fines de los sesenta termina por impugnar un estado de situación.

El fantasma como figuración de lo indeterminado

Como se mencionó al inicio del trabajo, el engranaje narrativo articulado por el film se traduce en un claro movimiento de pivote sobre dos tiempos. El relato oscila entre el pasado y el presente haciéndolos convivir las más de las veces en un mismo plano de significación. Fischerman reúne a los discípulos en un espacio vacío solamente ocupado

por una mesa iluminada. En este ámbito que por su carácter extra-cotidiano habilita a un despliegue del ritual, se desarrolla lo que Rodolfo Rabanal llamó "el cuarteto Gombrowicz, cuatro viejos amigos alrededor de una mesa convocando a un fantasma" (4). En los primeros minutos de la película se hace referencia a esta situación, planteando que el encuentro de los discípulos está pensado a la manera de una sesión de espiritismo cuyo objetivo manifiesto es hacer posible la aparición del personaje central de la película. Bajo esta advocación, el escritor asume exclusivamente un perfil translúcido, evanescente, cuya función es la de ser una metáfora que pone en primer lugar la cualidad inacabada y, por ende, indeterminada del relato.

Debería entenderse la aparición de esta figura que adopta una entidad espectral de acuerdo a como la define Jacques Derrida en *Espectros de Marx*: como aquella Cosa que asedia el espacio de los vivos. La condición de evocación del espectro, su carácter no material, exige por parte de los vivos —los discípulos en el film de Fischerman— una obligatoria representación para poder manifestarse: “nos lo representamos, pero él, por su parte, no está presente, en carne y hueso. Esta no-presencia del espectro exige que se tome en consideración su tiempo y su historia, la singularidad de su temporalidad o de su historicidad” (Derrida 118). Más allá de ciertos atisbos de una biografía oblicua que desarrollan los hombres con sus recuerdos, la decisión de remitirse a la imagen fantasmática más que a unos documentos que sirvan como pruebas de los varios años vividos en Argentina, colabora en acrecentar las dudas sobre la veracidad de aquello que se muestra en pantalla. En función de este criterio, el ensayo fílmico otorga un lugar preponderante a las referencias indirectas en desmedro del uso de material de archivo. En un sentido análogo, cuando aparecen cartas o fotografías, estas se presentan siempre mediadas por la interpretación de alguno de los personajes o bien por las intervenciones de los entrevistados.

Dado que la facultad principal de todo fantasma radica en su capacidad de interpelar el espacio de aquellos que efectivamente se encuentran en la escena, se establece una relación simbiótica intensa entre esta figura y quienes son los encargados de actualizarla en la pantalla. “Gombrowicz es representado por sus discípulos porque están allí en lugar de él y por él. Puesto que no puede hacerse presente, ellos lo *sustituyen*” (Oubiña *El silencio* 191). De esta manera, la presencia elusiva del fantasma del escritor funciona como el símbolo más acabado que, desde su condición lacunar o, más precisamente, de arena movediza, estructura los restantes elementos del film alrededor de la indeterminación como principio. Por otro lado, el inevitable papel de

intermediarios, de médiums, que juegan los cuatro hombres al momento de invocar al fantasma provoca la emergencia de un interrogante sobre el anclaje temporal de los sucesos. Según indica Derrida, “hay varios tiempos del espectro. Lo propio del espectro, si lo hay, es que no se sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser futuro” (15).

La mención a la “sustitución” resaltada por Oubiña recuerda a otra noción clave dentro de los estudios sobre performance que puede servir para determinar los mecanismos construidos por los discípulos en el film. En particular me refiero al concepto de *subrogación* (*surrogation*) elaborado por Joseph Roach. Como indica Diana Taylor, Roach desarrolló este término para “pensar en las formas en que el pensamiento se transmite mediante olvidos y borraduras” (Taylor, *The archive* 46) en el proceso de autorepresentación. En el momento en el que los hombres cruzan el propio presente con los recuerdos sobre un Gombrowicz fallecido, con su interpretación sobre el pasado para poder reactivarlo mediante una puesta en acto (casi una exhumación), aparece necesariamente esta idea de subrogación. Al igual que el espectro derrideano, en las “performances sobre la memoria” (Roach 2) que constituyen las subrogaciones se conectan lo pretérito y el presente/futuro de una manera única, no como una copia de un momento anterior. Como el propio autor indica, “el ajuste no puede ser exacto” y esto debido a que aquellos responsables de la sustitución —los cuatro hombres en el caso analizado aquí— “no puede cumplir con las expectativas, generando un déficit, o bien las superan, creando un excedente” (2).

En varias ocasiones se ha señalado la relación existente entre la forma en que está reconstruida episódicamente la biografía del autor polaco en la película de Fischerman con respecto a la estructura de *Citizen Kane*.⁴ Si bien esta idea de pesquisa alrededor de una figura a la cual se accede exclusivamente mediante fragmentos y evocaciones de terceros tiene un asidero en *Gombrowicz o la seducción*, también podrían establecerse otros posibles vasos comunicantes. Unas relaciones que lo conectan no ya con el campo del cine sino con el propiamente teatral. El fantasma del escritor podría pensarse, a su vez, como la figura del padre muerto de *Hamlet*, como aquel que posibilita desde su condición espectral el desencadenamiento de la

⁴ Estas referencias aparecen, por ejemplo, tanto en los escritos de David Oubiña (*A treatise; El silencio*) como en los de César Maranghello. Junto al ensayo de Eduardo Russo, estos textos son algunos de los escasos análisis existentes que el campo académico ha dedicado a la película.

representación.⁵ Si, en *The Players versus Ángeles Caídos*, los ensayos de una versión de *La tempestad* funcionaban a la manera de unos tenues disparadores narrativos, aquí la referencia a otro texto del universo shakespereano opera como guía. Ahora bien, no se trata de una alusión directa sino de recobrar los mismos resortes manipulados por el escritor polaco cuando adoptó el universo del dramaturgo para la concreción de sus propias obras de teatro: particularmente *Yvonne, princesa de Borgoña* y *Casamiento*. Como Yvonne, esa protagonista muda que posibilita que se desate la sucesión de desenmascaramientos en el resto de los personajes, Gombrowicz emerge bajo la forma de una entidad incorpórea (maximizando aquí la carencia de lenguaje que caracterizaba a la princesa monstruosa de la obra citada) que buscará encarnarse en los cuatro discípulos que lo representarán frente a cámara habilitando la aparición de sus propias relaciones íntimas, como así también las soterradas disputas entre ellos.

En el film de Fischerman, la pregunta sobre la identidad de un personaje muerto, similar a la que formulan los reporteros en el film de Orson Welles bajo la forma del enigma-Rosebud, se trastoca desde el principio. En el bloque inicial — sintomáticamente titulado “Un enigma”— uno de los hombres enuncia “¿Quién era realmente Gombrowicz?, ¿Quién soy yo?, ¿Quiénes somos nosotros?”. Alrededor de estas dudas sobre el estatuto de los personajes que instaura desde el comienzo la incertidumbre sobre aquello que se verá, la respuesta (algo que en apariencia el film vendrá a resolver con su desarrollo) persiste bajo la forma de un dato imposible. Retomando la caracterización de Roach, la subrogación que los discípulos concretan está determinada por la existencia de un “final abierto” (285), por un radical sentido no-oclusivo. Y, a través de esta opción, se visibiliza la principal diferencia con *El ciudadano*: mientras en Welles el interrogante encontraba una resolución en el último plano en el que se mostraba la imagen del trineo arrojado a la hoguera para tranquilidad de los espectadores, en la película de Fischerman este permanece como un vacío justamente por su voluntad de postularse no en algún campo específico (en las certezas) sino en los márgenes o, mejor dicho, en sus intersticios.

La opción por sostenerse en los bordes aparece mencionado al interior del film permitiendo observar la ligazón existente entre el tema tratado y la adopción de un estilo basado en la indeterminabilidad. En un momento, uno de los discípulos (Rússovich) comenta: “A Gombrowicz le interesaba mucho el método de la novela policial. ¿Cuál es

⁵ *Hamlet* es, por otra parte, uno de los ejemplos utilizados por Derrida en su ensayo para referir la importancia de los espectros, junto con el principio del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels

la relación? La relación, amigos, es el *entre*: uno no es uno sino que uno es lo que con uno el otro hace de uno.” Más allá de aludir explícitamente a lo liminar, la frase establece coordenadas sobre la experiencia del asedio por el fantasma. Los perfiles de los personajes se dibujan, cobran sentido, en la medida en que se materializa, a través de la sesión de espiritismo que significa la película en su totalidad, el vínculo que con estos mantuvo el escritor evocado. En este sentido, el propio término “discípulo” lleva inscrito las huellas de una relación que, aunque puede aparecer signada por la subordinación, está también identificada por la consecución de un legado.

La apuesta por la teatralidad

Sumada a la capacidad de asedio atribuida a todo espectro, su activación dentro del relato dispara algunas conexiones evidentes con la tradición del teatro. Mientras en el apartado anterior se enunció una asociación posible con Hamlet, conviene reflexionar aquí en un sentido más general.

Patrice Pavis reconoce que esta disciplina se manifiesta como un ámbito propicio para la aparición de esta clase de figura suprasensible: “El teatro, y su gusto por los engaños, la ilusión y lo sobrenatural, es sin duda un lugar predilecto para semejantes criaturas: así, al ser el fantasma la ilusión de una ilusión (el personaje), asume, a través de una inversión paradójica de signos, los rasgos de una figura bastante real”. A su vez, pensando ya en el terreno del cine, la inscripción de esta forma posibilita el desplazamiento de un registro de tipo realista evidenciando, en cambio, la artificialidad como premisa. “El fantasma —continúa Pavis— contrariamente al personaje, que se niega en el instante mismo en que se expone, (...) no tiene ninguna necesidad de afirmarse como verídico y se beneficia, por lo tanto, de una libertad total de representación: ¡mientras más 'irreal' y fantástico es, más se parece a un fantasma!” (ambas citas en Pavis 181). En las imitaciones paródicas de la forma de hablar de Gombrowicz se verifica este gusto por lo artificioso que torna paradójicamente más fidedigna la existencia del espectro del escritor.

Habida cuenta de la conjunción de términos (ficción/documental, realidad/artificio, fantasma/médiums) que conforma el complejo andamiaje retórico del film, el teatro surge como un vector suplementario que, lejos de instaurar una síntesis dialéctica, funciona para tensar aún más las relaciones entre los registros y los campos semánticos dispuestos.

Lo teatral aparece no solamente en el modo en que un cartel describe a los discípulos desde la primera escena a la manera de las didascalias de cualquier texto dramático, brindando referencias sobre la edad y profesión de los personajes, o por su división en 12 cuadros organizados como si se tratara de actos de un drama. En *Gombrowicz o la seducción* lo teatral surge como factor desencadenante para establecer la cuestión de la representación como un horizonte problemático. En este punto, la película se conecta con aquellas búsquedas iniciadas por el director ya en los sesenta. Así como *The Players Versus Ángeles Caídos* era una “una película sobre lo que es hacer una película” (Oubiña *El silencio* 128) y en simultáneo se trataba de la filmación de los ensayos de un montaje escénico, *Gombrowicz o la seducción* podría percibirse como un intento deliberadamente fallido de *biopic* sobre un escritor y al mismo tiempo ser mirado como la elaboración ficcional que sus discípulos hacen de él y, no menos importante, como el registro del modo en que la re-aparición de este fantasma incidió en la vida de cada uno de ellos.

Rodolfo Rabanal planteaba esta inclinación por un relato que, como el propio director indicaba, estaba basado en la voluntad de lo inespecífico y que, en consecuencia, hizo de la incertidumbre su principio estructurante: “Alberto Fischerman y yo nos preguntábamos qué cosa haríamos en definitiva, ¿Un film biográfico en torno al famoso escritor polaco? ¿Un documental literario destinado a futuras monografías, o una ficción irreverente que ilustrara, por caminos aviesos, el cambiante prisma de una personalidad como fue la de Gombrowicz?” (“Del cuarteto Gombrowicz” 4). Teniendo en cuenta los resultados obtenidos, las preguntas dejan de tener sentido. La razón de esto está directamente asociada con la exhibición ostensible de la teatralidad en la pantalla. La película, más que una ficción o un documental, integra los dos campos y los funde en uno solo: es el registro de la construcción de una mentira (pero basada en una realidad muy concreta) a través del trabajo actoral de quienes efectivamente conocieron y estuvieron cerca de él. Es, en definitiva y para continuar con las metáforas espiritistas, el exorcismo y la encarnación por parte de quienes recibieron su legado y están dispuestos a hacerlo visible de cara a una mirada externa.

Llegados a esta suerte de confusión generada toda vez que la difuminación de los límites disciplinares se pone de manifiesto, la noción de *teatralidad* (Féral) y el modo en que impregna las distintas formas artísticas puede servir para echar luz sobre el problema que el film de Fischerman deja al descubierto. Según Josette Féral “la condición de teatralidad sería entonces la identificación (cuando ella fue deseada por el

otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un espacio otro del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece” (95). Lo interesante de la perspectiva sostenida por la autora se basa en pensar la experiencia de la teatralidad con independencia del campo artístico (el teatro propiamente dicho) al cual se la vincula históricamente. Más allá de una práctica artística en particular, la teatralidad puede franquear otras esferas y, asimismo, conectarlas. El fenómeno de la teatralidad, argumenta Óscar Cornago Bernal retomando a François Lyotard “desborda, pues, el medio específicamente escénico para erigirse como una condición imprescindible de la realidad cultural, hasta el punto de llegar a cuestionar la posibilidad de realidad al margen del proceso de representación que implica el fenómeno de la teatralidad” (4). Siguiendo estos parámetros, es posible ver cómo en esta película, más allá de sus alusiones al teatro en tanto lugar organizado bajo sus propias reglas, pensar en la teatralidad como una vía de acceso puede servir para comprender algunas particularidades del tratamiento de la puesta en escena fílmica.

Los planos de apertura coquetean abiertamente con la idea de establecer un tipo de abordaje de los materiales de carácter documental. Previo a un cartel en el que aparecen sucintamente descriptos ciertos datos sobre el escritor y su llegada a Buenos Aires en 1939, la cámara se coloca desde un barco, efectivamente arribando al puerto de Buenos Aires. Lo mismo sucederá al final, en el que una idéntica elección del encuadre irá distanciándose de la ciudad y de los discípulos que se despedirán al mismo tiempo del público y del fantasma del maestro. El registro objetivista, carente de marcas asociadas a la presencia de un narrador sumadas a las referencias biográficas plasmadas en el texto, remedan el estilo de otras películas articuladas sobre la transmisión puramente informativa de los hechos. Situando engañosamente al espectador a un universo guiado bajo la transparencia y la coherencia entre la palabra escrita y las imágenes, el mecanismo narrativo gira inmediatamente en su reverso. Después de esta escena, lo documental se ve fracturado por la intromisión de unos elementos que buscan tomar distancia del Régimen de representación aseverada como verídica. Mediante el establecimiento de una oposición visual, el espacio abierto se contrapone al encierro predominante en la mayor parte de las secuencias. Allí son presentados por primera vez los cuatro amigos en un espacio que, aunque recuerda vagamente al café Rex en el que solían reunirse, deja entrever fácilmente que se trata de un estudio cinematográfico o de un plató claramente reconstruido para la emergencia del ritual espiritista.

The Players versus Ángeles Caídos, La pieza de Franz y Gombrowicz o la seducción comparten la decisión de haber sido rodada prácticamente de manera integral en estudios reconocidos abiertamente en cuanto tales. En los tres casos la construcción espacial no pretende remitir miméticamente a otros lugares, recreados mediante la escenografía, sino de un explícito reconocimiento de su condición de escenarios. Aún cuando se utilizan camas, una cocina, chaise longues, un piano (en las primeras) sillas o una mesa (el mobiliario mínimo que ordena el campo visual predominante en *Gombrowicz*) los objetos funcionan como indicios precarios que no dejan de ostentar una artificialidad explícita.

En efecto, prescindir de la escenografía para evocarla mediante el trabajo físico de los actores o las indicaciones verbales será una de las características que cierto teatro moderno abrazará en repetidas ocasiones y del cual este conjunto de películas tampoco dejó de tomar partido en sus representaciones, configurando otro punto de intersección fundamental. Entonces, ¿cuáles son las implicancias de esta elección? ¿Qué objetivo cumple el reconocimiento desembozado del parentesco entre las disciplinas a través de la disposición de un espacio escénico común? En particular en el contexto de los años ochenta, en el que el cine argentino experimentaba lo que Rafael Filippelli denominó como el imperio de la *realpolitik*, la apuesta de Fischerman se ocupa de desenmascarar el imperativo mimético exponiendo sus mecanismos constructivos.

En su estudio sobre la presencia teatral en los filmes, Charles Tesson propone que “el teatro ha acudido en ayuda del cine no para separar lo verdadero de lo falso, entre estudio y realidad exterior, sino para sembrar la duda sobre el realismo cinematográfico, igualmente ilusorio, visto así a la luz del teatro, ya que lo único que cambia de un medio de expresión a otro es la norma de convención admitida” (44). La vuelta a los sets de filmación supuso en estas películas no solamente desmarcarse de la demanda realista sino también mostrar que este aparecía como imposible (y, a la vez, como algo indeseable). “Mediante la mostración de los medios de rodaje, los escenarios o los procesos de filmación –argumenta Cornago Bernal– se ha intentado recuperar la perdida condición de realidad del medio cinematográfico, la debilitada credibilidad de las imágenes en una sociedad de la imagen. (9). En el film de Fischerman, la premeditada teatralidad del espacio vacío, solamente ocupado por el escaso mobiliario pero que, sin embargo, nunca deja de reconocer que se trata de un estudio, funciona como una marca de denuncia del tratamiento paradójicamente antirrealista de la realidad captada por el dispositivo cinematográfico.

Toda representación, siguiendo a Jean-Luc Nancy, es iterativa, “es una presentación recalcada (apoyada en su trazo o en su destinación: destinada a una mirada determinada). Por eso, la palabra encuentra su primer sentido en su uso en el teatro” (36). *Gombrowicz o la seducción* expone, a partir de una lógica que obligadamente necesita de la interpelación a un espectador, sumada a su asentamiento en un espacio distinto al cotidiano, la aparición de un tipo de teatralidad que responde en todos los planos a los rasgos característicos definidos por Féral. Como señala Diana Taylor “la teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su condición como construcción social; pugna por la eficacia, no por la autenticidad” (*Performance* 46). En la película no se intenta ordenar los excesos desplegados por una representación que demuestra constantemente su carácter autoconsciente, que se regodea en su caligrafía. Por el contrario: mostrando sus desbordes alcanza la dimensión de indeterminabilidad, de efectiva ruptura de las fronteras que constituye su razón de ser.

Alejandro Rússovich explicaba en un reportaje publicado durante el rodaje la relación existente entre los procedimientos de organización del relato aplicados por Alberto Fischerman respecto de la construcción pública que hizo el escritor sobre su propia figura frente a los demás: “él mismo en persona, era un actor consumado, no hacía otra cosa que representar su propio personaje. Un personaje que se componía por partes iguales de filósofo y de artista. Nosotros, entre otros muchos que lo conocieron y lo amaron, somos discípulos de esa escuela filosófico-actoral” (Morán “La vuelta de Witold”). En un ensayo dedicado a explorar la incidencia de su obra al interior del sistema literario argentino, Juan José Saer relata la siguiente anécdota que ejemplifica esta idea mencionada por Rússovich: Haciéndose pasar por Conde, sobre todo frente a los emigrados polacos que fácilmente reconocían la falacia de aquél título nobiliario, Gombrowicz revelaba frente al público, mediante la impostación, tanto la mentira pergeñada como la condición de artificio de toda modalidad de autopresentación social.

En *Gombrowicz o la seducción* hay un único momento en que el fantasma del escritor adopta su verdadero cuerpo, aunque lo hace (no podría ser de otra manera) apelando al simulacro. Promediando la película, cuando las representaciones de los discípulos y los reportajes filmados bajo el formato tradicional de “bustos parlantes” ya han tenido lugar, aparecen unas fotografías. Estos son los únicos materiales de archivo exhibidos. En otro sentido, son también unos escasos documentos que, junto con la lectura de las cartas o pasajes de textos, testifican el estrecho contacto mantenido entre los jóvenes argentinos y el maestro. La cámara recorre las imágenes fijas mientras uno

de los entrevistados (Miguel Grimberg) va narrando las situaciones que rodearon estas tomas. Según Grimberg, antes de partir, Gombrowicz se empeñó en que quedara un registro visual de su estancia en Argentina y de la relación con su grupo de amigos. Pero lo que las fotografías capturan no adquiere la forma de un documento sin más. Por el contrario, las imágenes exponen justamente la particularidad de ser puestas en escenas basadas en una elaboración conceptual preexistente. Según la descripción que explica cada una de las fotografías se accede al subtexto, a los sentidos que estas vehiculizan. En ellas puede verse al escritor con una “lolita” sentada sobre sus rodillas, manipulando una botella de ginebra —alimentando el falso mito de su alcoholismo—, abrazando a los discípulos o bien arengando al público con la frase “adiós, pueblo incomprensible”. A través de la sucesión de estampas lo que se obtiene, similar a lo que se logra al mirar el film en su totalidad, es la persistencia de las dudas sobre la veracidad de la narración. ¿Dónde queda la realidad de la persona cuando lo único que se deja ver como documento es la revelación de lo escénico, de la teatralidad que impregna sus gestos? La persistencia de la incertidumbre toma lugar al quedar expuesto en este recurso y en aquellos analizados previamente que, más allá de la representación, el espectador nunca conocerá qué hay por detrás o por debajo.

Fischerman (representado por sus discípulos)

Gombrowicz o la seducción, al igual que *The Players Versus Ángeles Caídos* y *La pieza de Franz* aparecen, aún hoy, como films de difícil categorización tomando en cuenta los contextos en los cuales estas obras se dieron a conocer. Aunque fuese de manera marginal, estas películas establecieron unos caminos paralelos (en muchos casos subterráneos) a las formas dominantes. Si entre finales de los sesenta y principios de la década siguiente estas experiencias podían ser leídas dentro de una atmósfera vanguardista que impregnaba varios de sus productos culturales, el caso de *Gombrowicz o la seducción* implica ciertamente la recuperación de estas pretensiones pero de una forma desfasada. En este sentido, la idea de extranjería, de radical ajenidad que define a la obra del escritor polaco con relación al campo literario local establece un claro eco con respecto a la posición de la película de Fischerman frente al panorama del cine de los ochenta, dentro del cual incluso algunas de sus trabajos menos radicales habían comulgado. Como en la película, en la que se convoca a un espectro del pasado para poder rendir cuentas sobre el presente de los actores/personajes en trance de revivirlo/interpretarlo, Fischerman recobra varias estrategias desarrolladas en su

experiencia dentro de la vanguardia cinematográfica de los sesenta —la filmación en estudios, una mostración enfática de la teatralidad, las referencias a Shakespeare— para fundar, en este caso, una cruzada contra el cine hegemónico filmado y estrenado durante la postdictadura. Tal como lo previó un comentario contemporáneo a su rodaje “no se tratará —todo lo hace suponer— de una empresa fácilmente clasificable en la abusiva habitualidad del cine argentino. Las extrañezas que mañana tal vez se descubran serán acaso producto no de una pretendida originalidad a todo trapo, sino de una búsqueda infrecuente” (Couselo). Si el objetivo fue “inventar los juegos” la radicalidad de esta propuesta, articulada a la manera de un ensayo de aniquilamiento de estructuras preconcebidas, mostró, una vez más, un camino posible.

Bajo la prerrogativa de haber sido originalmente pensado como un proyecto articulado en torno al cuestionamiento de los límites, *Gombrowicz o la seducción* postuló necesariamente una problematización de los mismos a partir de una lógica del exceso (Oubiña, *A treatise*). Por otra parte, retomando las consideraciones de Ismail Xavier, “la dimensión reflexiva del ensayo, enfocada en la propia representación, abre el camino para repensar las articulaciones entre ficción y documental, o entre el cine y otros medios” (33-34). En este último punto la teatralidad manifiesta del film instaura un campo de tensión el cual, por su misma condición desbordante, obtura toda posible delimitación entre los registros o entre las disciplinas.

Como sucede frecuentemente dentro de las experiencias de avanzada, esta estuvo minada por la dificultad de una continuación. Sin embargo, la senda abierta por el film, basada en la indeterminación de las fronteras entre ficción y documental, entre teatro y cine y, más globalmente, entre la voluntad de captura de la realidad y la puesta en evidencia del simulacro, volverá a aparecer en otros cineastas surgidos posteriormente. Como refiere Ricardo Piglia en uno de sus textos breves dedicados a Gombrowicz: “Toda verdadera tradición es siempre clandestina y se construye bajo la forma de un complot” (80). Andrés Di Tella, justamente aprendiz de ese maestro muerto representado por Alberto Fischerman manifestaba lo fundamental que resultó para su formación haber integrado el equipo colaborador encargado de asistir al director (Piedras y Zylberman). Esta estela, este rastro dejado por el pasado en el presente de uno de los documentalistas argentinos centrales en el panorama actual puede verse, por ejemplo, en su modo de articulación de las situaciones alrededor de la intimidad de las personas en una película como *La televisión y yo (notas en una libreta)* (2002), algo que también puede servir para revisar *¡Qué vivan los crotos!* (1990) de otra de sus

discípulas: Ana Poliak. Y asimismo, de manera indirecta, las huellas de su presencia elusiva (fantasmática) pueden rastrearse en las búsquedas de Albertina Carri —*Los rubios* (2003)—, de Federico León y Marcos Martínez —*Estrellas* (2007)—, de Martín Rejtman y León —*Entrenamiento elemental para actores* (2009)—, en los filmes metarreflexivos sobre la danza y el propio campo de la actuación y del cine dirigidos por Alejo Moguillansky —*El loro y el cisne* (2013) y *El escarabajo de oro* (2014)— en las acciones performáticas que un grupo de discípulos y amigos elaboran como medio de evocación de la figura de Néstor Perlongher en el documental de Santiago Loza —*Rosa patria* (2008)— y de otros realizadores contemporáneos.

Obras citadas

- Bruzzi, Stella. *New Documentary. A critical introduction. Second Edition*. Londres, Rutledge, 2006
- Cornago Bernal, Óscar. “Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad”, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. José Romera Castillo Ed. Madrid, Visor, 2001. 549-559.
- Couselo, Jorge Miguel. “Fischerman tras las imágenes de Gombrowicz. Witold o la seducción”, *Clarín*, 12 nov. 1985 (impreso).
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- España, Claudio. “Introducción: Diez años de cine en democracia”, *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Comp. Claudio España, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1993. 13-53.
- Féral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
- Filippelli, Rafael. “Contra la *realpolitik* en el arte”, *Punto de vista* (26), Buenos Aires, Abril, 1986: 4-5 (impreso).
- Fischerman, Alberto. “Actor rebelado, actor revelado”, *Revista Film*, jun./jul. 1993, 1:2, pp. 32-34. (impreso).
- Juárez, Camila. “La pieza de Franz: un film musical”, *Revista argentina de musicología* (8), 2007. 89-109. (versión digital).
- López, Daniel: “Gombrowicz, eje de un film atípico”, *La Razón*, 19 oct. 1986, *suplemento de arte y espectáculos*: 33 (impreso).
- Machado, Arlindo, 2010: “El filme-ensayo”, *La fuga*, N° 11, disponible en <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409> (último acceso: 22/01/2017).

- Maranghello, César, 2001: “Alberto Fischerman: el hombre que sabía escuchar”, *El grupo de los 5 y sus contemporáneos*, Comp. Néstor Tirri, Buenos Aires, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Morán, Carlos Roberto. “La vuelta de Witold”, *La Razón*, 8 dic. 1985, *suplemento cultural* (Impreso).
- Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida, seguido de La Shoah, un soplo*, Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. El cine de no ficción*, Barcelona: Paidós, 2007.
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de los extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Oubiña, David. “Fischerman and Gombrowicz: A Treatise on Excess”, *Literature and Arts of the Americas*, (40), Nueva York y Londres, 2007. 358-363 (version digital)
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Piedras, Pablo y Lior Zylberman. “Entrevista a Andrés Di Tella: precursor del documental autobiográfico en la Argentina”, en *Revista Cine documental*, N° 4, 2011 disponible en <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/notas.html> (último acceso: 15/01/2017).
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Plantinga, Carl, 2005: “What a Documentary Is, After All”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, N° 63:2, Spring.
- Rabanal, Rodolfo. “Del cuarteto Gombrowicz”, *La Razón*. 8 dic. 1985, *Suplemento cultural*, 4.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead: circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Russo, Eduardo. “Ausencia, separación, distancia. Gombrowicz o la seducción, de Alberto Fischerman”, *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), Buenos Aires, Librería, 2009.
- Saer, Juan José. “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”, *El concepto de ficción*, Barcelona: Seix Barral, 2014.
- Taylor, Diana: *Performance*, Buenos Aires: Asunto impreso, 2012.

Taylor, Diana: *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

Tesson, Charles. *Cine y Teatro*, Barcelona, Paidós, 2012

Xavier, Ismail. “A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo”, en *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Vol. 1, N° 1, 2014 disponible en <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52> (último acceso: 20/01/2017)