



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# *En lo de Chou de Cecilia Propato: la ajenidad y el otro*

Autor:  
Baranchuk, Valeria

Revista  
Telondefondo

2006, 2(3)



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

## ***En lo de Chou* de Cecilia Propato: la ajenidad y el otro**

**Valeria Baranchuk**  
**(Universidad de Buenos Aires)**

*En lo de Chou* de Cecilia Propato sorprende dentro de la vasta oferta teatral de Buenos Aires. Como punto de partida, la pieza está íntegramente hablada en coreano y una pantalla pasa diapositivas con las traducciones de los textos.

La acción transcurre en los años 70, en Argentina, en una tintorería que hace también las veces de hogar de un matrimonio de chinos. Chou-Tse, el tintorero, limpia y plancha ropa, mientras que Li-Tse, su mujer, corta zanahorias y las pone en una cacerola. El ambiente está casi en penumbras, apenas iluminado por la pantalla de fondo. El hombre ocupa su espacio, está activo en sus quehaceres. La mujer, como oposición, está sentada de espaldas a él y con la mirada siempre en el afuera, en un horizonte lejano, sin posarse nunca en su marido, ni en el ambiente en que están. Da la sensación de que ella transcurriera en otra dimensión espacio- temporal. Li-Tse añora su país de origen y cree que su imposibilidad de ser madre está relacionada con esta tierra en la que habita, pero a la que no se integra. Ella extraña el amarillo de su tierra, mientras que su marido, Chou-Tsé quien sí lucha por adaptarse a su nuevo lugar, insiste en que el cielo es azul en todas partes, aunque aquí las calles se tiñan de rojo. Chou-Tsé trata de que Li-Tsé no viva en los recuerdos, está convencido de que en este país pueden avizorar un futuro económico próspero y una tranquilidad que no tenían en China. Sin embargo, el descubrimiento de una fotografía de una mujer embarazada en el saco de un general los lleva a enfrentar la violencia cotidiana y la realidad que los rodea. Entonces sus vidas realizan un giro sin retorno.

### **El tratamiento temporal**

La inmovilidad de los cuerpos construye un cuadro estático. La cadencia del idioma coreano en las palabras pronunciadas por la pareja posee una sonoridad entrecortada y el sonido de las diapositivas proyectadas desde un precario aparato

parece marcar el ritmo de la obra. La quietud resulta inquietante, el silencio grita a voces lo no dicho.

De pronto, la calma y la quietud absoluta se quiebran, inesperadamente se realiza un único movimiento que descubre algo, como un ojo morado o un brazo que cuelga y la escena se resignifica. Se pasa de la *inacción* a la *acción* sin medias tintas. Como en el cine de Kitano o de Kurosawa. El diálogo con la cinematografía también se da en las traducciones en blanco y negro sobre la pantalla que recuerdan a las que aparecen escritas al pie del cuadro en las películas de artes marciales y que, por momentos, tienen algo del centroamericanismo o castellano neutro que se da en los doblajes de las películas estadounidenses sobre chinos o japoneses. Se percibe, en ambos casos, algo impostado, prejuicioso. Como si tratara de traducirse la sonoridad del idioma, que al oído occidental aparece como cortada, en una gramática de verbos en infinitivo, con falta de artículos ("Mujer: No olvidar poner en bolsillo de traje.") o, en algunos casos, donde los personajes se refieren a sí mismos, sin una lógica interna, en tercera persona ("Hombre (Chou-Tse): Basta, Chou-Tse no quiere volver a escuchar.").

Otra característica de la temporalidad de la obra, que está dada justamente por la conjunción entre la acción de los personajes y las proyecciones en la pantalla, es la *fragmentación*. Una misma historia contada dos veces o dos historias que se miran una a otra. No siempre lo que leemos (que además, ¿será realmente lo que los actores dicen?) es lo mismo que lo que vemos, miente la palabra o miente la imagen, o ambas, o ninguna. Se vuelve a respirar algo de falsedad, impostado. Aquí es donde se vislumbra la particular teatralidad del espectáculo. Es a partir de estos fragmentos que la mirada activa del espectador debe hilar una totalidad.

Como Oscar Cornago consideramos que la teatralidad supone la evidencia del artificio, una conciencia de sí mismo y un extrañamiento que provoca que frente a una representación el espectador descubra (no que sea engañado) que eso que ve esconde algo que no ve. Intuye así una ausencia debajo de un exceso de presencia<sup>1</sup>.

*En lo de Chou* tiene, en este sentido, un alto nivel de teatralidad. El problema de la comunicación es expuesto directamente. La ajenidad que nos

produce el extranjero hablando su idioma, ya nos coloca en otro lugar: la incomodidad de tener que leer lo que ellos están diciendo desmonta la convención naturalizada del lenguaje mismo, la duda sobre lo literal de la traducción evidencia una vez más que nos encontramos frente a una representación. Y nos hace poner en duda lo que vemos.

El modo de comunicarse entre los miembros de la pareja también es anticonvencional. No sólo no se miran nunca, sino que hablan con metáforas sobre los colores de la tierra y el cielo o sobre las flores y las aves para referirse a sí mismos. No se dirigen directamente uno al otro si no al esposo o la esposa, como si fueran otros... A pesar de todo, nada de esto supone ningún conflicto capaz de generar una discusión de pareja totalmente reconocible, identificable. Es un código interno que tiñe la escena de solemnidad y, en conjunto, construye teatralidad.

Otros elementos que aportan a la teatralidad están dados por el vestuario: ella viste un kimono fucsia, gastado, que alguna vez fue brillante, sumado a su mirada siempre en el afuera (¿mirando a China?), a su discurso, a sus movimientos lentos y tomados del tai chi, en contra de las agujas del reloj, podemos intuir un personaje que nunca dejó realmente su tierra natal, que vive en otro espacio y en otro tiempo. Como decíamos en un principio, en otra dimensión. El personaje del hombre se contrapone al de la mujer: el color de su kimono azul oscuro se mimetiza con los grises de la tintorería, su discurso se arraiga al presente y a esta tierra, sus movimientos responden a los patrones occidentales, este personaje vive en el aquí y ahora. En esta oposición se centra su problema de comunicación, que, sin embargo, nunca se es comunicado a los espectadores directamente, por encima las barreras del idioma y la cultura. Como si existiera un lenguaje de gestos y silencios universal.

El grado de la teatralidad vuelve a crecer en ciertos momentos en que la representación se hace totalmente conciente y el artificio es desmontado. Los personajes pasan de una escena a otra y cambian de postura corporal expresando un estado diferente cada vez, frente a nuestros ojos, apenas un cambio de iluminación marca el corte. Así, se colocan en posición de trabajo, de horror, de sorpresa, de agonía o de muerte, no sólo ante nuestra mirada, ante nosotros, sino *para* nosotros. El proceso se completa sólo porque existe la mirada de un tercero

---

<sup>1</sup> Óscar Cornago, "¿Qué es la Teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". *telondefondo* Nº 1,

que termina de construir un sentido, un tercero espectador que participa del juego en "el desequilibrio de las identidades, el soy uno, pero represento otro, el soy yo, pero en realidad no lo soy. Es un juego de engaños concientes..."<sup>2</sup>.

### **Sobre el Otro. Prejuicios/Presupuestos/Xenofobias.**

*En lo de Chou* problematiza la figura del *otro*. ¿Se trata del oriental, que habla un idioma diferente al propio?, ¿o de la mujer embarazada de la foto?. Los tintoreros comprendieron qué pasaba en el país a partir de esta imagen, vieron más allá del idioma; entonces el *otro*, ¿es la masa anónima que viendo no quiso comprender lo que sucedía en su propia sociedad?, ¿o el *otro* es el militar que aunque habla castellano genera una masacre de difícil explicación racional?.

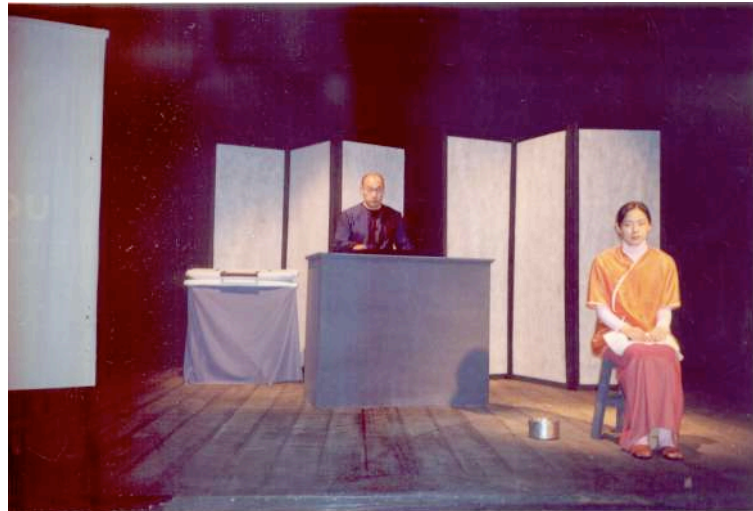
Quizás *el otro* somos nosotros. Como sucede en la vida cotidiana, presenciar un diálogo en un idioma desconocido crea de por sí un distanciamiento, genera un cierto nivel de teatralidad. En el escenario, este nivel de ajenidad, de extrañamiento se incrementa y cobra otro sentido. Durante sus treinta y cinco minutos de duración, el espectáculo pone a los espectadores en el lugar de exclusión y de otredad que viven los extranjeros durante las veinticuatro horas. Cecilia Propato desmitifica lo oriental al plantear una situación cotidiana en una pareja de tintoreros; los acerca a nosotros y, a su vez, busca correr el ojo de Occidente, para denunciar, finalmente, que la *xenofobia* fue (es) también otra forma de la violencia institucionalizada.

Sin embargo, hay algo que a la autora y directora se le escapa, aún a pesar de sí. Aunque velado, el prejuicio persiste y se trasluce: ¿qué son si no dos actores coreanos hablando su propia lengua, cuando se supone que es chino lo que hablan?. ¿Acaso es lo mismo el chino que el coreano? ¿Lo oriental carece de especificidad a los ojos de los occidentales? Algo similar sucede con ciertas frases "al estilo oriental", que resultan arbitrarias y también *prejuiciosas*, porque los chinos en la vida cotidiana (la situación que se plantea en escena), no dicen: "la mujer del general ser gorda como buche de serpiente" o "ella no parecía tener el

vientre brotado". En su propio idioma, no hablan mal, por lo tanto la traducción debería ser gramaticalmente correcta. Más desconciertan aún ciertas citas a la autoridad como "... ya lo dice el Te en el Tao..." y luego sigue algo que no está en el Tao "la flor que crece en su tierra es la que tiene virtud". Y si en el Tao aparece algo similar, en este contexto pierde su sentido. También ocurre con algunos objetos, como el dragón, que están puestos a modo ornamental, pero sin respetar su sentido en el mundo oriental. Ningún chino pondría nunca un dragón (que en sí mismo es un símbolo favorable) como el que se presenta en la obra, más arriba de la línea de los ojos, porque éste podría tomar demasiado poder y desequilibrar las fuerzas que deben estar en armonía. Un problema similar ocurre con los colores de los kimonos y sus significados.

El espectáculo de Cecilia Propato no carece de aciertos y originalidad, pero conlleva elementos que lo hacen navegar, por lo menos, en un limbo poco consistente. Se vislumbra una zona confusa, no resuelta, en torno de las especificidades que engloba el mundo oriental, en la que la –seguramente bienintencionada– pretensión de homogeneidad se parece peligrosamente a la discriminación.

### Imágenes del espectáculo



<sup>2</sup> Óscar Cornago, *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*, Madrid, Fundamentos/ RESAD, 2003, p 63-77 y *Resistir en la era de los medios: las potencias de lo falso*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005a

#### **Ficha técnica**

Autoría: Cecilia Propato  
Actúan: Catalina Cho, Max Chung  
Escenografía: Gabriel Caputo  
Diseño de vestuario: Cecilia Zuvalde  
Diseño de arte: Ariel Di Marco  
Diseño de luces: Gabriel Caputo  
Proyecciones: Ezequiel Obregón  
Asistencia general: Rafael Albizúa  
Asistencia de dirección: Ezequiel Obregón  
Prensa: Cecilia Molinero  
Coreografía: Viviana Iasparra  
Dirección: Cecilia Propato  
Centro Cultural Borges, Viamonte 525, domingos 21 hs.