

A woman with long, dark, wavy hair is the central figure. She is wearing a dark fur coat with a thick, light-colored fur collar. The collar is heavily stained with bright red blood. She has a serious, somewhat somber expression, looking slightly to the right of the camera. Her hands are clasped in front of her, and there is a visible blood smudge on her left hand. The background is a solid, dark brown color.

Sergio Bizzio & Daniel Guebel

LA CHINA

INTERZONA

Sergio Bizzio & Daniel Guebel

LA CHINA

INTERZONA

INTERZONA

Colección ZONA de TEATRO

Colección coordinada por el Centro de Documentación Teatral “Eduardo Pavlovsky” integrado por Ricardo Dubatti, María Fukelman, Andrés Gallina, Natacha Koss, Lucía Salatino, Nora Lía Sormani y Jimena Cecilia Trombetta, y dirigido por Jorge Dubatti.

Guebel, Daniel

La China / Daniel Guebel ; Sergio Bizzio ; prólogo de Jorge Dubatti.
- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Interzona Editora, 2016.
80 p. ; 18 x 12 cm. - (Zona de teatro / Dubatti, Jorge)

ISBN 978-987-3874-34-5

1. Teatro Contemporáneo. I. Bizzio, Sergio. II. Dubatti, Jorge, prolog.
III. Título.
CDD A862

- © Sergio Bizzio and Daniel Guebel, 2016. First publication: 1994. By arrangement with Literarische Agentur Mertin Inh. Nicole Witt e. K., Frankfurt, Germany.
- © interZona editora, 2016
Pasaje Rivarola 115
(1015) Buenos Aires, Argentina
www.interzonaeditora.com
info@interzonaeditora.com

Coordinación editorial: Brenda Wainer

Composición de interior: Hugo Pérez

Foto de tapa: Marcos López, *Retrato de Carla Aciar*, 2008.

Composición de tapa: Brenda Wainer

Corrección: Solange Victory

ISBN 978-987-3874-34-5

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

ENTRE BECKETT Y LA GAUCHESCA, UNA POTENTE METÁFORA POLÍTICA

En 1994 la publicación de *Dos obras ordinarias*¹ de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, marca un hito en la renovación de la dramaturgia argentina, y contribuye, doblemente, a que el campo teatral empiece a reconocer la existencia de una nueva dramaturgia nacional, así como a advertir la necesidad de una nueva teorización que provea otros parámetros para comprender los fenómenos dramáticos emergentes en la Postdictadura, es decir, la aparición de una nueva epistemología para pensar el teatro del presente, del futuro y el pasado inmediato.²

Las dos piezas “ordinarias” incluidas en dicho volumen: *La China* y *El amor*, son llevadas a escena poco tiempo después, ambas en 1995. *La China* se estrenó el 27 de junio de 1995 en

1 Publicado por Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1994.

2 Sobre la progresiva revisión de aquella idea errónea, fuertemente instalada en la época, de que la renovación era sólo impulsada por el teatro de grupos y que no existía una nueva dramaturgia, véanse Jorge Dubatti, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1995 y Ricardo Dubatti, “Poéticas de iniciación y consolidación en la nueva dramaturgia de los ochenta” en *Historia del teatro de Buenos Aires en la Postdictadura 1983-1989*, en prensa.

el circuito comercial –Sala Pablo Picasso del Paseo La Plaza–, con algunos cortes en el texto, actuaciones de Ricardo Bartís y Gustavo Garzón, dirección de Rubén Szuchmacher, escenografía y vestuario de Jorge Ferrari, musicalización de Edgardo Rudnitzky, luces de Tito Diz, asistencia de dirección de Alejo Corvalán y producción ejecutiva de Fernando Llosa. Tuvo numerosas puestas posteriores en escenarios de Buenos Aires y las provincias. *El Amor* fue dirigida en El Club del Vino –teatro-restaurant con dinámicas cruzadas de circuito comercial e independiente, al mismo tiempo– con dirección de Cristina Banegas, actuaciones de María José Gabin, Gabriel “Puma” Goity, Antonio Ugo, Luis Ziembroski y Belén Blanco, asistencia de dirección de Jorge Vitti, escenografía y vestuario de Graciela Galán, iluminación de Jorge Pastorino y música de Carlos Villavicencio. La edición rosarina (impresa, sin embargo, en Capital Federal), con estructura de colección integrada,³ conecta las dos obras por el título común, que pone el acento en su carácter “ordinario”; por la dedicatoria “Al panorama actoral argentino”; y por los textos de contratapa, comentarios apócrifos sobre las dos obras atribuidos a Adolfo Bioy Casares, Ricardo Piglia, Ernesto Sábato, César Aira, Jorge Lanata, Eduardo Gudiño Kieffer, Roberto “Tito” Cossa, Antonio Dal Masetto, Vlady Kociancich, Andrés Rivera y Guillermo Saccomano, escritos

3 Diferenciamos colección integrada de colección miscelánea: en la primera se reúnen textos para conectarlos entre sí, para poner en evidencia elementos en común, que permiten reconocer una unidad de procedimientos, de sentido, de contexto, etc.; en la segunda, se reúnen textos que proceden de situaciones de producción y poéticas diversas.

a manera de *pastiche* como homenaje al estilo personal y reconocible de cada uno de estos escritores. Esos textos “falsos”, escritos por Bizzio y Guebel, son mucho más que una humorada: valen como orientadores de lectura de la poética de los textos.

Con motivo del comentario crítico de *La China*,⁴ en 1995 entrevistamos a Bizzio y Guebel y podemos rescatar hoy de aquella entrevista conservada en nuestro archivo algunas reflexiones de los autores sobre su obra. Por otra parte, los dramaturgos nos hicieron llegar en aquel momento “Una cocina cochina”, valioso metatexto firmado por ambos sobre la génesis de *Dos obras ordinarias*, del que transcribiremos aquí algunos pasajes reveladores.

Si bien Bizzio y Guebel tenían ya una abundante y reconocida producción narrativa, a principios de los noventa daban sus primeros pasos en el teatro. Cada uno de ellos venía de realizar experiencias de adaptación/reescritura para la escena de obras de grandes autores clásicos. Bizzio había estrenado versiones de *Fausto criollo* de Estanislao del Campo (*Un Fausto criollo*, Teatro Municipal General San Martín) y de entremeses de Miguel de Cervantes (*El hospital de los podridos y otras maravillas*, Teatro Nacional Cervantes), además venía escribiendo guiones de televisión. Guebel había trabajado con el director Augusto Fernandes en una reescritura muy libre de *Fausto* de Goethe (*Reflejos de una vieja leyenda*, 1989, presentada en el Cervantes

4 Jorge Dubatti, “Los gauchos de Beckett”, *El Cronista*, Suplemento *El Cronista Cultural*, 23 de junio de 1995; y “Entre Olmedo y Samuel Beckett”, *El Cronista*, Suplemento *Espectáculos* 10 de julio de 1995.

y en Berlín), de la *Divina Comedia* de Dante y de *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob (estas dos últimas no estrenadas). En colaboración, Bizzio y Guebel habían escrito *Una comedia veraniega* (por encargo de dos actores “que no llegaron a leerla completa”, “no se la mostramos a nadie, pero si hay algún productor interesado podríamos desempolvarla”, nos dijo Guebel en la entrevista mencionada) y *Carnicerías argentinas*, definida por Bizzio como “una lectura alucinada de *El Matadero* de Esteban Echeverría” (en “Una cocina cochina” se refieren a esta pieza como “una obra sobre dos carniceros que trozan y venden cadáveres humanos”).

¿Cómo nació *La China*? En “Una cocina cochina” Bizzio y Guebel dan una versión de la génesis del texto, llena de irreverencia, iconoclasia y contra la “peste del valor”, contra la solemnidad y ciertas resistencias del medio teatral a lo nuevo, que sin duda hay que conectar con la concepción de “lo ordinario” y con la dedicatoria del libro “Al panorama actoral argentino”:

Nos sentamos a escribir teatro por los mismos motivos que Shakespeare: ganar dinero (...) Siempre nos hartaron los actores que dicen estar reservándose para la elevadísima dignidad del papel de Hamlet; esos actores que, a medida que pasan los años, empiezan a reservarse para encarar al Rey Lear, y que nunca llegan ni siquiera a pronunciar con mínima aproximación fonética el nombre completo del autor. Vemos a muchos sucumbiendo a los presuntos encantos de lo clásico, lo serio, lo profundo, lo elevado (en fin, lo ‘lo’). Esa peste

del valor, esa duradera estupidez que vuelve mediocres a los mediocres y que llena los escenarios de oscuros laberintos repletos de gritones, nos llevó a pensar qué podíamos hacer, no para arreglar el mundo, sino por nosotros mismos. Así fue que apareció *La China*.

El texto busca poner en primer plano esa discusión dentro de la cultura, una forma –creemos– de discutir también las herencias de la dictadura. *La China* se abre con una situación de marco: a telón cerrado, solemnemente “vestido de frac, engominado y con moño”, el Presentador lee un texto donde se explica lo que se va a ver. “*La China* es una obra sobre la espera”, afirma. Luego el Presentador recita *Apóstrofes eternos*, “unos versos de mi autoría”, pastiche borgeano. El Presentador es la encarnación de “lo clásico, lo serio, lo profundo (en fin, de lo ‘lo’)”: el enemigo que se quiere combatir. De inmediato se corre el telón y aparece la historia enmarcada, que contrasta salvajemente con el marco. Páez y Sosa, dos paisanos encerrados en un rancho, esperan la llegada de la China, una prostituta con la que ansían tener sexo y cuyos servicios piensan pagar con el dinero de ambos. Pero los días y las noches pasan, las estaciones pasan, y la China no llega. Los víveres van desapareciendo y la desesperación crece: Páez y Sosa acaban teniendo sexo entre ellos y la relación concluye en tragedia de sangre. Sobre el final de muerte y destrucción se abre la puerta del rancho y se oye una “voz femenina” –¿la China?– que los busca llamándolos por sus nombres.

El metatexto “Una cocina cochina” da más información:

Un día un vestuarista de un canal de televisión contó que en Brasil se había acostado con un voleibolista de la playa de Copacabana: negro. Resulta que en la laxitud posterior al coito, los dos trolos fumándose el clásico cigarrillo (un “Hollywood”), al negro se le ocurrió tararear una estrofitita del himno nacional brasileño. ¡Para qué! El vestuarista lo apostrofó: “¡Qué himno de porquería, che!”. El garoto se quedó duro. El nuestro lo desafió: “Escuchá el Himno Nacional Argentino”. Y se puso a cantar: “Oíd Mortales, etcétera”. Acto seguido, al brasileño le agarró un ataque de chauvinismo. Levantó la voz. Nuestro héroe no se amilanó. Rasguño va, rasguño viene, terminaron a los trompazos.⁵

Bizzio y Guebel concluyen:

Esto no es lo que *La China* es. Pero en ese momento, con esa anécdota, habíamos descubierto la veta del moderno drama argentino. Mezcla de asuntos, cruce de lenguajes, abolición del concepto de “una” psicología. Elipsis, resortes, espirales. Convertimos al vestuarista y a su amante en dos paisanos que esperan en un rancho la llegada de una prostituta a la que ellos llaman “La China”. Tiempo después (hoy mismo que escribimos estas líneas) advertimos que la obra es una versión gauchesca de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

⁵ Con variaciones, la situación ha sido incluida en el texto, contada por Páez en el Segundo Acto.

Sin duda está presente en *La China* el intertexto de la gran obra de Beckett,⁶ pero sería absurdo sostener que *La China* es teatro del absurdo. El propio creador de esta categoría, Martin Esslin (*El teatro del absurdo*, Londres, 1961), ya la cuestionó en un libro posterior (*Más allá del absurdo*, París, 1970). Se trata, además, de una categoría que han rechazado los mismos involucrados: Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Eduardo Pavlovsky, Egon Wolff, entre muchos otros, y que ha sido revisada y superada por los especialistas (Wladimir Krisinsky, Enoch Brater, Laura Cerrato, entre otros). Pero, por otra parte, cabe preguntarse: ¿Se puede seguir escribiendo en la Argentina teatro del absurdo casi medio siglo después de su aparición en Europa? ¿No habría que pensar en un cambio histórico, en la emergencia de una nueva poética que no puede ser pensada con categorías del pasado y a la que hay que dar un nuevo nombre? *La China* es una pieza política, plena de sentido, brutalmente significativa contra la cultura sin arraigo a la vida y desenmascaradora de la tragedia en que el neoliberalismo ha sumido nuevamente a la Argentina, como continuación y proyección de la dictadura. Detrás de la superficie cómica, la vida de Páez y Sosa es una metáfora de degradación, de aislamiento, de pérdida de posibilidades vitales, un infierno en el que el sexo no puede brindar su potencia compensadora y los vínculos conducen a la

6 La Profesora Teresa López realizó un temprano y detenido análisis de la relación en “Beckett en el nuevo teatro argentino: *La China* de Sergio Bizzio y Daniel Guebel”, ponencia presentada en las *Segundas Jornadas Nacionales de Teatro Comparado “Samuel Beckett en la Argentina”*. Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, 1996.

autodestrucción. *La China* tiene la fuerza catártica, liberadora del arte de Postdictadura y a través de la risa llega a la tragedia. Despliega doble catarsis: la que provee la risa y la que provee la tragedia. Está muy lejos de ser un “divertimiento”.⁷ Es una tragicomedia “guasa”, que eleva lo grosero, lo “vulgar” reviste-ril y el chiste verde a materia artística, a materia poética. Bizzio y Guebel reivindican lo cómico “guaso” como ya venía haciéndolo –y seguirá haciéndolo– Mauricio Kartun (*Pericones*), como aparece en *Vagones transportan humo* de Alejandro Urdapilleta o la violencia de representación de *La Gambas al Ajillo*. Lo guaso que es una vía de conexión directa con la realidad, con la sociedad: con los chistes de asado, con los cuentos escatológicos, con las escrituras en las paredes de los baños, con el comentario políticamente incorrecto, con la fantasía sexual, pero también su reelaboración y superación poética. *La China* no es costumbrismo, sino distorsión poética contra la verosimilitud del costumbrismo. Reveladoramente en el programa de mano del estreno de *El Amor*, la otra “obra ordinaria”, la directora Cristina Banegas establece un vínculo de la poética de Bizzio y Guebel con el grotesco y la actuación criolla.⁸

7 Martín Kohan, “Juego a dos voces”, *Página/12*, Suplemento *Primer Plano*, 1995.

8 Escribe Banegas en dicho programa de mano: “*El amor* es una obra salvaje. Personajes rotos, de una emocionalidad disparada hasta el borde en el que el otro es siempre inalcanzable. Pasiones que estallan en el territorio de una misma cama donde suceden tres historias imposibles. Donde el deseo revela deformidades del alma, sinsentidos de la muerte. Una banda de actores de avería, asaltando los signos de la actuación criolla, entre un grotesco desopilante y una verdad desgarradora. De las bajezas arrancan

Una clave poética de *La China* es la carnavalización: lo alto por lo bajo, lo bajo por lo alto. El intertexto culto de *Esperando a Godot* rebajado a comedia escatológica comercial o, al revés, la comedia sexual asimilada a obra seria y prestigiosa. Lo elevado transformado en “ordinario” y viceversa. En la tradición del gauchesco bufo de *La sombra de Wenceslao* de Copi, o las narraciones de Osvaldo Lamborghini, la poesía y la teoría de Leónidas Lamborghini, el *Juan Moreira* de César Aira o la estética “neobarrosa” de Emeterio Cerro. Ese cruce de niveles, circuitos y artificios está en la génesis de *La China*. En la entrevista de 1995, cuando preguntamos por una definición genérica de esta mezcla heteróclita de lo culto y lo popular, lo elevado y lo ordinario, Guebel contesta:

Lo que estamos trabajando, no sé si deliberadamente, es poner en quiebre el concepto de subgénero, dentro del género mayor que es el teatro: la separación de lo popular por un lado, lo culto por el otro, lo dramático y lo cómico... Lo que hacemos son agujeros en los tabiques para que la luz pase de un lado al otro, o si querés, creamos una cinta de Moebius (...) Cuando uno piensa en el teatro [como género] piensa en el teatro previo a la aparición del *under*, el teatro de unidad de espacio, de psicología, donde el actor lo único que hace en relación a un personaje es fabricar una psicología para encontrar un modo de enunciación. Nosotros trabajamos con

la poética del amor; se abisman para encontrarse, hasta perderse. Parias de lo sagrado. Cirujas del ser”.

personajes que abren sobre todo otras posibilidades, que vuelven posible la enunciación de cualquier cosa.

En “Una cocina cochina”, Bizzio y Guebel escriben:

En todo caso, *La China* es una obra democrática, en el sentido en que la pueden actuar –decir– actores tan diferentes entre sí como Oscar Martínez, Gustavo Garzón, Antonio Gasalla, Federico Luppi, Carlos Calvo, Ricardo Bartís, Osvaldo Laport, Alfredo Alcón, Alejandro Urdapilleta, Carlos Moreno o Alfredo Casero... La lengua que hablarían los actores de *La China* admite el chiste grosero, lo deforme, la inspiración. Puede –digamos– ascender a Tito Cossa y seguir de largo sin tocarlo para llegar al cielo de los suburbios, campo afuera.

Es muy importante en esta escritura dramática, y esto se relaciona con la dedicatoria del libro, la puesta en juego de una hipótesis sobre la identidad del actor argentino. En la entrevista que realizamos en 1995, Guebel observa al respecto:

Si escribimos en contra de una idea, es en contra de la idea de traducción cultural, que impera en el teatro oficial argentino, que supone que el actor tiene que hacer de príncipe de Dinamarca cuando ni siquiera sabe pronunciar bien el nombre de Shakespeare. Trabajamos muy a favor de una idea de naturalidad absoluta del decir del actor argentino, [queremos] que [los nuestros] sean textos que puedan ser dichos y que

de golpe se puedan disparar a un lugar de “decir” muy distinto. Este es un efecto de estilo que el director tiene que lograr. Trabajamos con las cuestiones de la argentinidad de manera absoluta, lo cual no quiere decir representaciones convencionales de la argentinidad, sino investigación en la cantera de lo argentino.

Los autores declaran el vínculo intertextual con *Esperando a Godot* y es evidente la conexión: la pieza podría llamarse *Esperando a La China*. Pero más evidentes son los desvíos respecto de Beckett. La progresión en cinco actos, los relatos que se cuentan, el visitante que pregunta por Gutiérrez, la aparición del travesti, el sistema de citas (de Palito Ortega a Enrique Molina, de Quevedo a Hemingway, entre otras), las referencias a los desaparecidos y la memoria de los argentinos, la relación sexual entre Páez y Sosa, los acontecimientos patéticos de la tragedia final (los ojos arrancados como en el mito de Edipo, el testículo cortado), el supuesto ingreso final de la China... Teresa López relaciona el travesti “emisario” con el joven Mensajero que en la pieza de Beckett anuncia que Godot no vendrá, pero justamente apunta a las marcadas diferencias entre ambos. De hecho Sosa y Páez dudan del estatus de real del travesti, y del techo cae una margarita que parece ser un mensaje directo de la China (“Limpien rancho. STOP. De lo contrario, ni voy”). Otra gran diferencia con Beckett radica en la absorción y transformación de la gauchesca y el nativismo, que Bizzio y Guebel retoman y revierten, como ha observado Nicolás Rosa en

*La lengua del ausente.*⁹ Martín Kohan señala con acierto que estas obras “ordinarias” se “burlan” de “la pena extraordinaria” de la que habla José Hernández en *Martín Fierro*, y a la vez la recuperan. El intertexto con Godot vale para entablar un vínculo referencial, pero por sobre todo para establecer una política de la diferencia. Esto no es Beckett... La remisión al clásico contemporáneo pone de relieve los trazos de una experiencia diversa de la cultura argentina.

Hay en la historia de la dramaturgia nacional numerosos binomios que han escrito obras fundamentales. ¿Cómo se escribe a cuatro manos en el caso de Bizzio y Guebel? En la entrevista nos responden:

Guebel: Vamos hablando y tecleando, una frase cada uno, hablando y discutiendo, porque tenemos gustos distintos.

Bizzio: Discutimos más cuando escribimos para cine por una cuestión: lo que es comercialmente más conveniente. Cuando escribimos obras de teatro seguimos nuestro propio criterio, funciona mucho mejor y nos divertimos más.

En “Una cocina cochina”, a manera de epígrafe, aparece entre comillas el siguiente diálogo: “¡Pero esto es ridículo...!” ‘Entonces hagámoslo’. Esa ruptura del límite de lo aceptable como condición de la escritura queda clara en el relato de cómo se hizo *El Amor*, referido por Guebel en la entrevista:

9 Nicolás Rosa, *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

Un día estábamos charlando en el living de la casa de Sergio y dijimos: “¿Por qué no escribimos la historia de un perro que le chupa la concha a una aristócrata?”. Y yo le digo: “¡Estás loco!”. La escribimos en nueve horas y nos matábamos de risa. Lo nuestro es la representación grotesca del relato de Borges y Bioy cuando escribían juntos.

En otro momento de la entrevista, cuando los invitamos a pensar en la relación con Copi, Lamborghini o Cerro, Bizzio contesta:

Nunca nos colocamos en la cuestión del terror a las influencias. Para Daniel, hacer teatro es descansar de su estilo personal, y yo siento, por el contrario, que para mí es una continuación de mi estilo personal.

Y Guebel agrega:

Cuando escribimos esta obra lo hicimos en términos verdaderamente populares, no pensamos en un espectador que piense en la obra en términos de claves. Queremos una especie de impresión directa, no pensamos en una obra que arme sistemas, sino que la significación esté pura, puesta ahí. Como autores imaginamos una puesta que no enrarezca el texto, en la que los actores trabajen desde una inmediatez pura. Los personajes son astutos, pero ingenuos, no son paródicos. No trabajamos las citas como guiños.

Estas observaciones valen también para orientar la lectura. Sin embargo, más allá de esa inmediatez que puede preservarse en la recepción, *La China* está cargada inevitablemente de otras resonancias de sentido. Superando la literalidad, incluso el nombre de la mujer esperada inscribe el extrañamiento de vivir en una Argentina devastada, que ya no se reconoce como la propia patria, cercana y entrañable, sino como un país remoto y diferente, desconocido, o como un engaño, un “cuento chino”. La presente reedición de *La China* en la colección Zona de Teatro permitirá al lector recuperar la importancia histórica y actual de esta obra de Sergio Bizzio y Daniel Guebel que, investigando en lo “ordinario”, ofreció y promete una experiencia artística extraordinaria.

JORGE DUBATTI

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?

Podés adquirirlo en www.interzonaeditora.com y en cientos de librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto editorial.

interZona es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires en 2002 que se ha convertido en uno de los espacios de publicación más innovadores y reconocidos de Latinoamérica por la diversidad de autores y de títulos que publica.

En **interZona** verán reunidos a escritores noveles con otros ya consagrados; a los de habla hispana con los de otras lenguas; a los poetas con los ensayistas, los dramaturgos y los novelistas; en suma, a todos aquellos que hacen posible una conversación de voces múltiples, desprejuiciada, vivaz, arriesgada, pero siempre orientada por el estilo y la marca de calidad con la que intentamos perfilar nuestra línea editorial.

INTERZONA