

Experiências dramáticas na América-latina
Entrevista à Claudia Tangoa - diretora, dramaturga, atriz e professora peruana

Experiencias dramáticas en Latinoamérica
Entrevista a Claudia Tangoa - directora, dramaturga, actriz y profesora peruana

Rafa da Silveira Falcão (UFPR) *

Resumo: Através da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação (PRPPG-UNILA) em seu programa de mobilidade acadêmica internacional (2018/2019) entre as instituições de ensino superior Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA) e a Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), conheci e entrevistei a jovem diretora, dramaturga, atriz e professora Claudia Tangoa. A entrevista fez parte das atividades realizadas durante o período de pesquisa de campo, compreendido de março a agosto de 2019 em Lima/Peru e integrou a dissertação de mestrado defendida no dia 31 de agosto de 2020 no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos (PPG-IELA), sob orientação da professora doutora Débora Cota. A pesquisa se intitula *O peso das nossas heranças: a narrativa testemunhal na obra de teatro documental peruana proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. A entrevista com Claudia Tangoa versa sobre as experiências dramáticas latino-americanas na contemporaneidade, sobre questões de mobilidade entre linguagens e meios, além dos desafios da produção artística frente ao biográfico e ao testemunhal.

Palavras-chave: Teatro documental peruano; Literatura latino-americana contemporânea; *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*;

Resumen: A través del departamento de Investigación y Postgrado (PRPPG-UNILA) en su programa de movilidad académica internacional (2018/2019) entre instituciones de educación superior Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA) y la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), conocí y entrevisté a la joven directora, dramaturga, actriz y profesora Claudia Tangoa. La entrevista formó parte de las actividades realizadas durante el período de investigación de campo, de marzo a agosto de 2019 en Lima / Perú e integró la tesis de maestría defendida el 31 de agosto de 2020 en el Programa Interdisciplinario de Posgrado en Estudios Latinoamericanos (PPG-IELA), bajo la dirección de la Profesora Débora Cota. La investigación lleva el título *El peso de nuestras herencias: la narrativa testimonial en la obra de teatro documental peruano Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. La entrevista a Claudia Tangoa trata de las experiencias dramáticas latinoamericanas contemporáneas, sobre temas de movilidad entre lenguajes y medios, además de los retos de la producción artística frente a lo biográfico y al testimonial.

Palabras clave: Teatro documental peruano; Literatura latinoamericana contemporánea; *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: rafadasilveirafalcao@gmail.com.

Apresentação

Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé é uma obra de teatro peruana, dirigida por Sebastián Rubio y Cláudia Tangoa. Sua estreia ocorreu em 2012/2013, no festival de artes performáticas do MALI (Museu de Arte de Lima). A obra se caracteriza como teatro documental/testemunhal e foi inspirada no processo de construção cênica de *Mi vida después*, de Lola Arias (dramaturga argentina), peça que estreou em 2009 e foi apresentada não apenas na Argentina, mas também no Chile, Uruguai, Brasil, México, Espanha, França, Eslovênia, Alemanha, Inglaterra e Suíça.

Em *Mi vida después*, seis atores nascidos no final da década de setenta e princípio da década de oitenta, reconstróem a juventude de seus pais a partir de fragmentos de memória contidos em fotos, cartas, fitas de vídeo, roupas, relatos e memórias apagadas. Estes dados estão disponíveis na página *web* da dramaturga. A obra argentina questiona os limites entre o real e a ficção, o encontro entre gerações, o *remake*, outro termo utilizado pela autora, como forma de reviver o passado e modificar o futuro, o cruzamento entre contexto histórico e história privada. Tais elementos se mantêm na obra peruana, e o primeiro indício é a estruturação do texto.

No *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* participam cinco jovens que cresceram durante o período de violência interna no Peru, familiares de personalidades-chave desta época, são eles: Manolo Jaime, filho da secretária de Vladimiro Montesinos; Lettor Acosta, filho de um militar e afilhado do ex-presidente Alan García; Sebastián Kouri, filho do ex-congressista Alberto Kouri; Amanda Hume, filha do jornalista Gilberto Hume; e Carolina Oyague irmã de uma das estudantes assassinadas no caso *La Cantuta*, caso que também condenou o ex-presidente Alberto Fujimori a prisão. Eles se reúnem ao redor de uma mesa para compartilhar suas biografias, compartilhem e, o mais importante, reconstróem suas percepções de mundo, e consequentemente, reconstróem o contexto socio-histórico que lhes coube viver.

Entrevista à Claudia Tangoa: Lima, julho de 2019.

¿Qué motivó el proyecto? ¿Y cómo fue el acuerdo con los participantes?

Lo que pasó fue que Sebastián y yo habíamos estudiado juntos en la universidad y habíamos hecho trabajos juntos dentro y también, fuera de la universidad. Éramos cómo una dupla creativa en ese momento. Entonces, los dos dirigíamos, los dos hacíamos la dramaturgia del espectáculo por así decirlo, teníamos un interés siempre en trabajar a partir del material de quien está en escena. Esto viene de una búsqueda, me parece a mí, ya pensándolo y reflexionando sobre de dónde venía eso del trabajo del creador - actor-autor -, o del actor-creador. Es decir, del actor que trabaja con su propio contenido, con su propia memoria, con su material biográfico, con su posición frente al mundo, no es un personaje, sino, que es el sujeto mismo.

Nosotros habíamos hecho ese trabajo en la universidad, y también lo hicimos como nuestro proyecto final, él fue director, y yo fui una de las actrices, yo creé mi propio material a partir de mi biografía, hicimos un otro montaje, en el que trabajamos con la biografía de una actriz que nos convocó para dirigirla, o sea, cuando quisimos hacer esta obra (*PROYECTO 1980-2000*), para nosotros no fue tanto cómo catalogarlo, es decir, no teníamos en nuestra cabeza el concepto del teatro testimonial/documental, lo que pensábamos nosotros era en verdad una continuidad, de seguir trabajando con la biografía del que está en el espacio escénico. En este caso ya (*PROYECTO 1980-2000*), la diferencia era que ellos (*LOS JÓVENES DEL PROYECTO 1980-2000*), ya no eran actores profesionales. Entonces esta era la diferencia para nosotros ahora, pero no teníamos la claridad del término “teatro testimonial”, eso fue algo a lo que nosotros llegamos después de estrenar, o muy avanzados, casi cerca al estreno.

Nos interesaba abordar el tema del conflicto armado. Antes de elegir hacer este tipo de obra, lo que hicimos fue llegar a la conclusión que queríamos hacer el siguiente proyecto sobre el conflicto armado interno, luego, un camino era seguir nuestra misma lógica de trabajar con el material biográfico del que está en escena, y otro camino era irnos por lo contrario, qué era hacer una obra de texto, que nunca habíamos hecho. En algún momento buscamos obras de texto sobre el tema y ninguna nos pareció, o sea, no nos interesó a nosotros hacer, no que no fueran interesantes, pero, ninguna de las obras que leímos nos interpeló de una manera en la que hubiésemos llegado a decir “sí, ahora hay que hacer esta obra”.

Esa búsqueda no funcionó, decidimos ir por lo otro. Sebastián había visto la obra de Lola Arias, en Santiago Mil, y me dijo “mirá porqué no hacemos algo sobre el conflicto armado interno, pero desde dónde siempre hemos estado trabajando” y me contó de esta idea que era, personas que no eran actores, pero que tenían relación con la

historia del conflicto armado o una historia política a partir de sus familiares, que eran los protagonistas de estos eventos, y los “actores” eran la segunda generación. Teníamos a dos personas en mente, que eran: Manolo Jaime y Sebastián Cury; Sebastián Cury ya había ido al colegio con Sebastián Rubio, y Manolo Jaime estudiaba en la misma universidad que Sebastián y yo, pero en otra carrera, y era curioso, porque ambos sus papás: la mamá de Manolo fue la que sacó el primer video a la prensa, la que entregó los Vladvideos, y hizo el destape de la corrupción que tenía en el gobierno de Fujimori, con la participación de Vladimiro Montesinos, porque ella era la secretaria personal y amiga de confianza de Vladimiro Montesinos; y el papá de Sebastián Cury fue el congresista que salió recibiendo dinero de manos de Vladimiro Montesinos en uno de estos Vladvideos, y fue el video suyo, el primer que se expuso ante la prensa, fue el primer video que salió.

Entonces, ahí había un hecho, un evento histórico que unía ambos chicos, y postulamos con ellos, con los nombres de ellos dos al Centro Cultural de España, que tenía un fondo y ganamos. Después de eso, empezamos a buscar a las otras personas, buscábamos era gente de nuestra generación, gente que tuviera una relación con el tema a partir de sus familiares, principalmente, sus padres, sus madres y que además mantuviera una distancia crítica. Lo importante era que estas personas tuviesen una cercanía a sus familiares, pero al mismo tiempo, una distancia que les permitiera trabajar en la obra sin que ellos sintieran vulnerados, o expuestos a una situación que les hiciera daño. Entonces estas eran nuestras premisas, y era lo que les decíamos cuando hablábamos, cuando los entrevistamos por primera vez. De hecho, teníamos una entrevista primero, para conocerlos, y después les contábamos sobre la idea del proyecto, sobre esto que estábamos buscando, estos perfiles de personas. Les contábamos que aún no sabíamos cómo iba a ser el proyecto, que no teníamos idea de cuál iba a ser la forma, sin embargo, sabíamos que iban a ser ellos y que por lo tanto, no tenían que actuar, tenían que ser simplemente ellos. No tocó a nosotros encontrar estos puentes entre ellos y el país. El trato fue que íbamos a trabajar primero un mes de taller de teatro para que ellos se acercaran al teatro y también para poder generar una comunidad, un grupo, y que durante ese mes, no íbamos a decir quiénes éramos, o sea, no íbamos a decir quiénes eran nuestros padres.

Y en verdad, salvo una persona, que era Amanda, su papá era periodista, y ella está siempre muy informada de estas cosas, salvo ella, que sí sabía quién era cada quién, los demás realmente no sabían quiénes eran los otros participantes del proyecto.

Durante un mes, realmente no supieron, y eso fue bueno porque nuestro interés era que ellos se conozcan en el presente, quiénes eran ellos en ese momento, en ese taller de teatro y no tengan prejuicios a partir de quiénes eran sus padres. Trabajamos con ellos cuatro meses, no me acuerdo bien, me parece, y trabajamos todos los días, o tres o cuatro veces a la semana, casi siempre todos juntos, a veces en el mismo ensayo nos separábamos, pero todos tenían el mismo horario de trabajo. Contábamos además con la disposición de ellos de alguna manera, algunos acababan de salir de la universidad, estaban desempleados y por esto tenían un poco más de tiempo que lo que podía tener un actor. Al principio teníamos como meta la presentación en el centro cultural de España, en ese momento no pensábamos mucho en otras presentaciones a futuro, mucho menos en festivales internacionales.

Antes de ese proyecto habíamos hecho con Sebastián, nuestro proyecto final, que hicimos un laboratorio de un año, trabajamos cuatro performers que éramos yo y tres compañeras más, y Sebastián que estaba en la dirección, sobre nuestras biografías, o sea, no teníamos un tema, no teníamos nada, simplemente cada uno exploró sobre su propia biografía y a mitad del proceso decidimos buscar un material que uniera a las cuatro participantes, a las cuatro performers, y se propuso el material de Ofélia, personaje, y trabajamos por ejemplo, con *Ofélia* de Heine Muller, con *Ofélia* de Marco Antonio de la Parra, con *Ofélia* de Berkhof, y con *Ofélia* de Shakespeare. Cada una trabajó, no era una Ofélia para cada una, sino cada una sacaba de las cuatro Ofelias lo que quería, y lo hacía dialogar con su historia personal, y por ejemplo, en mi caso, yo trabajé la muerte de mi padre, en relación con la muerte de Apolonio, el padre de Ofélia. El siguiente proyecto que hicimos, se llamó *Al Líder*, en el cual trabajamos con esta actriz que nos convoca, que se llama Lupita Mora. Ella tampoco sabía de qué quería hablar, entonces hicimos, el mismo proceso, empezamos de la misma manera que, el proyecto de *Ofélia*, y planteamos cómo encontrar en su biografía, de qué tema que quería hablar mientras esperábamos en el espacio, y finalmente salió el tema de la estructura de su familia y la figura del padre, que ella tiene, que su padre era policía, fue derivado a Ayacucho, durante el conflicto armado interno. El padre había regresado después del conflicto con muchos traumas, y había “ofrecido” mucha violencia en su casa, entonces el proyecto, abordaba eso, y creo que hay ahí un puente con el siguiente proyecto, que fue *1980-2000*, que también hablaba de los padres siempre, en *Ofélia* también había una relación con los padres, en este caso, con los eventos políticos más sociales.

¿Qué influencias o en qué corriente teatral contemporánea ubicaría el proyecto?

Bueno, ya habiendo visto el proyecto después de su estreno, o sea, incluso con todo el tiempo que ha pasado. Yo diría que es teatro documental y teatro testimonial, la dramaturgia ha estado apoyada principalmente en documentos que se vuelven testimonios sobre estos eventos políticos que ocurrieron en el país, entre el ochenta y el dos mil, y por otro lado, en los testimonios de ellos, de vida de ellos. Cuando empezamos a hacer el proyecto, lo veíamos más como te decía, la dramaturgia del actor, el actor que propone sus temas, el actor que trae su material, sus objetos. Desde ahí lo veíamos nosotros, pero, ahora podría ubicarlo más en esto del teatro testimonial / teatro documental, de hecho Lola Arias es una referencia muy directa, en el proyecto tomamos el concepto de ella realmente, es este, unir, reunir, a estas personas que tienen padres que participaron en esos eventos políticos, y están hablando, no del discurso de sus padres, sino, del discurso de ellos.

La obra de Lola (la versión chilena), un año después de que estrenamos, fue la primera vez que la ví, cuando la ví, sentí que era el mismo concepto obviamente, pero, la diferencia era que los chicos, no sé cómo sería la versión argentina, pero en la versión chilena, lo que sentí es que ellos hablaban mucho sobre sus padres, conocían de la historia de sus padres, el contexto de su país. Entonces, el discurso no era sobre ellos, sino, sobre sus padres. En este caso yo siento que tal vez por la falta de conocimiento del tema, o el interés en las historias familiares de estos participantes, no de todos, pero de algunos, ellos no hablaban tanto de sus padres, sobre las posiciones políticas de sus padres, sino más de ellos en relación a sus padres, de cómo se sienten ellos con sus padres, que no era lo que yo veía en la obra de Lola (versión argentina), en la obra yo veía más bien alguien que estaba trayendo la voz de su padre a escena. Tuvimos muchas referencias antes de Lola Arias, incluso tuvimos la referencia de dos películas, una se llamó: Los pecados de mi padre, que era un documental que le hicieron al hijo de Pablo Escobar, eso fue lo primero que vimos, ahora que recuerdo, bueno, entrevistan al hijo de Pablo Escobar que ahora vive en Argentina, en ese momento vivía en Argentina y contaba sus experiencia de ser hijo de este hombre tan... bueno... polémico, corrupto, criminal, y lo que él sentía sobre esta herencia que había recibido del padre, que es la persecución y finalmente, el estigma, la pobreza incluso, porque al final ellos, bueno, no

son realmente pobres, pero no tenían el dinero que tenían cuando vivían con el padre, me refiero a él y a su mamá.

Esa idea de la herencia, fue mucho más clara en ese documental, por ejemplo, había un momento importante en este documental donde los hijos de los políticos que habían sido opositores de Pablo Escobar, y que habían sido asesinados por él, se reúnen, hacia el final del documental, se reúnen con él en Colombia. El hijo de Pablo Escobar que vivía en Argentina, y que durante el documental viaja hasta Colombia, el que hace la entrevista del documental está gestionando una reunión entre este hijo de Pablo Escobar y los hijos de los políticos de Colombia que fueron asesinados por Pablo Escobar. Hacia el final del documental se llegan a reunir, el hijo de Pablo Escobar, vuelve por primera vez a Colombia después, o sea, desde que huyó de Colombia, y en aquel entonces regresa después de muchos, muchos años y se encuentran en una habitación todos ellos. Tienen esta reunión y conversan un momento de... significativo para Colombia, ellos mismos lo dicen, un símbolo de reconciliación, de una generación que no tiene que cargar con los errores y los crímenes de la generación anterior.

¿Cómo ve el testimonio en el teatro en general, y cómo ve esa relación en el teatro latinoamericano?

Lo primero que podría decir sobre el testimonio a nivel mundial, es que lo relaciono con esta tendencia que surge a partir del año dos mil en los productos de entretenimiento, sobre todo en la televisión y los *reality shows*, de la necesidad del público de poder verse reflejado como protagonistas de las historias que tienen en vitrina en los medios masivos de comunicación. Esa tendencia que yo siento que surge más o menos por el dos mil y que se mantiene hasta ahora, ha derivado por ejemplo, ya a través también de las redes sociales, o sea, hemos generado el hábito de crear nuestras propias ficciones sobre nuestras vidas, y generar nuestras propias historias a través, por ejemplo: del *Instagram*, o del *Facebook*. No sé todas las plataformas que existen ahora, y como nos convertimos en personajes al representarnos a nosotros mismos.

Entonces, hay todo un diálogo entre la representación y entre la realidad, y entre representar a la cotidianidad también. Creo que de alguna manera el teatro ha bebido de eso, y podría decirse que eso se ve reflejado un poco en el teatro testimonial, en el teatro documental, en el teatro de no actores, así lo pienso yo. La otra idea es, al pensar en el

teatro testimonial, y ahora que lo pienso, encuentro un referente muy importante para mí, que es el grupo *Rimini Protokoll* de Alemania.

Ellos trabajan el teatro testimonial a partir de los ciudadanos, tanto como individuos, pero también como colectivos. Es muy interesante cómo ellos construyen sus proyectos dándole un protagonismo a los ciudadanos, y también a la ciudad. De hecho, sus proyectos abordan esos dos espacios de memoria, por así decirlo, la memoria del ciudadano como individuo, pero también, la memoria de la ciudad a través de sus ciudadanos como colectivo. Eso me parece que es una forma distinta de abordar el testimonio y tiene que ver mucho con un intento de hacer frente a una sociedad que tiene un proyecto cada vez más individualista, y anónimo a la vez. Creo que la propuesta que ellos tienen de trabajar con colectividades responde un poco a eso y lo tercero en relación al teatro latinoamericano.

¿Cómo fue el proceso de organización y selección de los testimonios para el texto?

Organizar y seleccionar los textos, lo que nos sirvió mucho – no fue la única herramienta, pero creo que fue la principal – fue la línea de tiempo. Nosotros propusimos como una forma de ir acercándonos al tema, la diagramación en una línea de tiempo, por ejemplo, la línea de tiempo personal. Sin que esa línea todavía abordara los temas relacionados al conflicto armado interno o la dictadura de Fujimori, porque no queríamos todavía abordar ese tema. Entonces lo hicimos primero así, como una línea de tiempo sobre su biografía más relacionada a su familia, al colegio, a sus universos más íntimos, evitando el tema todavía. Después hicimos una más centrada en la carrera, y después hicimos una donde ya involucramos también los eventos políticos del país que habían sido de alguna manera, significativos en sus vidas.

Así fue, teníamos una pared inmensa llena de líneas de tiempo de cada uno, líneas estas que se habían ido nutriendo cada vez más. Teníamos distintos borradores de líneas de tiempo, una que era más personal y hasta otras que eran más relacionadas con los eventos políticos. Fue justamente en esta línea de tiempo, que nosotros encontramos las situaciones, por así decirlo, que si pensamos un poco en la forma de organizar el trabajo – el proceso – de creación colectiva que es como de: situación / personaje / acción. Lo que nosotros encontramos en esta línea de tiempo, y a partir de estos cinco individuos, fueron situaciones. Estas situaciones ya estaban ahí propuestas por ellos

mismos, en sus papeles gráficos, cuando dibujaron sus líneas de tiempo. Luego tratamos de encontrar aquellas situaciones que hicieron ecos en los otros, en las otras personas, en los otros miembros del elenco, sino también, con la sociedad de la cual pertenecemos – en este caso sobre todo, una sociedad limeña –, intentamos hacer esos *links* y escogimos ahí aquellos eventos que nos hablaban de manera específica y más detallada de cada uno de los participantes del elenco, pero también, los eventos que los conectaban entre ellos y los que conectaban a los miembros del elenco con la sociedad.

Había esas tres formas de leerlo, por así decirlo, habían eventos comunes, por ejemplo, la noche de *Tarata* en la que cada uno tiene una percepción distinta de cuando explota la bomba en la calle Tarata; significa para Carolina, es un caso mucho más cercano para ella, justamente ese evento tiene mucho que ver con los desaparecidos de la *Cantuta*, que ocurrió al día siguiente a la explosión de *Tarata*. Este es el evento que los militares toman como excusa para ingresar en la *Universidad la Cantuta* y detener a estos estudiantes y al profesor. Entre ellos, la hermana de Carolina, pero para otros miembros del elenco, como Sebastián Curry, por ejemplo, este no tenía esa relevancia y no había una relación, ni siquiera estaba dentro de su memoria. Existían esas tres lecturas que teníamos de los eventos que encontramos en la línea del tiempo, eventos que nos permitirán conocer más a cada uno del elenco en sus individualidades, en sus detalles; que lo conectarán a ellos como miembros del elenco, o sea, compartían entre ellos, y por último; eventos que resonaban también en la sociedad limeña en este caso.

Referências

ALZUGARAT, A. El testimonio en la revista Casa de las Américas. In ___. **En otras palabras, otras historias**. Montevideu: Universidad de la República - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: Departamento de Publicaciones, 1994.

ÁNGELES, R. (Org.). **Dramaturgia peruana II**. Lima, 2010.

ARIAS, L. **Mi vida después**. Buenos Aires, AR. Disponível em: <<http://lolaarias.com/proyectos/mi-vida-despues/>>, Acesso em: 12 jun. 2019, 22:00:07.

RUBIO, S; TANGO, C. Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé. **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**: nuevas estrategias y memoria histórica, California, v.29, n.58, p. 152-174, nov. 2014.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, Memória e Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

Texto recebido em 04/12/2020.

Aceito em 06/05/2021.