

**INTRODUCCIÓN Y COORDENADAS. BICENTENARIO DE LA ARGENTINA Y TEATRO COMPARADO:  
INTERROGANTES PARA UNA CARTOGRAFÍA DEL TEATRO ARGENTINO EN UN MAPA MUNDIAL**

Jorge Dubatti  
Universidad de Buenos Aires

*Hacer posible la inteligencia de la multiplicidad*  
Claudio Guillén (1998), p. 15.

**RESUMEN:** En ocasión del Bicentenario de la Revolución de Mayo en la Argentina, este artículo propone la perspectiva teórica, metodológica y analítica del Teatro Comparado para pensar algunos problemas y núcleos significativos del teatro argentino en el marco de un mapa del teatro mundial. El Teatro Comparado es una disciplina que viene desarrollándose sistemáticamente en la Argentina desde hace más de veinte años y que se ha articulado históricamente sobre dos teorizaciones sucesivas. Actualmente focaliza los fenómenos teatrales desde un punto de vista territorial y supraterritorial. Este trabajo, que explicita el fundamento del que parten los estudios incluidos en el presente número de *Stichomythia*, propone que no hay *un* teatro argentino monolítico y totalizador sino *teatros argentinos*, dentro y fuera de las fronteras geopolíticas del país.

**PALABRAS CLAVE:** Bicentenario, Revolución de Mayo, Argentina, Teatro Comparado, teatro mundial, territorialidad, supraterritorialidad

**ABSTRACT:** On the occasion of the Bicentenary of the May Revolution in Argentina, this paper proposes the theoretical, methodological and analytical view of Comparative Theatre to think about some problems and significant core of Argentine theater as part of a map of the world theater. Comparative Theatre is a discipline which is systematically developed in Argentina for over twenty years and has historically arranged on two successive theories. Currently focused theatrical events from a territorial and supra-territorial point of view. This work, which explains the basis of the studies included in this issue of *Stichomythia*, suggests that there is not *a* monolithic and totalizing Argentine theater but *Argentine theaters*, inside and outside the geopolitical boundaries of the country.

**KEY WORDS:** Bicentenary, May Revolution, Argentina, Comparative Theatre, world theater, territoriality, supra-territoriality

Creemos que uno de los modos más provocadores para pensar el teatro argentino en ocasión del Bicentenario de la Revolución de Mayo puede ser el de recurrir a la disciplina del Teatro Comparado, que venimos cultivando sistemáticamente<sup>1</sup>, en forma práctica y teórica, en la Universidad de Buenos Aires desde hace más de 20 años (Dubatti 2010a). Justamente el Teatro Comparado propone el cuestionamiento, superación y complejización del concepto de *teatro nacional*, y permite reconsiderar el teatro argentino en su diversidad; para el Teatro Comparado el teatro argentino no es *uno* sino *múltiple*, la riqueza de nuestro teatro es tal que, comparatísticamente, debemos hablar de *teatros argentinos*, dentro y fuera de las fronteras políticas de la Argentina.

Pueden distinguirse dos etapas en la teorización del Teatro Comparado, una inicial y otra superadora, hoy vigente y en proceso de extensión. En el pasaje de una a otra cambian la definición y los alcances del Teatro Comparado. Nuestra óptica se ajusta a ese cambio.

### **Primera teorización: conceptos de internacionalidad y supranacionalidad**

La disciplina Teatro Comparado se desarrolla inicialmente a partir de una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada (Dubatti, 1995) desde la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral, bajo la consigna de «devolver el teatro al teatro». Tal como lo señalan los manuales clásicos (Guillén, 1985), la Literatura Comparada surge hacia fines del siglo XVIII y se consolida en el siglo XIX en un proceso paralelo al del desarrollo del concepto de literaturas nacionales. Su misión original fue conectar las literaturas nacionales o superarlas a partir del hallazgo de aspectos de la literatura que no podían ser pensados nacionalmente (en complementariedad con la idea de Literatura General). En una de sus versiones más avanzadas —aceptada por la International Comparative Literature Association (ICLA) en la segunda mitad del siglo XX—, la Literatura Comparada era definida como el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional<sup>2</sup>. Claudio Guillén parte de ambos conceptos, internacionalidad y supranacionalidad, como columnas de su libro fundamental (*Entre lo uno y lo diverso*, 1985). De esta manera, por trasposición directa (pero no mecánica ni acrítica; insistimos en la diferencia que marca la especificidad de lo teatral, en Dubatti 2008), el Teatro Comparado se ocupaba de pensar en su etapa inicial los fenómenos teatrales en contextos internacionales o supranacionales.

El Teatro Comparado sostenía inicialmente que estudiar el teatro desde un punto de vista internacional implica problematizar las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales (repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, traducciones, viajes, etc.), o entre un teatro nacional y cualquier cultura extranjera (externa a lo nacional). Como es claro, tanto internacionalidad

1. «En el fondo, todo el mundo es más o menos comparatista», señaló Claudio Guillén en una entrevista en 1988 (Monegal, 2008, p. 2). Justamente por eso llamamos *desarrollo sistemático* a un comparatismo teatral integral, no ingenuo ni fragmentario, consciente de la articulación disciplinaria en su compleja totalidad, capaz de autodefinirse.

2. Esta definición gozó durante años del consenso general. Manfred Schmelting ha señalado lúcidamente «la variedad y contradicción parcial de las definiciones de esta disciplina [Literatura Comparada] elaboradas por los comparatistas desde fines del siglo XIX hasta el presente» (1984, pp. 5-6). Véase el panorama de opiniones diversas, de grandes especialistas, relativas al material, el concepto de literatura, la metodología y la meta de investigación de la Literatura Comparada que Schmelting incluye en su trabajo *Literatura General y Comparada. Aspectos de una metodología comparatista* (1984, pp. 6-10). De la misma manera, la teórica brasileña Tania Franco Carvalhal estructura su libro *Literatura Comparada* (1996) a partir de la problematización de los campos de estudio, y reserva para las últimas páginas de su ensayo la proposición de una definición. Creemos que, superada la etapa de los múltiples cuestionamientos —iniciada en 1959 por René Wellek—, la Literatura Comparada demuestra su competencia en la práctica (Steven Tötösy de Zepetnek, 1997, pp. 59-61). Entre las discusiones más recientes, véanse las compilaciones de estudios realizadas por Brunel y Chevrel (1994), Dolores Romero (1998), Vega y Carbonell (1998), Gnisci (2002) y el número especial de la revista *Insula* (enero-febrero 2008) coordinado por Monegal y dedicado a Claudio Guillén.

como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan en una superación. El punto de vista supranacional consiste en atender aquellos problemas que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven con la categoría de nacional). Se habla de «puntos de vista» internacional y/o supranacional, ya que los mismos objetos de estudio pueden ser encarados desde una u otra perspectiva, y de esa manera brindan consideraciones diversas. Según esta línea inicial —hoy superada, como veremos—, el Teatro Comparado considera problemas supranacionales a aquellos en los que intervienen categorías o fenómenos teatrales a los que no puede atribuirse una identidad u origen nacionales porque:

a) son patrimonio universal de toda la humanidad (ejemplo: la presencia viviente de un actor en convivio con al menos otro humano);

b) son genéticamente independientes, no hay conexión causal<sup>3</sup> directa entre ellos (ejemplo: la emergencia sincrónica del romanticismo en diversos creadores de diferentes puntos de Europa no vinculados directamente entre sí);

c) son patrimonio común y compartido de un conjunto determinado y acotable de varias naciones (ejemplo: las características del teatro occidental y su diferencia con Oriente, o las configuraciones continentales o por áreas que reúnen varias naciones: Europa, Latinoamérica, área rioplatense, área andina, área guaranítica, etc.).

Son problemas internacionales aquellos cuyo punto de arranque lo constituyen los teatros nacionales y su dinámica de interrelación o intercambio: tránsitos, pasajes, fronteras, vínculos. Siempre se trata de procesos históricos, causales o genéticos (X es causa de Y, X genera a Y, según la fórmula de Pichois-Rousseau, 1969, pp. 96-101), en los que términos de teatros nacionales diversos se hacen préstamos, influencias, apropiaciones, no siempre recíprocos, y en los que se puede distinguir qué elementos de un teatro nacional entablan relación con otro teatro nacional. Casos: la circulación y recepción del teatro de Henrik Ibsen en la Argentina; el intertexto de Luigi Pirandello en la dramaturgia de Armando Discépolo; la construcción de imagen de París en la comedia argentina de principios de siglo XX; la traducción de Griselda Gambaro en Canadá; la producción de los exiliados argentinos durante la dictadura en México o en Suecia.

## **Segunda teorización superadora: territorialidad, supraterritorialidad y cartografía**

En los últimos años, con el desarrollo teórico, metodológico e institucional de la disciplina, con la voluntad explícita de «hacer posible la inteligencia de la multiplicidad» (Guillén, 1998, p. 15), el Teatro Comparado advirtió que el punto de partida de su ejercicio no se basa necesariamente en el supuesto de lo nacional como unidad y ha ido complejizando su campo de estudios más allá de aquella primera definición circunscripta a internacionalidad/supranacionalidad.

Por un lado, el Teatro Comparado debió incorporar el concepto de *intranacionalidad*, que consiera las áreas y fronteras internas relativas a los fenómenos diferenciales *dentro* de los teatros nacionales, cuya formulación puso en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional monolítico. Para el Teatro Comparado no hay un teatro (nacional) argentino sino *teatros argentinos*, es decir, dentro de un mismo teatro nacional, supuestamente unitario, conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro. En suma, se ha perdido la idea de lo nacional como un *Todo* o como unidad monolítica, según Guillén, en virtud de la «tarea diferencialista del amor que consiste en encontrar lo irrepetible» (1998, p. 17).

3. Es el «cuarto tipo de comparación» según la clasificación de Schmeling (1984b, p. 26).

Se habla de intra-nacionalidad cuando los fenómenos de diferencia e intercambio se dan dentro de las fronteras nacionales. Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros. Es destacable, al respecto, la división institucional del país en seis *regiones* diseñada por el Instituto Nacional de Teatro de la Argentina.

Además se profundizó radicalmente el cuestionamiento de la identidad de teatro nacional en tanto es «evidente la falsedad de la idea de una literatura [un teatro] nacional conclusa en sí mismo» (Wellek y Warren, 1979, p. 61). Sucede que durante extensos períodos históricos del teatro no puede hablarse de internacionalidad, supranacionalidad o intranacionalidad porque aún no se han constituido las naciones ni los teatros nacionales (por ejemplo, en la Antigüedad Clásica o en la Edad Media).

Por otra parte, ¿cuándo se constituye un teatro nacional? ¿Cuándo se crea oficialmente la nación; cuando los teatristas explicitan el programa conciente de un teatro nacional; cuando conjuntamente artistas, técnicos, público y crítica son de origen nacional; cuando se tratan temas supuestamente nacionales; cuando se elabora un estilo nacional; cuando se escribe en la lengua de la nación? Por otra parte, ¿es válido el concepto de nacional aplicado al arte? ¿Qué hace nacional a un teatrista: su lugar de nacimiento, su documentación, su declaración de principios, su pertenencia cultural, su radicación? Desde la Literatura Comparada, Wellek y Warren ponen en evidencia los límites del concepto de «literatura nacional» con ejemplos que ilustran la estrecha unidad de las literaturas europeas y de algunas de ellas con la norteamericana:

Los problemas de nacionalidad se complican extraordinariamente si hemos de decidir qué literaturas en una misma lengua son literaturas nacionales distintas, como sin duda lo son la norteamericana y la irlandesa moderna. Cuestiones como las de por qué Goldsmith, Sterne y Sheridan no pertenecen a la literatura irlandesa, mientras que Yeats y Joyce sí, requieren respuesta. ¿Existen literaturas independientes belga, suiza y austríaca? Tampoco es muy fácil determinar el punto en que la literatura escrita en Norteamérica dejó de ser 'inglesa colonial' para convertirse en literatura nacional independiente. ¿Se debe al simple hecho de la independencia política? ¿Es la conciencia nacional de los propios autores? ¿Es el empleo de asuntos nacionales y de color local? ¿O es la aparición de un neto estilo literario nacional? (1979, p. 65).

Agreguemos: ¿qué pasa con las naciones que se desconfiguran y reconfiguran? Pensemos en el teatro de la ex-URSS o la ex-Checoslovaquia. ¿Qué respuesta dar a los fenómenos del exilio, los traslados y tránsitos o, incluso, la existencia de un *teatro de marca* (Dimeo, 2007), multinacional o de sucursalización (también llamado de *macdonalización*, Dubatti, 2000)? ¿Cómo pensar las identidades nómades? ¿O lo nacional en el período de las identidades post-nacionales (García Canclini)? ¿Qué hacer con la multiculturalidad o el multilingüismo cuando una nación no los reconoce históricamente en su discurso de identidad nacional?

Es incuestionable que los conceptos de internacionalidad y supranacionalidad siguen valiendo, aunque sólo en aquellos casos en que puede predicarse la existencia de un teatro nacional (especialmente a partir del siglo XIX). El Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir todos los otros casos en que el concepto de lo nacional no es pertinente y no porque lo supera supranacionalmente, sino porque no corresponde al fenómeno analizado. Es así que el Teatro Comparado introduce los conceptos de territorialidad y supraterritorialidad. Se entiende por *territorialidad* la consideración del

teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula x-y). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la *geografía humana*, iniciado por Paul Vidal de La Blache. La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos. Se llama *supraterritorialidad* a la condición de aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.

De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, calle, sala, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los nacionales. La territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política. También los fenómenos supraterritoriales —no todos, como veremos más adelante— permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.

Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio, etc.), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial).

No hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado o *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización. La supraterritorialidad debe ser conclusión del ejercicio de problematización de la territorialidad, no de su ignorancia.

El cambio de una etapa a otra del Teatro Comparado puede hallarse en el pasaje del concepto de nacionalidad al más amplio de territorialidad. Ello no implica —observa acertadamente Armand Nivelle (1984, p. 196) refiriéndose a la literatura— la toma de una posición contraria al estudio de los diversos teatros nacionales, ya que sin los resultados de las investigaciones nacionales la Comparatística no estaría en condiciones de trabajar vastos períodos. Como señala María Rosa Lida en las líneas iniciales de su brillante *El fanfarrón en el teatro del Renacimiento*, existe una necesaria complementariedad, una mutua iluminación, entre el Teatro Comparado y las literaturas/los teatros nacionales, que implica una *ética* del investigador<sup>4</sup>, aspecto en el que también insiste Raúl Antelo (1997). La Comparatística busca determinar los puntos en común pero también ahondar en las diferencias específicas de cada literatura/teatro nacional (Haroldo de Campos, 1997). Las nociones de lo nacional, internacionalidad y supranacionalidad siguen vigentes, pero se ven restringidas a fenómenos específicos. Las nociones de territorialidad y supraterritorialidad resultan más abarcadoras y enriquecen considerablemente los estudios de Teatro Comparado.

4. «Nada más oportuno en estos tiempos de especialización y nacionalismo que los estudios comparativos pues, superando las fronteras que parcelan artificialmente la literatura, aspiran a abarcarla en su verdadera extensión y complejidad, para llegar así a la visión integral de los hechos, a la vez que, respaldados en esa visión integral, pueden asir el justo alcance de esos hechos dentro de cada campo particular» (1969, p. 173).

En conclusión, llamamos Teatro Comparado a una disciplina de la Teatrología que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad—por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales— y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad.<sup>5</sup> Llamamos teatro(s) argentino(s), en suma, al conjunto de acontecimientos territoriales o supraterritoriales vinculados de alguna manera a las comunidades de sentido y destino (en su pluralidad) que llamamos Argentina, en Buenos Aires, en las provincias argentinas o en cualquier parte del mundo. Los cuerpos portan la territorialidad, encarnan la cultura. Así un director y actor argentino como Alfredo Arias, radicado en París desde hace cuarenta, puede afirmar: «Francia me permitió ser argentino». Si refiriéndose a la literatura el ensayista Horacio González puede decir en *Restos pampeanos* que la Argentina es «un conjunto de escritos»<sup>6</sup>, en cuanto al teatro podemos decir que la Argentina es un conjunto de acontecimientos poético-corporales, territoriales (fuera y dentro del país), en convivio (Dubatti, 2007 y 2010b). El teatro argentino como una entidad expandida.

### **Teatro del Mundo, Teatro Argentino y Teatro Comparado.**

La realidad convivial, territorial y localizada del teatro lo vuelve especialmente complementario con la noción comparatista de territorialidad y transterritorialidad. Dado un acontecimiento teatral particular y localizado (constituido por tales actores, en tal circunstancia, ante tal público, en tal espacio, etc.), el Teatro Comparado se pregunta: ¿Qué lo vincula con el teatro del mundo? ¿Qué lo hace único y a la vez lo relaciona con otros fenómenos cercanos o distantes? ¿Qué relación guarda, en su territorialidad (geografía-historia-cultura) con lo local, lo regional, lo nacional, lo propio del área supranacional, lo continental, la civilización? El Teatro Comparado, en suma, opera cartográficamente, incluso cuando piensa la diacronía.

El Teatro Comparado es una disciplina especialmente diseñada para los estudios de Teatro Argentino en su relación con el mundo, justamente porque instala la pregunta: ¿qué relaciones guarda el teatro argentino con el Teatro Universal, qué aportes ha realizado el teatro argentino a un canon del acontecimiento teatral universal? ¿Qué préstamos, estímulos, tránsitos, diferencias se tejen entre teatro argentino y teatro mundial? En términos de mapas teatrales<sup>7</sup>, Teatro Universal corresponde a un mapa planetario que incluye, por definición, el *teatro de la humanidad*, es decir, todo el teatro del mundo, considerando cada instancia de su historia y cada punto del planeta. *Weltliteratur* o *Literatura del Mundo* es un concepto de la Literatura Comparada, formulado originariamente por J. W. Goethe a comienzos del siglo XIX y desde entonces glosado y debatido *in extenso* (véanse, entre muchos, los textos incluidos en Gnisci, comp., 1993, y en Schmeling, ed., 1995). Para su definición de la Literatura Comparada, Armando Gnisci (2002) reformula el concepto de *Weltliteratur*, pero

5. Es pertinente observar que las nociones de *territorialidad*, *supraterritorialidad* y *cartografía* no provienen del sistema de pensamiento de Gilles Deleuze, sino de una visión transdisciplinaria de la sociología, la antropología y los estudios culturales en torno de la globalización (García Canclini, 1992, 1994, 1995, 1999) y de la Literatura Comparada (el uso del prefijo «supra-», la noción de *mapas mundiales de la literatura*). Sí nos valemos de Deleuze para el concepto de *desterritorialización* de la poíesis como nueva forma (Dubatti 2007 y 2008). Véase *Desterritorialización (y territorio)* en François Zourabichvili, *El vocabulario de Deleuze* (2007, pp. 41-44). Cfr. nuestro empleo del término *cartografía* (Lambert) con el de Silvia A. Davini (2007).

6. Horacio González, *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Colihue, 1999, p. 7.

7. No nos referimos aquí al valor curricular que adquiere este término, por ejemplo, en los programas de estudio universitario, como en el caso de la materia Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diseñado a partir de una articulación estratégica de los contenidos con las otras materias de la Orientación en Artes Combinadas (especialmente Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino). Según la *Guía de Información de la Carrera de Artes*, en la *Síntesis de los Contenidos de las Materias*, la descripción de Historia del Teatro Universal está lejos de cualquier definición siquiera aproximada (2006, p. 14).

despojado de su carácter eurocéntrico y abierto a la noción de multiculturalidad. La concepción de Gnisci apunta a la idea de *pluralidad/paridad* en la mirada hacia las diversas literaturas, tanto como a la noción de *diálogo*, sostenido a partir de la traducción, entre las literaturas de distinto signo. Afirma:

La literatura comparada [es] una disciplina que concibe y trata la literatura/las literaturas como fenómenos culturales mundiales [...] ¿Qué quiero decir con la expresión 'literatura/literaturas'? Pretendo destacar explícita y principalmente que 'la literatura' posee la consistencia de una imagen que debería corresponder a la presencia ideal de un patrimonio común a las distintas civilizaciones. Una especie de biblioteca infinita y progresiva [...] Literatura/literaturas: la barra [que sirve de tabique y de interfaz] se llama 'traducción': ésta activa el círculo virtuoso del diálogo mundial que se produce a través de las literaturas y sus discursos (2002, p. 10).

El correlato teatral del concepto sería un *Theater der Welt* (Teatro del Mundo). En tanto se trata del mapa más abarcativo, que incluye todos los otros mapas posibles (Teatro Occidental, Teatro Oriental, Teatro Europeo, Teatro Meridional, Teatros Nacionales, etc.), el Teatro del Mundo o Teatro Universal es el concepto problemático por excelencia del Teatro Comparado, y puede ser trazado de diversas maneras. Destaquemos cinco modalidades principales, que deben ser diferenciadas:

**Criterio cuantitativo:** todo el teatro producido por la humanidad, sin distinciones cualitativas.

**Criterio cualitativo de recepción y circulación:** Aquellos fenómenos teatrales que exceden los mapas locales, nacionales y continentales, traspasan fronteras y se integran a la recepción y circulación de vastas regiones mundiales, más allá del valor artístico o humanista que posean (ejemplo: el teatro de globalización o sucursalización, el *teatro de marca*, como Walt Disney on Ice, comedias musicales exitosas, autores menores pero presentes en la cartelera mundial, mucha dramaturgia norteamericana al estilo Jeff Baron, Robert Harling, los *best-sellers*, entre muchos).

**Criterio cualitativo de excelencia artística:** Los fenómenos teatrales definidos como «clásicos» (Calvino), ya sea antiguos o contemporáneos, aquellos sobre los que cada generación vuelve para formular sus propios interrogantes y construir sentido, por lo general de altísima calidad (ejemplo: el teatro de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Molière, Ibsen, Brecht, Beckett, etc.).

**Criterio cualitativo de relevancia histórica:** Los fenómenos canónicos fundamentales para la comprensión del proceso histórico del teatro, aquellos que no pueden ser ignorados en la determinación de una visión de conjunto (Bloom, 1994; Cella, comp., 1998) o que sobresalen por su productividad, por su carácter de *instauradores de discursividad* (Foucault) teatral o por su valor documental. No necesariamente coinciden con los fenómenos teatrales de excelencia, los incluyen y exceden. Por ejemplo, ciertos documentos históricos fundamentales sobre el teatro en la Edad Media, insoslayables a la hora de escribir una historia del teatro occidental, pero al que sólo recurren los especialistas.

**Criterio cualitativo de representación del mundo:** se entiende por *universal*, en este caso, el teatro que incluye una representación general de todos los hombres, en términos de G. Lukács, aquellas expresiones teatrales que rebasan las condiciones histórico-sociales de su producción y representan una *vox humana* que expresa la esencia genérica de la humanidad (*Estética I. La peculiaridad de lo estético*, 1966).

A partir de estas observaciones, cabe preguntarle al teatro argentino: ¿cómo funciona en tanto región del teatro mundial?; ¿qué fenómenos teatrales traspasan las fronteras argentinas y se integran a la recepción y circulación de vastas regiones mundiales?; ¿ha realizado el teatro argentino aportes de *clásicos* a la escena mundial?; ¿ha contribuido con fenómenos canónicos fundamentales para la comprensión del proceso histórico del teatro mundial?; ¿hay una producción argentina que incluya

una representación general de todos los hombres, en términos de G. Lukács? La posibilidad de establecer mapas mundiales del teatro pone en evidencia el valor de la Cartografía para los estudios teatrales: ofrecen una visión de conjunto indispensable para calibrar visiones particulares o a escala menor, para identificar los aportes de los teatros nacionales o locales al canon del teatro mundial. Sobre la utilidad de los mapas reflexiona José Lambert en su artículo *En busca de mapas mundiales de la literatura*:

Uno de los efectos inevitables de la formación universitaria o académica es la especialización. Nos iniciamos en ciertas disciplinas y encaramos así las cosas de acuerdo con una perspectiva especializada. Al mismo tiempo somos víctimas de un desaprendizaje progresivo, ya que perdemos cada vez más de vista lo que nos enseñó la escuela primaria. Entre los ejercicios elementales de la escuela primaria, señalo la observación de una serie de mapas geográficos [...] agrupados en un atlas de formato impresionante [...] El regreso al principio de los mapas, y sobre todo al principio de la multiplicación de los mapas, podría renovar y reorientar nuestra representación literaria [teatral] del universo. (1991, pp. 66-67)

Los trabajos incluidos en el presente número de *Stichomythia*, cuya coordinación nos encargó generosamente el Dr. Josep Sirera, están animados por el espíritu comparatista y, conscientes de la complejidad de este tipo de estudio, no reivindican ninguna categoría teórica reduccionista de la idea de *patria* o *nación*. Sin afán de exhaustividad, los materiales publicados intentan, por un lado, problematizar algunos fenómenos de singularidad y aporte del teatro argentino a la historia del teatro mundial: la *gauchesca*, el *teatro independiente*, Teatro Abierto, el *teatro comunitario*, el *teatro de estados*, TeatrolaIdentidad, en los trabajos de Carlos Fos, Grisby Ogás Puga, Irene Villagra, Marcela Bidegain, María Fukelman, Jorge Dubatti y Araceli Mariel Arreche. Por otro, enfocan campos problemáticos especiales, como el exilio, la intertextualidad bíblica y la tradición clásica que religan mundialmente, la Postdictadura, la representación de la violencia, las nuevas poéticas del teatro cordobés y porteño, en los estudios de Nidia Burgos, Eduardo Graham, J. Dubatti, Lydia Di Lello y Natacha Koss.

El volumen se completa con un conjunto de reseñas bibliográficas, que dan cuenta, a manera de muestra, del rico movimiento actual de edición y reflexión sobre el teatro argentino. Finalmente, dos textos dramáticos, uno escénico y otro postescénico, ambos estrenados en 2010, entrañan imágenes ligadas a la experiencia del Bicentenario: *El panteón de la patria* de Jorge Huertas y *El box* de Ricardo Bartís.

## Bibliografía

- AA.VV. (1997): *Literaturas comparadas*, número especial de la revista *Filología* (UBA), a. XXX, n. 1-2. Volumen a cargo de Daniel Link.
- AA.VV. (2008): «El reto de la Literatura Comparada. In memoriam Claudio Guillén», en número especial de *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n. 733-734 (enero-febrero), Antonio Monegal (coord.).
- ANTELO, Raúl (1997): «Literatura comparada y ética», en AA.VV., pp. 15-22.
- BASSNETT, Susan (1993): *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Cambridge/Oxford, Blackwell Publishers.
- BELLER, Manfred (1984): «Tematología», en M. Schmeling, comp., *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa, pp. 101-133.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, (coord.): *Términos de comparación. Los estudios literarios entre historias y teorías*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada.



- BRUNEL, Pierre, e Yves Chevrel (dirs.) (1994): *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI Editores.
- CALVINO, Italo (1997): «Por qué leer los clásicos», en su *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, pp. 13-20.
- CAMPOS, Haroldo de: «El sentido de la teoría literaria y de la literatura comparada en las culturas denominadas 'periféricas'», en AA.VV. (1997), pp. 101-108.
- CARRERA DE ARTES (2006): *Guía de Información*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- CELLA, Susana (comp.) (1998): *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada.
- CHARDIN, Philippe (1994): «Temática comparatista», en P. Brunel e Y. Chevrel (dirs.), *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI Editores, pp. 132-147.
- DAVINI, Silvia Adriana (2007): *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- DIMEO, Carlos (2007): «Producción teatral - Industria cultural y prácticas culturales», en AA.VV., *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano*, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, VI Festival Internacional de Teatro Santa Cruz *Multiplificando Miradas*, Asociación Pro Arte y Cultura (APAC).
- DORNHEIM, Nicolás Jorge (1992): «La Littérature Comparée en Argentine. Aperçu rétrospectif et situation présente», en *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n. 1, pp. 29-43.
- (ed.) (2001): *Bibliografía Argentina de Literatura Comparada*, Anejo 1 del Boletín de Literatura Comparada, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, a. XXVI, Fascículo 1.
- DUBATTI, Jorge (ed.) (1992): *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- (1995): *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.
- (1999): *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel. Especialmente capítulos «Literatura de viajes y Teatro Comparado» (pp. 41-48) y «Traducción y adaptación teatrales: deslinde» (pp. 65-77).
- (2000): «Buenos Aires, la globalización y el teatro del mundo», en *Cuadernos de Historia y Teoría Teatral*, UBA, n. 3 (marzo 2000), pp. 19-29. También en J. DUBATTI (comp.) (2000): *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, pp. 47-59.
- (2002): *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- (comp.) (2002): *Estudios críticos sobre Harold Pinter*, Buenos Aires, Nueva Generación/CIHTT, Col. Temas de Teatro Universal.
- (2003): *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- (ed.) (2003): *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Editorial Atuel, pp. 288. Se trata de las actas de las conferencias plenarias del I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado (septiembre 2003).
- (2004): «Tensiones entre globalización y localización y figuras de identidad nacional en el teatro de Buenos Aires (1983-2001)», en Walter Bruno Berg; Joachim Michael; Markus Klaus Schäffauer (ed.): *Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium / Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, (MEDIAMERICANA, 1), pp. 208-232.
- (2005): *El teatro sabe. La relación escena / conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- (2007): *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- (2008): *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- (2010a): «Institucionalización del Teatro Comparado en la Argentina», *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, n° XXXVI (2011, en prensa).
- (2010b): *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.
- FRANCO CARVALHAL, Tania (Corregidor.) (1996): *Literatura comparada*, Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana.

- (comp.) (1994): *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía.
- «De las identidades en una época postnacionalista», en *Cuadernos de Marcha*, n. 101 (enero), pp. 17-21.
- (1999): *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós.
- GARNICA DE BERTONA, Claudia (1998): «La tematología comparatista: de la teoría a la práctica», en AAVV., *Actas II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, tomo II, pp. 227-236.
- GNISCI, Armando (comp.) (1993): *La letteratura del mondo*, Roma, Sovera Multimedia.
- (ed.) (2002): *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
- GONZÁLEZ, Horacio (1999): *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Colihue.
- González de Díaz Araujo, Graciela (ed.) (2007): *De Shakespeare a Veronese. Tensiones, espacios y estrategias del Teatro Comparado en el contexto latinoamericano*, Buenos Aires, Instituto Nacional del teatro, Universidad Nacional de Cuyo y Ediciones Nueva Generación.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- (1998): *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1981): *Obra crítica*, México, FCE.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (comp.) (1999): *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco/Libros.
- KOPPEN, Erwin (1990): *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Gedisa.
- LAFARGA, FRANCISCO, y Roberto DENGLER (eds.) (1995): *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- LAMBERT, José (1991): «En busca de mapas mundiales de las literaturas», en Lisa BLOCK DE BEHAR, pp. 65-78.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1969): «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», en su *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 173-202.
- LUKACS, G. (1966-1967): *Estética I. La peculiaridad de lo estético*, 4 vols. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona, Ediciones Grijalbo.
- MERINO ALVAREZ, Raquel (1994): *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*, León, Universidad de León y Universidad del País Vasco.
- MINER, Earl (1990): *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theory of Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- MONÉGAL, Antonio (2008): «La literatura irreductible», en *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n. 733-734 (enero-febrero).
- NIVELLE, Armand (1984): «¿Para qué sirve la literatura comparada?» en M. Schmeling, pp. 195-211.
- ORTIZ, Renato (1997): *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza Editorial.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994): «De la imaginación cultural al imaginario», en P. BRUNEL e Y. CHEVREL, dirs., 1994, pp. 101-131.
- PICHOIS, Claude, y André-M. ROUSSEAU (1969): *La literatura comparada*, Madrid, Gredos.
- PIZARRO, Ana (1982): «Sobre las direcciones actuales del comparatismo en América Latina», *Casa de las Américas*, La Habana, n. 135, pp. 40-49.
- ROMERO, Dolores (comp.) (1998): *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid, Arco Libros.
- SCHMELING, Manfred (comp.) (1984): *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa.
- (ed.) (1995): *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- SOURIAU, Etienne (1986): «Estética comparada y literatura comparada», en su *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México, FCE, pp. 15-23.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven (1997): «Mi opinión acerca del estado actual de la literatura comparada», en AAVV., pp. 59-61.
- VEGA, María J., y N. CARBONELL (eds.) (1998): *Literatura Comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos.

VIDAL DE LA BLACHE, Paul (1922): *Principes de Géographie Humaine*, Paris, Collin.

WELLEK, René (1959): «*The Crisis of Comparative Literature*», en W. Friederich (ed.), *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, v. I, pp. 149-160. Reeditado en su *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press (1963), pp. 282-295.

WELLEK, René, y Austin WARREN (1979): «Literatura general, literatura comparada, literatura nacional», en su *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, pp. 57-65.