

LA REESCRITURA SADIANA EN *EL ORFEO* DE ALEJANDRO TANTANIAN

Prof. Lic. Marcelo Alejandro Moreno*

YO: Hola.
AMO: En una hora vas a estar en el mismo lugar de la semana pasada.
NARRADOR: Cortó.
(...)
Ya no podía distinguir cuántos de ellos estaban meando sobre mí.
Alguien lamía mi cuerpo, otro hurgaba mi culo.
Todos acabaron encima mío
(...)
Las voces sonaban iguales.
Aquellos tres hombres eran iguales.
Reparé que los otros dos esclavos eran muy parecidos a mí.
No sé cuánto duró aquello.
Pero fui sometido por los tres.
(Tantanian, 2007:109).

1. La lengua sadiana y el mito

Nos interesa el funcionamiento del discurso erótico en el texto dramático *El Orfeo* (2007), perteneciente al dramaturgo argentino Alejandro Tantanian (1966).¹ El eje de lectura construido examina la reescritura del mito griego desde la utilización de la lengua sadiana (Barthes, 1997);² ligado a lo “pornográfico” literario y en relación con escritura

¹ Alejandro Tantanian publica juntas las siguientes obras: *Cine quirúrgico* (estrenada en el 2002), *Una anatomía de la sombra*, *El Orfeo*, *Ispahan* y *Los mansos* (éstas últimas estrenadas en el 2005). Todas estas producciones comparten un mismo denominador común: una forma de escritura que compromete el proceso de comunicación. Los textos son considerados teatrales por la corroboración de que han sido puestos en escena y la presencia de un preciosismo en el lenguaje por el cual pareciera que la poesía avanza sobre el teatro. Esta característica convierte a esta nueva dramaturgia en una *escritura del exceso* (Iglesias, 2008:183-185). También es recurrente la lectura de textos importantes para la cultura occidental por parte del dramaturgo por la cual pone en acto una memoria intertextual.

² Resulta importante destacar que este artículo se refiere sólo al erotismo elaborado por Sade y no a todo el erotismo. En este sentido, podemos señalar algunas formas que se corresponden con la erótica moderna: el strip tease, la vestimenta, la Moda, la fotografía, el uso de Internet, entre otras.

erótica y enfermedad. Dicho vínculo hace referencia a que la experiencia erótica y pornográfica abre un espacio para el goce y la vida en confrontación con la enfermedad que supone la muerte como otra experiencia fundamental del ser humano, que lo pone en una *situación límite*. Nuestra perspectiva a partir de la escritura/lectura hace ingresar el goce para que, quien escribe y lee, experimente un redescubrimiento producido por los *destellos* que el lenguaje deja aparecer por momentos con ciertas frases, ciertas emociones, ciertas angustias que permitan comprender la muerte como parte de la vida. El discurso erótico es una práctica de escritura, en este caso ficcional, que representa los cuerpos atravesados por el deseo y la sexualidad y supone un hacer performativo (*hace hacer*, produce efectos y manipula). Por otra parte, aquí nos preguntamos por la función de lo erótico en relación con la apropiación, uso y reescritura del mito órfico teniendo en cuenta las características de la lengua sadiana.

Vinculamos *El Orfeo* de Tantanian con lo que Roland Barthes (1997) denomina lengua sadiana; porque Sade construye un lenguaje nuevo que atraviesa el lenguaje natural, no reductible al de la comunicación. El escritor francés produce una lengua y una escritura del deseo. Sin embargo, desde la perspectiva barthesiana no hay que olvidar que, por el solo hecho de constituir una lengua, ésta adquiere las características del fascismo, de la arrogancia, porque se define no por lo que deja sino por lo que obliga a decir; por lo tanto usa un poder (Simón, 2010). El acto de habla implica la constitución de un rol de amo y esclavo ya que ejerce el autoritarismo de la afirmación, de la orden y, al mismo tiempo, dicho acto repite, se ve obligado a decir lo que desde siempre fue ya dicho (Simón, 2010:128-133). Este juego de la afirmación y de la reiteración de lo que ya ha sido contado resulta significativo si pensamos la reescritura del mito órfico desde esta lengua particular. Barthes define y puntualiza las características de la lengua sadiana:

[El erotismo] nunca es más que un habla, pues las prácticas sólo se pueden codificar si se reconocen, es decir, si se hablan. (...) El código erótico está formado por unidades que han sido cuidadosamente determinadas y enunciadas por el propio Sade. La unidad mínima es la *postura*; es la menor combinación que podemos imaginar, pues sólo reúne una acción y su punto corporal de aplicación. (...) Combinadas, las posturas componen una unidad de rango superior, que es la *operación*. La operación requiere varios actores (es al menos el caso más frecuente); cuando se capta como un cuadro, un conjunto simultáneo de posturas, se denomina *figura*; cuando, por el contrario, vemos en ella una unidad diacrónica, que se desarrolla en el tiempo por sucesión de posturas, se denomina *episodio*. (...) Las operaciones que se extienden y se suceden forman la mayor unidad posible de esta gramática erótica: se trata de la escena o sesión (Barthes, 1997:36-41).

En el texto del dramaturgo argentino se vinculan el mito, la escritura musical de *Orfeo*, de Claudio Monteverdi y una situación de dominación y erotismo; los personajes parecen instalados en el hoy, pero también dependen del manuscrito que ha escrito Claudio:

YO: Hola.

AMO: En una hora vas a estar en el mismo lugar de la semana pasada.

NARRADOR: Cortó.

(...)

Ya no podía distinguir cuántos de ellos estaban meando sobre mí.

Alguien lamía mi cuerpo, otro hurgaba mi culo.

Todos acabaron encima mío (Tantanian, 2007:109).

Barthes menciona que este tipo de lengua o lenguaje se reconoce por el aislamiento: el lenguaje erótico de Sade siempre busca construir un espacio aparte, aislado, marcado por el encierro. Por la articulación, ya que no existe una lengua sin división en partes diferentes (palabra, oración, sujeto, predicado, por nombrar algunas). Así en esta lengua erótica encontramos posturas, imágenes, episodios, secuencias, escenas, que aparecen ordenadas, tercera forma de entender este lenguaje, ya que luego de dividir, necesita de algo que lo ordene y organice las acciones. En nuestra obra ese ordenamiento está a cargo de un Amo, y en el caso de la escritura de Sade, es con la figura del libertino. La teatralización es un rasgo que supone, en primer lugar, la preparación de la escena erótica y, en segundo, ir agregando sucesivamente más acciones vinculadas al placer erótico, con el objetivo de obtener a su vez más placer. Observamos un ejemplo de estas operaciones en la obra de Tantanian teniendo en cuenta que la articulación se produce entre las secuencias del conflicto básico (la enfermedad de Claudia, esposa del músico) y las secuencias que remiten a lo narrado en el manuscrito de Claudio:

22

(...) AMO. Estabas esperando la llamada.

Mañana a la noche, mismo lugar.

Es necesario que mantengas prolija la afeitada del otro día.

Tenés que raparte la cabeza y raparte la barba.

NARRADOR. Obedecí en todo.

Al entrar, vi a dos tipos desnudos, afeitados y rapados como yo, sentados en sillas enfrentadas.

Supuse que eran esclavos y que el juego esta vez sería entre nosotros y que él estaría observando.

Ninguno de aquellos dos podía ser él. Me desvestí y me senté en la tercer silla. Los otros dos estaban en la misma situación que yo.

¿Qué hará nuestro amo con sus tres esclavos...?

Se apagaron las luces. Entraron tres hombres de contextura robusta y cuerpos firmes. Cada uno con un recipiente. Se ubicaron detrás de las sillas. Nos vendaron los ojos. El que estaba detrás de mí me tiró sobre la cabeza un líquido pegajoso. Saqué la punta de la lengua y probé: era miel.

Nos ordenaron que nos acercáramos. Comenzamos a lamernos, los tres esclavos estábamos muy

excitados, las vergas erectas se pegaban unas con otras y las manos se hundían entre las nalgas. Mientras tanto los tres amos se ubicaron detrás de cada uno de nosotros con sus vergas listas para enclarnos. Lo hicieron de un solo empujón con sus pijas húmedas de miel. Nos decían que éramos sus putos preferidos, sus esclavos preferidos. Las voces sonaban iguales. Aquellos tres hombres eran iguales. (...) Todos acabaron encima mío. (Tantanian, 2007:108-109).

Según puede observarse en el ejemplo, aquí se ponen de manifiesto las posturas, los cuadros, las distintas sesiones y el uso de los espacios (habitaciones cerradas) que marcan las acciones sobre el cuerpo, la sumisión, la dominación, el ejercicio del poder, como clave de esta reescritura que inscribe un espacio para el goce.

Desde una perspectiva teórica siempre resulta problemática y difícil la definición de lo pornográfico en la literatura, como asimismo establecer diferencias claras con el erotismo y lo obsceno. La perspectiva histórica y la comparación entre las artes quizás entregue algunas respuestas, según Roman Gubern (1989: 14):

Lo pornográfico puede constituirse en una [práctica de escritura] que hace hacer, produce efectos excitativos y una manipulación. Dicha práctica se basaría en abstracciones, en relaciones sexuales abstractas, representadas en cambio con el más crudo hiperrealismo fisiológico. Y de esta peculiar y estridente contradicción deriva una buena parte de su desprestigio artístico.

Las relaciones sexuales son abstractas, por un lado, porque son representadas por el lenguaje; no es *mi* cuerpo concreto sino que es construido por el discurso. Por otra parte, su mención al “hiperrealismo fisiológico” además de situarnos en las décadas finales del siglo XX muestra que lo corporal y fisiológico aparecen con crudeza y con efecto de desmesura (penetraciones, eyaculaciones, ingesta de semen, etc). Veamos un ejemplo en el texto de Tantanian:

23
Al día siguiente, puntualmente a las 18 estaba frente al
conserje del Hotel La Esperanza.
Me entregó las llaves: habitación 115.
Sonrió.
Como si supiera todo.
Vengo a buscar a Claudia, dice él.
No hay entrada para los vivos, dice el portero.
Y entre sus manos trae el manuscrito y lo lee.
(...)
Las voces sonaban iguales.
Aquellos tres hombres eran iguales.
Reparé que los otros dos esclavos eran muy parecidos a mí.
No sé cuánto duró aquello.
Pero fui sometido por los tres.
(...)

Pero Claudio desconfía.

Gira su cabeza hacia mí y posa su mirada sobre mí y me desea.

Quiero que me chupes bien la verga, hasta que se me ponga al palo, y que te la tragues hasta los huevos, quiero sentir tu lengüita en el fondo del tronco, mientras me apretás la cabeza con la garganta, y no me importa si te ahogás, una vez que la tengas en la boca no vas a sacártela hasta que yo te diga. (El subrayado es nuestro).

(Tantanian, 2007:110-111).

Esta lengua sadiana en la escritura dramática de Tantanian se puede observar en la presencia de lo pornográfico literario y así usamos el concepto de *pornogramas* con el cual Barthes (1997: 182) designa las huellas de una práctica pornográfica que aparece en el texto mediante la fusión del lenguaje y el cuerpo, sea en una palabra, una frase, una oración o en un párrafo completo, con los que asimismo se busca producir en el lector una perturbación en el mismo orden de relación sinonímica ‘cuerpo/lengua’. Sólo como ejemplo de la reescritura de Tantanián son pertinentes las siguientes frases, unas como órdenes y deseos, otras en tanto relato de la vejación, y todas en el registro de la lengua sadiana: “*chupes bien la verga*”; “*quiero sentir tu lengüita en el fondo del tronco*”, entre otras. La noción de pornograma también remite a la violencia efectuada sobre los cuerpos, a relaciones de dominación y sumisión bajo la forma de un relato de vejaciones que supone un ejercicio de poder, a lo permitido y lo no permitido, a lo aceptable y lo no aceptable en un estado de sociedad históricamente situado y sustentado, como dijimos antes, por la vinculación cuerpo/ lengua.

Ahora bien, ¿por qué reescribir un mito que habla del amor y la muerte desde el uso de la lengua sadiana y enmarcarlo en el discurso erótico y pornográfico? Según nuestra lectura, la respuesta a este interrogante puede buscarse en que la experiencia erótica y pornográfica abre un espacio para el goce y la vida, que confronta con la muerte que supone toda enfermedad. Dicho espacio de goce remite a la lectura, a la posibilidad de una dialéctica del deseo que se presenta como un juego (Barthes, 1974: 11). En este sentido, la escritura y lectura del manuscrito por parte de Claudio implica un juego que se propone de una *manera arrogante*, eliminar o disminuir los efectos de la enfermedad en Claudia, salvarla y rescatarla de la muerte. Se deriva que en esta reescritura la función instrumental del erotismo permite dar cuenta de problemáticas determinadas, visiones de mundo y posiciones frente a una tradición teatral y entonces se produce la relación entre escritura erótica y enfermedad.

2. Escritura erótica y enfermedad

La existencia, el conocimiento y la percepción de la enfermedad por parte de los seres humanos reconocer el estado de vulnerabilidad, fragilidad de la vida y pone de manifiesto la disolución progresiva de la corporalidad e identidad de un sujeto. Pero, al mismo tiempo, la situación de enfermedad –transitoria o crónica– permite un “estar en el mundo” en términos filosóficos que supone una afirmación de lo viviente ya que inscribe la posibilidad de una lucha por la recuperación de la vida más allá de sus límites. En palabras de Susan Sontag (2005:11), “la enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara”. Observemos un ejemplo en el texto de Tantanian donde la práctica de escritura en lengua sadiana ejerce ese hacer de restitución de la salud aunque como Orfeo parece que fracasa:

3

CLAUDIA: No.

Nadie puede tener tanta sed.

Es imposible.

Y esta cama ya no me sostiene.

Mi cuerpo olvidó cómo dormir.

Necesito alguien que *me ayude a recordar*.

(Se queja:)

Estas putas piernas.

(...)

CLAUDIA: Las piernas.

Ya ni las siento.

CLAUDIO: Tratá de moverlas.

CLAUDIA: Trato, pero no las siento.

CLAUDIO: Descansá.

CLAUDIA: Sabés muy bien que hace días que no puedo dormir.

Sabés muy bien que desde que estás escribiendo eso, no puedo dormir. (Tantanian, 2007:79-83. El subrayado es nuestro).

El padecimiento, el dolor, el estado de disgregación de sí mismo y del cuerpo preanuncian una situación de crisis profunda que desemboca en dos alternativas posibles: la recuperación de la vida o el advenimiento de la muerte. En tal sentido, la escritura a partir del lenguaje sadiano –con todo lo que ésta implica de arrogancia, poder, fascismo, sumisión, dominación y violencia– al abrir el espacio del goce intenta “conjurar” la muerte pero, en el caso de Orfeo/Claudio atrae el dolor y la muerte.

Por otra parte, si pensamos cómo se representa la enfermedad en el discurso literario, François Laplantine (2000: 29-36) señala que:

Puede hablarse entonces de una verdadera *contribución del texto literario a la medicina* [proponiendo tres formas] de aparición de la enfermedad en el texto: *la enfermedad en tercera persona* (la que considera a la enfermedad situándose desde el lado del médico); *la enfermedad en segunda persona* (aquella en la cual el personaje principal o el narrador se enfrenta con la enfermedad del otro); y *la enfermedad en primera persona* (se sitúan en el propio corazón de la enfermedad porque el escritor o [el personaje] están ellos mismos enfermos). (...) En resumen, el texto literario es siempre, de manera simultánea, un texto explicativo, pero que dice otra cosa que el discurso médico, en su triple expresión biomédica, psicomédica y sociomédica.

A partir de esta conceptualización examinamos la relación entre la escritura erótica y enfermedad en la obra del dramaturgo argentino: Claudio observa el proceso terminal de la enfermedad de Claudia, construye su propia representación y aparece la enfermedad con la segunda y tercera persona. Claudia experimenta los efectos y fases del estar enferma hasta que muere y allí Claudio experimenta el dolor y luego la muerte:

(Aquí se oficia la misa de Difuntos por la muerte y el alma de Claudia.

La lloran sus deudos.

Claudio arroja su nombre al vacío.

Y se entrega a la desesperación.)

Derelicta, mater dolorosa.

El camino se abre como una boca sucia.

Y en ella, sobre ella, a través de ella, entre los ruidos y las voces de los otros, por entre las hendijas de las oscuras persianas que ocultan los cuerpos torturados de los que no descansan, de los que penan, de los que aúllan, de los que gimen, de los que rasgan su piel cubierta de llagas, de los que derraman cera sobre las heridas: los penitentes, los castigados, los humillados, por sobre ellos, por sobre todo: el peso de la eternidad. Ingreso, entonces, a la oscuridad (Tantanian, 2007:103-104).

Las interacciones toman el modelo sadiano en la delectación sensorial con los sujetos torturados, humillados, lacerados, en estado de aislamiento y en espacios cerrados, y la reescritura del mito se actualiza. Estas interacciones y algunas frases señalan las relaciones de sumisión y dominación en el plano de lo corporal: “*en ella, sobre ella, a través de ella*” (Tantanian, 2007: 103). El acto de escribir en lengua sadiana supone un deseo, vencer la enfermedad, y el ingreso del goce mediante la sumisión, la dominación, la arrogancia y el poder, desde allí la escritura de Claudio pretende eliminar la muerte. Pero desde el momento en que está presente *el acto de gozar* en cualquiera de sus formas significa poner en cuestión la posibilidad de la muerte –inscribiendo ese acto arrogante–,

intentando ir más allá de un límite, de la no-vida, que impone el lenguaje al cuerpo (pues el primero nunca puede dar cuenta de la totalidad de lo corporal, una lengua siempre nos deja sólo sus partes, sus restos, sus instantes de goce que para concretarse necesita ineludiblemente del otro). Se acentúa el carácter performativo (*hacer hacer*) en la escritura del manuscrito al producir efectos excitativos, emocionales y en el plano del discurso erótico la vinculación amo-esclavo inscribe el espacio del goce con efectos idénticos. A partir de este punto se derivan algunas cuestiones significativas. La primera, consiste en la elaboración de una diferencia que articula dolor y goce desde la vinculación entre enfermedad y erotismo. Mientras que la alteración de la conciencia implica la pérdida de memoria: “Necesito alguien que me ayude a recordar” (Tantanian, 2007: 79-83); el placer supone lo erótico y posee la capacidad de otorgar vida e incluso poder para ingresar al mundo de los muertos. Veamos la muerte de Claudia, el descenso de su esposo al reino de los muertos y el regreso de ambos:

21

*(Claudio escupe en la boca del tiempo tres veces.
Maldice al padre.)*

*(Luego decide:
bajar al reino de los muertos
y rescatar a Claudia).*

*(Lo hace.
Le permiten entrar.
Le permiten rescatarla.
Deberá salir de allí.
Ella lo seguirá siete pasos más atrás.
No deberá él girar su cabeza.
No deberá ver el rostro de Claudia hasta no dejar territorio de muertos.)* (Tantanian, 2007:105).

22

*(Pasaje desolado.
Después de la batalla.)*

CLAUDIO: ¿Hay alguien ahí?
Detrás del vidrio, entonces.
¿Sos vos? Claudia... ¿sos vos?

Es ella.
Claudia, que llega.

La rescaté de entre los muertos.

Y antes de salir, antes de que las puertas del infierno se abriesen para darnos la salida, giré mi cabeza para ver si estaba allí.

Y la perdí.
Por segunda vez.

*(Saca un manuscrito.
Continúa leyendo El Orfeo.
Lo que sigue, entonces, podrá ser:
la voz de Claudio o
la voz de muchos o
los cuerpos de la obra de Claudio que piden prestada la escena)*(Tantanian, 2007:106).

La relación entre escritura erótica, vida, muerte, memoria y olvido es uno de los ejes de lectura más notables en esta obra. El texto de Tantanian rompe con los límites entre la palabra y el cuerpo, fusionándolos y haciendo que el lenguaje siempre exceda el límite, llegue a lo inconmensurable, en la experiencia de la muerte. En cuanto al olvido, la enfermedad produce siempre “una alteración en la conciencia” (Sontag, 2005:23) y una disolución en los valores que imprimen una falta de seguridad en la existencia del ser humano. El olvido también se constituye en el discurso y no sólo en el plano de la identidad: “El lenguaje, además de evocar, tiene esta facultad de negar, de olvidar, de disociar la realidad” (Barthes, 1997:159) y esta afirmación permite pensar el olvido, en tanto que borra, suprime huellas, como una operación de poder que define a toda lengua y en particular la sadiana. Por último, la memoria está íntimamente relacionada con la vida: el acto de escribir por parte de Claudio, las reiteraciones de la lectura de ese manuscrito durante el proceso de la enfermedad de su esposa y luego el descenso al mundo de los muertos para rescatarla y devolverle la vida (aunque después ella muera) implica la posibilidad y una acción concreta para desafiar el poder de la muerte, aunque el artista en su arrogancia desoye lo que dice su mujer respecto del poder disolvente de la escritura en su cuerpo. Todo lo precedente nos señala el *carácter instrumental* del discurso erótico (aquí en la lengua sadiana) usado para interrogar la versión hegemónica del mito de Orfeo, considerado un discurso fundante de Occidente (Simón, 2008: 360) porque habla de la vida y la muerte, de la música, del amor. La escritura de Tantanian exagera la clave sadomasoquista, pone en escena el espacio del goce con sus mecanismos de violencia, sumisión y dominación *en, por y sobre* los cuerpos a los fines de abrir, abrir, siempre abrir—hasta el infinito y a costa de nuestra propia soledad— la pregunta acerca de la enfermedad y la muerte. La reescritura dramática del mito de Orfeo mediante el uso de la lengua sadiana acerca además lo monstruoso. Lo monstruoso —elemento que también conforma la escritura de Sade— construye y es construido por la violencia, en dominación y sumisión, del poder

sobre los cuerpos. Al respecto, observemos la secuencia de la muerte de Claudio, contemplada por Claudia, ya convertida en un espectro, pues ella es Eurídice y Claudio es Orfeo, el desmembrado por las ménades:

28

(Paisaje desolado.

Después de la batalla.)

CLAUDIA: (...) Claudio hunde su cuerpo en el agua.

Lo veo.

Estoy aquí, frente al mar.

Lo veo.

Las mujeres se acercan.

Nadan.

Son como peces.

Tienen dientes afilados.

Y una lleva un cuchillo entre las carnes.

La más bella ríe.

Se acercan a Claudio.

Y abren sus bocas.

Clavan sus dientes en la carne de Claudio.

Untan sus cuerpos con la sangre de Claudio.

La otra saca el cuchillo.

Y, así, de un solo golpe, cortan su cabeza.

Una de ellas le arranca los pies.

Y los devora.

La otra hunde su lengua y sus dientes en sus ojos.

Otra le corta las manos.

Y comen, devoran su cuerpo (Tantanian, 2007:117).

La figura de la mujer fantasma nos parece significativa porque es un ser *que está en el mundo y, al mismo tiempo, no está*; se sitúa en los límites entre la vida y la muerte y se correlaciona con esas mujeres-peces que devuelven a Claudio la violencia, en la relación metonímica lengua-corporalidad-sumisión-poder. De esta manera, se inscribe la violencia sobre los cuerpos, una sujeción al poder del Otro pero que, al mismo tiempo, abre un espacio de goce en y por la palabra, que desde la belleza y el placer que produce lanza al infinito la pregunta siempre angustiante por la vida, la enfermedad y la muerte. De esta manera esta obra dramática tensiona al máximo la tradición teatral y musical de occidente, busca ese más allá del lenguaje que Sade permitiera vislumbrar.

Bibliografía:

- Barthes, Roland (1997): *Sade, Fourier, Loyola*. Cátedra, Madrid.
- Bongers, Wolfgang y Olbrich, Tanja (comp) (2006): *Literatura, cultura, enfermedad*. Paidós, Buenos Aires.

- Grimal, Pierre (1982): *Diccionario de la Mitología Griega y Romana*. Labor, Barcelona.
- Gubern, Roman (1989): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Akal, Madrid.
- Iglesias, Ana Laura (2008): “Espacio, Texto y Exceso. Subjetividad y dramaturgias contemporáneas”, págs. 183-202, en *El Espacio Textual* dirigido por Liliana Fenoy, Alción, Córdoba.
- Laplantine, François (2000): *Antropología de la enfermedad*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- Musitano, Adriana (2008): “Cámara Gesell (Veronese, 1992): ¿Oscuro memorial de familia o laboratorio social?”, págs. 289-318, en *El Espacio Textual* dirigido por Liliana Fenoy, Alción, Córdoba.
- Simón, Gabriela (2010): *Las semiologías de Roland Barthes*. Alción, Córdoba.
- Sontag, Susan (2005): *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Taurus, Madrid.
- Tantanian, Alejandro (2007): *Cine quirúrgico. Una anatomía de la sombra. El Orfeo. Isphahan. Los mansos*. Losada, Buenos Aires.

