

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Posibilidades del uso del testimonio en la creación escénica: metodología de creación y puesta en escena de la obra *Proyecto 105*

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN CREACIÓN Y PRODUCCIÓN ESCÉNICA

AUTORA

JIMENA LUCIA ACUÑA NIÑO

ASESOR:

RODRIGO BENZA GUERRA

Lima, 2020

RESUMEN

El presente documento recoge a modo de reflexión y análisis la metodología de creación y puesta en escena de la obra *Proyecto 105*, la cual parte de una investigación acerca de las posibilidades del uso del testimonio en escena. Esta investigación surge del deseo de tratar un tema social, como es la percepción que tienen los ciudadanos sobre la policía y sus agentes, por medio del lenguaje escénico. Para esto, se realizó una creación escénica a partir de la exploración del uso del testimonio en escena. Esto nos permitió acercarnos a la imagen de la policía, desde los distintos puntos de vista que hay sobre este tema. Asimismo, el uso del testimonio nos permitió cuestionar los límites entre lo real y la ficción, los cuales se desdibujan para generar en el espectador una reflexión sobre su entorno social e individual. La relevancia de este proyecto es tanto de carácter artístico como académico, ya que la intención de este documento es proporcionar información sobre nuestro proceso de investigación y creación de la obra *Proyecto 105*, una experiencia escénica en base al uso del testimonio, así como también reflexionar acerca del rol del testimonio en la creación escénica.

Palabras claves: testimonio, creación escénica, proceso creativo, policía.

AGRADECIMIENTOS

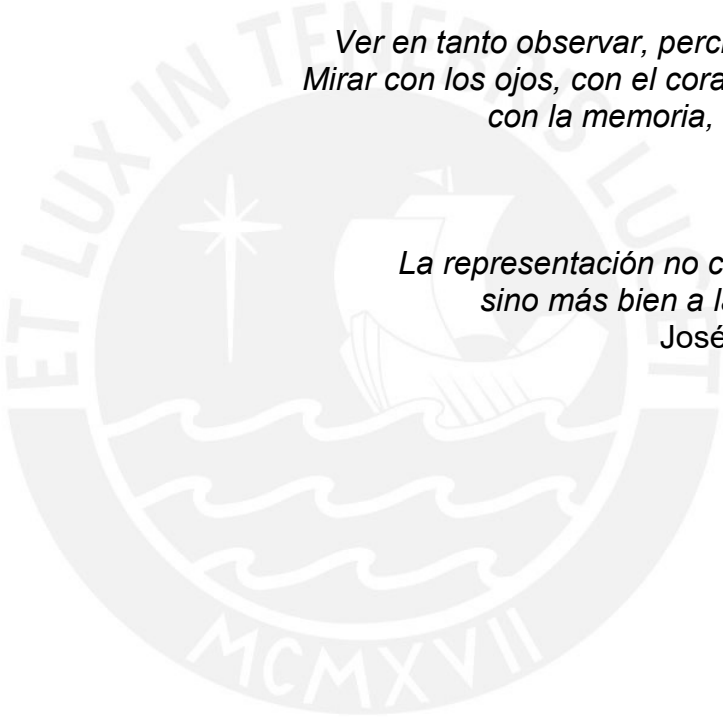
A mi asesor, Rodrigo Benza, por su acompañamiento, su guía y sus enseñanzas en todos los espacios compartidos; especialmente en este proyecto, por su tiempo dedicado a esta investigación.

A Daniela Trucíos, Omar Peralta y Gabriel Gil por asumir el reto y compromiso de acompañarme en la travesía y creación de Proyecto 105. A Gerardo Díaz por su atención, apoyo y dialogo constante al proyecto.

A los testimoniados – policías, hijos de policías y civiles- por compartirme sus experiencias, por brindarme sus relatos, sus voces, sus cuerpos y objetos. A los cadetes de la escuela de oficiales de la PNP del distrito de Chorrillos, Lima, que compartieron conmigo y los actores sus experiencias y nos aclararon nuestras dudas sobre la institución policial.

A mis profesores y amigas de la carrera de Creación y Producción Escénica, por todas esas conversaciones que tuvimos a lo largo del proceso de tesis. A mis amigas del colegio, su apoyo incondicional.

A mi familia, por su apoyo permanente en mi paso por la universidad. A mis hermanas, Claudia, Sofía, Valeria, porque cada una a su manera aportó a esta investigación. A mis padres por su esfuerzo y compromiso con mi educación. A mi mamá por su trabajo constante, por siempre estar ahí para mí. Y por último, a mi papá, por su identidad, por su amor y desempeño a su institución, por su ímpetu y coraje, porque sin su historia esta investigación no podría ser contada.



*Ver en tanto observar, percibir, sentir, inteligir.
Mirar con los ojos, con el corazón, con el deseo,
con la memoria, con la inteligencia.*
Jorge Dubatti.

*La representación no conduce al silencio,
sino más bien a la toma de palabra.*
José Antonio Sánchez.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN.....	II
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: REFERENTES ESTÉTICOS Y TEÓRICOS	8
1.1. Sobre el teatro testimonial	8
1.2. Formas de teatro testimonial	11
CAPÍTULO 2: PROCESO DE INVESTIGACIÓN DEL TEMA	22
2.1. Recogiendo testimonios	22
2.1.1. Entrevistas	23
2.2. Revisión de fuentes académicas.....	26
2.3. Observación participante.....	29
CAPÍTULO 3: PROCESO DE EXPLORACIÓN Y CREACIÓN EN EL ESPACIO...32	
3.1. Exploración sobre el uso del testimonio	32
3.2. Posibilidades de escenificar el testimonio	35
3.3. Trabajo del cuerpo y la voz	42
3.4. Edición del testimonio	47
3.5. Estructura de la obra	50
3.6. Recursos visuales	57
3.6.1. Objetos	58
3.6.2. Configuración de espacio y la escenografía.....	64
3.7. Participación del público.....	67
3.8. Evidenciar el aparato teatral	70
3.9. El rol del testimonio en la obra	73
CAPÍTULO 4: CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	80
ANEXOS	85
Anexo 1: Consentimiento informado de entrevistas	85
Anexo 2: Texto de <i>Proyecto 105</i>	86
Anexo 3: Video de la obra <i>Proyecto 105</i>	106

INTRODUCCIÓN

El uso del testimonio en la creación escénica, mayormente conocido como teatro testimonial, es una forma de teatro documental que viene desarrollándose desde muchas décadas atrás. Este se basa en la introducción de testimonios, relatos de experiencias reales y personales en el espacio de representación. La escenificación de este tipo de teatro se ha utilizado principalmente para dar a conocer los discursos que no se contemplan en un discurso oficial, es decir, dar a conocer experiencias de vida de determinadas personas en torno a un tema específico a través del medio escénico.

El teatro testimonial, según María José Contreras (2014), es un término difuso que se basa en el uso del testimonio y la memoria personal, en el cual las palabras y experiencias de personas reales son editadas, modificadas, ordenadas o contextualizadas para ponerlas en escena. Hoy en día, el uso del testimonio en la creación escénica tiene diversas formas de abordarse y presentarse en escena, tales como el teatro verbatim, el biodrama y el teatro testimonial con testimoniados.

Los límites de las estrategias para abordar el testimonio son difusas ya que estos transitan entre elementos y características de la ficción y la realidad. Esto permite al creador tener la libertad de transitar por las diversas estrategias y, a partir de ello, decidir qué posibilidades desea emplear para construir su propuesta escénica testimonial.

La presente investigación partió de dos temas sobre los que deseaba reflexionar, uno escénico y otro social: el uso del testimonio en la creación escénica y la percepción sobre los policías, respectivamente. El tema escénico es el medio para tratar el tema social en cuestión. Mi motivación para realizar esta investigación parte desde mi posición, en primer lugar, como creadora escénica, pues es el lenguaje escénico a través del cual puedo expresar y reflexionar sobre los temas que me inquietan. En segundo lugar, mi condición de hija de un policía me incita a abordar la percepción sobre la imagen del policía y la institución policial, pues reconozco que dicha condición ha influenciado en mi identidad y la forma en que veo el mundo.

Sobre la policía, podemos decir que es la institución encargada de mantener el orden público y velar por la seguridad de los ciudadanos en todo el país, y sus agentes son los representantes de la ley y del Estado. Mariana Sirimarco (2004) señala que “ser

policía no es un trabajo, es un estado” (p. 66), pues hay una separación visible entre el personal policial y los civiles; y esa separación origina que el ser policía sea una identidad excluyente en la sociedad civil.

A su vez, la opinión pública que existe sobre la Policía Nacional del Perú (PNP) está relacionada con los actos de corrupción que comenten los agentes policiales, principalmente por los hechos que se cometen en el espacio público donde conviven policías y ciudadanos. Un ejemplo de estos actos de corrupción en el espacio público son las coimas en las intervenciones de tránsito. Por otro lado, según Cayetano Cuadros (2015), la opinión pública sobre la PNP está influenciada por los hechos negativos que se presentan a través de los medios de prensa donde estos hechos se magnifican. También cabe señalar que las encuestas nacionales de opinión demuestran que la PNP es considerada una de las tres instituciones más corruptas del país (Proética, 2017).

Llegado a este punto, se reconoce que el policía es un actor social transversal en nuestra sociedad, con el que convivimos diariamente en el espacio público y que está encargado de proteger la ciudadanía y garantizar el orden interno del país. Sin embargo, la percepción social que existe sobre el policía en el Perú está muy ligada al abuso de poder, el uso de la fuerza y la corrupción. Teniendo en consideración estas premisas, la presente investigación se formuló a partir del deseo de visibilizar y reflexionar sobre la imagen de los policías a través de una creación escénica que tenga como eje principal el uso del testimonio.

El enfoque metodológico de la investigación es *desde* las artes escénicas; en otras palabras, la exploración y creación es el método de investigación. Por ende, el proceso de creación y el resultado son los temas de análisis en esta investigación. Esta fue de carácter exploratorio en la primera etapa y recurrió al proceso de creación de un montaje escénico como proceso central de la metodología. Asimismo, se exploró, a través del uso del testimonio, la imagen de la policía y sus agentes. Igualmente, esta investigación tiene un carácter analítico en su segunda etapa, ya que está orientada a analizar el proceso de creación y el montaje creado, *Proyecto 105*¹, a partir del uso del testimonio y su rol en escena.

¹ Ver Registro audiovisual de la obra completa en Anexo 3.

Según Robert Nelson (2013), la investigación desde las artes escénicas “toma al ejercicio de crear como su principal método de exploración y también como su primordial evidencia para sostener ideas” (citado en Ágreda, S., Mora, J., Ginocchio, L., 2019, p.16). Asimismo, Henk Borgdorff (2010) propone que, en este tipo de investigación, la teoría y la práctica dialogan constantemente. Adicionalmente, no es posible separar el sujeto investigador del objeto investigado; en ese sentido, no es posible establecer una distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que estos elementos son fundamentales en el proceso y resultado de la investigación. Es por eso que cabe señalar que el presente texto estará escrito desde mi lugar como directora de la propuesta artística e investigadora escénica del presente trabajo.

Esta investigación es relevante en el ámbito escénico, ya que se propone estudiar una forma de teatro contemporánea que se encuentra en constantes cambios y descubrimientos respecto a sus diferentes formas de presentarse en escena. En particular, en esta investigación es relevante el acentuado uso de los elementos teatrales, tales como el cuerpo y la voz del actor, la disposición del espacio, el uso de los objetos, ya que a través de estos elementos se comunica el testimonio a los espectadores. Así, pues, esta propuesta artística se vuelve un ejemplo de espacio de convivio y diálogo de nuestras vivencias sobre los encargados del orden y seguridad de nuestra comunidad, a partir de la presentación de testimonios en escena con actores. En esta última idea recae la relevancia de la propuesta artística, al ser una de las pocas obras, en el escenario limeño de las artes escénicas, que pone en cuestión la figura policial directamente, y más aún desde una investigación desde la práctica.

Como mencioné anteriormente, este trabajo contó con dos etapas. La primera fue la exploración de las posibilidades del uso del testimonio para construir un montaje escénico que confronte la percepción social sobre la figura del policía en el contexto actual de Lima. De esa forma, esta investigación se propuso identificar algunas estrategias del uso del testimonio para construir un montaje escénico a partir de ellas y sus referentes.

Proyecto 105 es el resultado de la primera etapa de la investigación centrada en las estrategias y posibilidades del uso del testimonio en escena. La obra aborda la

imagen de los policías a partir del punto de vista de tres grupos de personas: policías, hijos de policías y civiles que hayan tenido alguna experiencia con la policía. La dirección estuvo a mi cargo y los actores fueron Daniela Trucíos, Gabriel Gil y Omar Peralta, quienes fueron los encargados de dar voz y cuerpo a los testimonios en escena.

El objetivo de la obra fue confrontar al público con los testimonios recogidos sobre la imagen de la policía y así reflexionar sobre la relación entre civiles y policías. El origen de este proyecto de investigación fue mi condición como hija de policía y de creadora escénica en formación, así como tres preguntas e inquietudes iniciales sobre el tema a tratar en escena: (i) ¿qué imagen tienes de la policía nacional del Perú?; (ii) ¿qué experiencias has tenido con la policía?; y (iii) ¿qué tienen en común la policía y nosotros (civiles)?

La obra se estrenó en el Centro Cultural El Galpón Espacio en Lima el 09 y 10 de agosto. Antes del estreno consideramos importante presentar lo que veníamos trabajando ante un público. Así es que tuvimos una muestra parcial un mes antes del estreno, donde los actores presentaron los testimonios ante un público por primera vez. La presencia del público brindó al relato del testimonio mayor dinamismo y mayor posibilidad de juego con él; además, le permitió a los actores probar distintas posibilidades de interacciones con el público a través del testimonio. Por otro lado, en esta muestra parcial pudimos recibir *feedback*, es decir, comentarios del público que nos sirvieron para ajustar los testimonios que veníamos trabajando y agregar ciertos momentos y escenas.



Imagen 1. Afiche de la obra para su difusión. Fotografía y diseño: Sofía Zamora

Por otra parte, la obra cuenta con una estructura episódica. Se presentan los testimonios uno por uno, empezando por los hijos, pasando por los civiles con alguna experiencia con la policía y finalizando con los testimonios de los policías. Es clave mencionar que la obra inicia y termina con los actores en su carácter de actores, es decir, no interpretando ningún personaje, sino siendo ellos mismos: al inicio de la obra presentándose, diciendo sus nombres y recalcando que son los actores de la obra, y al final de la obra realizando unas preguntas al público.

La sinopsis que se presentó al público fue la siguiente:

¿Qué imagen tienes de la policía? ¿Has tenido alguna experiencia buena o mala con la policía? ¿Qué tienen en común los policías y nosotros, los civiles? *Proyecto 105* aborda la percepción que tenemos de la policía desde el punto de vista de la hija de un coronel en retiro, los testimonios de un suboficial que ha pasado situaciones extremas, la de un cadete, una policía de tránsito y las experiencias que hemos tenido la mayoría de ciudadanos con la policía.

Con esta información llegó el público a ver la obra. Antes de entrar a la función, se encontraron con la pregunta “¿Qué imagen tienes de la policía?” en el lobby y fueron invitados a responderla en Post-Its. Dichas opiniones fueron utilizadas al finalizar la obra. El propósito detrás era que los espectadores se enfrenten a sus conjeturas sobre la policía.

La segunda etapa de la investigación corresponde al análisis de los elementos que se ponen en juego en la creación escénica testimonial *Proyecto 105*. Asimismo, se buscó identificar el rol del testimonio en una creación escénica que lo tiene como eje. El producto de la segunda etapa es el presente documento.

En el primer capítulo se abordan los referentes estéticos y teóricos sobre el teatro testimonial. Para ello, se parte de su precedente: el teatro documental, con lo propuesto, en un primer momento, por Erwin Piscator y, en un segundo momento, por Peter Weiss. Luego se presenta cómo lo biográfico y lo íntimo, a través de recursos como el testimonio, se introduce en el teatro documental llevando al desarrollo del teatro testimonial contemporáneo. Después, se introducen las formas de uso del testimonio que hemos tomado como referentes para la creación de nuestro proyecto: el teatro verbatim, el

biodrama y el teatro testimonial con actores y no actores que relatan sus propias experiencias. Así pues, se detalla sobre cada una de estas tres formas de usar el testimonio en la creación escénica con sus respectivos referentes, principalmente de Latinoamérica y Norteamérica. Igualmente, se hace un recuento de los proyectos de la línea testimonial en el contexto limeño.

En el segundo capítulo se expone sobre los métodos de investigación empleados para recoger información acerca del tema trabajado: la percepción social sobre la Policía Nacional del Perú. Inicialmente, se discute sobre el principal método de investigación empleado: la entrevista. A partir de ella, se obtiene el testimonio, el insumo de creación primordial. Posteriormente, se mencionarán otros métodos de investigación complementarios tales como la revisión de estudios académicos, de campos como la psicología y las ciencias sociales; la revisión de fuentes informativas o periodísticas; y la observación participante por parte del equipo artístico en una escuela de oficiales de la PNP.

En el tercer capítulo se aborda el proceso de exploración y creación con el testimonio que llevó a cabo el equipo artístico, proceso necesario para la elaboración de la obra *Proyecto 105*. En un primer momento, se discute sobre la exploración del testimonio y las posibilidades que se encontraron para escenificar las historias recolectadas. Seguidamente, se detalla sobre el trabajo del cuerpo y la voz que tomó lugar en el espacio de creación. Asimismo, se destaca el proceso de edición de los testimonios que se ponen en escena, la estructura episódica que adquiere el montaje y los recursos visuales empleados en la obra tales como objetos (utilería y vestuario) y la configuración del espacio y la escenografía. Finalmente, se explica la participación del público en esta experiencia escénica, la evidencia del aparato teatral que se realiza y el rol del testimonio en la obra.

En definitiva, no hay una sola forma o manera estricta de tratar el testimonio, sino que existen distintas posibilidades de crear con él. En el presente caso, *Proyecto 105* se enfocó en buscar distintas maneras de comunicar el testimonio a partir de la escenificación de este. Asimismo, este proceso implicó el trabajo del cuerpo y la voz de los actores, y de otros elementos del aparato teatral, tales como los objetos y la

disposición del espacio. En ese sentido, el trabajo creativo con el testimonio se basa en generar distintas lecturas del mismo y del tema que se está tratando en escena.

Por otra parte, es clave mencionar que el trabajo con el testimonio también conlleva tanto a cuestionamientos éticos como estéticos. Más aún, podemos afirmar que, si bien el teatro testimonial nos lleva a reflexionar sobre el tema social o político que hemos elegido tratar en escena, también conlleva a concientizarnos sobre los límites y la conjugación de lo íntimo y lo público, de lo biográfico y lo social que se lleva frente a un público en escena.



1. REFERENTES ESTÉTICOS Y TEÓRICOS

1.1. Sobre el teatro testimonial

Acercas de la palabra testimonio, se la entiende como el relato que realiza una persona sobre una experiencia por la que ha pasado o presenciado. En este sentido, “el que da testimonio no pretende dar un ejemplo ni ser un modelo, se limita a transmitir su experiencia” (Mélích, 2006, p.120). Sobre la etimología de la palabra testimonio, Hugo Achugar (1992) sostiene que esta proviene del griego “mártir”, “aquel que da fe de algo” y supone el hecho de haber vivido o presenciado un determinado evento. Para los griegos, el término “mártir” no implica sufrimiento o sacrificio, sino simplemente el hecho de “ser fuente de primera mano” (citado en Blair, 2008, p. 92). Por otro lado, John Beverley (1987) señala que el testimonio en su carácter oral propicia una liberación personal, ya que se representa una historia real y es un reflejo de las percepciones de las experiencias bajo nuestras memorias e ideologías. Entonces, se puede afirmar que el testimonio es la narración de una experiencia vivida o presenciada por una persona a partir de su percepción sobre la misma experiencia.

La presencia del testimonio en la escena es una forma de teatro documental, que está asociada con la introducción de elementos de la realidad, como objetos y documentos, en el espacio de representación. El teatro documental tiene sus inicios en el siglo XX con el teatro que proponía Erwin Piscator y posteriormente Peter Weiss.

Erwin Piscator proponía un teatro con objetivos políticos claros: que el público se cuestionara y tuviera una mirada crítica de la época. “El teatro político de Piscator tenía como intencionalidad proponer un arte de intervención para la transformación social donde se hablara de la lucha de clases, la injusticia, las horas de trabajo y otras problemáticas que estaban directamente vinculadas con el sentir del pueblo” (Dávila, 2018, p. 20). Con el documento y los acontecimientos mostrados en escena, Piscator lograba profundizar sobre la realidad política de su época en escena, y así incentivar a las masas a partir de fuentes primarias, documentos políticos como discursos, proyección de fotografías y fragmento de películas, para así realizar el teatro político que se había propuesto (Fernández Morales, 2002).

Después, Peter Weiss denominó a este tipo de teatro, que inserta material auténtico al espacio escénico, como Teatro-Documento:

El Teatro-Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborando en la forma. A diferencia del carácter desordenado del material de noticias que nos llega diariamente desde todas partes, se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental (Weiss, 1976, pp. 99-100).

Peter Weiss presentaba la información de forma ordenada y objetiva sobre un tema determinado para que el espectador reflexione sobre el mismo, pues más que guiarse por un objetivo político como lo hacía Piscator, tenía la intención de informar de forma objetiva sobre acontecimientos de la realidad. “Weiss no veía su teatro como un acto político ni de propaganda, sino como un arte que podía mostrar el material real recopilado y resaltar detalles contradictorios que llamaran la atención sobre un conflicto” (Dávila, 2018, p. 24). Es decir, Weiss mostraba las distintas aristas del tema, y sus puntos de encuentro y desencuentro.

En pocas palabras, podemos decir que el teatro documental se basa en documentación real y fuentes fiables como “testimonios recogidos en entrevistas directas, transcripciones de juicios, informes policiales...” (Fernández Morales, 2002, p. 3). Estos presentan y exponen temas complejos y controversiales que dialogan con el entorno social y tienen repercusión en este. Erwin Piscator, con el teatro político, y posteriormente Peter Weiss con el teatro-documento, desarrollaron un camino que sirvió a otros creadores que buscan desarrollar sus proyectos con objetivos políticos y la intención de documentar, así como a aquellos que buscan trabajar con material auténtico, como el testimonio, desde una manera más personal, íntima y subjetiva.

Hoy en día, podemos situar al teatro testimonial bajo lo que Paola Hernández (2019) denomina “el nuevo teatro documental”. Según Hernández, este nuevo teatro documental “se ubica en una zona gris, en una esfera liminal entre lo que es lo auténtico y lo ficticio, entre lo que el archivo significa y lo que puede llegar a re-significar hoy bajo nuevas perspectivas” (2019, p.136). Acerca de la re-significación de lo real o lo auténtico,

José Antonio Sánchez (2007) manifiesta que es sobre lo que el teatro de fin del siglo XX y comienzo del XXI se interesa: “mostrar que la incorporación de la composición formal o incluso de la ficción al tratamiento visual y narrativo de lo efectivo no tiene por qué acabar ocultándolo” (p.16). Así pues, vemos un teatro donde las líneas de lo real y la ficción se desdibujan, creando tensiones y posibilidades entre este mismo cruce.

Por lo tanto, el denominado nuevo teatro documental, que hace referencia al teatro de fines del siglo XX y comienzos del XXI, no deja de lado el empleo de materiales auténticos tal como lo hacían Piscator y Weiss, sino que permite pensar en la posibilidad de construir ficción desde lo documental. Al mismo tiempo, permite también la exploración de las posibilidades de creación a partir de la ficción, de la manipulación y edición del material. Según Hernández “esto conlleva a un teatro que asegura tener una cierta legitimidad de los hechos, pero que a la vez reconoce la ficción o la creatividad como parte de la fórmula de hacer teatro” (2019, p. 138). Es decir, que realidad y ficción se presenten en escena para dar vida a una creación que está hecha de los recursos que las componen.

Antes de seguir, es importante mencionar qué comprendo como ficción. La ficción está relacionada a lo inventado, lo imaginado, lo que proviene de la realidad teatral o realidad representada (Pavis, 2015). Jacques Rancière señala que “la ficción es la construcción, por medios artísticos, de un sistema de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden [...] un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo (2015, pp. 182-183). De este modo, la ficción en la creación escénica es un factor de juego o de riesgo que toma la propuesta documental para su construcción y se relaciona con el material auténtico en cuanto pretende comprenderlo para partir de él. Como menciona Rancière, “lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender” (2015,183).

Por último, la definición que señala María José Contreras (2014) sobre teatro testimonial es precisa y significativa. La autora señala que el teatro testimonial tiende a trabajar con el testimonio y la memoria personal. En ese sentido, los relatos son editados, ordenados o reconstruidos para ponerlos en escena. Es decir, las experiencias de vida

son re-elaboradas a partir de la ficción. Así pues, nos planteamos usar el término teatro testimonial para aquel teatro que hace uso del testimonio y la memoria personal como base para su construcción, y cuyos límites son difusos, puesto que también explora las posibilidades de creación a partir de la ficción, de la manipulación y edición del material documental.

1.2. Formas de teatro testimonial

Existen muchas formas de abordar el testimonio en la creación escénica como el teatro testimonial con no actores, el teatro verbatim, el biodrama, la autoficción, entre otros. Para esta investigación, me he centrado en tres formas de abordar el testimonio, que son las que más han influenciado mi trabajo: el teatro verbatim, el biodrama y el teatro testimonial con testimoniante en escena, actores y no actores. Cada una de estas se caracteriza y diferencia por la manera en cómo recogen la información a utilizar, y cómo y a partir de qué elementos se presentan en escena.

El teatro verbatim hace énfasis en la dimensión oral del testimonio. La palabra verbatim significa “palabra a palabra”, “al pie de la letra” o “literal”. Este tipo de teatro se basa en que los actores en escena hagan uso de las palabras exactas de personas que han pasado determinadas experiencias, cuyos testimonios fueron grabados previamente en entrevistas. Según Anxo Abuín (2016), este es “un tipo de ejercicio documental en el que los personajes repiten, sin alterarlas en lo más mínimo, las palabras exactas de testigos de acontecimientos traumáticos, grabados previamente en entrevistas” (p. 277).

Este tipo de teatro documental o testimonial tiene su origen en los años 30 en Estados Unidos, pero se desarrolló en los años 70 con la popularización de dispositivos tecnológicos como las grabadoras. Asimismo, se consideraba una necesidad la transcripción de las grabaciones, pues estas serían, según Paget (1987), “el único material del que dispondrían los actores, que habrían de conectar la palabra con su propia corporalidad en el transcurso de la performance” (Abuín, 2016, p. 278).

Desde luego, con el pasar de los años, dentro del mismo verbatim se han ido desarrollando variantes en su proceso y escenificación. Existen proyectos en que los actores entran en contacto con los testimoniados y luego, en el espacio de creación, improvisan a partir de sus palabras, o reproducen las mismas grabaciones en escena (Abuín, 2016). De igual forma, hoy en día se trabaja con materiales más diversos que solo las grabaciones orales del testimonio, tales como correos electrónicos, diarios, testimonios grabados en video, etc., los cuales son ordenados y editados antes de ser puestos en escena.

Para esta investigación, tomé como referentes de verbatim el trabajo de la compañía *Tectonic Theater Project*, específicamente su obra *The Laramie Project* (2000); el trabajo de Anna Deavere Smith y el de Emily Mann; y la obra *My Name Is Rachel Corrie*. En el caso de la escena peruana, tomé como referente el montaje *Proyecto Empleadas* (2009) y *Ausentes - Proyecto escénico* (2016) de Rodrigo Benza.

La actriz Anna Deavere Smith crea sus montajes a través de entrevistas, exclusivamente. Ella desarrolla de manera particular el testimonio en escena, encarnando a las diferentes personas que ella misma entrevista. Entre sus obras más reconocidas se encuentra *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities* (1992), obra en la que recogió alrededor de dos docenas de testimonios de personas relacionadas a los disturbios raciales en Crown Heights, por la muerte de un niño afroamericano y el asesinato de un hombre judío. A través de esta obra, Smith ilumina las tensiones entre las comunidades afroamericana y judía (Humanities, 2015). Con la misma técnica, crea la obra *Twilight: Los Angeles* (1994), a partir de los disturbios de 1992 en Los Ángeles, también ocasionados por diferencias raciales.

En estas dos obras unipersonales, Smith, a través de su trabajo actoral, logra retratar en escena a las personas que entrevistó, transmitiendo la perspectiva individual acerca de eventos traumáticos, ocasionados por conflictos y, en esos casos, por diferencias raciales. Todo este trabajo, de construcción de personaje, lo realizó mediante la escucha de las grabaciones de las entrevistas. Es relevante para el proyecto la estrategia de construcción de personaje a partir de la escucha de grabaciones y el trabajo mimético, como una forma o método para que el actor traiga el testimonio en escena.

Otra de sus creaciones es la obra *Let Me Down Easy* (2009), donde no trata un evento puntual, sino que se cuestiona sobre la muerte y el cuidado de la salud a partir de una pregunta general. En esta obra, cada uno de los personajes que se presentan en escena relata lo que para ellos significa deprimirse o decepcionarse fácilmente. Smith comparte las experiencias y opiniones de sus entrevistados, sobre cómo enfrentan el final de sus vidas, la vulnerabilidad y la resistencia en esta última fase para hablar acerca del cuidado del cuerpo, la salud y el servicio médico en Estados Unidos (Benovil 2011). En otras palabras, Smith toma las voces de determinadas personas sobre sus experiencias privadas para exponer un tema público, como es la calidad del servicio de salud en su país.

Otro ejemplo de la técnica del verbatim es *The Laramie Project* (2000), obra más reconocida de la compañía *Tectonic Theater Project*, gestionada por el director y dramaturgo Moisés Kaufman. El montaje se origina a partir del asesinato de un estudiante gay de la Universidad de Wyoming. Para este montaje, los actores de la compañía viajaron a la ciudad de Laramie para recoger, a través de entrevistas, los testimonios de las personas que se encontraban, directa o indirectamente, relacionadas con la muerte del estudiante (Abuín, 2016, p.287). En escena se presentan ocho actores que representan más de doce personajes cada uno y a la vez comparten su implicancia en el proyecto como entrevistadores en sus múltiples visitas a Laramie. En efecto, es relevante destacar para nuestra investigación, el trabajo colectivo del grupo en investigar el tema, ya que tanto los actores como el director participan en el proceso de recojo de información.

Por otro lado, Emily Mann es una galardonada directora estadounidense que desarrolla el testimonio en escena a través de la técnica verbatim. En la obra *Still Life* (1982) da voz a tres personajes que hablan sobre la guerra de Vietnam desde sus diferentes puntos de vista: el de un veterano, la esposa del veterano, y la amante del veterano. Estos personajes se basan en tres personas que Mann entrevistó en Minnesota en 1978, tres años después del fin de la guerra. Los testimonios son presentados en forma de monólogos seguidos uno tras otro, algunos a modo de respuesta al anterior. De esa manera, la estructura de la obra plantea un diálogo entre los monólogos, aunque los personajes no se hablen directamente entre ellos. Fernández Morales señala que la

estructura de la obra es una sucesión de monólogos a modo de fuga, donde un primer personaje presenta el tema, un segundo da una respuesta y otro ofrece una contra respuesta (2002, p. 4). Sobre tal montaje, Anxo Abuín (2016) señala que la apelación a los sentimientos del público es un recurso muy utilizado, ya que los actores se dirigen a la audiencia constantemente rompiendo la cuarta pared. En otras palabras, los actores dialogan con el público durante toda la obra y, de ese modo, la audiencia es percibida y entendida como un personaje más.

Otra obra dirigida por Mann es *The Exonerated* (2002), escrita por Jessica Blank y Erik Jensen a partir de entrevistas, cartas, archivos y grabaciones públicas acerca de la vida de seis hombres y mujeres condenados a pena de muerte por crímenes que no cometieron y que, finalmente, fueron liberados (Abuín, 2016, pp. 282). En escena, seis actores cuentan la historia del antes, durante y después de la condena de las seis personas entrevistadas. Es importante señalar que esta obra llega a establecer una conexión personal a partir del recurso de poner nombre y rostro a cada testimonio. Esta estrategia produce una identificación del público con los personajes ya que lo relatado en escena podría pasarle a cualquiera, y ese es uno de los mensajes más directos de la obra (Fernández Morales, 2002, pp. 8).

Otra obra del modelo verbatim es *My Name Is Rachel Corrie* (2005) creada por Alan Rickman y Katherine Viner, actor y periodista respectivamente. Ellos, a partir de correos electrónicos, reflexiones, diarios, testimonios grabados en video, entre otros elementos, construyen la pieza sobre la vida de Rachel Corrie. Ella es una joven americana activista que fue aplastada por un tractor bulldozer israelí mientras trataba de impedir el derrumbamiento de una casa palestina (Martin, 2006, p. 11). Esta obra toma como base el uso de materiales y archivo personal, como diarios, cartas y correos electrónicos, donde se encuentran albergados los testimonios, sumando a las transcripciones de entrevistas, diversas fuentes para encontrar la materia prima para la construcción del montaje.

La obra peruana *Proyecto Empleadas* (2009), dirigida por Rodrigo Benza, es otro ejemplo que se basa en la técnica del verbatim. Este montaje tiene como eje conductor el personaje de la trabajadora del hogar. Las dos actrices que aparecen en escena

revelan el testimonio de diversas trabajadoras del hogar, ex trabajadoras del hogar y empleadoras, así como su propio testimonio sobre su contacto con trabajadoras del hogar (Benza, 2013). Dos similitudes de *Proyecto 105* con este proyecto son, por un lado, la decisión de tener como eje principal un actor social, en este caso, el personaje de la trabajadora del hogar; y, por otro lado, su carácter como investigación escénica, la cual comprende una exploración en el espacio para la construcción de la obra.

Otro referente de la técnica verbatim es la creación colectiva *Ausentes - Proyecto escénico*² (2016), también dirigida por Rodrigo Benza, en la que se presenta un conflicto social que aborda el enfrentamiento entre pobladores y policías por un proyecto minero. Esta obra presenta documentos reales y escenas documentales bajo la técnica verbatim (Benza, 2018, p. 10). Asimismo, cabe mencionar que la obra parte de una investigación escénica sobre el manejo del poder en el Perú, en la que actores y equipo de dirección investigaron sobre el tema y conceptos relacionados a este, fuera y dentro del espacio de creación. Además del uso de la técnica verbatim para la creación de algunas escenas, *Proyecto 105* comparte con este proyecto el hecho de haber partido de la figura del policía para la creación del montaje, ya que *Ausentes* toma como eje de investigación “la figura del policía y su participación en los conflictos en los que los intereses de las esferas de poder se oponen a los derechos de los ciudadanos” (Benza, 2018, p. 2).

A partir de lo revisado, se sostiene que el teatro *verbatim* es un tipo de teatro testimonial que se realiza con actores, presentando testimonios literales que fueron recopilados a través de la grabación y transcripción de entrevistas o testimonios.

Otra forma de uso del testimonio es la que realiza la directora argentina Viví Tellas en el *biodrama*, término acuñado por ella para referirse a un trabajo testimonial que “tiene la particularidad de poner en escena la historia de vida de personas reales presentadas por sus propios protagonistas” (Osorio, 2014, p. 59). En otras palabras, la directora argentina enfatiza en lo autobiográfico, principalmente, al incluir personas comunes en escena como expositores de sus propios archivos, las cuales contienen algo de teatralidad.

² Tanto yo como dos de los actores de *Proyecto 105* participamos de este montaje en las áreas artística y de producción.

Tellas propone que hay ciertos momentos en la realidad donde aparece la ficción, donde “la realidad parece ponerse a hacer teatro” (Tellas, 2007), y que capturar esos momentos crea la UMF (unidad de mínima ficción), una unidad de medida con la que ella identifica esos momentos. En palabras de Pamela Brownell y Paola Hernández:

El UMF es una herramienta que le permitió a Tellas conceptualizar su interés por buscar la teatralidad fuera del teatro-expresión que utiliza para describir el motor de esta etapa de su trabajo- saliendo de la dicotomía ficción-no ficción y adentrándose en espacios de cruce e indefinición para explorar lo que constituye el centro de su atención, las personas y sus mundos (2018, p.9)

De aquí a que el trabajo de Tellas gire alrededor de buscar teatralidad fuera del teatro, y que parta de la premisa de que cada persona tiene y es una reserva de experiencias, imágenes y textos; es decir, un archivo vivo (Tellas, 2007).

La directora argentina agrupa una serie de obras de este estilo en su proyecto llamado *Archivos*³: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008), *Mujeres guía* (2008) y *Rabbi Rabino* (2011). La dinámica general de estas biografías escénicas se da articulando relatos personales breves, reflexiones de distintos temas, la recreación de anécdotas y acciones impuestas por la misma particularidad de cada obra (Brownell, 2012).

Sobre el proyecto *Archivos*, cabe resaltar el contacto de la directora con los sujetos y los temas que se abordan en escena, ya que parten de una relación que comparten con la directora. En el caso de su primer archivo, *Mi mamá y mi tía*, Tellas puso en escena a su propia madre y su tía. En su segunda obra, *Tres filósofos con bigotes*, los sujetos en escena habían compartido un grupo de estudio al que Tellas asistía. El último es *Rabbi Rabino*; en él, los protagonistas son judíos, de la misma religión que la directora. Según Pamela Brownell “. . . en todos los casos, el punto de partida es un contacto directo de Tellas con algún grupo de personas o algún universo en el que detecta un índice de teatralidad. Que haya comenzado a trabajar con su propia

³ Se puede encontrar mayor información sobre el proyecto *Archivos* de Vivi Tellas en su página web: <http://www.archivotellas.com.ar/>, así como en su blog: <http://archivotellas.blogspot.com/>

familia es el ejemplo más claro de este contacto directo” (2012, párr. 6). De ese modo, en el trabajo de Tellas, se observa cómo las puestas en escena parten desde el lugar de la directora y su contacto con un grupo en específico o con una temática.

Acercas de proyectos de teatro testimonial con actores o no actores que relatan sus propias experiencias, deseo colocar como ejemplo los montajes de Lola Arias: *Mi vida después* (2009) y *El año que nació* (2012). En *Mi vida después* están en escena los propios testimoniantes, jóvenes que crecieron durante la dictadura militar argentina y cuyos padres participaron en ella; los padres son representados por los hijos, a la vez que se representan a sí mismos en escena. Julie Ward (2013) señala que esta obra es un “ejemplo de intento de construir sentido sobre uno mismo mediante la reflexión sobre la vida de los propios padres” (p. 4). Tres años más tarde, Lola Arias crea *El año que nació*, en donde vuelve a poner en escena a jóvenes que nacieron durante un contexto de dictadura, pero esta vez son jóvenes chilenos que hablan sobre las experiencias de vida de sus padres durante la dictadura militar de Chile.

En ambas producciones sus protagonistas reconstruyen la historia de sus padres a través de fotos, documentos, objetos personales, ropa y recuerdos. Asimismo, Arias (2009) señala que las obras “transitan en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la remake como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada”. En ese sentido, cabe señalar que Lola Arias es una referente importante, pues es una reconocida creadora latinoamericana que ha desarrollado productos escénicos generados desde el testimonio.

Tomando como modelo las piezas de Lola Arias durante la etapa de planeación del proyecto, consideré la posibilidad de hacer un laboratorio con hijos de policías y trabajar a partir de sus memorias y vivencias, centrándonos en su relación con sus padres y poner en escena a los mismos hijos. Sin embargo, decidí trabajar con actores, ya que yo como directora del proyecto no contaba con las herramientas de formación necesarias para llevar un laboratorio escénico con personas que no fueran actores. Por ello, opté por trabajar con actores que conocen, tienen y manejan nociones escénicas para abordar el testimonio de diferentes maneras. Asimismo, trabajar con actores era

una ventaja ya que existía un tiempo determinado en el que se tenía que desarrollar la investigación.

Otro proyecto latinoamericano de esta índole es *El rumor del incendio* (2010). Esta obra, de la compañía mexicana *Lagartijas tiradas al sol*, escenifica la vida de la guerrillera Comandante Margarita en los años 60. La representación la lleva a cabo la actriz Luisa Pardo quien, al final de la obra, revela ser la hija de la Comandante Margarita. Según Ward (2013), a través de distintos soportes como datos históricos, videos y lecturas de la Constitución, recreaciones de batallas con soldados de plomo y escenas de torturas, el colectivo representa las experiencias de la realidad en escena.

En cuanto a la investigación “Los límites del yo: representar la familia” de Julie Ann Ward, es pertinente lo que señala sobre las obras *El rumor del incendio* y *Mi vida después*, en las que destaca la estrategia de trabajar con hijos que se preguntan sobre la historia de sus padres, como punto de partida para la creación de la obra. Esto es una similitud con *Proyecto 105*, ya que este proyecto parte del cuestionamiento de una hija sobre la figura social de su padre. Sin embargo, a diferencia de los proyectos mencionados por Ward, este no solo convoca la voz de los hijos, sino también otras voces, como la de policías, civiles y la de los actores.

En esta misma línea se encuentra *Proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé* (2012), montaje dirigido por Claudia Tangoa y Sebastián Rubio en el que, inspirados en el trabajo de Lola Arias, presentan el relato autobiográfico de cinco jóvenes, una actriz y cuatro no actores, cuyos padres tuvieron roles protagónicos en las décadas de 1980-2000 en el Perú. En la obra, se reflexiona acerca de los prejuicios que existen sobre sus familias y se confrontan los estereotipos, intentando auto percibirse y cuestionar su herencia. Como dice Gino Luque “. . . los cinco *performers* tienen la oportunidad (quizá imposible, de no haber existido la puesta en escena) de confrontarse con los estereotipos y la culpa, ensayar el perdón, cuestionar la herencia recibida, intentar auto determinarse e imaginar, sin juzgarse ni a ellos ni a sus padres, una reconciliación que, de momento, no parece posible en la nación” (2014, pp. 113) a través de las artes escénicas.

Por otro lado, podemos entender los últimos proyectos y creadores expuestos hasta aquí, también como proyectos que parten de testimonios de una segunda

generación, es decir, de los hijos de personas cuyas historias se están revisando, por el contexto social en el que vivieron. Y esto es significativo para nuestro proyecto, ya que también se recogen las voces de hijos de policías, entre los que yo me encuentro incluida.

A su vez, cabe mencionar el trabajo de María José Contreras en la obra *Pajarito nuevo la lleva* (2012). En esa obra, Contreras emplea la estrategia de usar testimonios reales como la base del texto dramático y la memoria personal de los actores para crear las escenas del montaje. Es decir, esta obra intercala la memoria personal del actor con la del testimoniante, presentando en escena los puntos de encuentro de estas dos memorias, principalmente a través de los cuerpos de los actores. La directora señala que esta estrategia de representar el testimonio permite ver que “el teatro testimonial no pretende el despojo de la teatralidad para instalar una verdad, sino que problematiza los límites de lo real” (Contreras, 2017, p. 19). Contreras desarrolló un documento sobre el proceso de creación de la obra en el que destaca la comunicación entre los actores y espectadores a través de la experiencia del cuerpo. Volveremos a este luego, en el tercer capítulo en el apartado 3.2. Posibilidades de escenificación del testimonio.

Por último, quisiera mencionar dentro de los referentes de teatro testimonial *Proyecto Maternidades* (2018), dirigido por Maricarmen Gutiérrez y Leonor Estrada. Esta obra recoge los testimonios de cinco mujeres peruanas de distintas procedencias y edades que comparten con el público acerca de sus experiencias sobre ser mujer, la maternidad y no maternidad. En la obra, el público es invitado a participar constantemente de la escenificación, pues esta se presenta como una sesión de laboratorio. Este proyecto escénico es un referente relevante, ya que parte de una investigación escénica desde la práctica, con un laboratorio de creación como método principal de investigación.

A pesar de no ser la recopilación de proyectos escénicos el foco de esta investigación, quisiera presentar algunos de los proyectos testimoniales de teatro desarrollados en Perú, específicamente los de la escena limeña, para señalar en qué contexto se inserta *Proyecto 105*. En el 2009 se presenta *Proyecto Empleadas*,

mencionada ya anteriormente, bajo la técnica del verbatim. Por su lado, Mariana de Althaus, dramaturga y directora peruana reconocida por su trabajo en el teatro testimonial, realizó *Criadero* (2011), donde “presenta el testimonio de tres madres – que son las actrices – sobre su propia crianza y sobre cómo ellas crían a sus hijos. Estas historias parten de la maternidad y son constantemente contextualizadas en la coyuntura sociopolítica del país” (Benza, 2013, p. 4). Luego escribe y dirige *Padre Nuestro* (2013), esta vez basada en las historias de vida de sus protagonistas -actores peruanos- que narraban su construcción de masculinidad y paternidad. En el trabajo testimonial de De Althaus, es muy frecuente observar la vinculación de lo personal con el contexto y la realidad sociopolítica del país, así como el trabajo con los actores y su memoria personal. No obstante, en *Pájaros en llamas* (2017), presenta en escena a dos testimoniados, no actores, acompañados de tres actores que narran y representan distintos personajes de ambas historias.

Por otra parte, en el 2012 se presenta un proyecto ya mencionado anteriormente, *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé* bajo la dirección de Claudia Tangoa y Sebastián Rubio. Por su lado, Rubio dirige con Gabriel de la Cruz la obra *Desde afuera*⁴ (2014), con temática LGTBIQ; y por sí solo dirige la obra *Tregua* (2017), que aborda el conflicto palestino-israelí a partir de los testimonios de dos actrices que se presentan en escena. De la Cruz, por su lado, dirige *Un monstruo bajo mi cama* (2015) y *La prueba* (2018), también con personas de la comunidad LGTBIQ y seropositivos; y codirige, con Marie Elena Romero, la obra *Negra*⁵ (2018). Tanto en las obras de Gabriel de la Cruz como en las de Sebastián Rubio, podemos ver que los creadores escénicos han abordado temas alrededor de comunidades que se han visto en conflicto, rechazadas o violentadas socialmente.

⁴ Gabriel de la Cruz, en una entrevista, señala que la obra se creó con el propósito de hacer visible la comunidad LGTBIQ, sus vivencias y problemáticas en la sociedad limeña, desde una mirada interna de la comunidad (La República, 2015).

⁵ “A través de la obra se busca responder a las preguntas: ¿qué paso 40 años después con el mensaje de Victoria Santa Cruz en el poema musicalizado “Me llamaron negra”? y ¿cómo se sienten las mujeres afroperuanas?” (Yeckting, 2018)

Por otro lado, en el 2018, Claudia Tangoa y Alejandro Clavier estrenan *San Bartolo*⁶, obra en la que, con nueve actores en escena, presentan el resultado de una investigación del cruce de lo documental con el lenguaje físico. Ese mismo año, se estrena *Proyecto Maternidades (2018)*, referente ya mencionado en los párrafos anteriores. Por último, en una línea más performativa podemos mencionar los proyectos *Carguyoq (2018)* de Lucero Medina y la experiencia escénica *Nave (2019)* de Moyra Silva. Ambas obras exploran en escena las relaciones de herencia e identidad, así como lo íntimo, entre otros a través de las relaciones familiares.

Vale la pena abrir esta genealogía de proyectos escénicos realizados en la escena limeña para tener una idea del panorama del desarrollo del uso del testimonio en la creación escénica en el entorno que se inserta el presente proyecto. Asimismo, los proyectos mencionados también cuentan con estrategias de escenificación del testimonio que contribuyen al estudio y constante crecimiento del estilo escénico en cuestión.

En definitiva, no hay una sola forma ni una estricta manera de tratar el documento o el testimonio, sino que existen distintas y variadas posibilidades de crear con el testimonio. De ese modo, depende de la directora y su mirada decidir cómo organizar la información en escena. Igualmente, si bien tenemos en cuenta que hay diferentes usos y formas de recolección del testimonio, me propuse usar el término teatro testimonial para todo montaje que utiliza el testimonio como base, el cual se origina a partir de problematizar un tema de la realidad en el espacio escénico.

⁶ Esta obra se basa en hechos reales, vividos por los ex seguidores del Sodalicio, sociedad apostólica dirigida por Luis Figari, en una casa de formación donde los aislaban de sus familias, perdiendo su identidad y siendo víctimas de agresiones sexuales.

2. MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN

En el presente capítulo, se presentan los métodos empleados para recolectar la información del tema y contenido expuesto en la obra: la percepción social sobre la Policía y sus agentes. En primer lugar, se hace referencia al recojo de los testimonios a través de entrevistas y, en segundo lugar, se describe la investigación complementaria del tema a partir de la observación participante y, la revisión y la recolección de información a partir de documentos informativos. Es necesario señalar que las sesiones de exploración en el espacio de creación no están contempladas en este apartado ya que son el método utilizado propiamente de nuestro campo de estudio, las artes escénicas. Por lo cual, he decidido exponerlos en el siguiente capítulo junto al análisis del proceso de creación de la obra.

2.1. Recogiendo testimonios

Para llevar a cabo la investigación sobre la imagen de los policías a partir del uso del testimonio en escena, me propuse tener tres puntos de vista sobre la imagen de los policías: el de hijos de policías, el de policías y el de civiles que hayan tenido alguna experiencia con la policía. Elegí trabajar con estos tres grupos ya que consideré que cada uno, desde su lugar, me podría proporcionar una visión diferente sobre la figura de los policías. Por el lado de los hijos, consideraba que ellos me podían brindar una visión cercana sobre cómo es convivir con un padre que es policía y, asimismo, sobre cómo perciben los comentarios que se hacen sobre los policías, incluso cuando los comentarios no son directamente hacia sus padres. Por el lado de los policías, me interesaba conocer sobre sus experiencias de ser policías y cómo eso influenciaba en los demás ámbitos de sus vidas: social, familiar, etc. Por último, sobre la visión de los civiles, me interesaba conocer sus opiniones sobre la policía y qué experiencias con ella los había llevado a concebir a la policía de la forma que lo hacían. Estos tres distintos puntos de vista constituían los tres grupos de personas a las que entrevisté y que más adelante veríamos representados en escena.

2.1.1. Entrevistas

Decidí recoger los testimonios a partir de entrevistas. A través de ellas, esperaba acceder a información de primera mano sobre el tema que me interesaba trabajar en escena: su percepción sobre los policías y su institución.

Para ello, comencé entrevistando a hijos de policías, debido a que era el grupo con el que creía tener más similitudes, puesto que pertenezco a este. El objetivo de realizar entrevistas a este grupo era conocer acerca de su relación con sus padres y la influencia de la profesión de sus padres en su relación con ellos. Dicho de otra forma, busqué profundizar en la percepción de los hijos sobre sus padres como policías, la interacción de los hijos con diversos entornos y círculos sociales a partir de que su padre sea policía, su opinión sobre la policía y su identidad como hijo de policía.

La reacción de los hijos de policías al enterarse de que los quería entrevistar fue diversa. En un principio, pensé que se rehusarían a ser entrevistados o que se sentirían incómodos, pero esto no fue siempre así. Al entrevistarlos, me di cuenta de que en realidad no todos los hijos de policías tenían la misma opinión que yo y que habían pasado por experiencias totalmente distintas a la mía. Entrevisté a tres jóvenes de veintidós años, estudiantes de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de diferentes carreras, cuyos padres son policías. De las tres entrevistas, sólo se utilizó una para el montaje: la de un hijo de un coronel en actividad, estudiante de psicología que dio una amplia visión sobre cómo era ser hijo de policía.

Cuando decidimos, durante el proceso de creación de la obra, qué entrevistas de los hijos de policías íbamos a usar, se hizo evidente que yo misma debía ser entrevistada, para saber cuál era mi experiencia como hija de policía, y de dónde estábamos partiendo. En otras palabras, era necesario preguntarme cuál era el punto de partida de nuestro montaje. Así, los actores me entrevistaron para conocer mi punto de vista sobre la institución policial y sobre mi relación con ella a través de mi padre, ya que, como dije en dicha entrevista, “para hablar de la policía, tengo que hablar de mi padre y para hablar de mi padre tengo que hablar de la policía”. Esta entrevista se llevó a cabo en el momento en que tenía que decidir sobre la estructura del montaje. Esta fue la última entrevista que

realizamos y fue la que delimitó el rumbo del montaje ya que, entre todo el equipo, decidimos empezar con mi testimonio.

El segundo grupo al que entrevisté fueron policías. Acerca de ellos me enfoqué en su desarrollo dentro y fuera de la institución policial, particularmente en su ingreso a la institución policial, sus funciones, los cargos desempeñados y sus experiencias como policías. También salieron temas como las adversidades por las que han pasado y sus experiencias de vidas personales significativas y transversales a su carrera.

Entrevisté, por el lado de los policías, a un suboficial superior, el cual había pasado por varios puestos de trabajo; entre ellos, el de operador de la Central Policial 105, la central de línea telefónica donde los policías reciben las llamadas de emergencia de los ciudadanos. Asimismo, entrevisté a una suboficial de tránsito, puesto que consideré necesario tener la visión de una mujer policía sobre su labor y a lo que se enfrenta ella día a día. Esta entrevista dejó en mí un sentimiento de gran responsabilidad y una sensación de retribución. Este testimonio en particular se diferenciaba de los demás porque todos los entrevistados, excepto ella, eran allegados míos (ya sean conocidos, amigos, familiares de amigos, incluso mis propios familiares), pero con ella no tenía ningún vínculo.

Igualmente interrogué a mi padre, un oficial que llegó hasta el grado de coronel, pero pasó al retiro forzado antes de alcanzar el máximo grado de oficial, el de general, el cual era el objetivo de su carrera policial. Es importante señalar que encontraba indispensable recoger testimonios de policías que, en sus funciones o por sus puestos de trabajo, hayan estado en constante interacción con los ciudadanos. Esta interacción conlleva a que se formulen opiniones de los unos sobre los otros; es decir, se originan percepciones de los policías sobre los ciudadanos y de los ciudadanos sobre los policías. Asimismo, se tuvo en cuenta que, a partir de las experiencias que tenemos con policías, construimos una imagen institucional de la policía y se construyen representaciones sociales de la policía en nuestro país.

Con respecto a los civiles⁷, busqué entrevistar a personas que hayan tenido alguna experiencia con la policía, porque así me aseguraba que tendrían alguna opinión sobre ellos de una forma más detallada, o, al menos, basada en la experiencia. Es por esto que me centré en recoger sus vivencias, sus opiniones y percepciones sobre los policías y la institución policial. En concreto, en esta etapa entrevisté a un prestigioso abogado, también columnista de opinión en un importante periódico del país. Él me dio una mirada comparativa entre los agentes policiales de nuestro país con los agentes policiales estadounidenses, partiendo desde sus experiencias.

Las entrevistas mencionadas en los párrafos anteriores, a excepción de la mía, fueron realizadas antes de iniciar el proceso de creación en el espacio. Además, se llevaron a cabo dependiendo de la disponibilidad de los entrevistados y de mi cercanía con ellos; por esa razón algunas se realizaron en los domicilios de los entrevistados y otras en sus espacios de trabajo o de estudio. Los entrevistados fueron informados de que sus testimonios serían insumos para la creación de un montaje y la obtención de mi licenciatura. En ese sentido, para estas entrevistas, se presentaron consentimientos informados⁸ tomando en consideración criterios éticos, tales como la seguridad y confidencialidad de los entrevistados, entre otros. El hablar directamente de una institución pública, como es la PNP, también conlleva una responsabilidad ética, pues parte de lo que se revela en la obra no pertenece al discurso oficial de la institución, o no corresponde a lo que la institución quisiera que se manifieste de ella. Es por eso que, al tratarse de los testimonios de personas pertenecientes y relacionadas a la institución policial, decidí salvaguardar la identidad de todos los testimoniantes. Por lo tanto, sus nombres reales no fueron revelados ni utilizados para la creación y se les otorgó otros nombres para la puesta en escena. También por ello, los nombres de sus personajes son los que usaré cuando haga referencia a sus testimonios a lo largo de esta tesis.

A su vez, otro motivo de otorgarles nombre y apellido a los entrevistados en escena fue el hecho de que el recurso de poner nombre y rostro a los testimoniantes, a través del cuerpo de los actores, permite establecer una conexión e identificación

⁷ Dentro de las escenas de este grupo, hubo una escena que no fue creada a partir de una entrevista, sino a través de la recolección de testimonios en noticias.

⁸ En la sección de Anexos se puede encontrar el modelo del consentimiento informado.

personal como el público, como pasa en la obra *The Exonerated*, según Fernández Morales (2012). Encuentro una similitud del proyecto con la obra de Emily Mann, ya que aborda la figura social de los presos entorno a los cual también existe un imaginario social, similar al de los policías.

2.2. Revisión de fuentes académicas

La mayoría de investigaciones realizadas acerca de los policías son de la psicología y las ciencias sociales. Acerca del policía podemos decir que el personal policial es el encargado de garantizar y mantener el orden público y la seguridad de los ciudadanos; asimismo, son los representantes de la ley y del Estado. La Real Academia Española (RAE) (2001) define el término “policía” como: “miembro del cuerpo de policía. Cuerpo encargado de velar por el mantenimiento del orden público y la seguridad de los ciudadanos, a las órdenes de las autoridades políticas”.

Mariana Sirimarco realiza una etnografía de la formación de los agentes policiales argentinos, la cual revela una “íntima imbricación entre género, poder y subordinación” (2004, p.12) en el cuerpo policial. Asimismo, deja entrever que para la institución en cuestión hay una separación clara y alejada de ella con la sociedad civil, puesto que “ser policía no es un trabajo, es un estado” (Sirimarco, 2004, p. 66). Por lo tanto, lo que Sirimarco está señalando es que decidir ser policía significa “asumir que la policía es una identidad excluyente, donde “ser policía” implica necesariamente dejar de pertenecer a la sociedad civil” (Sirimarco en Sirimarco, 2004, p. 66). Asimismo, la autora señala que la formación de los agentes policiales configura el cuerpo y las emociones, es decir, a través del cuerpo y sobre el cuerpo es que se revela el poder (Sirimarco, 2004, p. 66).

Del mismo modo, Martínez y Mariel (2014) estudian las atribuciones del uso de la fuerza por parte de los policías de Argentina, conociendo de primera mano, a través de entrevistas, la perspectiva de los agentes. Los autores señalan que existen factores externos e internos para que el agente policial haga uso de la fuerza en su accionar, ya sea a partir de la orden de un superior o sin alguna orden. Como factores externos por los que el agente policial usaría la fuerza en su accionar a partir de una orden se encuentran las interacciones con los ciudadanos, el comportamiento de los ciudadanos y las órdenes de los jefes. Por otro lado, la capacitación, la preparación, la forma de

interpretar a partir de su formación policial, el cansancio y el estrés en el esfuerzo de su labor son factores internos por los que el agente policial respondería con un uso de la fuerza (Martínez y Mariel, 2014).

Igualmente, el uso de la fuerza por parte de los agentes policiales sin recibir la orden de un superior se debe también a factores externos y internos. En este caso, los factores externos son el comportamiento del ciudadano, la categorización del ciudadano, las exigencias institucionales, el peligro percibido en la situación y las definiciones morales de las situaciones. Sobre este último factor, los autores señalan que funciona como bisagra de los factores internos y externos. Por otro lado, el factor interno en el accionar sin órdenes del policía que se menciona es el “criterio” del agente (Martínez y Mariel, 2014). Así, pues, Martínez y Mariel manifiestan lo siguiente: “para cumplir el mandato institucional de mantener el orden y la seguridad del estado, la práctica de los agentes está mediada por otros factores psicosociales, y no solo por las reglas u orientación institucional” (2014). Es decir, que el accionar de los policías no solo se debe a la formación y orientación que se les ha impartidas en la institución policial, sino que también está sujeto a atribuciones psicosociales de cada individuo policial.

Por otra parte, Mayra Zea Guzmán (2014), en su investigación “Mujeres policías: representación de la femineidad en la construcción de la identidad de 1980 a la actualidad”, indica que, si bien las mujeres policías peruanas son elogiadas por su incorruptibilidad, generalmente son delegadas a las actividades de menor valor policial o de menos poder. Esto ocurre específicamente en las áreas donde las primeras mujeres policías fueron incorporadas en su ingreso a la institución, es decir, en las labores administrativas secretariales, las labores operativas de tránsito y la atención a mujeres y niños. Asimismo, la autora señala que sobre la imagen de incorruptibilidad de la mujer policía frente a la percepción negativa de la PNP existe una contradicción: “dichas incongruencias ocurren principalmente en el área de tránsito, en donde las mujeres representan el 90% del personal policial” (Zea Guzmán, 2014, p. 157). La misma autora menciona sobre la idea de incorruptibilidad en las mujeres policías lo siguiente:

Además de basarse en esta idea de fortaleza moral innata de las mujeres, también se trataría de una cuestión de necesidad por parte de la institución. La PNP tendría que valerse de esta imagen de honestidad e incorruptibilidad para que las mujeres policías lo

incorporen como propio, ocupen estas labores en el tránsito y realmente mejoren la maltratada imagen de la institución frente a la población (Zea Guzmán, 2014, p. 158).

Así vemos que la integración de las mujeres policías a la Policía Nacional del Perú se da por un interés de alejar de la imagen de la institución el abuso de poder y los casos de corrupción. En palabras de Zea Guzmán, se trata de “realizar un equilibrio simbólico” (2014, p.158) dentro de la institución policial.

Por otra parte, Cayetano Cuadros (2015), en la tesis “La opinión pública sobre la corrupción en la Policía Nacional del Perú y su influencia en el ejercicio del servicio policial: Caso División Territorial Sur 2-Lima” analiza el impacto de la opinión pública sobre la corrupción policial partiendo de acontecimientos e investigaciones, así como de entrevistas realizadas a agentes policiales de la División Territorial Sur 2-Lima. En esta investigación, se determina que la corrupción cometida en operativos, principalmente en los operativos de tránsito, es la que más influye en la opinión pública, ya que se llevan a cabo en el espacio público donde los ciudadanos conviven con los policías y “donde el policía tiene una amplia discrecionalidad de acción, un bajo nivel de control de sus superiores y una escasa cobertura de seguridad para evitar que cualquier ciudadano lo filme o fotografíe” (2015, p.13).

Además, el autor señala que la opinión pública sobre la PNP como una de las identidades públicas más corruptas se debe también al poder de influencia de los medios de prensa que “magnifican los hechos negativos de la policía siguiendo una línea editorial, porque esas noticias ‘venden’” (Cayetano, 2015, p.75). En consecuencia, la opinión pública sobre la corrupción policial tiene un impacto negativo en la institución policial, en las decisiones políticas dentro de esta institución, en el personal policial como persona, en su entorno familiar y social, y principalmente en la relación de la PNP con la comunidad.

En definitiva, la percepción que se tiene sobre la institución policial y sus agentes está asociada a la corrupción. Las encuestas nacionales de opinión demuestran que la PNP es considerada una de las tres instituciones más corruptas, junto al Poder Judicial y al Congreso de la República. De manera detallada, la “Décima Encuesta Nacional sobre Percepciones de la Corrupción 2017” realizada por Proética (2017) indica que el

nivel de corrupción en la Policía Nacional en el 2017 es de 36%, según los ciudadanos de Lima y del interior del país, ubicándola, así, como la tercera institución percibida como más corrupta. El resultado de ese año, comparado con las encuestas realizadas en el 2013 y 2015, señala que el nivel de percepción de corrupción en la policía ha disminuido. Concretamente, la percepción de corrupción en la policía a nivel nacional alcanzó un 53% y un 42% en 2013 y 2015, respectivamente. Sin embargo, la PNP se sigue ubicando dentro de las tres primeras instituciones más corruptas de nuestro país. Más aún, la encuesta del 2017 señala que, si bien la percepción de corrupción en la policía ha disminuido, esta institución sigue siendo percibida como la más fácil de corromper, alcanzando para esta métrica un porcentaje de 39%.

2.2. Observación participante

A su vez, teniendo en cuenta que tanto la temática a tratar como los elementos que se implementarían en la obra parten de la realidad, resultaba necesario investigar a partir de fuentes de primera y segunda mano para informarnos, los actores y yo, sobre el tema. De ese modo, busqué realizar con el equipo de actores al menos una observación participante en algún espacio donde los policías se desenvuelven y desarrollan sus funciones. En nuestro caso, realizamos la observación participante en la Escuela de Formación de Oficiales de la PNP, para conocer de cerca y de primera mano cómo es que se forman los policías en nuestro país. Igualmente, revisamos noticias, reportajes y videos para profundizar en la opinión pública sobre los policías.

Así pues, junto a los actores, realizamos una observación participante en la Escuela de Oficiales de la Policía Nacional del Perú, ubicada en el distrito de Chorrillos, para conocer acerca de la formación de los policías y sobre la institución policial en general. Accedimos a ella gracias a mi padre, puesto que él había trabajado en dicha escuela. Esta observación se realizó cuando el proceso de creación en el espacio, es decir, el trabajo con el testimonio, ya había empezado. En esa visita, observamos a los policías que se encontraban en las instalaciones, desde cadetes hasta instructores.

A partir de la visita, en primer lugar, distinguimos acciones y movimientos físicos que los cadetes realizaban y que era posible integrar a la narración de los testimonios.

Estas acciones físicas estaban vinculadas al comportamiento que los cadetes tienen que ejercer dentro del espacio de la escuela, debido a la jerarquía y disciplina que se maneja en la policía. Para ilustrar, observamos que casi todos los cadetes se trasladaban por la escuela trotando o corriendo constantemente. Asimismo, presenciábamos las sanciones que los cadetes de menores años recibían de parte de los instructores y los cadetes de mayores años. Las sanciones se dan en el mismo momento de la interacción donde ha existido una falta y se basan en realizar un número de ejercicios, comúnmente denominados “planchas”, frente al superior. Tanto la acción de correr en todo momento como la de realizar planchas fueron añadidas al relato del testimonio de uno de los policías entrevistados.

También contemplamos que las características corporales y vocales de los cadetes varían con la presencia o ausencia de un superior. Por ejemplo, los cadetes con los que conversamos en presencia del instructor, se comportaron con mayor rectitud y rigidez en el cuerpo, y nos respondieron de manera directa y fuerte. Aunque algunos nos hablaron con una velocidad rápida o media, en general todos golpeaban y presionaban con las palabras. Estas variaciones en la postura del cuerpo y la voz las consideramos a la hora de representar a los policías en escena. En ese sentido, tales aspectos fueron tomados en cuenta para el trabajo en el espacio, en específico durante la interacción entre policías, superiores y subalternos, así como para la imagen que proyectan los policías cuando se presentan ante los demás.

Por otro lado, los cadetes con los que conversamos sin la presencia de su instructor, si bien al inicio mostraron una actitud y comportamiento rígidos y tensos, fueron relajándose y abriéndose poco a poco con nosotros, llegando a expresarse de manera más ligera en determinados momentos. Estos momentos en los que se relajaban y la tensión en sus palabras y sus cuerpos se aligeraban también se intentaron incluir en el trabajo de los testimonios de los policías, principalmente cuando compartían experiencias que los habían emocionado y conmovido.

Otro elemento a resaltar es que la edad fue un factor común entre los actores y los cadetes. Para los actores, esta interacción fue fundamental, ya que les permitió ponerse en el lugar de los cadetes y entender cuáles eran los deseos y metas que los

motivaban a formarse como policías. De ese modo, lograron empatizar con mayor rapidez y profundidad. Asimismo, esto facilitó la comprensión de los testimonios que brindaron los policías, cuyas historias se colocarían en escena.

Bajo esa lógica, la comprensión de los actores sobre los testimonios que brindaron los policías fue vital, puesto que al inicio del proceso yo sentía que los actores eran muy jóvenes para interpretar testimonios de personas entre cuarenta y cincuenta años, es decir, con una larga experiencia de vida, en contraste con la de los actores. No obstante, una vez que comenzamos a tratar los testimonios, los actores lograron darle el peso adecuado al trabajo del cuerpo y la voz. Es importante señalar que se buscaba generar personajes que encarnaran los testimonios recogidos, y darles voz y cuerpo a los testimoniantes en escena a partir del cuerpo y la voz de los actores.

Por otra parte, la visita la realizamos guiados de un instructor de la escuela que nos brindó información sobre la policía y resolvió nuestras dudas acerca de la institución ya que, previamente, habíamos revisado noticias, reportajes, vídeos y la opinión pública que se tenía de ellos. Para entender cómo funciona la institución policial en el país, revisamos documentos como la ley orgánica de la PNP, además de la página web de la PNP, donde aparecen los manuales y leyes del accionar de la PNP como, por ejemplo, el decreto legal N° 1267 de la ley de la Policía Nacional del Perú⁹. En este documento, se expone principalmente información relacionada a la estructura institucional, los cargos y las funciones que los policías tienen que cumplir. Igualmente revisamos noticias y videos con la finalidad de investigar qué es lo que se dice de los policías en los medios de comunicación, cuál es la percepción social sobre ellos y conocer casos, hechos o situaciones en los que los agentes policiales se ven involucrados, ya sea por el buen o mal cumplimiento de sus funciones.

Sobre la revisión de fuentes periodísticas, cabe resaltar que esta se llevó a cabo durante todo el proceso. Cada uno de los actores se interesó y trabajó aspectos específicos sobre los policías y, a través de estas fuentes, pudieron adquirir más información sobre el grupo estudiado, lo que les permitió ahondar diversas percepciones. Ciertas frases que encontraron en noticias fueron incorporándose en la narración de los

⁹ El Peruano (2016) Decreto Legislativo N° 1267:

testimonios. Un ejemplo claro es el de Gabriel, uno de los actores, que se interesó específicamente por el entrenamiento de los policías durante su etapa de cadetes. De ese modo, encontró noticias y reportajes que se centraban en ese tema y logró contrastar la información con la observación participante en la escuela de oficiales que realizamos en equipo.

3. PROCESO DE EXPLORACIÓN EN EL ESPACIO Y CREACIÓN DE LA OBRA

El trabajo en el espacio de creación se realizó en dos etapas: la etapa de exploración del uso del testimonio y la etapa de creación de la obra. En la primera etapa, exploramos el uso del testimonio desde las experiencias personales de los actores. Se realizaron ejercicios de improvisación, principalmente de creación de imágenes, para conocer cuál era su percepción de los policías. A su vez, con los testimonios recogidos en las entrevistas, exploramos las formas de usar el testimonio en escena, partiendo del trabajo con el cuerpo y la voz, y sobre la edición de los testimonios.

En la segunda etapa, la de creación de la obra, profundizamos en la manera en cómo se presentan los testimonios y se organizan en escena, así como la estructura que tomaría el montaje. Al mismo tiempo, reflexionamos sobre los elementos de vestuario, utilería y escenografía, así como la configuración del espacio y la participación del público en función de la transmisión del testimonio. Por último, detallamos la evidencia del aparato teatral y el rol del testimonio en el desarrollo de la obra. Cabe mencionar que muchos de estos procesos se entrecruzaron y se fueron dando simultáneamente hasta los días más próximos al estreno pero, para organizar la información de manera legible, los he separado.

3.1. Exploración sobre el uso del testimonio

Una vez que conté con las transcripciones de las entrevistas, entré al espacio de exploración y creación con los tres actores que me acompañaron en este proceso: Daniela Trucíos, Omar Peralta y Gabriel Gil. Para iniciar este espacio de exploración y creación, fue necesario primero conocer las experiencias y la relación de los actores con

la policía en términos generales. Hicimos esto porque el hacer uso de sus propias experiencias como testimonios en escena siempre fue una posibilidad a valorar. Siguiendo esa línea, los tres habían tenido alguna experiencia con la policía en cuanto a la esfera pública: ya sea en la intervención de un accidente de tránsito (como fue el caso de Gabriel), en una marcha (como era en el caso de Daniela), o en la intervención de rutina de un vehículo público (como en el caso de Omar). Las experiencias de los actores eran experiencias muy comunes, que cualquier peruano civil puede haber experimentado o es susceptible de experimentar. Esto era importante porque se relacionaba directamente con la percepción social común que se tiene actualmente sobre la policía en el país y abría la posibilidad que sus experiencias con la policía también estén en escena.

En cuanto a una esfera más personal, si bien los actores no contaban con un contacto directo con la policía, tenían a personas cercanas a ellos que sí. En el caso de Omar, su tío había sido policía. En el caso de Daniela, su mamá había sido enfermera en el Hospital de la Policía y había estudiado enfermería en la escuela de la policía, asimismo había asistido a marchas donde la policía había intervenido. Y, por el lado de Gabriel, el papá de su ex pareja era policía. Al darnos cuenta de esta conexión, iniciamos la exploración del testimonio en el espacio desde sus propias experiencias. De esa forma, se buscó la forma de ponerlas en escena desde el cuerpo, ya sea a través de gestos únicamente, o bien recreando los hechos.

Esta primera parte del proceso fue de acumulación, ya que recogimos e integramos información sobre los policías: su formación, cargos, funciones, entre otros datos, y sobre lo que se dice de ellos. En el proceso, los actores confrontaron prejuicios generalizados, a pesar de tener parientes o conocidos pertenecientes a la policía. En ese sentido, fueron adquiriendo conocimientos y percepciones más realistas sobre los policías y la institución policial. Llegado a este punto, si bien nos estábamos acercando al tema a partir de nuestras vivencias con la policía, también estábamos conociendo acerca de los policías y la opinión pública sobre ellos, a través de las fuentes mediáticas mencionadas previamente.

Por otra parte, utilizamos ejercicios de improvisación para conocer los discursos que los actores tenían acerca de los policías. En ese momento surgieron opiniones generalizadas sobre los policías, es decir, aquellas opiniones que escuchamos normalmente en la calle y que nos aproximan al imaginario colectivo que se tiene sobre los policías como: “todos los policías son corruptos”, “coimean”, “quieren sacarte plata a toda costa”, “son violentos”, “solo siguen órdenes”, etc. A su vez, las improvisaciones sacaron a la luz aspectos transversales o experiencias que atraviesan los policías: la corrupción, la jerarquización, el uso de la fuerza, etc. De ese modo, se identificaron ciertos temas que la figura del policía nos permitía trabajar.

Recurrimos a dinámicas de creación de imágenes estáticas y de movimiento. Estas fueron extraídas de los ejercicios que Augusto Boal propone en su metodología del Teatro del Oprimido. La premisa de tales dinámicas es poner en práctica el propio cuerpo, el cuerpo de otros y el trabajo con objetos, a partir de una palabra determinada, para construir una imagen acorde al tema trabajado por el grupo (Boal, 2004). De ese modo, según Boal (2004), la palabra de la que parte la dinámica puede tener un significado tan amplio como preciso. El foco del ejercicio está en lo que los actores pueden construir con el cuerpo, para así “pensar con imágenes, debatir un problema sin el uso de la palabra, sirviéndose sólo de su propio cuerpo (posturas corporales, expresiones faciales, distancias, proximidades, etc.)” (Boal, 2001, p.41).

Siguiendo las premisas de Boal, inicialmente las imágenes se construyeron a partir del cuerpo de los actores y luego se añadió la voz. Algunas imágenes se crearon a partir de palabras que a los actores les venían a la mente y que asociaban con la palabra ‘policía’. Así, las palabras respondidas fueron, en su mayoría, características físicas u objetos, tales como: carro, corrupto, esfuerzo, alcohol, bigotes, desorganización, sudor, zapatos, voz gruesa, “panza chelera”, arma, placa-insignia. Estos ejercicios fueron realizados al inicio de los ensayos con el fin de impulsar la creatividad de los actores. De igual manera, les permitió a los actores entrar mental y físicamente al espacio de ensayo. De este modo, los actores construyeron imágenes y situaciones en las que los policías usualmente se ven envueltos.

De esa manera, a través de las imágenes creadas, observamos que las impresiones o recuerdos de los actores sobre los policías recaen en sus características físicas, sus cuerpos, sus comportamientos y sus voces, así como también en la indumentaria que utilizan para desempeñarse en su rol. Estos elementos, a los que los actores les ponían atención cuando pensaban en los policías, son fuentes de teatralidad de este actor social – la manera en que se mueven, hablan, los objetos que portan y cómo los manejan nos revela información de estas personas. En un primer plano, nos permiten identificarlos como policías y, en un segundo plano, nos dan una idea de cómo son estos policías. La atención de los actores en estos elementos como la voz, el cuerpo y los objetos son fundamentales en el arte escénico, y fueron la base para explorar y crear en el espacio.

En síntesis, en el espacio de creación confluyeron dos actores y una actriz que tenían parientes o conocidos que eran policías. Asimismo, al inicio del proceso creativo tenían una opinión generalizada y común sobre la policía. Al mismo tiempo, fueron integrando testimonios adquiridos a través de entrevistas, información recolectada de fuentes periodísticas, información de la observación participante en la escuela de oficiales de la PNP y los relatos de una directora-investigadora con un padre ex coronel de la policía interesada en la percepción que se tiene de la policía y cómo esto ha influido en la relación con su padre. Este fue el punto de partida de la creación escénica.

3.2. Posibilidades de escenificación del testimonio

Nos acercamos hacia los testimonios que recogimos probando diversas formas de ponerlos en escena. Comenzamos con los testimonios de los policías, luego trabajamos los testimonios de los civiles y, por último, los de hijos de policías. El trabajo con el testimonio se inició explorando distintas formas de acompañar una palabra o alguna frase de las entrevistas con un gesto, movimiento o acción; es decir, unir la voz y el cuerpo. A continuación, destaco algunas combinaciones o formas de trabajar el testimonio que planteamos.

Por un lado, trabajamos el testimonio acompañado de una acción física. Los actores elegían una acción o actividad para realizar mientras narraban el testimonio. Está

propuesta la tomamos de *Ausentes - Proyecto escénico*¹⁰ (2016), a partir del testimonio de Sandra García, una de las dirigentes de la Asociación de Viudas, Madres y Sobrevivientes de Miembros de las Fuerzas Armadas y Policía Nacional, quien perdió a su esposo en el conflicto armado interno (Benza, 2018, p. 11). La narración de su testimonio acerca de su relación con su esposo y lo que le sucedió se da mientras Sandra, el personaje, prepara y decora una torta.

Igualmente, otro referente de trabajar el testimonio de esta misma manera es *Proyecto Empleadas*, también de Rodrigo Benza, en el que los testimonios de las empleadas del hogar son presentados acompañados de actividades comunes que realizan las trabajadoras del hogar, como lavar y tender la ropa. En nuestro caso, contábamos con el testimonio de Roxana, una policía de tránsito nacida en la selva del país. Este personaje fue representado por la actriz Daniela Trucíos y parte de su testimonio es presentado con los movimientos que sugiere dirigir el tránsito vehicular. Otro ejemplo es la representación del testimonio de Ángel Hernández, el coronel en retiro, en el que el actor Gabriel Gil presenta el testimonio junto con la acción de ejercitarse.

¹⁰ En este proyecto escénico, tanto la directora como dos de los actores de esta investigación participaron del equipo de producción y artístico, respectivamente.



Imagen 2. Testimonio acompañado de una acción física. Daniela en la escena de Roxana.



Imagen 3. Testimonio acompañado de una acción física. Gabriel en la escena de Ángel Hernández.

Otra forma de trabajar el testimonio fue acompañarlo o traducirlo con un gesto corporal: un movimiento del cuerpo que expresa algo. En otras palabras, un extracto del relato, sobre una situación o sensación, se reemplaza por un gesto para no expresarlo literalmente con la voz y que sea el cuerpo el medio por el cual se exprese lo que se desea transmitir en escena. Animaba a los actores a pensar qué parte del testimonio podríamos traducir con un gesto, que bastara para comunicar lo que se expresaba verbalmente en la experiencia narrada. Esta búsqueda se volvió un trabajo constante durante las sesiones de exploración y creación en el espacio.

El uso de esta forma de trabajo, en el que el cuerpo prima por encima de la palabra, partió de los ejercicios de Boal en los que se propone traducir una palabra a una imagen con el cuerpo. También se tomó como referencia los dos montajes de Lola Arias señalados anteriormente *Mi vida después* y *El año que nació*, en los cuales se acompaña los testimonios con gestos o pequeños movimientos que los actores realizan o que los actores infligen hacia un objeto. En nuestro caso, nuestra actriz trabajó un gesto para representar parte de mi testimonio, que fue recolectado mediante la entrevista que me realizaron los actores del proyecto.

Para dicha escena, Daniela trabajó un gesto que daba a entender que “no le salían las palabras de la boca”, a pesar de que quería hablar. Esto significaba el hecho de que a mí como hija de policía me costaba compartir con terceros cual era la profesión de mi papá, teniendo en cuenta que la gente tiene una imagen negativa del policía. Asimismo, esta forma de escenificar el testimonio también se volvía una estrategia de no tener que revelar directamente de manera verbal como me sentía en esos momentos en los que alguna vez me habían preguntado que era mi papá. En consecuencia también la tensión del momento era distinta, más ligera, gracias al gesto, a diferencia de si se revelaba verbalmente el relato. De esa manera, el testimonio se enunciaba y se presentaba en escena a partir del cuerpo con ese gesto; y de ese modo intentamos que el medio escénico fuera lo que revelara lo recogido en la entrevista.



Imagen 4. Testimonio a través del gesto. Daniela en la escena de Jimena.

Una tercera forma de tratar el testimonio que exploramos fue acompañarlo con una secuencia de movimiento o, mejor dicho, una partitura física de un recuerdo de los actores. Esta forma de trabajar el testimonio lo tomé del trabajo de creación de María José Contreras para la obra *Pajarito nuevo la lleva*, en la cual sobrepone la memoria corporal de los actores con la memoria de los testimoniados. Contreras señala el cuerpo como la puerta de entrada del trabajo actoral, por lo cual decide empezar el trabajo de creación por las propias memorias de los actores antes de empezar por la representación de los testimonios recogidos. De esa manera, la directora chilena se centró en recuperar “aquellas memorias que se alojan en el cuerpo y se reactivan en la acción” (Contreras, 2017, p. 11).

Es a través de este método que, en *Pajarito nuevo la lleva*, se escenifican los testimonios de niños que crecieron durante la dictadura chilena. En escena se presentan sus testimonios a través de audios, acompañados a la vez de secuencias físicas que realizan los actores a partir de sus propios recuerdos.

En *Proyecto 105*, el testimonio fue trabajado de esta manera por el actor Omar Peralta en la escena de Renato, el hijo de un coronel en actividad de la policía.

Cuando leí con los actores la entrevista de Renato, Omar constató que él, al igual que Renato, había bailado folklore en el colegio. Así, para este testimonio, primero le pedí que recordara una danza folclórica que haya realizado en su niñez en el colegio, que se acordara de unos cinco pasos de baile y que con ellos formara una secuencia. En el relato del testimonio en escena, se cuenta acerca de cuándo Renato empezó a bailar y cómo a su padre le costó aceptar que su hijo bailara. Hubo una concordancia entre la secuencia de baile que realiza Omar en escena y lo que a la vez estaba narrando. Esta fue una manera de trabajar el testimonio en el que la memoria del actor y del testimoniante se unían para escenificar el relato testimonial.



Imagen 5. Testimonio acompañado de la partitura física de un recuerdo. Omar en escena la escena de Renato.

Por último, como estrategia para presentar el testimonio en escena a partir del cuerpo y la voz, recurrimos a ilustrarlo, es decir, a la recreación de situaciones y relatos. Esta estrategia, como las demás formas de trabajar el testimonio que he mencionado, son usadas en la mayoría de las producciones testimoniales. Por ejemplo, en la obra *El rumor del incendio*, trabajo del grupo Lagartijas tiradas al sol, la recreación de las situaciones se ve durante casi todo el desarrollo de la obra, pues en ese caso el montaje

se centra en las acciones que movimientos armados rurales y urbanos llevaron a cabo en los años 60 y 70 en México, basados en la experiencia personal de la guerrillera Margarita Urías (Lagartijas tiradas al sol, 2013). De ese modo, la mayor parte de la obra, menos la última escena, está construida por la enunciación y dramatización de acontecimientos de su historia de vida como las conversaciones de Margarita con sus camaradas, sus relaciones amorosas, su arresto y tortura, su paso por la cárcel, entre otros episodios de su vida.

En nuestro caso, utilizamos este método para representar ciertas partes de los testimonios; por ejemplo, en el testimonio del suboficial Héctor Alcázar, se recreaba en escena las llamadas que recibía cuando se encontraba en la unidad del 105, la línea telefónica de la PNP para atender a emergencias. Para dicho testimonio, se utilizó la voz y cuerpo de los actores, así como ciertos objetos, que nos permitieron construir la convención del espacio y tiempo.



Imagen 6. Representación del testimonio. Omar en la escena del suboficial Alcázar (en la central de llamadas 105).

Es importante mencionar que todos los testimonios fueron articulados a partir de reflexiones, relatos personales y la recreación de anécdotas, por lo que no hubo una única forma de abordar el testimonio, sino que, en un mismo relato, confluyeron las diferentes formas presentadas anteriormente.

Asimismo, a través de explorar estas formas de trabajar con el testimonio, fue posible detectar qué partes de las entrevistas serían las que conformarían el texto de los personajes y que se presentarían en escena. La elección de qué experiencias o relatos quedaban en el montaje final era una decisión en conjunto, entre los actores y yo. Algunos de los criterios de selección fueron la conexión que se sintió en determinados momentos o situaciones y un cierto grado de identificación de nosotros mismos en los testimonios. Este vínculo era clave ya que si el equipo sentía empatía hacia estos relatos, era probable que los espectadores también.

Esta empatía, es decir, la identificación por parte de los espectadores, era un factor clave en el objetivo de la obra, pues buscábamos que el público tome conciencia y reflexione sobre sus acciones y sobre lo que ellos dicen en su cotidianidad acerca del policía. Estas ideas del público, por un lado, forman parte o alimentan la imagen general que se tiene del policía, pero también, tienen una repercusión en el agente policial y su entorno. En otras palabras, busqué que los espectadores se vean también reflejados en los testimonios de los policías, hijos de policías y civiles, y que entiendan un poco más a qué tipo de experiencias se han tenido que enfrentar, desde su formación hasta la labor del día a día, ya que en el imaginario social la imagen que se construye sobre el policía no contempla estas miradas.

3.3. Trabajo del cuerpo y la voz

A partir de las posibilidades del uso del testimonio que he mencionado en el apartado anterior, me percaté de la participación del cuerpo y la voz en las formas de escenificación de los testimonios que habíamos descubierto y estábamos explorando.

Para abordar el trabajo de la voz, decidí, junto a los actores, seleccionar y quedarnos con algunas particularidades de la voz de los testimoniados que revelaban

algunos aspectos de su personalidad, su procedencia y formación. Según Ingrid Pelicori, “los modos de hablar muestran su huella psicológica social. En la voz se oye la inteligencia y la sensibilidad. En la voz se expresa una visión del mundo” (2007, p. 5). Fue a partir de estas huellas y la particularidad de las cualidades acústicas de las voces que los actores trabajaron el aspecto vocal de sus personajes.

Así como la voz nos revela información sobre una persona, de la misma manera lo hace el cuerpo. A partir de gestos y movimientos, nos comunica sobre la identidad de la persona en escena. Para el trabajo del cuerpo también fue fundamental la escucha de las grabaciones de las entrevistas, pues las voces de los testimoniantes tienen ciertas cualidades que se podían transmitir a través del cuerpo. Asimismo, se utilizó la observación de los testimoniantes, la recopilación de noticias y videos, la observación de policías en la calle y, principalmente, la de los cadetes de la Escuela de Oficiales de la PNP que visitamos.

Para trabajar el cuerpo y la voz en función de los testimonios, recurrimos al trabajo mimético. Según Patrice Pavis (2015), la mimesis es la imitación o la representación de una cosa. La mimesis de las personas se da principalmente a través de los medios físicos y lingüísticos (Pavis, 2015, p. 290). Según lo que dice Pavis, queda claro que el cuerpo es el medio físico, y la voz, o mejor dicho la palabra a través de la voz, es el medio lingüístico por el cual se sostiene el actor para hacer el trabajo mimético.

Así pues, escuchar las grabaciones de las entrevistas fue fundamental para que los actores construyan a los personajes que relatan los testimonios. Esta estrategia es utilizada por Anna Deavere Smith quien, a partir de las grabaciones, logra encarnar en escena la manera de hablar - la voz y los gestos - de sus entrevistados. Abuín (2016) señala que Smith, a través de una mimesis profunda, se aleja de la ficción y experimenta con la idea de ser poseída por el otro a partir de adaptar el lenguaje y los gestos de cada personaje (p. 284).

En nuestra puesta en escena, el trabajo de mimesis de la voz a partir de la grabación de la entrevista se enfocó en la inflexión vocal y el acento del testificante. Este es el caso de Daniela con el testimonio de la suboficial de tránsito Roxana Martínez. Se consideró muy importante trabajar el acento que tenía al ser oriunda de la selva,

puesto que su origen influyó mucho en su decisión de ser policía y en el trato que recibió la testificante en la capital. Asimismo, cabe resaltar que la exploración con la voz para este personaje se basó también en el cambio de ritmo y de velocidad en la forma de hablar de los actores.

Por otro lado, trabajamos a partir de la observación de los testificantes que se tenían cerca para escenificar sus gestos y movimientos. Un ejemplo claro es la interpretación que hace Daniela de mi testimonio. Debido a que ella y yo interactuamos constantemente durante los ensayos, fue en ese espacio y tiempo donde contempló y estudió los gestos y movimientos que yo realizo cuando hablo.

Así, con respecto a la voz, trabajamos a partir de sus cualidades, tales como el tono, el volumen, el ritmo y la intensidad. Con respecto al cuerpo, trabajamos a partir de las cualidades de movimiento que Laban (1987) propone a partir de los factores de tiempo, espacio y peso. Además, traspasamos las cualidades de movimiento a las cualidades de la voz y viceversa, con el fin de generar distintas posibilidades de llevar a escena los personajes basados en los testificantes.

Con respecto al trabajo de cualidades vocales y calidez de movimiento, podemos destacar el trabajo de Gabriel en el testimonio del coronel en retiro Ángel Hernández. El testimonio abarcó desde su formación en la Escuela de Policía, pasando por su mejor etapa policial hasta su paso al retiro. La diferencia entre estas tres etapas no solo fue el tono de la voz, con el cual se podía evidenciar la diferencia de edad, sino también el trabajo en la intensidad de la voz. Por ejemplo, cuando el personaje está por entrar a la escuela, hay una intensidad muy ligera en su voz. Por el contrario, cuando se encuentra en el grado de coronel, la calidad de su voz es mucho más intensa, adquiriendo mucho más fuerza y dirección. Igualmente, se evidencia un trabajo sobre la velocidad y el volumen de la voz. Para ilustrar, la representación de la captura de un narcotraficante es el punto más alto en términos de intensidad de la voz. Más aún, cuando termina esa escena y se representa el momento en que se le toma la entrevista al testificante ya en retiro, la intensidad de la voz ha bajado. Sólo con el trabajo vocal podemos explorar toda la experiencia de vida del personaje, pudiendo así transmitir sensaciones de miedo, fortaleza, decepción o resignación, entre otras. En la cuestión corporal, según las

cualidades de movimiento de Laban, cuando Ángel Hernández está por entrar a la escuela es un personaje que “flota”, pero cuando la termina “golpea”. Al terminar la escena, en donde se utiliza un testimonio actual, el personaje, ya en retiro, tiene movimientos lentos y pesados.

El trabajo vocal y corporal sirvió como primer diferenciador entre los personajes que se representaron. Cada actor trabajó dos a tres personajes principales de los tres grupos de personas que llevamos a escena: policías, civiles e hijos de policías. En el caso de Omar, él presentó el testimonio de Renato, como hijo de policía; Alonso Bustamante, como civil; y Héctor Alcázar, como suboficial superior. Él utilizó el trabajo vocal como primer diferenciador entre sus personajes. A partir de la exploración vocal de los personajes, fue adquiriendo sus respectivas corporalidades. Por ejemplo, en el caso del suboficial superior Héctor Alcázar, trabajó golpear con la voz cuando el personaje se encontraba ejerciendo su rol de policía. Pero cuando el personaje representaba escenas de intimidación, como la relación con su esposa o el nacimiento de su hija, el personaje vocalmente pasaba de golpear a acariciar.

La exploración vocal y corporal fue parte esencial para la construcción de los personajes que se presentan en escena para sus testimonios. A continuación, se muestran las características vocales y corporales de cada personaje que interpreta cada actor.

Características vocales y corporales por actor y personaje		
Actores	Personajes	Características vocales y corporales
Daniela Trucíos	Jimena (hija de coronel en retiro)	Según Laban: rápida, directa y fuerte (golpear). La exploración se basó en el ritmo y velocidad corporal y vocal.
	Roxana Martínez (policía de tránsito)	Según Laban: sostenida, directa y fuerte (presionar). La exploración se basó, a nivel vocal, en el acento; y en la parte corporal, en el peso.

Gabriel Gil	Ángel Hernández (coronel en retiro)	Según Laban: sostenido, directo y fuerte (presionar), en grado de coronel. Rápido, directo y fuerte (golpear), cuando se encontraba en actividad. Sostenido, indirecto y ligero (salpicar), cuando se encuentra en la escuela. La exploración se basó, a nivel vocal y a nivel corporal a partir de Laban, dependiendo de la etapa de su vida que se estuviera presentando.
	Rodrigo Libordetti (civil joven)	Según Laban: Sostenido, directo y fuerte (presionar). La exploración se basó en el ritmo corporal y vocal.
Omar Peralta	Héctor Alcázar (suboficial superior en actividad)	Según Laban: rápido, directo y fuerte (golpear) en su rol de policía. Rápido, flexible y fuerte (azotar) en su ámbito familiar. La exploración se centró en la parte vocal para luego adquirir la corporalidad del personaje.
	Alonso Bustamante (civil adulto)	Según Laban: sostenido, directo y ligero (deslizar). La exploración se centró en la intensidad corporal y vocal buscando tener mucha intensidad y fuerza contenida.
	Renato (hijo joven de policía)	Según Laban: sostenido, flexible y fuerte (exprimir). La exploración se centró en una secuencia de movimiento y que calidades vocales y corporales surgían de esta.

Esta sistematización de las calidades vocales y corporales de cada personaje ilustra cómo siempre regresamos a estos dos elementos para convocar a los personajes que relatarán los testimonios. Desde la voz y el cuerpo es que parte la memoria del personaje; y asimismo estos dos elementos son la puerta de entrada para cada vez que los actores los interpretan. Como directora, esta sistematización fue a la que recurrí para guiar a los actores con sus personajes. Tener palabras y parámetros que remiten al cuerpo o la voz del personaje me permitió comunicarme directamente y con simplicidad con los actores

sobre sus interpretaciones. Asimismo, facilitó a los actores en la transición de la representación de un personaje a otro, pues les permitió identificar las diferencias entre sus roles escénicos, lo cual fue clave teniendo en cuenta que los actores interpretan en la obra distintos personajes a la vez. De ese modo, el trabajo del cuerpo como el de la voz es significativo para la creación, pues es a través de estos que el espectador accede al testimonio, es decir el actor es el intermediario entre el espectador y el testimonio.

3.4. Edición del testimonio

El texto de la obra está construido a partir de los testimonios recogidos, de entrevistas y de noticias periodísticas revisadas. Los testimonios que se presentan en escena fueron editados durante todo el proceso de creación. Rodrigo Benza es el referente más cercano sobre el recojo de testimonios a partir de entrevistas y la edición de estos antes de ponerlos en escena. Podemos observar su trabajo de edición de testimonios en las obras *Proyecto Empleadas y Ausentes - Proyecto escénico*, en las que los testimonios reales pasan por una cierta selección y edición antes de ponerlos en escena.

Como he mencionado desde un inicio, trabajamos con las transcripciones de las entrevistas, de las cuales se seleccionaron distintos momentos y extractos para explorar en el espacio las formas en las que se podrían escenificar. De esta manera, se iban construyendo los testimonios que se colocarían en escena. Es decir, los testimonios que presentamos en escena son una configuración de experiencias y opiniones de lo que cada uno de los testimoniados compartió. En ese sentido, no toda la información que nos brindaron en las entrevistas se muestra en el montaje, ya que se añadió o quitó información en función de lo que nos propusimos buscar con la puesta en escena. Nuestra finalidad fue reflexionar sobre la relación y el trato entre civiles y policías; para ello, nos hicimos algunas preguntas: ¿qué desconocen los civiles de los policías? ¿Qué experiencias más comunes son las que se tienen con un policía? ¿Por qué nos olvidamos de que los policías también son personas?

Para lograr que se reflexione sobre el trato entre civiles y policías, concebimos que era necesario seleccionar experiencias y opiniones con las que el espectador

podiera empatizar. Por esta razón, las experiencias que conforman los testimonios tienen un carácter universal y transversal a la vida de cualquier otra persona. La edición de los testimonios consistió en seleccionar los acontecimientos de vida que nos parecían relevantes de escenificar. Asimismo, buscábamos mostrar diversos sucesos de los testimonios que se contrapusieran entre ellos en la obra y que contribuyan a dar una nueva mirada sobre la imagen de la policía. Igualmente, cabe resaltar que el trabajo de edición consistió en descartar ciertos acontecimientos que aportaban poco al relato de la mirada que ese personaje tiene sobre la policía. De ese modo, los sucesos seleccionados fueron acomodados para que tengan coherencia entre ellos. Dicho de otra forma, si bien se tenían los momentos seleccionados, era necesario encontrar un hilo conductor que nos permitiera tener una correcta articulación y concordancia entre momento y momento, para poder armar el testimonio de una misma persona y así presentarlo en escena.

De igual manera, la edición del testimonio fue compleja, dado que los testimonios con los que trabajamos pertenecían a personas reales. Esto tiene que ver con una responsabilidad ética que aparece en la práctica, como lo menciona José Antonio Sánchez: “la ética solo existe en relación, en relación con los otros, y los otros en este caso son los espectadores, como aquellos que adquieren representación en el vaciamiento del actor” (2014, p. 21). Por lo tanto, teniendo en cuenta que la práctica teatral es un encuentro de cuerpos, es con estos cuerpos presentes (espectadores) y con los que no (en nuestro caso, los de los testimoniados) con los cuales tenemos un compromiso.

Uno tiende a querer serle fiel al testimonio al cien por ciento y no querer soltar o cambiar algún aspecto de él, por la relación o el compromiso que tiene con el otro. Este fue un factor con el que tuvo que lidiar todo el equipo a lo largo del proceso: aprender a soltar el testimonio y explorar nuevas posibilidades de presentar lo dicho en la entrevistas. Un ejemplo de ello ocurrió durante los primeros ensayos. Al presentar los distintos testimonios editados, no éramos conscientes de la cantidad de información que se revelaba, principalmente, sobre la policía.

A su vez, tomé conciencia de que, al ser hija de un policía, manejo y tengo interiorizada cierta información sobre la policía que para otros tal vez era nueva, interesante y relevante. Al editar los textos, en un primer momento puse especial atención a la información que yo no conocía y era nueva para mí, pero después me di cuenta que la información que yo ya manejaba también era reveladora y relevante. Al estar cerca o relacionada a la figura que se aborda en escena, a veces el distanciamiento que tenía que tomar como directora-investigadora del proyecto entraba en tensión con mi condición de hija de policía.

Esto resultó en que, en los primeros momentos que probábamos en el espacio, los monólogos (que habían sido moldeados por los testimonios) se encuentren sobrecargados de datos informativos. Con el pasar de los ensayos, la información se fue depurando a partir de cuestionarnos si tal información era indispensable o no para el conocimiento del público, y si sumaba a la transmisión y entendimiento del testimonio. De ese modo, se comenzó a discernir sobre qué información era más relevante, si era redundante con otro testimonio o si era importante reforzar alguna idea.

Asimismo, cuando los actores exploraban las distintas estrategias para presentar diferentes momentos o situaciones que extrajimos de las entrevistas, nos encontrábamos con relatos de experiencias en primera persona a partir del testificante. Estos textos estaban congestionados con frases como: “yo dije”, “él me dijo”, las cuales abundan en las entrevistas. Según John Beverley (1987), estas interjecciones son señales interlocutivas o marcas conversacionales que se dan en la entrevista por el hecho que el relato testimonial involucra una presencia inmediata de un interlocutor. Para los actores resultó difícil quitar estas frases en las narraciones de los testimonios, pero, a su vez, estas frases sirvieron como señales para abordar el relato del testimonio a partir de otra estrategia. Muchos de los momentos en los que nos encontrábamos con estas frases pasaron a ser recreaciones de situaciones o diálogos a través de la interacción entre actores o con objetos. Igualmente, a algunos de los testimonios que ya se encontraban articulados se les añadió frases que encontramos en noticias y otras fuentes revisadas.

Posteriormente, decidí que, para la obra, cada testimonio tendría un inicio y final definido. Los personajes se presentan diciendo su nombre y comentan su relación con

la policía, ya sea como civiles que han tenido alguna experiencia con efectivos policiales, como hijos de policías o como los mismos policías. A medida que se iban trabajando los distintos testimonios, empezó a surgir la necesidad de establecer un orden.

3.5. Estructura de la obra

Acerca de la estructura de la obra, opté por presentar el testimonio de cada personaje uno por uno. Se podría decir que construimos una puesta en escena en la cual dialogan distintas opiniones en torno a un mismo tema.

La estructura en las obras de índole testimonial, en algunos casos, se da a través de la presentación de distintos testimonios que apenas se relacionan o interactúan directamente entre sí. Más aún, los testimonios presentados se dan a modo de monólogos de cada personaje. Sobre *Still Life* de Emily Mann, Fernández Morales destaca que la estructura de la obra es “una sucesión de monólogos cruzados a modo de fuga . . . un primer personaje o instrumento abre el diálogo, el “tema”, otra da la “respuesta” y un tercero ofrece la “contra-respuesta”” (2002, pp. 4-5).

En *Proyecto Empleadas*, también vemos esta estructura, en la cual uno o dos personajes se presentan en el espacio para narrar su testimonio introduciendo su nombre y su edad. A pesar de que, entre algunos de los personajes femeninos sí existe una interacción, es mínima. El paso de un testimonio a otro se anunciaba a partir de elementos como la luz, mediante un apagón o por la proyección de una imagen que anunciaba el fin de un testimonio y el cambio de personaje.

En algunas obras verbatim, a veces no existe un texto o un fragmento que le sigue. En diversas obras de Anna Deavere Smith, el paso de un testimonio a otro no se da a través de un texto que los unifica, sino a través de un cambio de vestuario, un cambio en el espacio o una proyección que hace que el público sea consciente de ese cambio:

“Anna Deavere Smith does not write any enclosing or unifying text to frame or position these segments. The fragments of language and gesture from those figures interviewed speak for themselves in a series of separate parts, whose beginning and ending remains unexplained, differentiated only with visual and acoustical clues. The only connecting tissue between the segments is provided by the audience's awareness that a minor

change in costume, an adjustment of the set, a shift in projected title or projected image signals a change in persona. The absence of a conventional authorial text that would connect and relate the segments may well be the most radical aspect of Smith's performance text" (Lyons y Lyons, 1994, p. 45).

De esta forma, Smith reta a la audiencia de que por sí sola haga la relación de un monólogo con otro a través de determinados dispositivos y determinados cambios que la creadora propone.

Cabe señalar que en *Proyecto 105*, si bien se tenía la forma de cómo se iban a presentar los testimonios, cada personaje se iba a presentar uno por uno introduciendo su nombre y alguno que otro dato relevante sobre su persona, como su edad o su ocupación. El orden de los testimonios fue variando hasta los días más próximos al estreno. Tal introducción de cada personaje daba pie, posteriormente, a relatar sobre su relación y experiencia con la policía.

En el proceso de estructurar los testimonios, nos dimos cuenta de que nos hacía falta un testimonio de civil que haya pasado por una experiencia mucho más fuerte y represiva. Si bien contábamos con el testimonio de Alfonso Bustamante, en el que se retrata las intervenciones vehiculares que realizan los policías a ciudadanos (una de las experiencias más comunes que pueden compartir los civiles), percibimos que nos hacía falta una en la cual la policía haga un mayor abuso de fuerza y autoridad. Era importante contar con un relato de este tipo, que tenga la representación social del policía abusivo, ya que es un comportamiento real de nuestras autoridades policiales y además porque es una arista que conforma la figura del policía en el imaginario social. Es por eso que construimos una escena a partir de elementos reales que presentara la imagen abusiva del agente policial.

De ese modo, a partir de noticias construimos la escena de Rodrigo Libordetti, un joven civil con una experiencia de maltrato por parte de la policía. El testimonio partió de la unión de distintas noticias acerca de intervenciones de policías a vehículos, incautación de droga, informes policiales, abuso de autoridad y fuerza de policías, así como noticias de insultos de civiles a policías. Además, a este testimonio se le añadió una frase que recogimos en la muestra parcial del montaje, a partir de una interrogante que se le planteó al público. Antes de mostrar la obra al público se preguntaba: ¿qué

imagen tienes de la policía? a través de un papelógrafo, en donde podían dejar sus opiniones. Alguien respondió: “PNP (Policía Necesita Plata)”. Esa frase se añadió a esta escena. Un referente de esta escena es el trabajo en *Ausentes - Proyecto escénico*, en el cual, para los discursos de ciertos personajes, se tomaron fragmentos o declaraciones de personas reales (Benza, 2018).



Imagen 7. Sigla PNP escrita en el piso. Gabriel en la escena de Rodrigo Libordetti.

Esta escena tuvo la misma forma de presentación que los testimonios recogidos en las entrevistas, es decir, estaba narrada en primera persona como los demás testimonios y era presentada como tal. Decidí usar la narración en primera persona para la presentación de los testimonios en escena ya que, por un lado, la primera persona enuncia una narrativa que dará espacio a lo personal, a lo íntimo, a un sujeto con nombre y rostro; y por otro lado, es la forma en la que se construye el discurso del monólogo.

El uso de la primera persona es una manera de afirmar la presencia del sujeto en ese presente inmediato en el cual se está dando la experiencia escénica, es decir, en ese compartir entre los reunidos. Asimismo, utilizamos la primera persona en el proyecto para potenciar y afianzar el compromiso entre los cuerpos reunidos, es decir,

testimoniante, actores y espectadores, pues, como ya lo he mencionado antes, hay una relación con el otro en este encuentro que conlleva una responsabilidad ética. Una responsabilidad de escuchar al que tiene algo que compartir y desea ser escuchado. Por otra parte, Óscar Cornago señala que este “yo” se vuelve “un punto de partida para pensar lo social” (2008, p. 47) – en otras palabras, es posible, desde las experiencias personales que se revelan en los testimonios, abordar temas sociales de la esfera pública que son necesarios prestar atención, así como pretende hacerlo *Proyecto 105* a partir de los testimonios de policías, hijos de policías y civiles para abordar la percepción social sobre el policía.

Es necesario recalcar que la adición de la escena de Rodrigo Libordetti en la obra trajo consigo cuestionamientos éticos, específicamente preguntas respecto a si esta escena implicaba un engaño al espectador, si la obra deja de ser testimonial por esta escena, o cuánto de ficción puede haber en una obra testimonial. Finalmente, decidimos incluir la escena, ya que trabajar con testimonios no implica que no haya un trabajo con la ficción o que la ficción no pueda coexistir en una obra que tiene como elemento principal la inclusión de testimonios en escena. Es por eso que trabajamos con libertad de modificar, editar y agregar escenas, teniendo presente la dirección a donde queríamos que vaya la obra y, al mismo tiempo, que podíamos crear a partir de la realidad, ficcionándola. Sin embargo, lo que no debíamos hacer era engañar al espectador sobre la procedencia de nuestros testimonios, y es por eso que al inicio de la obra uno de los actores dice lo siguiente: “Para realizar este proyecto revisamos noticias y entrevistamos a policías, personas relacionadas a ellos, y personas que tienen una opinión sobre ella”. Con esto pretendíamos e intentábamos darle información a los espectadores sobre la procedencia de los testimonios a presentar en escena.

Por otro lado, a medida que se iban trabajando los distintos testimonios, empezó a surgir la necesidad de establecer un orden, principalmente qué testimonio sería el primero en presentarse. Teniendo en cuenta que toda la investigación y el montaje se construye a partir de mi mirada como directora, la mirada de una hija de policía, decidimos comenzar por ahí. En ese sentido, mi testimonio sería el primero en presentarse en escena y fue, en esta parte del proceso, que se llevó a cabo la entrevista que me realizaron los actores.

Posteriormente, si bien ya sosteníamos que mi testimonio sería el primero en presentarse, quedaba por probar las distintas combinaciones de orden en las que podíamos presentar los testimonios. Llegado a este punto, se buscó la manera de hilar un testimonio con el otro, exploramos a través de los puntos de encuentro entre experiencias, emociones, sensaciones o la agencia de los mismos personajes. Finalmente, la estructura dialógica del montaje se definió a partir del establecimiento de preguntas y reflexiones, las cuales nos acompañaron y surgieron durante todo el proceso.

Así pues, teniendo en claro que el primer testimonio a presentar sería el mío, decidí que los siguientes testimonios a presentarse serían el de los hijos de policías. Bajo esa lógica, los primeros testimonios que se presentan muestran a los policías desde el ámbito familiar. Complementariamente, los hijos exponen sus reflexiones sobre los policías, por ejemplo, que son personas humanas, con defectos, que se equivocan, que sienten, y que su esfuerzo, servicio y voluntad los guía para ser mejores personas y profesionales. La pregunta que nos surgió para establecer los siguientes testimonios y continuar con el montaje fue entonces: ¿por qué nos olvidamos de que los policías también son personas? A partir de esta pregunta propusimos que los testimonios de los civiles sean los siguientes en ponerse en escena. Las experiencias de este grupo exponen interacciones o relaciones negativas entre policías y ciudadanos y manifiestan el por qué hay una representación de los policías como corruptos, coimeros. Más aún, estos relatos explican que tales experiencias son las que hacen que hablemos “del policía” y no veamos que hay una persona detrás del uniforme, una persona con nombre. Llegado a este punto, nos hicimos otro cuestionamiento: ¿quién puede estar detrás del uniforme? Esta última reflexión nos llevó a presentar los testimonios de los policías a continuación.

En suma, la obra estuvo compuesta en su totalidad por ocho escenas. La primera escena es la presentación de los actores y el método de trabajo del proyecto, seguido del testimonio de Jimena. En este testimonio se presenta la relación con su papá y la relación con su entorno a partir de la profesión de su padre, es decir, su rol como policía. Como ya hemos mencionado antes, decidimos iniciar con este testimonio porque forma

parte de la motivación personal para realizar el montaje. Por ello, los actores anuncian que hicimos este montaje porque la directora es hija de policía.

La segunda escena es el testimonio de Renato. Este personaje, hijo de policía, aborda ciertas temáticas: su padre en su rol como policía, la relación con su papá en el ámbito familiar y cómo es ser hijo de éste. Este testimonio tiene puntos de encuentro y diferencias con el testimonio de Jimena. Principalmente, se contrapone a la posición de Jimena sobre cómo ve a su padre y cómo se siente en cuanto a su profesión como policía. Esta contraposición de posturas entre los hijos lo tomamos de la obra *El año que nací* de Lola Arias, en la que los hijos hablan sobre las profesiones de sus padres y sobre la contraposición entre sus posturas políticas: unos son de izquierda y otros de derecha.

La tercera escena es la de Rodrigo Libordetti, la cual fue construida a partir de distintos testimonios recolectados en noticias. El personaje presenta la implantación de drogas en su carro por la misma policía, por lo que es llevado a la carceleta y es ahí agraviado por los agentes del orden.

Seguidamente, se desarrolla el testimonio de Alonso Bustamante. En este testimonio, se expone su punto de vista acerca de la policía peruana en comparación con la policía estadounidense. Este personaje se basa en las experiencias que ha tenido con los agentes del orden tanto en Perú como en Estados Unidos.

La quinta escena es la del testimonio de Roxana Martínez, en la que narra cómo llegó a postular a la institución policial, las funciones que tiene como policía de tránsito, las experiencias en la calle a las que se enfrenta, específicamente de agresión sexual y, por último, la evaluación médica y el diagnóstico de cáncer que la llevó a dedicarse al trabajo de oficina.

El sexto testimonio es el de Héctor Alcázar, un suboficial superior que pasó por distintos puestos de trabajo como controlador de petróleo y operador de la central 105, puesto en el que recibe las llamadas de emergencias y de los ciudadanos. Asimismo, narra sobre cómo conoció a su esposa y sobre el nacimiento de su hija. En el monólogo se enfatiza que muchas de estas llamadas no son de emergencias reales. Sobre este punto, cabe resaltar que dicho testimonio me llevó a abordar las cuestiones éticas en cuanto al uso del testimonio pues, si bien usamos las palabras que el testimoniante real

nos brindó, la forma en la que se narra el testimonio, es decir sus intenciones e inflexiones vocales, no representan al testimoniante real.

En la séptima escena, se lleva a cabo el testimonio del coronel en retiro Ángel Hernández, en la que presenta su carrera policial desde su ingreso a la escuela de oficiales, su formación de cadete, su periodo en actividad y su paso al retiro. En esta última escena, se descubre que este es el testimonio de mi papá, ya que se repite una frase del inicio de la obra. En mi testimonio, se dice: ahora tiene más tiempo para pasar en casa y ver Netflix y novelas turcas. Y en el testimonio de mi papá se dice: “Ahora en el retiro estoy disfrutando de la vida. He descubierto el Netflix, me encantan las novelas turcas y las películas de acción”. De ahí que la frase “Netflix y novelas turcas” es la que hace que el espectador conecte un testimonio con el otro en su cabeza y que infiera que este último testimonio es el de mi papá.

Un referente en el que se da una revelación también al final de la obra es en *El rumor del incendio*, donde la actriz revela su parentesco con la camarada Margarita Urías, la persona que interpreta en escena. Así pues, la potencia de esta revelación es que es la hija haciendo de la madre. En *Proyecto 105* la revelación tiene otra implicancia.

La obra inicia con mi testimonio porque toda la investigación cobra sentido cuando conocemos que yo como la directora del proyecto soy hija de policía, y desde esa implicancia, desde ese lugar, es que parto para crear la obra, como ya lo he mencionado antes, en mi entrevista, “para hablar de la policía tengo que hablar de mi papá y para hablar de mi papá tengo que hablar de la policía”. Esta misma idea es la que me llevó a plantear que el último testimonio tenía que ser el de mi papá, pues encontraba necesario revelar de dónde y de quién partía mi imagen de la policía.

Así pues, decidí relacionar mi testimonio con el de mi papá, a partir de una frase con la que el público hiciera esta asociación de testimonios en su cabeza, y para que no sea necesario dramatizarla en escena. No quería superponer el testimonio de mi padre al de los demás, porque, por una parte, se salía de la convención establecida con la que se venía presentando los testimonios y, por otra parte, no quería que haya una connotación de que yo estaba reivindicando la figura del policía por mi papá. Es así que la mención de la frase nos permitía volver a Jimena, a traerla a escena para cerrar el

compartir de los testimonios trabajados y abrir el diálogo de los presentes, actores y el público, sobre su imagen de la policía.

Como final, Jimena hace una última reflexión, acerca de la relación entre policías y ciudadanos. Seguidamente, los actores realizan algunas preguntas al público a la vez que reparten a los espectadores los post-its donde previamente respondieron cuál era su imagen de la policía. Esto invita a la audiencia a participar a través de la lectura de los post-its entregados. Para esta intervención se tomó como referente la interacción con el público en la obra *Proyecto Maternidades* (2017), donde al final de la obra invitan al público a dejar sus comentarios acerca del tema tratado en escena: la maternidad. Asimismo, es un referente la intervención al final de la obra *Ausentes - Proyecto escénico*, donde se invita al público a encender los fósforos colocados al borde de un mapa del Perú.

La colección de escenas presentada en este apartado es un reflejo de la estructura y del orden que se estableció para la presentación de los testimonios.

3.6. Recursos visuales

Los recursos visuales de la obra son, por un lado, los objetos utilizados en la misma y, por otro, la configuración del espacio y la escenografía. Los objetos a los que me refiero están constituidos por la utilería y el vestuario que se han utilizado durante todo el proceso de ensayos y que han quedado para el montaje. Por su lado, la escenografía está compuesta principalmente por la propuesta espacial y las piezas que se utilizaron para delimitar el espacio en este montaje. Estos elementos constituyen la propuesta visual de *Proyecto 105*, que fue minimalista, ya que opté por utilizar elementos básicos de escenografía, utilería y vestuario para crear la convención del montaje.



Imagen 8. Escena del micro en el testimonio de Roxana.

3.6.1. Objetos

En el teatro testimonial, los objetos pueden ser los elementos que aluden a la realidad. En la obra desarrollamos tres formas de relación entre los actores y los objetos: como objetos funcionales, objetos personales y objetos metafóricos.

Por un lado, está el objeto funcional, es decir, el elemento de representación que cumple una función de utilidad, de dar sentido al personaje. Este elemento revela información del personaje. Esta función la cumplió principalmente el vestuario. Según Patrice Pavis (2015), el vestuario es *significante* y *significado*: éste señala la identidad del personaje, indica de dónde proviene, a qué se dedica, dónde se adscribe socialmente y, si bien el vestuario está dentro del sistema de escenificación, también hace referencia a nuestro mundo y connota ciertos sentidos y significados en éste.

Así, por ejemplo, Anna Deavere Smith, en su obra *Let Me Down Easy*, presenta testimonios acerca de la enfermedad, la muerte y la calidad de vida; y hace uso de diferentes artículos (objetos y prendas de vestir) a partir de cada individuo que retrata en escena. Tales objetos revelan cierta información e identidades de estas personas, o

simplemente estos objetos caracterizan a las personas que presenta en escena. Así pues, su escenario, que comenzó como un lienzo blanco, termina habitado por todo tipo de objetos tales como una chaqueta a rayas, unos zapatos y guantes de boxeo, un plato de comida, un bastón, una bata de doctor, etc. (Washington Informer, 2011, pp. 24).

En el caso de *Proyecto 105*, por ejemplo, cuando los actores presentan los testimonios de los policías en escena, visten el uniforme de policía. Aunque ellos no hayan expresado que son policías, los espectadores los observan y, por los elementos que cargan, pueden inferir por sí solos que son policías. Además, estos uniformes son referentes de nuestra realidad – los observamos y los asociamos con los policías que vemos en nuestro día a día.



Imagen 9. Gabriel y Omar en escena. Escena del combustible del testimonio de Héctor Alcázar.

Cabe resaltar que el vestuario siempre se encontró a la vista del público. Cada actor contaba con un perchero en donde se exhiben todos los elementos de vestuario que utilizaban para cada uno de los personajes que escenificaban.

Por otro lado, también está el objeto personal que pertenece a los testimoniante, y que es usado por el actor en la obra. Este objeto tiene una mayor carga simbólica para el actor. Es una responsabilidad utilizarlo pues pertenece a la persona a partir de la cual construyó y desarrolló su personaje. A través de este objeto, el actor refuerza el vínculo que ha construido con el testimoniante a partir de su testimonio. Solo el actor conoce que el objeto pertenece al testimoniante. Para el espectador este objeto se presenta como un objeto funcional más, de utilería o vestuario.

El trabajo con el objeto personal está más vinculado al teatro testimonial que pone en escena a los mismos testimoniante. En las obras de Lola Arias, *Mi vida después* y *El año que nací*, los testimoniante usan ropa, accesorios y objetos cargados con significado para encarnar a sus padres ausentes en escena.

En *Proyecto 105*, Daniela trabajó con elementos personales, tanto para el testimonio de Jimena como el de la suboficial de tránsito Roxana Martínez. En el primer testimonio, ella hace uso de una casaca de jean para presentar a Jimena en escena. Daniela fue quien sugirió la casaca de jean para mi testimonio, pues, a los ensayos de la obra, casi siempre iba con esta prenda. Al momento de planteamos qué elemento me representaría, ella ya lo tenía claro: sería la casaca que había usado durante el proceso de creación de la obra. Igualmente, para el testimonio de Roxana, Daniela usó el chaleco, el pantalón y las botas del uniforme de tránsito de la testimoniante.



Imagen 10. Uso de las botas como objeto personal. Daniela en la escena de Roxana.

La responsabilidad con los objetos de Roxana fue mayor, ya que para la misma testificante tienen un valor emocional muy grande, pues estos elementos son parte de su archivo personal, de su identidad como policia. Ella ya no hace uso de su uniforme de tránsito ni maneja su moto, debido a una enfermedad que padece. Ahora solo puede realizar labores de oficina. Esta información Daniela la manejaba porque fue mencionada en la entrevista. En ese sentido, los elementos que son parte de su uniforme cargan con los recuerdos y memoria personal de Roxana, la testificante, y todos éramos conscientes de eso. De ese modo, estos elementos son cruciales para la construcción de la presencia de Roxana en escena.

Asimismo, las botas sirvieron para ponerse literalmente en los zapatos de Roxana. En tal medida, estos elementos fueron esenciales también para el trabajo del cuerpo de este personaje. Anna Deavere Smith (2005) expresa que nunca lleva zapatos cuando actúa, pero cuando los usa en escena es para imaginarse en los pies de la otra persona junto con el testimonio.

Por último, está el uso del objeto real como representación o simbolización de otro, es decir, el objeto real se transforma en otro a partir de la acción que el actor aplica en él. Se trata de una acción sobre un determinado objeto que connota otro significado. Dicho de otra forma, “por una serie de convenciones, el objeto se transforma en signo de las cosas más diversas” (Pavis, 2015, pp. 316).

Por ejemplo, durante la escena del suboficial Alcázar, se presentan los diversos puestos de trabajo por los que pasó. Asimismo, vemos cómo su vida policial atraviesa y se entrelaza con su vida familiar. Durante un momento específico, narra sobre el nacimiento de su hija y Omar, el actor que está a cargo de presentar su testimonio, hace uso del casco del uniforme de faena, el cual lleva puesto, para representar a su hija recién nacida. Él carga en sus brazos y arrulla el casco como si éste fuera su bebé. Así, vemos cómo se forman aquí dos capas de significado en un mismo objeto.



Imagen 11. Uso del casco como objeto metafórico. Omar en escena la escena de Héctor Alcázar.

En dicha escena, por un lado, se aprecia el casco como elemento que se asocia al uniforme del policía que se utiliza en la represión de marchas o protestas, o en los enfrentamientos de los conflictos sociales de nuestro país. De ese modo, es un elemento que se asocia con el uso de fuerza, la represión y la violencia. Por otro lado, se escenifica un nuevo significado que se le otorga al casco por la acción de arrullar, de pretender que es su hija recién nacida, lo que se asocia con un ser indefenso y débil, opuesto a lo que connota el casco de policía en el imaginario colectivo. Es así como estas dos lecturas del objeto se superponen y contradicen en la puesta en escena.

Con esta forma de trabajar el objeto, se buscaba evidenciar que el policía, algunas veces rudo y violento en su accionar, tiene un ámbito que las personas normalmente no ven y no consideran al momento de opinar sobre ellos. De ese modo, se evidencia lo que Pavis señala en la siguiente idea: “el mismo objeto es utilitario, simbólico, lúdico, según el momento de la representación y sobre todo según la perspectiva de la aprehensión estética” (2015, p. 316).

Asimismo, el objeto en este momento de la representación participa como un archivo del imaginario social sobre el policía, pero a la vez es un archivo propio de la obra en cuanto ha sido incorporado a escena, ya que los cuerpos de los actores necesitan de ciertos soportes para realizar la escenificación de los testimonios. De esa manera se hace alusión a ciertos objetos de diversos signos, que desprenden en la memoria del espectador ciertos significados y relaciones sobre el objeto.

En resumen, podemos decir que los objetos aportaron a evocar y aludir a la realidad del espectador, pues es a los significados de los objetos en nuestra realidad, en la memoria colectiva, a los que apela el montaje. Tal como menciona Gabriela González:

“Podríamos decir que el objeto es un intermediario entre el artista y el espectador, como también un punto de unión y continuidad importante. Pues al ser ambos sujetos pertenecientes a una matriz grupal y social, con una memoria colectiva determinada, comparten lecturas e imaginarios al enfrentarse a un objeto y/o a una obra” (2006, p. 74)

Por otro lado, cabe resaltar que el trabajo con el objeto también aportó al trabajo de voz y cuerpo de los actores, brindándoles más herramientas para la presentación del testimonio en escena. Es claro que existe una relación entre objetos e identidades de los

personajes y, a la vez, de los testimoniados que se presentan en el montaje.

3.6.2. Configuración del espacio y escenografía

Decidí configurar el espacio de manera que los espectadores estén distribuidos en cuatro frentes mirando hacia el centro y creando una especie de escenario circular. Esto hacía que los actores, durante toda la obra, se dirigieran a los cuatro lados. Asimismo, esta distribución del espacio permite que existan diferentes ángulos desde donde los espectadores puedan observar y experimentar los testimonios en escena.

En cuanto a presentar los testimonios a partir de diferentes ángulos, Anna Deavere Smith en *Let Me Down Easy* presenta los testimonios en un escenario circular, el cual tiene en el fondo tres largos espejos. Estos reflejan el espacio y permite al espectador observar el testimonio desde los distintos ángulos donde estos espejos están ubicados.

La configuración del espacio que decidí para la obra *Proyecto 105* se puede entender a partir del siguiente diagrama:

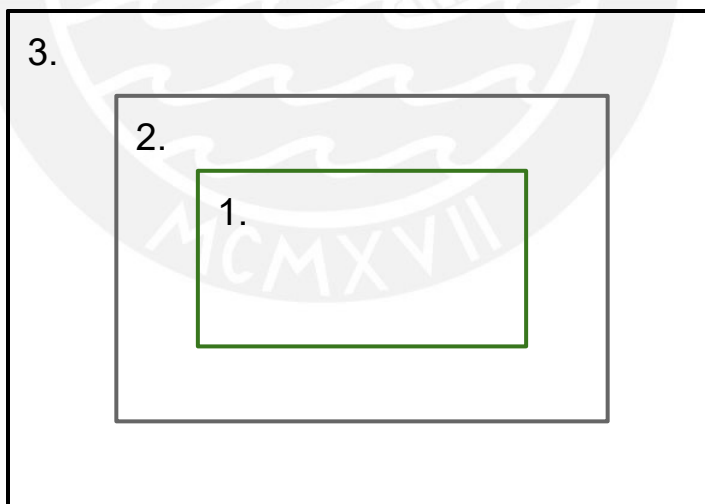


Imagen 12. Plano de distribución del espacio escénico

En *Proyecto 105*, los actores presentan los testimonios dentro de la casilla uno, un cuadrado que está marcado por una cinta verde. Este cuadrado representa la esfera personal, el espacio íntimo, donde los personajes narran sus experiencias. Con esa

configuración buscábamos crear la sensación de encierro, partiendo de que la sociedad es la que, en muchas ocasiones, juzga a los policías o a sus parientes. Por otra parte, se usa el espacio que hay entre este cuadrado y los espectadores, así como el espacio que hay por detrás de ellos para narrar e interpretar las experiencias que son de la esfera pública.

La segunda casilla es donde se encuentra ubicado el público. Éste constituye el espacio compartido entre los espectadores y personajes secundarios. Además, como se ha mencionado, en este espacio se llevan a cabo experiencias de la esfera pública. En *Ausentes - Proyecto escénico*, el espectador, durante toda la puesta en escena, se encuentra en el mismo espacio donde se lleva a cabo la representación y se mueve dependiendo de las escenas que se van realizando. Así, espectadores y actores se encuentran en un espacio compartido.

La escenografía se encuentra ubicada tanto en la primera casilla como en la segunda y, al igual que en el caso de la utilería y vestuario, se optó por el uso mínimo de elementos significativos que nos permitieron crear las situaciones y establecer la convención rápidamente. La escenografía consistió en cubos negros que, en algunos momentos, delimitaban el espacio ayudándonos a crear imágenes concretas en ciertos lugares del escenario. Por ejemplo, en el medio de uno de los lados se ubicaba un cubo en el que se encontraban dos objetos: un casco y una vara de policía antimotines. En la conjunción de estos tres elementos, intentamos simbolizar, por un lado, la presencia de la institución policial, como en la escena de Rodrigo Libordetti, el primer civil que se presenta; y, por otro lado, también simbolizó la figura del padre, como en el caso de la escena de Renato, hijo de policía, que por momentos se dirigía directamente al cubo.



Imagen 13. Escena de Rodrigo Libordetti.

A su vez, utilizamos los cubos como los elementos funcionales que son, permitiéndonos generar diversos espacios imaginados, como un carro o un asiento. En el testimonio de Alfonso Bustamante, otro civil, al momento de contarnos su testimonio sobre las detenciones de policías de tránsito en el Perú y el extranjero, el personaje se encuentra sentado en un cubo, lo que nos permite crear la imagen y contextualizar rápidamente que se encuentra dentro de su carro en el momento de las detenciones. De manera que podemos afirmar que la selección de estos elementos, los cubos, a partir de su materialidad y funcionalidad, nos permitió crear imágenes, contextualizar el momento y crear distintos espacios. Así pues, tener una escenografía minimalista en escena contribuyó a tener la posibilidad de escenificar distintos relatos, ya que nos permitía modificar rápidamente la disposición del espacio y cambiar de una escena a otra.

En este aspecto, encontramos una similitud con *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé*, ya que utilizan una mesa como elemento escenográfico, el cual, al igual que nuestros cubos, cumple principalmente la función para la que fue creada pero, a la vez, como lo menciona la directora del proyecto Claudia Tangoa, “la mesa puede cumplir

varios roles y ser distintas cosas sin tener que transformarse de manera tan fantasiosa” (Tangoa en Dávila, 2018, pp. 62). Sin embargo, con la mesa en *Proyecto 1980-2000*, las acciones que realizan las *performances* en escena adquieren un sentido para ellos, a diferencia de nuestros cubos, que al ser elementos neutros abren mayores posibilidades escénicas.

Por último, la tercera casilla constituye el espacio de transformación de los actores. En este espacio los actores se cambian de vestuario y toman los objetos para transformarse en los personajes que a continuación escenificarán. Este espacio se encuentra a la vista del espectador, por lo que el proceso de transformación de los actores también es observado y compartido con el público. En ese sentido, se forma una cierta complicidad entre actores y público, en la cual el espectador es consciente de la transformación de los actores en los distintos personajes que realizan en escena, y acepta esa convención.

3.7. Participación del público

La distribución del espacio, en la cual los espectadores no se encuentran muy distanciados del espacio de representación, permite a los actores tener distintas y mayores posibilidades de interacción con los espectadores. En otras palabras, la presencia del público influye y configura la manera en la que se narran y se transmiten los testimonios. Además, para los espectadores, este tipo de disposición del espacio afecta la forma en cómo reciben los testimonios y potencia el encuentro entre ellos y los actores.

Acerca de la relación de los actores y espectadores a través de un espacio compartido, Jorge Dubatti (2019) lo denomina como el convivio teatral. Es la reunión de los cuerpos de actores, técnicos (artistas) y espectadores presentes en un espacio y tiempo compartido para observar la producción de *poíesis*¹¹: un mundo formal con sus

¹¹ Dubatti hace uso de este término para referirse a “la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, ficcional o puramente formal, con sus propias reglas en/ desde el cuerpo de los actores” (2019, pp. 23). Asimismo, señala sobre este término que “Aristóteles, en su *Poética*, llama a esa construcción corporal (en el doble sentido de constructo y proceso constructivo) *poíesis*, y de ese término proviene la palabra poesía” (Dubatti 2019, pp. 23)

propias reglas desde el cuerpo de los actores. Esta reunión de presencias, construcción de poíesis y expectación es lo que acontece en el teatro (Dubatti, 2019, pp. 23).

En la misma línea, se puede afirmar que existe consenso respecto a que en el acontecimiento teatral se da el acuerdo en el que el actor o artista es el que produce y crea el mundo formal que vemos en escena, y el espectador es el que observa dicha creación. No obstante, Dubatti señala que, una vez que el compromiso preliminar de esta división de funciones exclusiva de cada agente ha sido establecido, las funciones de la producción de poíesis y de expectación ya no son más tareas únicas del actor o espectador respectivamente, sino que se propagan por todos los presentes del convivio (2019, pp. 29), es decir, el actor y técnico producen poíesis cuando tiene expectación del acontecimiento, de la misma manera que el espectador también realiza las dos funciones, es decir, produce poíesis y tiene expectación de lo que se produce en escena.

El convivio exige la proximidad y la presencia de los cuerpos de emisor, receptor y la atención de estos agentes en lo que se está produciendo en escena. De ese modo, la escucha activa entre los actores mismos y con los espectadores es fundamental para que la experiencia escénica se desarrolle. Así pues, el *convivio* se da en toda experiencia escénica, donde haya la confluencia de cuerpos, sea teatro testimonial o no.

En *Proyecto 105*, el convivio es distintivo ya que, por un lado, el espectador también es productor del contenido de la obra. Esto se da al inicio, cuando los espectadores deciden responder la pregunta “¿Qué imagen tienes de la policía?”, que se les presenta antes de ingresar al espacio de representación y que responden sobre Post-Its. De la misma manera, el convivio se da al final de la obra cuando los actores reparten los Post-Its a los espectadores y los invitan a leer en voz alta las respuestas escritas en los papeles, y compartir con todos las opiniones del público sobre la imagen de la policía. Cabe resaltar que esta interacción no fue planeada. En el estreno, se propuso entregar Post-Its para que el público se confronte en intimidad con sus opiniones iniciales, pero fueron las mismas personas las que decidieron alzar su voz y leer en voz alta, generando así una interacción genuina entre el público y los actores.



Imagen 14. El público respondiendo la pregunta “¿Qué imagen tienes de la policía?” antes de entrar a la función.

Por otro lado, los testimonios que se escenifican en la obra pertenecen a la cotidianidad del público, lo cual hace que se inserte en la obra, se sumerja en las historias presentadas. Asimismo, el nivel de identificación del espectador con lo que observa en escena es alto, ya que el uso del testimonio produce que éste se pregunte o se diga: “esto me puede pasar a mí”, dado que lo que está viendo es parte de su mundo. Esto genera una particularidad en el tipo de convivio experimentado en *Proyecto 105*.

Asimismo, en ciertos momentos de la obra se emplea el recurso escénico de romper la cuarta pared. La cuarta pared es el muro traslúcido que separa a los actores en el espacio de representación y a los espectadores en la sala. Cuando la cuarta pared está instaurada, los actores interactúan como si el público no existiera (Pavis 2015, pp.105-106). En *Proyecto 105*, en los momentos en los que la cuarta pared se rompe, los actores le hablan directamente al público, buscando interpelarlos con lo que comunican. Por un lado, los actores le hablan a la audiencia como si esta fuera un personaje más de la obra, haciendo a los espectadores partícipes de la escenificación

del testimonio como ocurre, por ejemplo, en la escena del micro en el testimonio de Roxana. En un momento de esta escena, Roxana le habla a una sección del público como si fueran pasajeros del bus pidiendo que se bajen del carro. Por otro lado, en diferentes momentos, los actores le hablan al público siendo conscientes de su presencia y su rol como espectadores. Por ejemplo, en el mismo testimonio de Roxana, un momento después de la escena mencionada anteriormente, se representa el momento en el cual se sube a una unidad de transporte público con su vestimenta policial, y un hombre se acerca y le coge una nalga. El público reacciona con tensión y silencio, a diferencia de la escena anterior donde reaccionó de manera graciosa. En ese momento, Roxana mira al público y se dirige directamente a él expresando: “Yo me sentí mal”. Parte del impacto en el público es ver la escena, es decir, haber colocado la cuarta pared. En ese sentido, la manera en la que el público reacciona, con su mirada, gestos y atención, aporta al relato del testimonio e influye en la transmisión del testimonio, pues con estas reacciones también se compone la escenificación del testimonio.

Por último, cabe mencionar que el convivio en la obra también se ve afectado por la configuración del espacio, ya que el espectador está dentro del espacio de representación, rodeando lo que pasa en escena y a la vez siendo rodeado por la escenificación de los testimonios. La configuración del espacio también permite que los actores estén en todo momento a la vista de los espectadores. Incluso cuando los actores no están en escena interpretando algún personaje, los espectadores pueden observarlos, ya sea cambiándose de vestuario, escuchando o teniendo expectación de lo que su compañero está haciendo en escena. De esta manera, se evidencia el proceso de teatralización: la condición de que son actores interpretando testimonios reales, a partir de la mirada del espectador.

3.8. Evidenciar el aparato teatral

En el momento que inicia la obra es posible observar la evidencia de los elementos teatrales que la componen. Podríamos decir que en *Proyecto 105* se difumina la frontera entre la obra y la realidad desde el momento en que se le pide al público compartir sus opiniones sobre la policía y, después, cuando en el espacio de representación se

evidencia el uso del aparato teatral o la teatralización¹² para la presentación de los testimonios en escena. En otras palabras, a partir de la evidencia y conciencia de la teatralización y la enunciación de la representación es que podemos decir que se exhibe de manera orgánica los recursos escénicos para crear una distancia consciente de estos elementos y el cuerpo del actor.

Esto, en la obra, se hace explícito en el momento en que los actores anuncian que inicia la obra. Se presentan en su rol de actores y detallan algunas de las herramientas de investigación empleadas para la creación de la obra. Como en el texto a continuación:

GABRIEL

Hola, buenas noches. Bienvenidos a esta función del Proyecto 105. Yo soy Gabriel.

DANIELA

Yo soy Daniela.

OMAR

Y yo soy Omar. Somos los actores de esta obra.

Para realizar este proyecto revisamos noticias y entrevistamos a policías, personas relacionadas a ellos, y personas que tienen una opinión sobre ella.

DANIELA

Entrevistamos a Jimena, la directora de este proyecto. Ella es hija de policía. Su papá es un Coronel en retiro y ahora tiene más tiempo para pasar en casa, ver Netflix y novelas turcas. Jimena piensa que a los policías les cuesta hablar de sus emociones, porque a ellos se les entrena para servir y proteger a los civiles pero no les enseñan cómo relacionarse con ellos.

Luego de esta presentación inicial, la cual se encuentra dentro del desarrollo de la experiencia escénica, los actores comienzan con la interpretación de los personajes, haciendo uso de los elementos de artificio como el vestuario, la utilería, la escenografía, etc. Al presentarse primero como ellos mismos ante el público, lo que están haciendo es

¹² Patrice Pavis (2019, en su Diccionario del Teatro, señala que teatralizar un acontecimiento o un texto es interpretarlo escénicamente utilizando escenarios y actores para resolver la situación. El elemento visual del escenario y la “puesta en situación” de los discursos son las marcas de la teatralización.

evidenciar el aparato teatral a través del cual presentarán los testimonios en escena. A partir de evidenciar el aparato teatral es que se busca crear en los espectadores una distancia consciente sobre el cuerpo del actor por sí mismo y el cuerpo del actor cargado con elementos del artificio teatral, es decir el actor llevando a cabo la representación.

A su vez, las transformaciones que realizan los actores para interpretar los personajes se acentúa, ya que son tres actores interpretando siete testimonios, además de los personajes secundarios que intervienen en cada uno de estos relatos. Igualmente, las transformaciones de los personajes son realizadas a la vista del público, con el objetivo de que no se oculte la teatralización de los cuerpos de los actores y se refuerce la idea de que son los tres mismos actores que interpretan a los distintos personajes. Al mismo tiempo, esto acentúa el que los actores representen distintos y contrarios puntos de vista sobre un mismo tema a través de los personajes.

Este es un punto de encuentro con *Proyecto Empleadas*, en el cual solo dos actrices son las que llevan a cabo la presentación de los distintos testimonios. Asimismo, Anna Deavere Smith es ella misma, a partir de su cuerpo y voz, que retrata en escena a los distintos personajes que recopila en sus obras: *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn, and Other Identities*; *Twilight: Los Angeles* y *Let Me Down Easy*. Estas obras, tal como *Proyecto 105*, presentan en escena diferentes testimonios, algunos que se oponen a partir de una misma cara. Es decir, los actores interpretan diferentes personajes cuyos testimonios se oponen pero tienen la misma cara del actor, mostrando estos testimonios enfrentados bajo un mismo rostro.

Además, esta exhibición de cómo los actores entran al espacio a presentar los testimonios de otras personas hace evidente como ellos se ponen en los zapatos de otras personas. La finalidad detrás es dejar manifiesto ante los espectadores que lo que están viendo proviene de su mundo, son experiencias reales de personas, policías o no, y que reflejan temas y problemáticas de la sociedad peruana con los que es muy fácil empatizar.

3.9. El rol del testimonio en la obra

Elegí abordar el tema de la imagen de la policía, a través del teatro testimonial, ya que había observado obras de este tipo en las cuales se trabajaba en escena la memoria personal. Las obras testimoniales dialogan en escena con experiencias personales alrededor de temas ligados a la realidad social. Claros ejemplos de esto son *Proyecto Empleadas*, que dialoga con la migración y las trabajadoras del hogar; *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé*, que dialoga con la violencia política; y las obras de Mariana de Althaus acerca de la maternidad y paternidad. Los tres casos dialogan con nuestra realidad social política peruana. Esto no significa que estos temas no hayan podido ser abordados desde la ficción; sin embargo, al abordarse a partir del teatro testimonial, se “busca llevar esa realidad a la escena generando nuevas lecturas de la misma” (Benza, 2013).

Bajo esa misma línea, *Proyecto 105* busca reflexionar sobre la relación entre ciudadanos y policías a partir de la imagen de los policías desde la pluralidad de visiones que ofrecen los testimonios. En ese sentido, los testimonios son el punto de partida y base textual de la obra; si bien son historias personales, es posible observar en ellas experiencias en las que el espectador se puede encontrar, ya que tales testimonios dialogan con su realidad social.

Por otra parte, cabe mencionar que, en el Perú, la percepción social sobre el policía está asociada al abuso de poder y la corrupción. Las encuestas nacionales de opinión demuestran que la PNP es considerada una de las tres instituciones más corruptas, junto al Poder Judicial y al Congreso de la República (Proética, 2017). Además, la encuesta de Proética del 2017 señala que, si bien la percepción de corrupción en la policía ha disminuido en comparación con años anteriores, esta institución sigue siendo percibida como la más fácil de corromper. Cayetano Cuadros (2015) señala que la corrupción cometida en operativos, principalmente en los operativos de tránsito, es la que más influye en la opinión pública, ya que se llevan a cabo en el espacio público donde los ciudadanos conviven con los policías. Asimismo, la opinión pública sobre la PNP, como una de las entidades públicas más corruptas, se debe también al poder de

influencia de los medios de prensa que “magnifican los hechos negativos de la policía siguiendo una línea editorial, porque esas noticias “venden”” (Cuadros, 2015, pp.75).

Sabemos que la relación entre ciudadanos y policías es conflictiva. Esto también se debe a los conflictos sociales internos que ha habido en nuestro país a lo largo de los años. En ellos, los policías y ciudadanos se han enfrentado, cada uno representando diferentes intereses, deteriorando de ese modo el vínculo entre los agentes del orden y los civiles. Igualmente, se deteriora el reconocimiento y diálogo de uno y el otro como personas; es decir, se les deshumaniza en la trama de un conflicto social. Esto último se trata de abordar en *Proyecto 105* en el momento en que las personas colocan en Post-Its sus opiniones sobre la policía, antes de comenzar la función; y son estas mismas opiniones las que les son devueltas al finalizar la función luego de escuchar los testimonios. En ese momento, surgieron frases como: “PNP (Policía Necesita Plata)” y “son violentos, abusan de su poder”.

A través del testimonio busqué exponer que policías y ciudadanos, a pesar de tener tensiones entre ellos, también tienen puntos de encuentro; y que los policías, a pesar de ser los agentes encargados del orden y ser la cara más visible de la represión del Estado, también son personas que pasan por experiencias similares a cualquier civil. Tienen familia, se enfrentan a obstáculos en sus carreras profesionales y tienen anhelos y deseos como cualquier otra persona. De ese modo, a partir de estos testimonios, se evidencian experiencias que normalmente las personas no llegan a conocer. Estas experiencias son comunes a todas las personas, ya sean policías o no, y muestran el aspecto íntimo de un policía, el cual están acostumbrados a esconder.

De esta manera, *Proyecto 105* es un espacio de ficción que evoca la realidad a partir de mi mirada y experiencia como directora e investigadora escénica, así como hija de policía. En tal medida, es una oportunidad para reunir en escena los testimonios de policías, ciudadanos e hijos de policías; y exponer, a partir de ellos, las múltiples aristas y la complejidad sobre la figura del policía, generando un espacio de cuestionamiento, reflexión y debate sobre la manera que nos relacionamos entre nosotros, hoy en día, policías y ciudadanos.

4. CONCLUSIONES

A manera de conclusiones de la investigación, expondré a continuación los principales hallazgos y las reflexiones finales del proceso de creación y puesta en escena de la obra *Proyecto 105*.

En primer lugar, la base para la creación de la obra son los testimonios y la inclusión de elementos reales que buscan ser presentados en escena. La exploración de estos elementos en el espacio de creación abre diversas posibilidades de proponer diferentes usos del material para colocarlo en escena. En ese sentido, no hay una sola forma o manera estricta de tratar el testimonio, sino que existen distintas posibilidades de crear con él.

En segundo lugar, el trabajo que se realizó con el testimonio fue tanto en su aspecto de contenido como de forma. Por un lado, sobre el aspecto de contenido, se rescata y se produce a partir de las experiencias concretas y reales que se encuentran inscritas en él. Es clave mencionar que el contenido pasó por un proceso de selección y, en algunos casos, por procesos de edición, puesto que lo que se muestra en escena ha sido recopilado de las entrevistas realizadas en función de lo que se desea reflexionar con la obra. Es decir, el testimonio pasa por un proceso de producción para llegar a ser el testimonio que se presenta en escena. Por otro lado, el aspecto de forma del testimonio es donde se hallan las distintas posibilidades de escenificación del mismo. En otras palabras, la búsqueda se centra en cómo se comunica el testimonio y el trabajo creativo que realiza el creador escénico. Este trabajo creativo parte de generar distintas lecturas del testimonio y del tema que se está tratando: desde la escenificación del testimonio a partir del cuerpo y voz de los actores, y el apoyo de otros elementos escénicos, como los objetos, el vestuario, la escenografía y la disposición del espacio.

Acerca del trabajo del cuerpo y voz, considero relevante decir que los distintos soportes en los que se encuentra el testimonio, como la grabación de la entrevista, su transcripción y los cuerpos de los mismos testimoniados, son fuentes, puntos de partida para la creación y construcción del cuerpo y la voz de los personajes que se presentaran en escena, pues en estos soportes se encuentra información sobre la identidad del testimoniado que se puede dar a conocer a través de lo corporal y vocal. Considero que

establecer cualidades corporales y vocales claras para los personajes fue un acierto, en cuanto nos sirvieron como medio para revelar información que no necesariamente fue expresada literalmente por el relato testimonio, pero que era fundamental compartir para que el espectador pueda interpretar el testimonio. El cuerpo en su conjunto es el elemento individual que tanto el actor como el espectador comparten. Es a través de este recurso escénico que se da a conocer el testimonio, por ende es indispensable en la relación de comunicación e identificación del convivio de la experiencia.

Asimismo, el uso de ciertos objetos como apoyo para la representación de los actores de los testimonios fue determinante para la creación en escena. Los objetos ayudaron a remitir al cotidiano y realidad del espectador donde se encuentra la imagen del policía, es decir, funcionaron como archivos del imaginario sobre el agente policial. Estos recursos potenciaron las posibilidades de escenificación del testimonio y contribuyeron a construir la convención de la obra. Al mismo tiempo, cabe resaltar la singularidad de estos objetos como archivos de la misma experiencia escénica. Recapitulando, en *Proyecto 105* se lleva a cabo la escenificación de los testimonios, a partir del trabajo de cuerpo, voz y objetos que realizan los actores en escena. El trabajo con estos tres elementos hace posible diferentes formas de escenificación del testimonio y, al mismo tiempo, que haya una posible identificación por parte del público con las experiencias que se presentan en escena.

Igualmente, cabe concluir que, a partir de la distribución y configuración del espacio que la obra adquirió, la experiencia de transmisión de los testimonios se fortaleció. La distribución del público en los cuatros frentes resultó en que los espectadores no se encuentren muy separados del espacio de representación, lo cual permitió a los actores tener distintas y mayores posibilidades de juego e interacción con los espectadores. Es decir, la presencia del público influye y configura la manera en la que se escenifican los testimonios. De esa manera, considero un acierto la distribución del espacio en casillas, pues se potenció el convivio entre el elenco y el público.

Por otro lado, concluyo que la obra ofrece la oportunidad de reflexionar, cuestionar y debatir sobre la relación entre ciudadanos y policías a partir de mostrar la imagen de los policías desde la pluralidad de visiones que ofrecen los testimonios. Así pues, en esto

recae la relevancia de la investigación, al ser, hasta ahora, una de las pocas experiencias escénicas del contexto limeño en poner en tensión explícitamente la figura del policía a través del testimonio. Habría que decir también que la relevancia del uso del testimonio para abordar el tema, está, por un lado, en la posibilidad de colocar como creadora lo que pasa en mi vida personal y elegir encontrarme y expresarme a través del arte; y, por otro lado, en la potencia que tiene el relato testimonial para despertar y comprometer una reflexión por parte del espectador sobre lo que se está abordando en escena y lo que sucede en su realidad. Si bien los testimonios son historias personales, es posible observar en ellas experiencias en las que el espectador se puede encontrar. De esa forma, se puede decir que los testimonios dialogan con su realidad social.

Por último, se puede considerar *Proyecto 105* como una obra de teatro testimonial que asegura tener una cierta legitimidad de los hechos, pero que a la vez reconoce la ficción o la creatividad como parte de su formulación. El trabajo sobre el testimonio que he llevado en ella durante su proceso de desarrollo me ha originado ciertos cuestionamientos éticos. Por un lado, porque la información con la que trabajamos pertenece a la realidad. Pertenece a la memoria personal del testimoniante que nos prestó su testimonio para transmitirlo al público, por lo que implica un compromiso de los creadores con ellos. Por otro lado, porque para colocar los testimonios en escena, estos pasaron por un proceso de manipulación, edición y selección por mi parte, lo cual despierta en mí un sentido de responsabilidad ética sobre las historias de los testimoniantes. Se reconoce entonces que el trabajo con el testimonio comprende un compromiso del creador con el testimoniante y del creador con los espectadores, pues toda relación que se da a través de la práctica escénica conlleva una ética.

En síntesis, a partir de mi experiencia en la creación de la obra y el estudio de ciertas formas de teatro testimonial y sus referentes, he comprendido que no existe una única o estricta forma de usar el testimonio. Las posibilidades de uso del testimonio son variadas y parten desde cómo se recolecta el testimonio y su proceso de trabajo con él (edición, modificación, exploración, etc.) hasta cómo se presenta y transmite a la audiencia. Asimismo, creo que es importante mencionar que, en el trabajo con el testimonio, las decisiones estéticas siempre van a estar acompañadas de cuestionamientos éticos, pues el trabajo con las experiencias personales de alguien más

e, inclusive, las propias, conllevan consigo responsabilidades una vez que han sido compartidas con nosotros. Lo valioso de estas experiencias es el tránsito que realizan con la esfera social o política. Así, pues, en la historia de una persona se encuentran las historias de otros. Este tránsito entre lo biográfico y lo social, entre lo privado y lo público en escena, es lo que caracteriza al teatro testimonial.

Este proceso me ha llevado a entender que las creaciones escénicas abordadas a partir del uso del testimonio, muchas veces parten de preguntas e interrogantes que nos hacemos los creadores más que de respuestas o certezas, y que se relacionan con las propias vivencias, como en mi caso. Estas interrogantes, no necesariamente se tienen que resolver o responder en escena, sino que debemos tomarlas como una guía o un camino para que así, tal vez, el público se genere sus propios cuestionamientos, se interroga e indague en sus propias respuestas a partir de sus experiencias y recuerdos.

Por otro lado, como joven creadora, la experiencia genera en mí nuevas interrogantes sobre la práctica. Considero las artes escénicas como una plataforma de encuentro donde es posible poner nuestras dudas y problemáticas actuales del mundo, que nos permiten ser escuchados y escuchar a otros. En ese sentido, me pregunto: ¿cómo la respuesta del otro puede involucrarse o estar presente en el momento de la representación? ¿Cómo involucrar la historia del espectador también durante el proceso de presentación, comprometiendo su cuerpo? Asimismo, considero que las experiencias escénicas que parten desde la práctica son investigaciones a las que hay que ponerle mayor atención, pues son una fuente enriquecedora de nuevas formas de creación que develan el abordaje de diversos temas que convendrían conocer y dar a conocer.

De esa manera, cabe reflexionar sobre el lugar de enunciación que se crea en este proyecto, a partir de yo ser una artista-investigadora que organiza una experiencia escénica desde su propia vivencia. Este lugar es una zona liminal y compuesta, pues por un lado soy una artista escénica investigando sobre su propia práctica de estudio, y a la vez formo parte del objeto de estudio como hija de policía, perteneciendo así a uno de los grupos cuyas experiencias recogimos. Asimismo, mi condición como hija me permite también tener una mirada crítica hacia la institución diferente tal vez de los que pertenecen a ella, pero aun así con una mirada un poco más de cerca, a diferencia de

terceros, que no tienen una relación filial que ha sido influenciada por cómo la policía forma a sus militantes, ya que la formación que mi papá ha recibido ha sido llevada al contexto del hogar, el de mi propia crianza. En ese sentido, el lugar de enunciación que se construye es auto reflexivo, autorreferencial. El cual me permitió insertar libremente lo personal y lo autobiográfico para abordar y exponer un asunto colectivo al cual hoy en día es necesario prestarle atención.



BIBLIOGRAFÍA

- Abuín, A. (2016). *Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del Teatro Verbatim*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Ágreda, S., Mora, J. y Gnocchi, L. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
- Arias, L. (2009) *Mi vida después*. [Artículo de blog] Recuperado de: <http://lolaarias.com>
- Benovil, J. A. (2011). Let Me Down Easy at Arena Stage. *Washington Informer*, 46(63), pp. 23–24. Recuperado de:
<http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=n5h&AN=57387749&lang=es&site=ehost-live>
- Benza, R. (2018). Ausentes – Proyecto escénico. una experiencia escénica del conflicto social. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. volumen 8, n.15. Recuperado de: <https://eba.ufmg.br/revistapos>
- Benza, R. (2013). Una mirada al Perú: Teatro Documental Contemporáneo. *Anais do Simp sio da International Brecht Society*. Porto Alegre, volumen 1, pp. 1-14.
- Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, volumen 13, n. 25, pp. 7-16. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/4530303?seq=1>
- Blair, E. (2008). Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s). *Estudios Políticos*, Medellín volumen 32, pp.85-115. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/espo/n32/n32a04.pdf>
- Borgdoff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-EI-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>
- Brownell, P., y Hernández, P. (2018). *Biodrama / Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*. Córdoba: Papeles Teatrales.
- Brownell, P. (2012). Proyecto Archivos: el teatro documental según Viví Tellas. *Hemisférica*, volumen 9 n. 1 y 2. Recuperado de: <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9>
- Contreras, M. J. (2014). “Pajarito nuevo la lleva: the sounds of the coup.” En *The Methuen Drama Anthology of Testimonial Plays*, editado por Alison Forsyth, 297-330. Londres: Bloomsbury.

- Contreras, M. J. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes Escénicas*. Colombia, volumen 12.
- Cornago, O. (2008). La actuación en la primera persona. *Éticas del cuerpo*. Madrid, Fundamentos, pp.36-50.
- Cuadros, C. (2015). *La opinión pública sobre la corrupción en la Policía Nacional del Perú y su influencia en el ejercicio del servicio policial: caso División Territorial Sur 2 - Lima*. Recuperado de: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?>
- Dávila Herrera, Y. T. (2018). *El teatro documental en el Perú : análisis de la obra Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*. Recuperado de: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02225a&AN=pucp.610299&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Deavere Smith, A. (2005). *Four American Characters*. California: TED Ideas worth spreading. Recuperado de: https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_four_american_characters/up-next
- Dubatti, J. (2019). Nuevas Reflexiones sobre la Liminalidad teatral: El espectador y su dinámica en la teatralidad, el teatro y la transteatralización. *Poéticas de liminalidad en el teatro II* editado por Jorge Dubatti. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 21-37.
- Fernández Morales, M. (2002). ¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto Norteamericano. *Entemu*. N.14. Recuperado de: <http://www.uned.es/ca-gijon/web/actividad/publica/entemu02/a2.pdf>
- Gonzales, G. (2016). *El objeto y la memoria. Un punto de partida para la construcción de narrativas visuales. El Th tre du Soleil como su lugar de encuentro*. Memoria para optar al título de Diseñador Teatral. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, departamento de teatro. Recuperado de: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/141473/El_objeto_y_la_memoria.pdf?sequence=1
- Hernández, P. (2019). El Nuevo Teatro Documental del siglo XXI. Fundamentos

- Teóricos de Latinoamérica. *Poéticas de liminalidad en el teatro II* editado por Jorge Dubatti. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 135-145.
- Humanities (2015). The many faces of Anna Deavere Smith. *Humanities*, volumen 36, n. 2, pp.15–18. Recuperado de: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?>
- Infoartes (2018). Cuatro funciones de la obra testimonio “La prueba”. *Infoartes.pe* Recuperado de: <https://www.infoartes.pe/cuatro-funciones-de-la-obra-de-teatro-testimonial-la-prueba/>
- Laban, R., Ullmann, L., & Bonso, J. (1987). *El dominio del movimiento*. Fundamentos.
- Lagartijas tiradas al sol (2013). *El Rumor del Incendio, proyecto La Rebeldía* [blog spot] Recuperado de: <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.com/p/el-rumor.html>
- La República (2015). La experiencia LGTB en Lima llega al teatro con obra “Desde afuera”. *La Republica*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/tendencias/803579-la-experiencia-lgbt-en-lima-llega-al-teatro-con-obra-desde-afuera/>
- Lehmann, H. (2010). Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. En *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. (pp. 309-329). España: CENDEAC.
- Luque G. (2014). *Memorias traumáticas, narrativas del yo y reelaboración del pasado en Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. Gestos: Revista de Teoría y Práctica Del Teatro Hispánico, 29(58), pp. 111–118. Recuperado de: <http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=99235068&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Martin, C. (2006). Bodies of Evidence. *TDR (1988)*, 50(3), 8-15. Recuperado en: <https://www.jstor.org/stable/4492691>
- Martínez, J. & Mariel P. (2014). Atribuciones sobre el uso de la fuerza policial desde la perspectiva del agente. *Psicología & Sociedad*, Volumen 26, n. 2, pp. 430-439 Recuperado de: <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1590/S0102-71822014000200019>
- Mèlich, J. (2006). El trabajo de la memoria o el testimonio como categoría didáctica. *Enseñanza de las Ciencias Sociales*. Universidad Autónoma De Barcelona. Debates. Barcelona, n. 5, pp. 115-124.

- Osorio, C. (2014). *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen*. Tesis de licenciatura en la Facultad de Artes con mención en Actuación. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Departamento de Teatro. Recuperado de: <https://docplayer.es/48291623-Biodrama-teatralidad-liminal-en-el-trabajo-de-teatro-kimen.html>
- Pavis, P. (2015). *Diccionario del Teatro*. Novena Edición. Barcelona: Paidós.
- Pelicori, I. (2007). *Pensar la voz, una perspectiva actoral*. Buenos Aires: Leviatán.
- Proética (2017). *Décima encuesta nacional sobre percepciones de la corrupción 2017*. Lima: elaborada por Ipsos. Recuperado de: <https://www.proetica.org.pe/wp-content/uploads/2018/08/Proética-X-Encuesta-Nacional-sobre-Corrupción-1-6.pdf>
- Rancière, J. (2015). La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria. *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona. Paidós, pp. 181-196.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://www.rae.es>
- Sánchez, J. A. (2014). Ética y representación. *Apuntes de Teatro (Santiago de Chile)*, n.138, pp.9-25. Recuperado de: <http://archivoartea.uclm.es/textos/etica-de-la-representacion/>
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid. Visor Libros.
- Sirimarco, M. (2004). Marcas de género, cuerpos de poder. Discursos de producción de masculinidad en la conformación del sujeto policial. *Cuadernos de Antropología*, Buenos Aires, n. 20.
- Tellas, V. (2007). *Proyecto Archivos. Teatro documental*. Consultado: 02 de noviembre 2019. Recuperado de: <http://www.archivotellas.com.ar/>
- Ward, J. A. (2013). Los límites del yo: Representar la familia. En *Teatro con genes resurrectos*. Jorge Luis Yangali Vargas, ed. Bilbao: Artezblai, pp. 51-92.
- Weiss, P. (1976). *Escritos Políticos: Notas sobre el Teatro documento*. Barcelona: Ediciones Lumen.
- Yeckting, F. (2018). Ser Negra. *Ser*. Recuperado de: <http://www.noticiasser.pe/opinion/ser-negra>

Zea Guzmán, M. A. (2015). *Mujeres policías: representación de la femineidad en la construcción de la identidad de 1980 a la actualidad*. Recuperado de: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02225a&AN=pucp.579838&lang=es&site=eds-live&scope=site>



ANEXOS

Anexo 1: Consentimiento informado de entrevista

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Jimena Acuña Niño, de la Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP. La meta de este estudio es conocer acerca de: 1) La relación que tiene con su padre y el rol como policía que cumple. 2) Su experiencia de vida como policía. 3) La percepción que tiene sobre los policías.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que la investigadora pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado y pueda utilizarlos como insumo para construir el texto dramático del montaje escénico y el crear en escena con el equipo artístico.

La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas a la entrevista serán codificadas usando un seudónimo de identificación y por lo tanto, serán anónimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirar su testimonio del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber a la investigadora o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Jimena Acuña Niño. He sido informado (a) de la meta de este estudio. Me han indicado también que tendré que responder preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Jimena Acuña al teléfono 992035142.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Jimena Acuña al teléfono anteriormente mencionado.

Nombre del Participante

Firma del Participante

Fecha



Anexo 2: Texto de Proyecto 105

PROYECTO 105

Panel de pregunta

¿Qué imagen tiene de la policía?

Antes de entrar a la función las personas se encuentran con un panel en donde responden a esta pregunta en unos post-its.

Presentación de los actores

GABRIEL

Hola Buenas noches, bienvenidos a esta función del proyecto 105. Yo soy Gabriel.

DANIELA

Yo soy Daniela

OMAR

Y yo soy Omar, somos los actores de esta obra.

Para realizar este proyecto revisamos noticias y entrevistamos a policías, personas relacionadas a ellos, y personas que tienen una opinión sobre ella.

DANIELA

Entrevistamos a Jimena, la directora de este proyecto. Ella es hija de policía. Su papá es un Coronel en retiro y ahora tiene más tiempo para pasar en casa y ver Netflix y novelas turcas. Jimena piensa que a los policías les cuesta hablar de sus emociones, porque a ellos se les entrena para servir y proteger a los civiles pero no les enseñan cómo relacionarse con ellos.

ESCENA JIMENA

PAPÁ

¡Nombre!

JIMENA

Llego a casa y así es como me saluda papá.

X
Mi papá es médico.

Y
el mío abogado

X
el mío es ingeniero.

X y Y
Jimena, ¿qué es tú papá?

JIMENA
¿Qué pasa por la cabeza de la gente cuando digo que mi papá es policía?

X
Todos son corruptos

Y
Agresivos

X
De lo peor

Y
Todos roban

X y Y
Jimena, ¿qué es tu papá?

JIMENA
Ah, mi papá es... Mi papá es... Mi papá es... Es oficial de las fuerzas del orden. Mi papá es Coronel de la policía. Suena Mejor, no?

(X y Y se alejan.)

X
Oye Jimena, entonces ya todo tiene sentido. Se nota que eres hija de policía.

JIMENA

¿Qué quiere decir eso? No. Yo no soy igual a mi papá. Bueno, tengo sus manos, sus ojos, sus choclos... Un hijo de policía no es igual a su papá, ningún hijo es igual a su papá. ¡Y no todos los policías son iguales! Porque cuando hablan de la policía y dicen todas esas cosas y yo veo a mi papá... Mi papá no es corrupto, no es ningún delincuente... yo no veo que sea así.

Yo creo que mi papá es más policía que papá. Creo que Él piensa que la casa es su cuartel, sigue siendo el oficial que lo tienen que respetar. Creo que no sabe escuchar y pone sus creencias por encima de los demás, qué cree que tiene la razón en lo que dice y que lo que dice es la verdad absoluta y es lo correcto

Si a mí me preguntan sobre la imagen que tengo de la policía es como un animal salvaje, es como alguien que no sabe hablar pero quiere hablar y estropea todo.

Sí, mi papá es más policía que papá.

ESCENA RENATO

Yo nunca me he avergonzado de decir que mi papá es policía, es más, siempre lo digo con orgullo. Hola Soy Renato, tengo 21 años, estudio psicología y bueno, como ya dije, mi papá es policía. Al igual que el papá de Jimena es Coronel, pero el mío sigue en actividad. 15 años de mis 21, mi papá ha trabajado en provincia. Como trabajaba en provincia lo veía muy poco, 1 vez cada dos meses, pero eso no me ha afectado.

Mi papá es una de las personas más correctas que conozco. Si hay algo que lo definiría es que es muy moral, y esa moralidad a veces es buena y a veces no es tan bueno porque también lo ha perjudicado en algunas cosas.

En un principio, mi papá tenía creencias homofóbicas, machistas, tenía la idea que el hombre tiene que ser macho y han salido calificativos hacia mí. Chocábamos mucho. Yo empecé a bailar en 4to de primaria. Mi mamá me metió al elenco de folklore del colegio y me gustó. Mi papá le preguntaba a mi mamá sobre mí y ella le decía: tiene ensayo. Él decía: son mariconadas, de niñitas. Hasta que un día fue a verme bailar, y le gustó. A partir de ese momento encantado con que baile y le gusta ir cada vez que puede a verme bailar. Me apoya bastante.

Hace 3 años de pronto mi papá vive en mi casa y nos ha costado acostumbrarnos, que él se acostumbre a nosotros y que nosotros nos acostumbremos a él. Mi papá ha sido oficial y siempre ha sido jefe de unidades y ha estado acostumbrado que siempre lo

obedezcan y cuando llego a mi casa se dio cuenta que no era así y no está acostumbrado a que lo contradiga.

Mi papá da órdenes en vez de pedirte algo. Una cosa es que diga “oye hijo puedes ir a comprar pan por favor” y otra es que me diga “oye anda a comprar pan”. O sea, claramente hay una diferencia. Pero tiene que ver con lo que está acostumbrado hacer y eso me molesta y no lo hago. Él me dice que tengo que obedecerlo y siempre le digo pero pídemelo y él siempre me dice ¿por qué te lo tengo que pedir? Porque soy tu hijo no tu subalterno. Se comporta como policía en la casa.

Así como mi papá me ha contado cosas buenas de la policía también me ha comentado cosas malas, y yo también he visto cosas malas y en cierta forma cuando hablan así, que son corruptos, los entiendo, tienen razones para creerlo.

Hace 3 semanas fui a una fiesta y fui en carro, y saliendo nos paró un policía, yo no había tomado, pero igual trato de coimear, yo le saqué el carnet entonces me dejó ir. Primero bajo uno, me hicieron bajarme del carro me dijeron acompáñame, bajo el otro, el chofer, y hablaron entre ellos: “Oye hay que ayudarlo, No, no hay que ayudarlo” ahí les saqué el carnet y se quedaron pálidos y me dijeron: Ha bueno si eres hijo de colega si te podemos ayudar.

Y a mí me indigna mucho porque yo veo que mi papá se esfuerza mucho por tratar de limpiar la institución. Ahorita él está en inspectoría, que es como la fiscalía de los policía, que investiga a los policías que ha cometido infracciones. Y me cuenta los casos y él se indigna porque hay policías buenos y hay policías malos. O sea, la gente tiene razones para creer esto, que los policías son corruptos. Que por culpa de esos efectivos es que se tiene una idea general de la policía que no necesariamente, es así.

Su carrera me parece bonita pero ingrata al fin al cabo es más cuestión de servicio y voluntad que otra cosa. Yo ahora estoy pensando en hacer un carrera con la policía, de psicólogo forense.

Papá siéntete feliz por lo que has hecho por la policía y no te sientas culpable por no estar con nosotros. Tampoco tiene que hacerlo, es su trabajo y nosotros lo hemos aceptado vivir. No nos afecta.

ESCENA RODRIGO LIBORDETTI

RODRIGO

Mi nombre es Rodrigo Libordetti y yo no confío en la Policía Nacional del Perú. Estábamos de viaje y se nos ocurrió ir a Huaral, con mis amigos, Jorge y Felipe. Por primera vez viajábamos en mi carro, mi carro nuevo. Íbamos con la música a todo volumen. De pronto, vemos de lejos a varios patrulleros “Uy seguro quieren sacar plata.” Me pegue al carril izquierdo para pasar desapercibido y en eso, “PÉGUESE A LA DERECHA.” Puta madre. Nos faltaba media hora no más. “Buenos días, ¿Cuál es el problema?” “DOCUMENTOS.” Yo se los di, bien tranquilo. Te juro que se los di bien tranquilo. “POR FAVOR ABRA SU MALETERA, ESTAMOS EN REGISTRO, POR FAVOR ABRA SU MALETERA.” Mi papá me había dicho que ellos no tienen derecho a hacer ningún registro sin una orden, pero como quería irme rápido y Felipe estaba fregando, le abrí. “ABRA ESA MOCHILA POR FAVOR.” “Esa no es mía... ¿Felipe ésta es tu mochila? ¡Jorge, ven!” “ABRA ESA MOCHILA POR FAVOR.” “Disculpe oficial pero ésta mochila no... No sé qué es eso. Eso no estaba en mi carro. No sé qué es.” Carlos: “Que chu agarras así a mí causa, abusivo eres.” Jorge: “¡Tú le has metido esa mochila!” Carlos: “Estoy grabando todo, te vas a hacer famoso toambo.” VEHÍCULO (CAMIONETA) MARCA VOLVO, MODELO XC90, COLOR AZUL MATE, CONDUCIDO POR LA PERSONA DE INICIALES R. L. O. (23 AÑOS) EN COMPAÑÍA DE J. V. Z. (28 AÑOS) Y F. T. P. (19 AÑOS) LAS TRES PERSONAS DE SEXO MASCULINO, REALIZADO EL REGISTRO VEHICULAR SE ENCONTRÓ EN LA MALETERA UNA MOCHILA CON CINCO (5) PAQUETES RECTANGULARES FORRADOS CON CINTA ADHESIVA COLOR PLOMO. SOMETIDO A LA PRUEBA DIO “POSITIVO” PARA ALCALOIDE COCAÍNA. Tengo derecho a hacer una llamada. Se rieron de mí. Tengo derecho a hacer una llamada. Tengo derecho a llamar a mi familia. Ustedes no saben con quién se meten. Llamo a mi viejo y... ESTÁ PONIENDO RESISTENCIA, ¿TE CREES MÁS QUE NOSOTROS?, PITUQUITO, A LA POLICÍA SE LE RESPETA. ¿Yo qué les hice ? Ustedes saben que eso no es mío. Ustedes metieron eso en mi carro. Yo no hice nada. ¿Por qué lo hacen? Policía Necesita Plata. Esa fue mi reflexión. La policía necesita plata y por eso son así. No sé qué más pensar. Yo, a veces, los entiendo pero eso no quita el hecho de que sean una mierda conmigo. Pasé tres días en la carceleta. ¿Poquito, no? A ver, ud se imaginan pasar por lo que yo pase vivir esa injusticia? DISCULPE LA MOLESTIA, PUEDE IRSE. Disculpe la molestia, puede irse. Disculpe por haber interrumpido su viaje, disculpe por haberlo golpeado, disculpe por dejarlo tres días en la carceleta. Es nuestro trabajo. ¿Saben qué? No quiero saber absolutamente nada de la policía. ¡Yo no confío en la Policía Nacional del Perú!

ESCENA ALFONSO

CIVIL

Sentado al lado del público

A mi también me cuesta empatizar con la policía...

entra al espacio

Hola soy Alfonso, soy abogado y mi impresión de la policía es que todos son corruptos. Lo cual es bien triste. O sea, no es la excepción. No es que haya algunos malos elementos que perjudican la imagen de la institución. No. Hay algunos buenos elementos que por ahí ayudan a rescatarla en algunos casos. Pero que en general yo creo que casi todos los policías tienen algún nivel de corrupción. Algunos son muy corruptos, otros son corruptos sin darse cuenta. Creen que hacer favores a alguien que conocen no es corrupción. Asocian corrupción con dinero. O asocian que pagar poco no es corrupción.

A mí una vez me detuvo la policía porque estaba hablando por celular. El policía me vio entonces me detuvo.

- "Oiga Señor estaba hablando por celular"

- Sí señor, usted está en lo correcto, estaba hablando por celular.

- "Bueno señor ¿usted sabe que eso es una infracción de tránsito?"

- Si lo sé, póngame mi multa

- "Es una multa de 300 soles, pero, señor no cree que sería mejor no tener la multa?"

- Si, pero, yo he estado hablando por celular, yo he cometido la infracción, usted me tiene que colocar una multa.

- "Sabe qué eso no se ve mucho reconocimiento que usted ha cometido una infracción, eso no es común. Eso está muy bien. Por eso voy a ser condescendiente con usted y no le voy a poner la multa."

- Ah está bien, gracias

- "¿Pero me podría dar algo para mi gaseosa?"

- No, no puedo.

La razón por la que no me multan no es porque coimeo, es porque al policía no le interesa poner la multa. Luego me entero que ese policía no me podía poner la multa, porque los policías regulares no pueden poner multas, solamente los policías de tránsito pueden.

Otra vez me detuvieron en la carretera y la policía me detiene, me reviso todo el carro. Al final me dice: Disculpe señor, no hay ninguna infracción, está todo en orden señor, pero usted sabe nosotros necesitamos dinero para arreglar la camioneta.

No, Disculpe señor, yo pago mis impuestos.

- "Oiga pero no escucha, le pido porque necesitamos arreglar la camioneta. Además ¿no sabe que yo podría detenerlo por tal y cual cosa? "

No disculpe, usted dice que está todo en orden y no estoy cometiendo ninguna infracción, además yo pago mis impuestos.

Cuando el policía acá se te acerca tu sientes que ese policía te viene a extorsionar, a pedirte plata. En EEUU cuando un policía allá se te acerca, lo que tu sientes es que viene la ley. Él es el representante de la ley. Y tú le temes a la ley.

En Estados Unidos, yo estaba manejando y era de noche, la policía me detiene, yo me asuste.

- "Señor. usted ha cambiado de carril sin poner la luz direccional".

- Disculpe oficial, no me he dado cuenta.

- No, no hay problema estaba preocupado porque pensé que tal vez se había quedado dormido. Pero veo que está acompañado y eso me da tranquilidad, yo solo lo pare para protegerlo. Siga nomas me quedo tranquilo

Otra cosas si, otra cosa... Bueno eso si aquí nunca me ha detenido una policía mujer. Si me tocara haría exactamente lo mismo. Pero estoy seguro que me pondrían las multas. Yo creo que las mujeres son generalmente más incorruptibles. si yo pudiera hacer algo por la institución le pondría una bomba y la haría de nuevo.

ESCENA ROXANA

ROXANA

Me llamo Roxana, soy natural de Contamana y soy policía. Antes de ser policía, yo quería ser periodista. Estudiaba en Pucallpa al mismo tiempo que trabajaba en un canal de televisión. Y se presentó la oportunidad de entrevistar al jefe de región en Pucallpa sobre el examen de admisión de policías femeninas (porque buscaban cantidad de policías femeninas para dirigir el tránsito aquí en Lima).

Yo llego a entrevistarle y me pregunta ¿Por qué no postulas?. No tenía plata para viajar a Lima y comprar mis cosas, iba a ser mucho gasto y estaba ganando poco aquí en el canal. Y Me regaló el prospecto.

Entonces yo empecé a juntar los requisitos todo sola, ahorré mi dinero y postulé a la Policía. Y para qué, me fue bien. Me vine a internar acá a Lima, éramos unas mil y tantas señoritas de distintas parte del a Perú y de Lima que hicimos escuela 1 año de los tres que eran porque todas las chicas policías del 99 tenían que salir toditas para tránsito porque había mucha corrupción con los varones de tránsito en la calle y nosotras teníamos que ser las policías femeninas incorruptibles.

Pitazo: momento dirigir el tránsito.

Las funciones de tránsito son principalmente dirigir el tránsito y proteger a las personas vulnerables en la vía pública. Hacerle ver a las personas por donde deben caminar, transitar o conducir.

- Cinturón de seguridad
- Luces apagadas
- Señorita, estaba hablando por celular

Cuando se interviene a un conductor, lo primero que se hace es pedirle sus documentos de identidad y hacerle ver que infracción al tránsito ha cometido. A un peatón se le hacer ver por dónde debe transitar en la vía, porque hay muchas personas que cruzan por donde se les da la gana, no usa el crucero peatonal, no respetan el semáforo.

Pitazo: momento combi.

ROXANA
Señor Buenas Noches, sus papeles por favor.

CONDUCTOR
Señorita, no seas malita le estoy colaborando con 20 soles déjeme ir, déjeme ir.

ROXANA
Usted sabe la infracción que ha cometido?. Su cobrador estaba con la puerta abierta

Sí señorita, mi cobrador no me obedece que voy hacer con él.

ROXANA
Pero señor usted ha cometido una infracción y le voy a poner una papeleta por favor, estamos en un operativo. Soy la suboficial Roxana Martínez y este es un operativo al mando del Capitán Mendoza. Usted se ha hecho acreedor de una papeleta de infracción al tránsito.

CONDUCTOR

Señorita no, no me ponga, yo estoy con mis puntos que ya sobrepasaron.

ROXANA

No señor yo le voy a poner; No me entregue en bloque, entrégueme uno en uno, que me entregue la licencia de conducir la tarjeta de propiedad y el soat en la mano.

CONDUCTOR

Aquí esta señorita por favor recíbamelo.

ROXANA

No señor, sabe que se bajan todos, se bajan todos.

COBRADOR

Perra, puta,

ROXANA

Cálmense todos, Cálmense to....

COBRADOR

tu estas trabajando acá y tu marido te saca la vuelta en tu casa, vete a cocinar, no sirves.

ROXANA

Cálmense, Cálmense to....

(Roxana reacción al escupitajo en la cara, retrocede)

ROXANA

Una pasajera me escupió en la cara. Qué más podía hacer.

"Gracias señora, por el beso que me dio."

Cuando una trabaja como policía en la calle, a una le pasa de todo. Hay muchos conductores que son bien malos. Porque cuando una es motorizada, creen que como una ya sabe manejar moto se cree el rey de la pista, pero no. Hay taxistas que te cierran el paso, cuando hay congestión y ven que estas viniendo, te abren la puerta y te derriban.

Una vez, me mandaron de servicio a la Embajada de EEUU. Eran las 3.30 de la tarde y los trabajadores ya empezaba a salir de la embajada, cuando veo a una señorita en un auto rojo que estaba hablando por celular y se había pasado la luz roja.

Pitazo: momento gas pimienta.

ROXANA:

Señorita baje la luna por favor..... Señorita sus documentos por favor... Señorita baje la luna

(Roxana se cae)

Me echó gas pimienta al ojo y se echó a la fuga. Como habían personas en sus vehículos y el semáforo estaba en rojo, le tomaron foto a la placa y a mí me llevaron de emergencia a la clínica. A la señorita la denunciaron por haber agradecido a un objetivo policial, porque cuando suceden estas cosas uno tiene que asumir toda su responsabilidad y la señorita no quería asumir que me había agredido, pero ahí estaban las cámaras de seguridad que indicaban que me había echado gas pimienta al ojo y que yo había caído.

La reparación civil fue para el estado no para mí, a pesar de que yo había sido la agredida. Pasa que como yo soy de la Policía y la policía pertenece al Estado, la reparación civil va para el Estado. Yo pensé que la reparación civil va a ser para mí, para ya curarme como debe ser. Pero como yo tengo un hospital. Yo me quedé sorprendida porque aún no sabía cómo era, recién había salido de la escuela.

Eso fue en el año 2000. En la escuela te cuentan casuística y te dicen por si acaso la gente es así, que por aquí que por allá, te va a pasar estas cosas... A veces uno no sabe muy bien y ya uno va ganando experiencia en la calle.

(Silbido)

Porque cuando una es motorizada y está en su moto, todo bien pegadito, el pantalón con las botas... Los varones te molestan bastante.

(dos Silbidos)

Pitazo: momento señorita póngame las esposas.

HOMBRE

Señorita por favor me puede poner las esposas.

ROXANA

Señor avance por favor

HOMBRE

No señorita yo he cometido una infracción, quiero que me ponga las esposas, señorita por favor póngame la papeleta. Yo solo quiero que me ponga la papeleta, quiero tener una amiga policia. Yo estoy enamorado de todas las policías femeninas, las motorizadas, me gustan las amo, Señorita me puedo tomar una foto.

Otra vez, se me malogró la moto. Dejé la moto en la cochera, me subí a una combi

(Roxana sube al micro, de espalda está a lado de un hombre, el hombre le toca el culo, le dice algo al odio)

ROXANA

Qué vergüenza. Yo uniformada y que me pasen las manos por ahí. Yo me sentí... Yo me sentí Mal. En esa época no había mucho apoyo para las policías femeninas en ese tipo de casos, ahora las cosas han cambiado. Han cambiado bastante...

En el año 2015 me viene a botar un cáncer de mama. Me hicieron cuatro operaciones, me hicieron una mastectomía, me retiraron la mamá derecha en el Hospital de la Policía, Buenos médicos. Muchos dicen que el Hospital de la Policía es de los peores que no sé qué pero hay que tener la enfermedad, hay que vivirla para aprender a valorar el hospital. De verdad, yo aprendí a valorar el hospital a raíz de eso porque el hospital me dio de todo. Me sometieron a ley dos años y terminó en el 2017, en mayo. Ahorita estoy con actitud C Código 1. ¿Qué quiere decir eso? Que no puedo salir a la calle como antes a manejar mi moto a dirigir el tránsito, no, yo solo estoy simplemente haciendo labores de oficina. Ahora yo trabajo en labores de oficina en atención al público. Básicamente lo que hago es conversar con las personas, las oriento, me dicen señorita me han puesto una papeleta, qué hago a donde voy, o sea, ayudo a la gente. Me gusta mi trabajo, me siento útil. Me gusta mi trabajo.

"¿Sabes qué Roxana? Estás curada, tu marcador tumoral ha notado 0.00". Ese es mi sueño. Despertarme un día, ir al hospital y que me digan en su último examen todo sale negativo, negativo, negativo, 0.00. El cáncer está controlado ahorita, pero igual está ahí. Sigo siendo policia, pero policia con yaya.

ESCENA HECTOR ALCAZAR

HECTOR

Sacrificio, servicio y amor a la institución; esas son las virtudes que todo policía debe tener al momento de cumplir su labor. Soy el suboficial superior Héctor Alcázar.

Entra un superior

SUPERIOR

¡Alcázar!

ALCÁZAR

Mi mayor.

SUPERIOR

¿Alcázar tú juegas pelota, o no?

ALCÁZAR

Sí señor. Pero somos poquitos.

SUPERIOR

¿Eres o te haces?

ALCÁZAR

Bueno jefe, usted dirá.

SUPERIOR

¿Cuánto tenemos de combustible?

ALCÁZAR

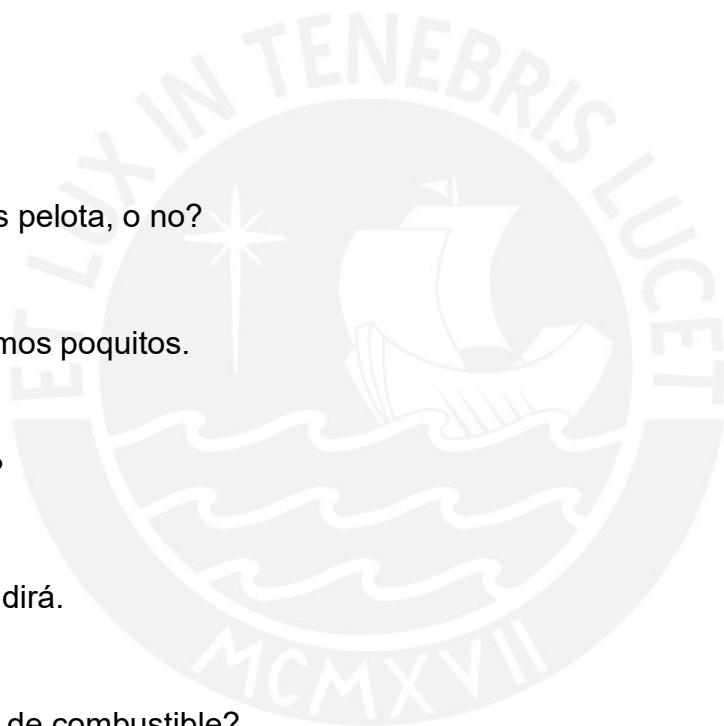
Treinta galones jefe.

SUPERIOR

Mira Alcázar, tú vas a poner en la boleta que son diez, el resto lo negocias y esa plata nos la repartimos.

ALCÁZAR

Jefe, ¿y el resto del combustible, dónde lo negocio?



SUPERIOR

¡Ya pues Alcázar! En el grifo, ahí lo negocias. Nos vemos mañana.

ALCÁZAR

Jefe yo nunca he hecho esto. Pero puedo hablar con el chofer.

SUPERIOR

Quedamos así entonces.

Sale el superior, vuelve a entrar.

SUPERIOR

¡Alcázar! ¿Y, como fue la gestión?

ALCÁZAR

Negativo jefe. Negativo. Nadie quiere?

SUPERIOR

¿Nadie quiere? ¿Cómo que nadie quiere?

ALCÁZAR

Nadie quiere jefe

SUPERIOR

¿Pero has preguntado al grifo que te indiqué?

ALCÁZAR

Sí jefe, fui al que usted me indicó y a otros cercanos, y nadie quiere. ¿Sabe que creo que es jefe? Tienen miedo, como ya lo han hecho antes, seguro que tienen miedo.

SUPERIOR

¡Ah, tienen miedo! ¿Y tú Alcázar? ¿Tú tienes miedo?

ALCÁZAR

No señor, pero como ya le dije, yo ya pregunté...

SUPERIOR

¿Sabes qué Alcázar? Abastece nomás.

ALCÁZAR

Sí mi mayor.

Ese fue mi primer servicio, cuando estuve en aviación policial. Primer servicio y primera vez que viene un superior y me pide ciertos favores. Pero otra unidad en la que estuve fue el 105, ¡otra cosa! Full llamadas de emergencia, bueno, entre comillas de emergencia, porque la mayoría de llamadas eran más bien de urgencia.
(suena llamada telefónica)

ALCAZAR

Aló 105 ¿Cuál es su emergencia? (suena una canción)

Sí pues, del 100% de las llamadas solo el 20% son llamadas reales, las demás son "llamadas perturbadoras como le dicen. Sí pues, la gente llama para hacer bromas, para dar emergencias falsas... Pero una ya lo identifica, ¿qué es lo que hacía yo? reportaba "Oye mira ese número está llamando constantemente esa no es una emergencia real, es una emergencia falsa
(suena llamada telefónica)

ALCÁZAR

Aló 105 ¿cúal es su emergencia?-

PRESO

Aló Señor, por favor es una emergencia, mi perrito señor, se ha muerto mi perrito, acá en Surco-

ALCAZAR

¡Ah, se ha muerto su perrito!

ALCÁZAR

Dime, ¿qué raza es tu perrito?

PRESO

Un cocker spaniel señor, venga rápido

ALCAZAR

Ya dime, ¿ en qué pabellón estás?-

PRESO

¿pabellón? ¿de qué está hablando señor?

ALCÁZAR

Dime de una vez en qué pabellón estás

PRESO

¿En qué pabellón? Policía huevón, a ver ven pues conchadetumadre, ven que te agarramos calato causa. (cuelga el teléfono)

ALCAZAR

Hasta Los presos también llaman, así a miles de casos. Y la ciudadanía, no nos apoya. Que nunca estamos ahí cuando nos necesitan, que no atendemos las llamadas, que no sabemos atender las emergencias. (*suenan llamadas telefónicas*) Aló 105, cuál es su emergencia. Aló 105, cuál es su emergencia. ¡Aló! (*cuelga el teléfono*) Una vez una señora me pide mi nombre y mi rango porque dice que yo no la había atendido bien.

ALCÁZAR

Aló 105. Cuál es su emergencia

SEÑORA

Señor mi hijo no quiere dejar salir a su enamorada de acá de la casa

ALCÁZAR

Señora, ¿qué edad tiene su hijo?

SEÑORA

15 años.

ALCÁZAR

¿Y usted no puede dominar a su hijo? Esto no es una emergencia. La policía no es niñera. (*mira hacia el público*) Seguro que eso fue le provocó un poquito de cólera.

SEÑORA

No, deme su nombre y su grado, porque usted no atiende la emergencia.

ALCÁZAR

Ok entonces voy a enviar a un patrullero para que detengan a su hijo por secuestro.

SEÑORA

Yo no estoy diciendo eso

ALCÁZAR

Pero usted me está diciendo que su hijo no deja salir a su enamorada y usted no puede corregir a su hijo.

SEÑORA

Si usted conociera a mi hijo

ALCÁZAR

Señora su hijo tiene 15 años, como no va a poder usted corregir. Enseguida estoy enviando un patrullero. Ya tengo la dirección ya tengo todo. (*cuelga el teléfono*)

No. Yo no lo envíe. Porque uno ahí tiene que manejar la situación. Eso no es una emergencia, eso es un caso de pareja, no es un caso policial. A ver, me quedo pensando, a lo mejor el chiquillo agarra y se pone violento le pega a la chica, pero no es emergencia.

Y ya, después me pasaron a otra oficina, en división de personal, donde sigo hasta hoy, cumpliendo labores administrativas. Es ahí donde conocí a mi esposa. Ella también es policía, estuvo un tiempo de baja pero se re incorporó y la pusieron en mi oficina e inmediatamente a otra cercana, y bueno, como yo la vi nueva, nos hicimos amigos. Y cuando la cambiaron de oficina, yo iba, le llevaba un cafecito, un sanguchitos, para compartir. Y mis colegas en la otra oficina me fastidiaban, “oye qué haces aquí” “ esta no es tu oficina” pero yo igual iba, hasta que conversando, nos enamoramos. Al año de estar juntos, estábamos a la espera de nuestra primer bebé.

Era un 8 de Mayo del 93, era de noche, mi esposa estaba con las contracciones. Fuimos inmediatamente a la clínica, ¿para qué? para que nos regresaran. pero fuimos a la mañana siguiente muy temprano, 7 de la mañana, y yo veía que las barrigonas entraban y salían salía, y yo decía “ una de estas va a ser mi bebé” Para ese entonces no se podía saber el sexo del bebé. Yo quería una mujercita, sí. Mi mujer quería una mujercita y claro, lo felices que fuimos cuando nació mujercita. ¡Pero no salía! Ya recién a la una y pico. Y cuando la vi... me encantó, me fascinó, un pepito era, un cocobolo. Los otros bebés tenían su pelito, pero ella, ella no. Un calvito era. Seamos honestos, cuando uno mira a los bebés recién nacidos, los ve medios feitos, pero ella, un cocobolo era. Bien cachetona eso sí, un mes entero, y no le bajaba. Ya al mes le bajo. Bueno, esa es mi familia: mi esposa, mi hija, mi mascota también. Pero yo sigo de servicio, a veces nos piden apoyo y nos mandan a cubrir las marchas. Ahí sí o sí tienes que imponer respeto y orden. Como te dicen en la escuela, ustedes tienen dos mamás; una la que está en su casa, y otra, la mamá de palo. Y cuando los insulten, los agredan, se metan con sus madres, ¿a qué mamá va dirigido? A la mamá de palo. Y si a palazos la gente tiene que aprender, a palazos va a ser.

ESCENA ANGEL

ANGEL

Mi nombre es Ángel Hernández. Soy oficial en retiro de la Policía Nacional del Perú. He prestado 39 años de servicio al país y a la sociedad peruana. Inicialmente, no quería ser policía quise estudiar medicina, médico quería ser. Pero cuando me encontraba preparando se presentó un familiar que era oficial de la Guardia Republicana del Perú y es en ese momento que postuló. Como yo estaba bien preparado en conocimiento y físicamente y venía de escuela militar, ingrese.

Ingresé a la escuela de oficiales de la Guardia Republicana que queda en el distrito de Puente Piedra un 22 de marzo. Inicialmente, los tres primeros meses del primer año de la escuela, no fueron tan fáciles, a pesar que venía de escuela militar. (sonido de corneta) Hernández... Nos levantaban todos los días a las seis de la mañana. Pero el primer y segundo año, tú ya te levantas antes del toque de corneta para tener todo tu uniforme listo, asearte, pasar lista y proceder a tomar desayuno. Posteriormente, después de unos quince minutos, formas y vas al aula a estudiar de ocho a dos de la tarde. Tenemos algunas clases académicas, la práctica de deportes e instrucción policial. Posteriormente, en la noche, a las 6 y media, pasas a la cena.

Las condiciones de hospitalidad no eran las más adecuadas, las costumbres también eran diferentes. Había un cierto hostigamiento a los que venían de colegios militares. ¿Qué pasa perro? rampea perro, respira por la boca perro, vamos perro, sigue perro.

Cuando tu estas en la escuela, si recibes una mala noticia o una noticia fuerte no puedes salir, estás internado y estas estudiando, tienes que adecuar tus sentimientos, tienes que controlarte, pero es necesario.

Estuve a punto de pedir mi retiro, pero después de la primera salida, en el día de la Madre, ya todo cambió. Uno cuando recién ingresa a la escuela tiene un periodo de adoctrinamiento y empieza a querer esta profesión. Me gradué como alférez, teniente, capitán, mayor, comandante y coronel.

Pasé por muchos puestos de trabajo. Al final de mi carrera me desempeñe como Jefe de la División policial de Chimbote. Hicimos una intervención a un narcotraficante. Registramos su domicilio y encontramos droga camuflada en unas maletas: marihuana, pasta básica de cocaína.

(narcotraficante cruza hacia el cubo)

ANGEL

Y ¿vas hablar?

NARCO

Coronel si usted me ayuda, todo lo que está en esa caja es para usted.

ANGEL

Yo no negocio con la delincuencia. Esos 130 mil soles fueron tajantemente rechazados por mi persona. Salió en la noticia, Mi rostro salió en los periódicos. Todo una pagina me dedicó un diario de la ciudad de Chimbote. Pero... a pesar de mi buen desempeño como oficial de la policía nacional del Perú, nunca llegué ser general.

El ascenso a grado de General es el último de tu carrera, es un objetivo, un logro que todos aspiran, más aún si te has preparado y eres consciente de que te lo mereces. Lo intenté dos veces...bueno y así son las cosas y lamentablemente las normas no están bien hechas y nada pues, te llegan los años de servicio y por mandato imperativo tienes que pasar a la situación de retiro. Ahora en el retiro estoy disfrutando de la vida. He descubierto el Netflix, me encantan las novelas turcas y las películas de acción, en especial a Jackie Chan. Pero como hay fuerzas todavía, hay que seguir trabajando. Actualmente me desempeño como docente de una escuela de formación de la policía y me despierto todos los días a las seis de la mañana.

(Entra Jimena al espacio por la esquina)

REFLEXIÓN JIMENA

JIMENA

La representación que se tiene de la policía es el de la policía corrupta, el coimero y tenemos razones para creer eso pero eso hace que hablemos “del policía” “la policía” y no veamos que hay una persona atrás de ese uniforme, una persona con nombre.

(le cuesta)

Yo creo que la policía le quitó la identidad a mi papá, yo hubiera preferido que sea otra cosa que policía. A la policía se le pide ser perfecta y eso es imposible para cualquier ser humano. A la policía le falta empatía pero a nosotros también.

PREGUNTAS

1 qué tienen en común un policía y nosotros?

2 ¿A la policía se le respeta?

3 ¿que representa la policía?

1 ¿Alguna vez has hablado mal de la policía?

2 ¿Alguna vez has hablado bien de la policía?

3. ¿Alguna vez has coimeado un policía?

1 ¿Tú tienes algún familiar policía?

2 ¿Tú te consideras corrupto?

3 ¿Tú alguna vez has insultado a un policía?

1 ¿Alguna vez te ha agredido un policía?

2 ¿Alguna vez te ha ayudado un policía?

3 ¿Te gustaría ser policía?

1 ¿Qué imagen tienes de la policía?

2 ¿Qué imagen tienes de la policía?

3 ¿Qué imagen tienes de la policía?

Anexo 3

Link del video de la obra *Proyecto 105*:

https://drive.google.com/file/d/1thfeZuzF56Qf7NX_oKXy_17sYw4VRvAC/view?usp=sharing

