

Fábulas Morales:**TODO, de Rafael Spregelburd**

Simposio Imágenes y Realismos

Leiden, 29 de septiembre-1 de octubre de 2011

Luz Rodríguez Carranza, Universidad de Leiden

El teatro argentino ha manifestado en los últimos 25 años una actividad y una multiplicidad extraordinarias. Para dar un ejemplo, en el 2008 hubo 800 estrenos sólo en la ciudad de Buenos Aires, contando exclusivamente las salas habilitadas: la cifra “no incluye los reestrenos”- advierte Jorge Dubatti – “ni el teatro que se hace en plazas, calles, hospitales, geriátricos, escuelas, neuropsiquiátricos y demás espacios no convencionales” (2010 b, 41). Esta producción indica una época de oro en la escena argentina: son ya clásicos, pese a la juventud de la mayoría, los nombres de Mauricio Kartun (1946), Ricardo Bartís (1949), Emeterio Cerro (1952), Daniel Veronese (1955), Javier Daulte (1965), Rafael Spregelburd (1970), Mariano Pensotti (1973), Federico León (1975), Claudio Tolcachir (1975) y Lola Arias (1976), para citar sólo algunos, o los grupos ya míticos Caraja-jí, El Periférico de Objetos y El Patrón Vásquez. También hay una gran proyección internacional: los autores/directores arrasan con los premios en América Latina y Europa, las obras son traducidas o representadas con traducciones en pantalla en las principales capitales, en festivales importantes o en lugares remotos. Algunas, como las de Rafael Spregelburd, son estrenadas simultáneamente o incluso antes en alemán, en francés, en inglés o en catalán que en español.

Es en el teatro argentino – y en el cine - donde la ficción está planteando hoy las propuestas más interesantes:¹ me atrevo a decir que estamos presenciando una “configuración” (Badiou, 2009, 57) que vuelve obsoleta las anteriores. Ahora bien, como advierte Badiou, sólo podemos describir esa configuración de manera imperfecta (ibíd.) Es más, lo aconsejable es ocuparse sólo de una obra y evitar las generalizaciones, porque cada una es

¹ No se trata sólo de mi opinión, sino también de la de Sandra Contreras. Lo paradójico, sin embargo, es que estas propuestas emplean procedimientos narrativos, y más particularmente – el caso de Pensotti - de la novela realista francesa del siglo XIX. Cf. Contreras 2012, en prensa.

una “indagación inventiva sobre la configuración”, es única y es múltiple: cuando la obra escogida se llama TODO, además, es más que suficiente.²

No es posible en pocas páginas discurrir sobre la producción de Rafael Spregelburd; su actividad incesante, la serie monstruosa de la *Heptalogía de Jeronimus Bosch*; la no menos monstruosa y desopilante *Bizarra*, teatronovela de diez capítulos de tres horas cada uno; las otras obras que fueron escritas y puestas en escena en los intersticios de la *Heptalogía*; sus textos periodísticos y ensayísticos, sus intervenciones en televisión y en el cine como actor - *El hombre de al lado* (2010), *Agua y sal* (2012) - o director – *Floresta* (2011). También exigiría muchas páginas reseñar los premios que recibió, la valoración unánime de público, gente de teatro y críticos. Su producción se encuentra detallada en internet y ha sido periodizada por Jorge Dubatti (2005 y 2008, e.a.). Sí voy a señalar específicamente aquí, porque el autor insiste en esta génesis, que TODO fue escrita por encargo del teatro Schaubühne de Berlín para el festival “Digging deep and getting dirty” de marzo de 2009. El marco era el aniversario de la caída del muro, y los temas impuestos fueron las grandes “Zusammenbrechende Ideologien” - ideologías en derrumbe- y el cuestionamiento de las identidades. (Spregelburd 2011, 7). La respuesta de Spregelburd a la idea impuesta de disolución fue hablar de totalidades, o dicho en sus palabras, “de absolutamente todo” (ibíd, 12).

En una época en la que el consenso es sostener que el pensamiento no puede acceder a un mundo independiente de la subjetividad (Meillassoux 18-19), la idea de totalidad es extemporánea. Más aún, es una idea terrorista (Žižek, 2011). En una conferencia que se difundió en Internet en abril de 2011, Žižek cita la primera página de *El hombre que fue jueves* de Chesterton, donde el narrador propone instalar un cuerpo especial de policías que sean también filósofos: en lugar de arrestar ladrones en los tugurios, irían a los *tea-party* para detectar pesimistas. Hoy esa especialización policial ya no hace falta, obviamente, porque todo el mundo es pesimista, pero, se pregunta Žižek en cambio,

Aceptarían filósofos tan diferentes como Popper, Adorno o Levinas una versión ligeramente modificada de la misma idea, en la cual el crimen político actual sea llamado totalitarismo y el crimen filosófico esté condensado en la noción de totalidad? [...] El policía político

² “la multiplicidad de lo único (esta obra son tres obras, o sólo una que dice tres fábulas diferentes y sin moralejas) es motivo para mí de goce y de conflicto” (Spregelburd, 2011, 14). “TODO es muchas obras al mismo tiempo. Esta ilusión es producto de la convivencia perniciosa de reglas contradictorias en el seno de su composición” (ibíd., 15).

ordinario se infiltra en organizaciones secretas para arrestar terroristas, el policía filosófico se infiltra en simposios para arrestar defensores de la totalidad.

Cabe preguntarse si Rafael Spregelburd es un terrorista según la definición de Žižek o según la más difundida de Jorge Rafael Videla – un asesino de triste memoria –, “alguien que difunde ideas contrarias a la civilización occidental y cristiana”.³ A mi juicio lo es en los dos sentidos. En el de Videla, que es el de los policías de Chesterton, porque muestra la desaparición de la piedra fundacional del todo occidental y cristiano, también llamado “modernidad”: el valor. En el de Žižek, porque el consenso de la disolución es contrarrestado por fuerzas que la niegan: Žižek lo explica con Hegel, Spregelburd, en entrevistas y ensayos, con la teoría del caos, también llamada teoría de la totalidad. Ahora bien, si la definición del TODO, como sostiene Lacan (2008 [1973] 32), es que una pieza tenga valor de cambio – y este es también uno de los postulados básicos de la novela realista del XIX – ¿qué es lo que puede intercambiarse cuando esa pieza no vale la unidad en cuestión, cuando el consenso es el no-valor? O dicho de otro modo, en el lenguaje que me interesa hoy, si ya no creemos en la representación, ¿para qué sirve la *mimesis*, y para qué sirve la política? La pregunta es ética, y también lo es, a mi juicio, la preocupación de Spregelburd: “Yo he pensado siempre, de una manera un poco incómoda, que quieras o no, la moral es siempre tema del teatro” (en Garzón).

Fábulas Morales

TODO está compuesta de tres fábulas morales “como las de Esopo, pero sin animales”, dice la presentación de la obra en la puesta en escena en Buenos Aires en 2010: hay tres actos que se fraccionan a su vez en relatos simultáneos. He usado el verbo “fraccionar” adrede, porque hay una curiosa analogía formal entre las fábulas morales y los *fractales*, una imagen de la teoría del caos que usa frecuentemente Spregelburd. Los fractales son objetos matemáticos cuyas formas irregulares se repiten a diferentes escalas: los hay naturales y los hay creados por el hombre. Las buenas fábulas utilizan el mismo procedimiento: Esopo escribió la mayoría de las suyas en ocasión de acontecimientos reales y en ellas saltaba a la vista una repetición formal con algún aspecto de lo sucedido. La analogía era contingente, no necesaria, no quedaba establecida entre la fábula y una verdad universal, sino entre la fábula y la experiencia de cada uno: no es el contenido del relato lo que constituye su fuerza

³ Entrevista en *The Times*, Londres, 4 de enero de 1978. Citado en Dussel e.a., 1997, 40-41.

sino el hecho de ser repetido en el momento justo. Los sucesores de Esopo convirtieron la fábula en figura retórico-didáctica, en un instrumento para obtener la persuasión, y establecieron la equivalencia – el valor – con una moraleja.⁴

Fue Lessing, en el siglo XVIII – un dramaturgo – quien reanudó con Esopo y estableció dos exigencias particularmente interesantes para la fábula. La primera es que debe presentarnos “verdades de experiencia”: no debe instruirnos sobre lo que debemos hacer, sino hacernos *ver* lo que se hace realmente. La segunda es su distinción entre la imagen y la fábula: una imagen puede presentarnos una verdad moral sin explicaciones, Tántalo sediento en medio del agua, por ejemplo. Una fábula, en cambio, exige diferentes imágenes que compitan en el mismo sentido por el mismo efecto, pero sin relación explícita entre ellas y sin moraleja que las suture. Así, las fábulas compuestas son las más interesantes porque no sólo yuxtaponen imágenes sino relatos, que tienen analogías formales pero que no se interpretan recíprocamente (136-140). Esto sugiere una revisión del concepto de *mise-en-abîme*: la parte no explica el todo, sino que sólo lo repite.

Los tres actos de TODO están precedidos por tres preguntas, que tienen que ver, como la mía, con la representación. La primera es “¿Porqué todo Estado deviene burocracia?”, la segunda “¿Porqué todo Arte deviene negocio?” y la tercera “¿Porqué toda Religión deviene Superstición?”. La palabra “todo” es aquí equivalente a “cada”, o a “cualquiera”: estado, arte y religión son múltiples, pero todos ellos devienen universales: BUROCRACIA – acto primero -, NEGOCIO – acto segundo - y SUPERSTICION – acto tercero. Estos universales parecen moralejas amargas. Lo curioso, sin embargo, es que están al principio y no al final de las fábulas: lo analógico aquí es el porqué, y esta causa viene – como los precursores de Borges – después del efecto.

Repetición y efecto mariposa

⁴ Cf. J. Janssens: “La fábula es un relato de poca extensión, en prosa o en verso, que se propone instruir, destacar una verdad, enunciar un precepto con la ayuda de una historieta que ilustra un caso dado y cuya conclusión lógica tiene la fuerza de una demostración y el valor de una enseñanza. La lección que se desprende de la misma está formulada en una máxima, o bien, sobreentendida, procede por inducción: es la moraleja. La fábula es propiamente la puesta en acción de una moraleja por medio de una ficción, o incluso, una instrucción moral que se cubre del velo de la alegoría”» (7, mi traducción).

Los tres actos presentan los rasgos básicos de las fábulas. Son relatos – hay en los tres una voz off - y tienen la misma estructura: exhiben de entrada la pérdida de un valor, hay en ellos una crisis violenta y un final, también semejante, en el que todo vuelve a su cauce como en los ríos desbordados y en los tsunamis. La voz off parece saberlo todo y, como en el cine, tiene un efecto acusmático (Chion, 26-27): se la oye sin verla y es extradiegética, está separada del mundo de los personajes aunque tenga una extraña presencia en él. En BUROCRACIA – el primer acto -, la voz brinda toda la información que el espectador necesita para interpretar lo que dicen y hacen cuatro burócratas – Omar, Nelly, Guillermo y Belén -, y hay además una pantalla que proyecta en palabras e imágenes yuxtapuestas sus pensamientos o escenas importantes de su pasado. Son técnicas del cine y de los multimedia, pero hay que recordar (con Rancière) que la yuxtaposición de narración e imagen fue tomada por el cine de la literatura y proviene de la tradición novelesca abierta por Flaubert. Las palabras describen lo que el ojo podría- o no podría – ver, y las imágenes brindan “una inmediatez sin frase” (14). “Yo les digo lo que sé, y ustedes vean lo que hay” anuncia la voz del primer acto (Spiegelburg 2011, 48).

Lo que sabe la voz – y nos muestra en pantalla – es lo que no se ve normalmente, las motivaciones de los personajes. Lo que se ve en escena repite por un lado cómicamente esas informaciones, pero también sugiere otras cosas que cobran forma en las palabras y los gestos: objetos y papeles invisibles, “algo” que mordió a Guillermo “allá”, y, sobre todo, un ominoso rumor que pone a todo el mundo muy nervioso: la quema recurrente de las oficinas donde trabaja una tal Lydia. Un relato sobre la pérdida y recuperación vertiginosas de valor de un tapado de Belén desencadena el deseo de Nelly, el vértigo de Omar y un potlach: los cuatro empleados se ponen a quemar primero billetes de banco, y después un documento público.

“El régimen más corriente de la imagen”- explica Rancière – “es el que pone en escena una relación de lo decible a lo visible, que juega al mismo tiempo con la analogía y su disimilitud” (15). Ahora bien, en el arte moderno ese juego apunta a la diferencia y con ella, al valor. En TODO no hay disimilitud, sólo repetición y analogía. Esto se intensifica en el segundo acto, NEGOCIO. Nelly todavía no sabe que su compañero Omar es gay y lo ha invitado a pasar Navidad a su casa para poner celoso a su ex-marido Ricardo, a quien

“todavía ama” y a quien también invitó. También espera a su hermano Fano, un “artista conceptual”. Fano llega de Zurich con su novia coreana, Dai Chi, y la voz se identifica con ella: “Dai Chi soy yo”. Estrictamente deja pues de ser una voz acusmática y no puede ser omnisciente, pero, curiosamente, no pierde poder. Por un lado, hay un efecto que Chion denomina “un gag de transgresión”: no es una metalepsia, no hay comunicación entre voz y personajes, sino un “contagio” (Spegelburd 2001, 119)⁵ que produce efectos cómicos en general, pero particularmente dramáticos al final. Por otro lado la encarnación de la voz – Dai Chi – es muy extraña. Tiene un comportamiento absurdo y casi no habla en escena: produce sólo monosílabos – Fano explica que, pese a su aspecto occidental y punk, es coreana - mientras que como narradora se expresa en perfecto español, pero esos monosílabos son sin embargo comprensibles y traducen la situación de manera cómica y tajante.

Nos enteramos por *La Voz* de que Ricardo, profesor de filosofía en un colegio secundario y autor de *Hegel pinta el aula*, es un pedófilo que tiene aventuras con sus alumnitas de último año, a las que desecha después. Y nos enteramos del gran drama familiar: Fano quemó en una performance libros de filosofía de Ricardo, quien no se lo perdonó nunca. Todo esto lo sabe la narradora porque se lo han contado – “lo contaré como me lo han contado a mí, pero puede ser que me falte información” (90) -, pero como este acto es un flash back respecto al primero, el espectador sabe ya muchas cosas más. Además, como en el primer acto, hay cosas que la Voz no sabe y que aparecen gracias a Fano, quien desencadena la crisis. Es una especie de anti-ángel de Passolini: heterosexual, escéptico y “post”. Su discurso sobre el arte y sobre la desvalorización de las palabras es una perorata rioplatense, ociosa, divertida y masculina: a una declaración de Fano sobre “el trauma originario” Dai Chi grita en su “coreano”: “Nelly, aká-hay-mu-cho pi-to” (102). La charla es intrascendente hasta que sucede algo imprevisto: la banalización de la palabra “libertad” hace estallar a Nelly, quien echa bruscamente de la casa al ex –marido a quien quería retener. Ricardo, a su vez, confiesa sin que nadie se lo pida sus dos secretos: porqué detesta realmente a Fano - quien queda estupefacto después de años de creer que era por los libros - y su amor por su alumna Loretta.

⁵ El procedimiento que Spegelburd llama “contagio” (2001, 119) es denominado por Guillermo Pisani “frotamiento” o “fricción” entre el lenguaje y la situación (2009, 187).

En SUPERSTICIÓN – el tercer acto - Ramiro, escritor de libros infantiles, llega a su casa después de una presentación acompañado por su editora Diana, y encuentra que su mujer Celina ha llamado a un médico porque tiene miedo de que su bebé se le muera. Este acto es el más breve de los tres y es muy dramático: el mismo Spregelburd admite que no se parece a nada de lo que ha hecho anteriormente y, salvo por algunos detalles, no parece tener ninguna relación argumental con los anteriores. Tiene la misma estructura, pero la parte escéptica - un relato frívolo de Ramiro y Diana – es casi insostenible. El espectador no puede reírse porque la escena es sombría, porque la voz acusmática desgrana frases del Éxodo sobre las plagas de Egipto y sobre todo, por la presencia angustiada de Celina. La voz también está desdoblada aquí, en una figura inquietante y muda: La Visita. No pierde poder al corporizarse sino precisamente lo contrario: es una amenaza tangible y silenciosa que no sólo flota en el más allá, sino que convive con los personajes en el aquí y el ahora de la escena.

A pesar del ambiente apocalíptico, el tema de esta fábula repite el de las otras dos, la incredulidad. La Voz enumera las plagas con las palabras del Éxodo, “atando cabos sueltos” como Fano el postmoderno: denunciando sus contradicciones:

¿Cómo es posible, por ejemplo, que las aguas del Nilo parieran ranas, cuando se supone que ya no había aguas sino sangre? ¿O cómo consiguieron corderos para el sacrificio los judíos, si la quinta plaga había matado a todas las ovejas? ¿Cómo esperaron los judíos la llegada de la noche, si la novena plaga había traído las tinieblas y ya era de noche? El Éxodo no explica cómo pudo pasar todo esto en tan poco tiempo. Nadie lo explica. Si uno pregunta por estas incongruencias, te dicen que la historia está enteramente construida de símbolos, como si ello la liberara de toda responsabilidad para con la verdad. A veces es difícil creer en símbolos. (116)

Nadie cree en los símbolos, ni siquiera Celina, pero ya que no tienen valor, como le explica a su marido, no cuesta nada – literalmente - usarlos. Cabría preguntarse entonces, como Ramiro, porqué esta mujer vive aterrada - el chico está sano - y porqué se niega a ponerle nombre. Cada sentencia bíblica anuncia alguna frase de los personajes o es su eco, pero la retroalimentación ya no es sólo humorística. Es el caso de la segunda plaga, cuando Ramiro cuenta riendo que una loca lo obligó a dialogar con una rana de peluche y la voz anuncia “todo Egipto se vio asolado de ranas inmundas, de piel blanduzca, de ojos penetrantes”: la anécdota tonta parece una premonición. La enumeración de las plagas causa una angustia inexplicable y creciente, que llega al paroxismo con la última. La amenaza sobre los

primogénitos parece provocar una decisión de Celina, quien hunde su mano en un guiso de cordero y marca con una cruz, como los judíos de Egipto, la puerta del cuarto de su hijo.

Significados

Ahora mi propia analogía, aquí y ahora. Tanto esta fábula como las anteriores recuerda poderosamente el análisis que hace Zizek del *symptom* lacaniano. La referencia no es gratuita, como tampoco lo fue la cita sobre la totalidad, porque son varios los guiños al “post-marxismo” y específicamente a Zizek – y a su lectura de Hegel - en TODO. El *sinthome* no es síntoma ni fantasma: es el núcleo de goce que está en medio del Otro, pero que consigue sustraerse a su poder repitiendo un fragmento hasta exhibir la incoherencia de lo simbólico, su límite, su todo-no. Zizek usa dos canciones como ejemplo: *Brazil*, la melodía estúpida de la década del 50 en la película homónima de Terry Gilliam, y *Lili Marleen*, en la de Fassbinder, que parecen sostener un orden pero se “sustraen” gracias al goce idiota de la repetición que los priva de significado, impide su “encadenamiento” y permite su utilización subversiva. Es el goce pirómano de Omar y sus compañeros en boicotear la cadena burocrática, el regodeo discursivo de Fano, el relato excedido de Ramiro sobre la loca que lo obligó a dialogar con una rana, y las plagas de Egipto.

De lo que se trata aquí, sin embargo, no es de liberarse de un orden, sino de su ausencia, de su desaparición como dice Belén desde la primera escena: “A mí me da la impresión, Omar, de que acá ya no hay norma” (49). La Voz se equivoca, no tiene ninguna seguridad o, peor, cuestiona hasta la Biblia. Su poca fiabilidad se impone en las repeticiones, que dibujan las formas irregulares - y singulares - de la angustia. Oponerse sólo parece posible invocando la Ley inoperante: como Belén, quien amenaza denunciar a sus compañeros, como Nelly, echando a Ricardo o como Celina, dibujando un signo bíblico. Lo real, sin embargo, no es la imposibilidad de lo simbólico, sino la presencia, a través de la repetición, de aquello de lo cual no podemos deshacernos. Cada acto tiene su final, y el tercero es el final de la obra, porque el TODO, como la Historia y los precursores de Borges, es retroactivo: es sólo cuando lo contingente se repite que puede ser reconocido, vale decir, participar de un lazo social. En BUROCRACIA, el grupo de compañeros aliviados después de la barbaridad que hicieron - y porque Belén no los denuncia -, se van juntos y alegres al *after hour*. En NEGOCIO todo el

mundo larga sus cuatro verdades, pero las palabras agonizan, porque “en Navidades pasan estas cosas” (104)

El lazo más fuerte, sin embargo, es el que establece Ramiro en SUPERSTICION, al final de la obra. Antes de su crisis, Celina le pregunta qué le cuesta, ya que no cree en milagros, ponerle agua bendita de la basílica de Luján a su coche. “Creer, eso cuesta”, le contesta Ramiro, y ella, con el médico responde que no. Ramiro, excedido, le pregunta entonces si ella quiere ir a Luján con el médico – un absurdo -, y Celina responde en llanto “no, quiero ir con vos”. Ante el miedo irreductible de su mujer, Ramiro capitula al final de la obra:

Celina: Cómo es no tener miedo? (Pausa.) Cómo se hace? No tener miedo?

Ramiro piensa un instante. No tiene pruebas de nada. No tiene nada que ofrecer. Mira en derredor. Allí está La visita. Ramiro se quiebra. Se levanta con dificultad. Mete la mano en el cordero. Se quema. Va hacia la puerta. Marca la cruz. Sonríe a Celina.

Antes de entrar en la habitación del niño, La visita ve la cruz y cambia de dirección. Celina sigue todo este movimiento como quien observa un fantasma.

La Visita se va por la puerta principal.

Ramiro y Celina se miran.

Celina sonrío, por primera vez. Y toma con infinito cuidado la mano de su marido.

Apagón. (120)

La escena me recuerda una imagen que muestra Roland Barthes en *L'Empire des Sens* (86-87): el don de un regalo que es, simplemente, una forma llena de sentido en el momento en que se usa. No se trata de ningún valor agregado, de lo inefable, místico o artístico, ni de aquello de lo que no se puede hablar (Wittgenstein). En esta obra no se calla nadie, porque es precisamente hablando que el todo se repite y pasa de ser singular a ser social. “Yo trabajo con significados”, dice Spregelburd, esos significados que son eficaces cuando son usados de manera justa en el momento justo, cuando su forma coincide con lo que tiene que suceder. La mimesis es moral, es política y sirve para vivir juntos la imposibilidad de vivir juntos. *TODO*, a mi juicio, es la respuesta a la conocida definición lacaniana del amor: dar aquello que no se tiene. Vale decir, darlo *TODO*, como en el dibujo de Quino con el que voy a cerrar esta conferencia.



Referencias:

Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Trad. Guadalupe Molina. Buenos Aires, Prometeo libros, 2009.

Barthes, Roland. *L'empire du sens*. Genève, Skira, 1970.

Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

Contreras, Sandra. "Estados de la novela". *En Pensamiento de los Confines*, 27, 2012 (en prensa).

Dubatti, Jorge. "Hacia una relectura post-postmoderna del teatro argentino: Notas sobre Rafael Spregelburd". En *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado* (Jorge Dubatti, ed.). Buenos Aires, ATUEL/Textos/Básicos, 2005, 249-261.

---. "Sobre el teatro de Rafael Spregelburd: el aspecto social y político". En Rafael Spregelburd, *La Paranoia*. Apéndice crítico y edición al cuidado de Jorge Dubatti. Buenos Aires, ATUEL/Teatro, 2008, 147-150.

---"Ricardo Bartís y el 'teatro de estados'. Poéticas de dirección en el canon occidental". En *Paso de Gato*, Año 8, Número 40, febrero/marzo 2010, 41-42.

Dussel, Inés, Silvia Finocchio y Silvia Gojman. *Haciendo memoria en el país de nunca más*. Buenos Aires, EUDEBA, 1997.

Garzón, Juan Ignacio. « Rafael Spregelburd, la voluntad de un teatro moral ». En FronteraD, revista digital. 03-03-2011. <http://fronterad.com/?q=Rafael-Spregelburd-Tot&page=0,1>. Consultado el 30-06-2011.

Lacan, Jacques. *Seminario XXIV. El fracaso del un-desliz es el amor* (traducción Ariel Dilon). México, Ortega y Ortiz editores, 2008. Inédito en francés: « Cours du 14 décembre 1976 ». *Séminaire XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aïlle à mourre. 1976-1977*.

En http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/24-INSU/INSU14121976bis.htm

(consultado el 31-07-2011).

Janssens, Jacques. *La fable et les fabulistes*. Bruxelles, Office de publicité S.A., 1955.

Lessing, Gotthold Ephraim. « Première dissertation : De la nature de la Fable » en *Fables (avec des dissertations)*. Trad M. d'Antelmy, Paris, chez Théophile Barrois le jeune, libraire, 1764

Meillassoux, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris, Éditions du Seuil, 2006.

Pisani, Guillermo. « El teatro de situaciones de Rafael Spregelburd: *La escala humana, Fractal, El pánico, Un momento argentino*. En Rafael Spregelburd, *La Terquedad*. Buenos Aires, Atuel, 2009, 185-202.

Rancière, Jacques. *Le destin des images*. Paris, La Fabrique éditions, 2009 [2003].

Sprengelburd, Rafael. *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses, Envidia*. Prólogo, edición y apéndice documental al cuidado de Jorge Dubatti. Buenos Aires, ATUEL/Teatro, 2011.

Sprengelburd, Rafael. *Fractal, una especulación científica*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Zizek, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, 2002.

---. "Catastrophic But Not Serious". Lecture at the Graduate Center, CUNY, New York, 4-04-2011, chapter 4 and 5. On line 20-06-2011.

http://fora.tv/2011/04/04/Slavoj_Zizek_Catastrophic_But_Not_Serious#fullprogram