

## Por un nuevo cine (1982)<sup>1</sup>

Por Alain Robbe-Grillet\*

Traducción e introducción de Bruno Grossi\*\*

### Introducción

La obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet ha reñido con dos dificultades que han terminado por obturar su recepción teórico-crítica. Por un lado, la dependencia conceptual de sus películas con respecto a sus novelas – marcadamente en la crítica especializada, pero también de modo solapado en muchas intervenciones del propio Robbe-Grillet–, terminaron por condenar a las primeras a ser un mero sucedáneo de las segundas; pero, por otro lado, fue precisamente esta incapacidad de pensar de modo inmanente en sus films lo que impidió apreciar la rareza de estas, al punto que su obra no pudo ser asimilada sin más a los géneros o movimientos de su época: demasiado extraño para unos, demasiado realista para otros. No por nada cuando en una de las *causeries* de *Préface à una vie d'écrivain* Robbe-Grillet habla de sus autores preferidos los elegidos son Antonioni y Buñuel: en la tensión de aquellas estéticas opuestas, que Robbe-Grillet reivindica, pueden leerse las dificultades que se hallan contenidas en sus propios films. De allí que su nombre continúe siendo para una gran mayoría –a pesar de, por ejemplo, el lugar central que ocupa en los libros de Deleuze o en varios de los muchos textos de semiología del cine desde los años sesenta y setenta– una mera nota al pie en la historia del cine, resultado ni siquiera atribuible a algunas de sus películas, sino de su colaboración histórica con Resnais en *El año pasado en Marienbad*.

---

<sup>1</sup> « Pour un Nouveau Cinéma ». Extraído de *Le voyageur*, Paris: Christian Bourgois, 2001, pp 204-14. El texto fue escrito originalmente en 1982 por Robbe-Grillet para un volumen colectivo sobre "Cine y Literatura" que debía salir por Arden Press, pero esta publicación se retrasó varias veces y el texto apareció finalmente en inglés, en 1991, en la colección de ensayos *Writing in a Film Age* (University Press of Colorado), editada por Keith Cohen. A su vez, algunos párrafos del texto aparecieron, ligeramente modificados, en *Angélique ou L'enchantement*, el segundo tomo de sus relatos autobiográficos, publicado en francés en 1987 en editorial Minuit, y en español en 1989 por Gedisa.

---

Al margen de este lugar ambiguo e injusto que la historia le deparó, el cine no fue nunca para Robbe-Grillet una tarea subalterna, epigonal o que ejerció irreflexivamente. Al contrario: aunque sus textos sobre cine son el resultado de un pensamiento menos sistemático que el que se evidencia cuando se refiere a la literatura (no hay un equivalente de *Por una nueva novela* dedicado exclusivamente al cine), la insistencia con la que retornó –si bien dispersamente a lo largo de cuatro décadas– sobre algunos temas da cuenta de un interés para nada casual. En este sentido, no sólo se dedicó a reflexionar minuciosamente sobre los problemas prácticos que acaecen en la realización de un film, sino que dedicó inspiradas líneas a la especificidad del lenguaje cinematográfico, las diferencias entre el cine y la literatura (o entre la palabra y la imagen, o los problemas asociados a la escritura para uno u otro medio), la relación polémica del cine y el mercado, teniendo en cuenta siempre las ambigüedades ideológicas de la fascinación que causa el cine.

En este sentido, el texto que ahora presentamos vuelve sobre varios de estos asuntos. En primer lugar, el ensayo de Robbe-Grillet puede ser leído en sintonía con la tradición althusseriana que inauguró Baudry en los años setenta, en el que la reflexión técnica y la reflexión ontológica se vuelven una y la misma cosa. Sin embargo, las críticas a la ilusión realista y la pseudo-transparencia formal del realismo baziniano adquiere en el texto de Robbe-Grillet no sólo la convencional forma de la “crítica de la ideología” que muchos críticos de la época practicaban (y en el que dejaba leerse un desprecio mal disimulado al propio arte cinematográfico), sino que esta funciona como la punta de lanza con la cual el autor busca promover otra forma de hacer cine. Así, la reivindicación curiosa –de alguien que no dejó de fustigar aquí y allá las estéticas comunistas que subordinaron su propio lenguaje específico a la prosecución de un efecto externo– del “Manifiesto del contrapunto sonoro” de Eisenstein y Pudovkin, lo lleva a pensar por un lado el retroceso formal del cine parlante, el desaprovechamiento de las posibilidades técnicas introducidas por el sonoro, pero por otro lado, le permite asumir en toda su problemática la

cuestión del montaje y los efectos sensibles que este trae aparejado: el “choque”, las “tensiones internas” o la “descarga de energía”. Nos alejamos así indefectiblemente de la órbita ascética e ilustrada de la estética althusseriana. En su lugar, Robbe-Grillet propone volver -en otro giro inesperado, que muchos encontrarán contradictorio si lo comparamos con sus declaraciones de los años cincuenta— a Freud: “Ahora pensamos, desde Freud, que lo que ocurre en nuestros sueños es infinitamente más interesante (porque es más rico, menos convenido de antemano, más revelador de nuestra relación con lo real) que los gestos, las palabras, los pensamientos y los decorados que componen el tejido tranquilizador de nuestra vida socializada (aquella que da cuenta el realismo)”. Robbe-Grillet encuentra así, luego de denostarlo durante años, el surrealismo, y le viene no por afán de evasión, sino por mera fidelidad radical a la realidad.

Esta teorización —que puede leerse materialmente en sus propias películas— señala por lo tanto una interrogación sobre el estatuto de lo real hecha, no desde el exterior, sino desde el cine mismo, su historia, sus técnicas y sus procedimientos. Por eso, si en primer lugar Robbe-Grillet parece desconfiar de las imágenes cinematográficas, ya que son ellas las que parecen neutralizar el carácter extraño y misterioso del mundo; en el despliegue del ensayo es precisamente el cine —y quizás más aún que la literatura— el que puede liberar aquello reprimido por la cultura administrada del realismo oficial (sea burgués o socialista). De este modo, el siguiente texto —inédito hasta ahora en español— no pretende solo hacerle justicia a la obra fílmica de Robbe-Grillet mediante nuevos marcos conceptuales para pensarla y revitalizarla, sino que busca polemizar con ciertos modos de relacionarse con el cine, en tanto introduce —a veces de modo precipitado e intuitivo, pero siempre con el entusiasmo terrorista que lo caracterizó— una relectura idiosincrática de la historia del cine y el devenir de su propio lenguaje.

**Por un nuevo cine - Alain Robbe-Grillet**

La historia del cine es aún muy breve. Sin embargo, ya está marcada por sus propias interrupciones abruptas y giros radicales. Aun así, la mayoría de las películas actuales que pasan por obras maestras habrían sido –no sin razón– denunciadas por Eisenstein como absolutamente fallidas y la negación misma de todo arte.

Debemos releer hoy el famoso "Manifiesto del contrapunto sonoro" firmado por Eisenstein y Pudovkin en los años veinte. En el momento en que se informaba, en Moscú, de un invento americano muy reciente que permitiría a los actores hablar en la pantalla, este texto profético denunciaba con fuerza (con una extraordinaria claridad de visión) la pendiente fatal por la que todo el cine corría el riesgo de deslizarse: reforzada considerablemente la ilusión de realismo por la palabra dada a los personajes, el cine se dejaría llevar por el cobarde camino de la facilidad –cuya tentación nos amenaza sin cesar– y, para complacer a la mayoría, se contentaría en adelante con una reproducción supuestamente fiel de la realidad, renunciando así a la creación de obras verdaderas, en la que esta realidad sería puesta en entredicho por las propias estructuras de la narración cinematográfica.

Ahora bien, lo que Eisenstein exige, con su habitual vehemencia, es que el sonido sirva, por el contrario, para crear choques suplementarios: a los choques entre las imágenes organizados por el montaje de los planos (yuxtapuestos uno tras otro según relaciones de resonancia armónica y de oposición) hay que añadir choques entre los distintos elementos de la banda sonora, también nuevos choques entre los sonidos por una parte y las imágenes proyectadas al mismo tiempo por otra. Evidentemente, como buen marxista-leninista, apela a la sacrosanta "dialéctica" para apoyar su tesis...

Pero, por desgracia, la ideología comunista hizo poco por salvar al cine soviético (que es hoy en día uno de los peores del mundo) de caer en las trampas de la conveniencia. De hecho, el viejo "realismo burgués" triunfó en

todas partes, tanto en Occidente como en Oriente, donde solamente fue rebautizado de "socialista". Eisenstein y sus amigos fueron rápidamente reconducidos a la nueva norma universal. Así el montaje de sus películas (*Qué viva México*, por ejemplo) fue rehecho por la burocracia bien-pensante y los sonidos, en todas partes, fueron sabiamente subyugados a las imágenes reordenadas.

En la misma Francia, fue un teórico de extrema izquierda, André Bazin, quien, arrojándose alegremente la dialéctica por encima del hombro, defendió el ilusionismo realista, llegando incluso a escribir que la película ideal ya no implicaría montaje alguno... "¡puesto que no hay montaje en la realidad natural del mundo!". Las innumerables y emocionantes formas expresivas desarrolladas en Rusia y en otros lugares durante la época del cine mudo fueron repentinamente tachadas como balbuceos infantiles, como resultado únicamente de una técnica aún rudimentaria. Las imágenes parlantes, las pantallas anchas, la profundidad de campo, el color, los cargadores de cinta de larga duración, todo ello nos ha permitido hoy transformar el cine en una simple reproducción del mundo... En definitiva: hacer desaparecer el cine como arte.

Si hoy queremos restituirle su vida propia, su fuerza de antaño, su capacidad de darnos obras verdaderas, dignas de competir con las creaciones novelescas o plásticas de la modernidad, es necesario por lo tanto devolver a la obra cinematográfica las ambiciones y la importancia que le eran propias en la época muda. Así pues, debemos, como nos invita Eisenstein, aprovechar cada nueva invención técnica, no para someternos más a la ideología realista, sino, por el contrario, para aumentar las posibilidades de enfrentamientos dialécticos dentro del film y, en consecuencia, multiplicar las "descargas de energía" que permiten los choques y las tensiones internas.

Desde este punto de vista, el llamado realismo del cine comercial contemporáneo, firmado por Truffaut o Altman, se presenta como un sistema

impecable –totalitario– basado en la redundancia generalizada. Los más mínimos detalles de cada plano, los raccords entre ellos, los elementos de la banda sonora, todo, absolutamente todo, debe concurrir *en un mismo sentido*, un sentido único, el sentido común. La inmensa riqueza potencial que esconde este material onírico (las imágenes y los sonidos discontinuos) debe reducirse al mínimo, someterse a las leyes de la conciencia normativa, al orden establecido, para evitar a toda costa que el sentido no se desvíe, no se sature, no se bifurque, no siga varias líneas incompatibles a la vez, o bien se pierda por completo. Los técnicos, tanto en el plató de rodaje como en las distintas salas de grabación, están ahí precisamente para garantizar que nunca se produzca ningún fallo, ninguna desviación.

¿Pero qué significa esta voluntad reductora? A fin de cuentas, se trata de reducir la realidad misma, la realidad viva, a un marco tranquilizador, homogéneo, lineal, reconciliado, enteramente racional, en el que todas las asperezas chocantes habrán desaparecido. Digámoslo sin rodeos: el realismo no es en absoluto la expresión de la realidad, es incluso exactamente lo contrario. La realidad es siempre ambigua, incierta, cambiante, enigmática, constantemente atravesada por corrientes contradictorias y rupturas. En una palabra, la realidad es "incomprensible". Sin duda, también es inaceptable. El realismo, por el contrario, tiene como primera función volverla aceptable. Debe, por tanto, y de modo imperativo, no sólo dar un sentido, sino dar un sentido único, siempre el mismo y consolidarlo sin descanso a través de todos los medios técnicos, artificios y convenciones que sea posible poner a su servicio.

A su vez, los críticos de cine en el poder no dejaron de acusar, por ejemplo, a un film policial de faltarle realismo, con el pretexto de que los motivos del asesino no están suficientemente claros, o porque hay contradicciones en el escenario o vacíos en la cadena causal de los acontecimientos, etc. ¿Qué sabemos, no obstante, de las investigaciones verdaderas de los crímenes reales? Que siempre hay incertidumbres (a veces sobre puntos esenciales),

lagunas inquietantes, "errores" en el comportamiento de los protagonistas, personajes inútiles, pruebas divergentes, piezas extra en el rompecabezas que la investigación intenta en vano completar...

La realidad es problemática. Nos topamos con ella, pero como con un muro de niebla. Sin embargo, nuestra relación con el mundo se complica aún más por el hecho de que el universo realista se nos presenta en todo momento como *familiar*; pasa casi desapercibido porque estamos muy habituados a él: se ha convertido en nuestro hogar, nuestro capullo. Aun así, a cada momento nos topamos de repente con la realidad con una violencia siempre renovada que ninguna experiencia puede suavizar: la realidad nos sigue siendo irremediablemente *extraña*. Las palabras alemanas *heimlich* y *unheimlich*, utilizadas tanto por Freud como por Heidegger (en ámbitos diferentes pero que aquí se solapan), dan buena cuenta de esta oposición vivida –fundamental porque es ineludible– de lo extraño y lo familiar. Tanto el psicoanalista como el filósofo insisten en el carácter engañoso (ideológico, socializado) de esta familiaridad que creemos tener con el mundo; el reconocimiento y la exploración (hasta la angustia) de su extrañeza constituirán el punto de partida necesario para la elaboración de una conciencia libre. Y una de las funciones esenciales del arte es precisamente asumir este papel revelador. Esto explica por qué el arte no pretende hacer el mundo más soportable (como sin duda hace el realismo), sino incluso menos soportable, siendo su ambición última no hacer que lo real sea aceptado, sino cambiarlo.

Parece que el cine, en virtud de su propio material, es una herramienta privilegiada para esta doble aventura. En primer lugar, la imagen en movimiento posee dos características primordiales (que el realismo intenta en vano hacer olvidar): está en presente y es discontinua. Esta *presencia* irreductible de la imagen fílmica se opone sin duda al complejo juego de tiempos gramaticales de la que dispone la novela clásica: no existe ningún código fotográfico que nos permita significar que tal o cual escena está en

---

pasado –ni definido, ni indefinido, ni imperfecto– o en futuro, y menos aún en modo condicional. Si veo un acontecimiento desarrollarse en la pantalla, lo recibo como sucediendo: está en presente del indicativo.<sup>2</sup> Por otra parte, la continuidad de esta acción presente se interrumpe de manera imprevisible y brutal con cada cambio de plano, es decir, cada vez que las tijeras del montajista han cortado la película para pegar (en su lugar) otro plano. Entre el último fotograma del plano N y el primer fotograma del plano N+1, sucede algo que no ocupa ninguna duración en la película (duración fílmica nula): la cámara ha cambiado de lugar y se ha producido un vacío más o menos prolongado en el tiempo diegético.<sup>3</sup>

Paradójicamente, es la conjunción de estos dos saltos –en el espacio y en el tiempo– lo que permitirá al montaje tradicional hacer que el vacío pase desapercibido a los ojos del espectador. Basta en efecto con conectar entre ellos dos gestos suficientemente parecidos en amplitud, cadencia y significado (por ejemplo, el mismo pie de un mismo personaje caminando, tomado en el mismo momento de su movimiento cíclico), para que –a condición de cambiar el ángulo del plano– no se perciban ni el salto en el tiempo ni el salto en el espacio y, en consecuencia, tampoco el empalme que los materializa. De ahí la definición aceptada por todas las escuelas de enseñanza cinematográfica: ¡el *raccord* correcto es el que el espectador no ve! Se puede juzgar lo lejos que estamos –de hecho, el opuesto exacto– de los efectos de montaje preconizados y puestos en práctica por Eisenstein.

---

<sup>2</sup> No puede decirse lo mismo de la imagen fija: la fotografía (documento, foto de recuerdo, etc.) se recibe como testimonio de un acontecimiento que tuvo lugar en un pasado más o menos lejano.

<sup>3</sup> Recordemos en dos palabras esta noción capital de *diégesis*, precisada por Étienne Souriau hacia 1920, que opone el tiempo fílmico (duración y cronología del desarrollo de las imágenes en la pantalla) al tiempo diegético: duración y cronología de los acontecimientos supuestamente reales relatados en el film. Por supuesto, esta noción pierde gran parte de su pertinencia en una obra moderna como *L'Année dernière à Marienbad*, donde la existencia de una diégesis fuera de la película está fuertemente puesta en duda. Volveremos sobre ello.

Esta definición académica del llamado corte correcto la encontraremos reflejada en todos los niveles de la realización cinematográfica. Demos aquí, rápidamente, algunas aplicaciones de esta curiosa estética. El encuadre correcto será aquel del cual el espectador no llegue a ser consciente, es decir, aquel en el que los bordes no desempeñen ningún papel. La buena iluminación: la que parezca más "natural". El mejor emplazamiento de la cámara: el que tenga menos personalidad, porque borrará mejor el origen material del plano (la cámara también debe desaparecer y los espejos son la maldición de los camarógrafos). El mejor actor será aquel que no sea percibido como actor, sino sólo como personaje, etc. Un teórico de las bandas sonoras llegó incluso a escribir: "La mejor música de cine es la que el espectador no oye".

*Voilà*, la definición de la ilusión realista: el mejor film será aquel cuyas formas (narrativas o plásticas) tendrán menos existencia, menos fuerza, y cuya diégesis, la historia contada, será percibida por el público. El material cinematográfico es supuesto así perfectamente transparente, por lo que la pantalla no es más que una ventana abierta sobre el mundo... Al mundo de la familiaridad y no a la extrañeza del mundo.

Pues hay aquí un engaño más grave que el de pretender abrir una ventana sobre la realidad; se trata de sustituirla, de antemano, por su doble ideológico, es decir, por el realismo, que en el fondo no es más que la reproducción eterna del funcionamiento novelesco balzaciano. Sabemos (yo mismo lo he dicho cien veces, pero nunca hay que perder la ocasión de repetirlo) que no es casualidad que, en Francia, de todos los escritores del pasado, sea Balzac el elegido por la crítica académica como modelo por siempre de la verdadera novela. Balzac –aquel de *Eugenia Grandet*, *Père Goriot*, etc.– personifica en efecto un momento muy especial de nuestra historia: ese breve periodo entre dos revoluciones (la que estableció el triunfo de las ideas burguesas en 1830 y la revuelta proletaria de 1848), un periodo bendito, se podría decir –único en sus

anales— en el que la burguesía era feliz y los escritores pudieron, con la conciencia tranquila, abrazar los valores de la sociedad. Balzac no se hace ninguna pregunta sobre su propia escritura, como tampoco la clase social a la que pertenece cuestiona la validez de su poder. Escribir una novela era tan "natural" y correcto como poseer tierras o una fábrica.

Sólo unos años más tarde (a partir de 1848), esto ya no será verdadero: Flaubert marca brillantemente esta pérdida de ingenuidad en el ejercicio de la escritura. Y un poco antes, en la época de Diderot, por ejemplo, tampoco era verdadero: véanse en particular la puesta en cuestión de la narración en *Jacques le Fataliste*. Las formas balzacianas (es decir, el realismo burgués) permanecerán por lo tanto en la mente de los guardianes del orden como privilegiadas: ellas pertenecen a ese demasiado breve paraíso perdido. Y, naturalmente, cuando el cine aprende a hablar, es el modelo balzaciano el que se impone, también para él, como el ideal absoluto de todo relato. Esto explica que se le haya querido inculcar inmediatamente la continuidad sin fisuras, la causalidad rigurosa, la significación unívoca; en resumen: todo aquello que implica en la novela el uso del pasado histórico, garantía de la verdad del mundo, de su coherencia, de su estabilidad y de la necesidad de las leyes que lo rigen.

Es difícil, como hemos visto, imaginar un material que se preste tan mal a ello. La primera prioridad por lo tanto fue, para nuestros académicos, hacer desaparecer en la medida de lo posible este material con vocación demasiado modernista: imágenes en tiempo presente, empalmes de montaje, actores profesionales, el ojo de la cámara, una banda sonora independiente de la imagen (fabricada separadamente a partir de componentes múltiples, heterogéneos, simultáneos y combinados entre ellos), todo lo cual debía ser disfrazado, camuflado como tantos defectos vergonzosos... para llegar al resultado que conocemos.

Ahora nos toca a nosotros llevar la contraria a tal sistema, empezando por restablecer en su función esta necesidad primordial de todo arte: designar sin pudor su propio material, así como el trabajo creativo realizado sobre él. Y si una lucha contra este material debe ser emprendida, que sea una lucha abierta, hecha de cara ante el público y no a sus espaldas. Y si una relación con la novela puede establecerse, que sea en todo caso con la novela moderna (la Nueva Novela, por ejemplo), y no con esa pseudoliteratura balzaciana del siglo XX, que a nadie –al menos en la crítica universitaria– se le ocurriría defender. Y una semejanza con el mundo debe ser buscada, que sea con el real, es decir, con el universo que nuestro inconsciente confronta y segrega al mismo tiempo (sueños, fantasías sexuales, angustias nocturnas...) y no con el mundo artificial de la familiaridad, producto anodino y tranquilizador de nuestras censuras (la moral, la razón, el respeto al orden establecido).

La pantalla de cine no es en modo alguno el mundo, menos aún una ventana hacia él; es sólo el lugar donde se confrontan las formas y los materiales fílmicos (del mismo modo que el lienzo del pintor es la superficie donde se confrontan las formas y los materiales pictóricos), el lugar a su vez donde nuestra función narrativa es puesta en cuestión a través y por este material. El film no es una imagen del mundo, es, como toda obra de arte, una interrogación –incierta, irrazonable y conmovedora– planteada al mundo. Del mismo modo, la imagen del actor en la pantalla no puede constituir un personaje de sangre y nervios, ni siquiera su imagen; es solamente una de las funciones que entran en juego en el complejo fílmico, y que precisamente pone en cuestión (pone en crisis) esta noción de personaje.

En cuanto a la cámara, es otra de esas funciones: la que marca el punto de vista, es decir, el origen de las imágenes. Ella constituye así una presencia narrativa, o más bien una de las presencias narrativas, porque los personajes y el propio montaje también pueden desempeñar esta función *al mismo tiempo*. Y, no más que ellos, la cámara no puede ser neutra; ella puede solamente (y

de hecho es mucho) jugar con la idea de neutralidad: es uno de los polos donde objetividad y subjetividad entran en lucha, incluso es sin duda el primer lugar donde esta lucha se origina. Casi se podría decir que la cámara denuncia, por su propio funcionamiento, la trampa del realismo, que ella materializa y desmonta: por un lado, da una representación del mundo real que nos deja una fuerte impresión de objetividad; pero, por otro, no puede hacer otra cosa que dirigir su visión hacia un lugar elegido del mundo, y recortar después un fragmento limitado en la continuidad de este último. La cámara no revela lo real, la *imagina*. Elegir el lugar de la cámara y definir el encuadre son ya dos operaciones de lo imaginario.

Luego interviene el montaje, que denuncia una vez más la ilusión realista: los fragmentos orientados, recortados de la continuidad, ahora se unirán para formar una nueva construcción, totalmente nueva, que marcará de forma aún más flagrante la intervención de la mente creadora. La combinación de esta objetividad subjetiva de la cámara (que puede también desplazarse en movimientos panorámicos o *travellings* más o menos complejos) y los cortes que permiten la yuxtaposición de instantes más o menos distantes en el tiempo diegético, como campos más o menos distantes entre sí y formando entre ellos varios ángulos, esta combinación creará inmediatamente efectos sorprendentes, espacios paradójicos, multidimensionales y movedizos, que sin cesar se confunden y se escabullen, que es precisamente lo que hacen los espacios del sueño.

Ahora pensamos, desde Freud, que lo que ocurre en nuestros sueños es infinitamente más interesante (porque es más rico, menos convenido de antemano, más revelador de nuestra relación con lo real) que los gestos, las palabras, los pensamientos y los decorados que componen el tejido tranquilizador de nuestra vida socializada (aquella que da cuenta el realismo). Así, el cine –a condición de que abandone su acogedora camisa de fuerza realista, ya sea burguesa o socialista– aparecerá como un instrumento

privilegiado para comprender al hombre de hoy y sin duda también para construir al hombre del futuro.

---

\*Alain Robbe-Grillet (1922-2008) fue un novelista, cineasta y ensayista francés. Fue el principal teórico del movimiento literario llamado *nouveau roman*

\*\*Bruno Grossi. Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral (UNL), Doctor en Literatura y Estudios Críticos por la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y Becario posdoctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesor de Literaturas Contemporáneas en el nivel terciario y de las cátedras Teoría Literaria, y Literatura y las artes actuales en el nivel universitario. E-mail: Bruno Grossi [brunomilang@gmail.com](mailto:brunomilang@gmail.com)