

# PRODUCCIONES ACADÉMICAS 2011 - 1

## DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS\*

### HIEROFANÍA: PROCESO DE MONTAJE SUPUESTOS Y BÚSQUEDAS

Luis Fernando Loaiza Z.\*\*

\*\* Docente de  
Planta adscrito al  
Departamento de Artes  
Escénicas, Universidad  
de Caldas, Colombia.  
Magíster en Educación.  
Licenciado en Artes  
Escénicas con énfasis en  
teatro.

#### Contextualización

En el marco del programa de Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, se suele llevar a cabo un montaje teatral en el cual los estudiantes tienen la posibilidad de confrontar los conocimientos que han venido construyendo dentro de su proceso de formación. Por esta razón, esta etapa permite indagar nuevas tendencias, intervenir espacios no convencionales, utilizar diversos dispositivos escénicos y otras exploraciones del interés y el gusto de los participantes.

Para el caso de la obra *Hierofanía*, se partió de la intención de indagar el gesto teatral contemporáneo, y promover la participación activa del espectador en el acontecimiento teatral. Básicamente este fue el motor que permitió configurar la secuencia teatral final que se desarrolla como una intervención en diversos espacios generalmente sin difusión mediática previa.

#### De los supuestos

El primer escalón que se planteó en el marco del proceso creativo fue generar en los estudiantes la posibilidad de pensarse a sí mismos como creadores, como poetas en el sentido más amplio de la palabra. Esto permitió que los encuentros se convirtieran en espacios de creación e invención, y no sólo en mecanismos para enseñar y

---

\* Recibido: marzo 5 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

aprender contenidos preconcebidos. De esta forma, la relación entre enseñanza y aprendizaje estuvo enmarcada por la creación, y ella fue quien permitió orientar y reorientar el curso.

Gran parte del proceso se basó en un riguroso análisis de las relaciones entre mimesis y póiesis, encontrando allí, la base para confrontar las perspectivas que fundamentan el teatro de representación y el teatro de presentación. De esta forma, los participantes empezaron a plantear diversos dispositivos y secuencias escénicas que se configuraran como acto poético; a medida que se exploró y comprobó, se fue haciendo una depuración que permitió controlar su eficacia. Al final, lo que se hizo fue una especie de collage más o menos híbrido y fragmentado que sirvió como soporte para hacer las intervenciones y desarrollar el acontecimiento teatral en diversos lugares de la universidad, de la ciudad y de la región occidente y centro occidente de Colombia.

### De las búsquedas

Bajo las anteriores premisas, se hizo la exploración de los siguientes aspectos:

a) *Auto-referencialidad*: despojamos los dispositivos y secuencias de toda intención de representar, de todo mensaje hetero-referencial; es decir, evitamos la mimesis. De esta forma, identificamos que la relación del significante consigo mismo produce la explosión de sentidos en el espectador. Asimismo, se duda del sistema espectacular y engañoso a través del cual se manipula al espectador y mejor se promueve su libertad.

b) *Participación del espectador*: indagamos las múltiples formas de promover una participación activa (no pasiva) del espectador. Por ende, se configuraron mecanismos de activación que, sin embargo, no nos permitían predecir el comportamiento de los espectadores en cada intervención. Por esta razón, a cada presentación, corresponden diversas manifestaciones de los espectadores, las cuales, en la medida de lo posible son aprovechadas por los actuantes para liberar sentidos. Por otra parte, a partir de la previa indagación de la activación de los sistemas sensoriales del cuerpo de los actuantes, se busca promover su agresión directa o indirecta en el encuentro con el espectador.

c) *Lúdica*: en lugar de representar un juego o jugar a ser otro, se partió de los elementos estructurales del juego para generar disfrute y compromiso con la escena, tanto de parte de los actuantes como de los espectadores. De esta forma, se promueve la participación efectiva durante diversos momentos del acontecimiento que sugieren cierto ritmo escénico, muy cercano a los acontecimientos deportivos, en los cuales, ante actos al parecer superficiales, se genera una especie de entrega total y delirio.

d) *Ritualidad*: esta búsqueda no se basa en la configuración del mito para ser representado, ni en la ritualización de textos, ni escenas desde los aspectos formales. Se basa en la indagación de las relaciones entre lo sagrado y lo profano, entendiendo que ambas se han imbricado en la contemporaneidad, además de, sustentarse en la búsqueda de lo inexplicable, de lo misterioso, de lo fascinante. Así, suponemos que lo sagrado

se ha desplazado de los marcos religiosos hacia su fuerte relación con el acto poético, dado que éste supone la liberación de las fuerzas más profundas pero también más universales del ser humano en el aquí y el ahora.

e) *Investigación*: este montaje se sustentó en diversos procedimientos experimentales que permitieron indagar los sujetos, los procesos, los entornos y los productos, de forma que se fueron articulando en una estructura acontecimental. Por otra parte, posterior al proceso de intervención con el público, los participantes (estudiantes-actantes) se dieron a la tarea de sistematizar diversos fenómenos que se desprendían de todo este entramado de relaciones educativas y creativas, generando un semillero de investigación que se encarga de difundir los hallazgos teóricos, a través de diversos

medios académicos y abriendo nuevas posibilidades de indagación.

### A manera de cierre

El acto educativo es en sí mismo, es un acto poético; máxime cuando supone un proceso de creación. El proceso de creación de *Hierofanía*, se sustenta en la idea que, el encuentro entre estudiantes y docentes supone un complejo entramado de relaciones e intereses que se concreta a través de la indagación rigurosa y, de la capacidad de riesgo que implique un compromiso no sólo “escolar”, sino, una entrega total con el quehacer escénico y con la vida misma. No se parte de fórmulas ni perspectivas contenidistas, sino de la aceptación que, es posible crear y provocar actos poéticos en todos los contextos y de esta forma integrarnos a la realidad, haciéndole pliegues, afectándola y transformándola.



Obra: “*Hierofanía*”. Universidad de Caldas, Foto: Guillermo Sarmiento

## YERMA. EL PROCESO DE MONTAJE DE FEDERICO GARCIA LORCA

Carlos Alberto Molano Monsalve\*  
María del Mar Martínez Contreras\*\*

\* *Docente Catedrático,  
Departamento de Artes  
Escénicas, Universidad  
de Caldas, Colombia.*  
\*\* *Estudiante VII  
semestre Licenciatura  
en Artes Escénicas  
con énfasis en teatro,  
Universidad de Caldas.*

### La escogencia del texto

Cuando de un texto de autor se trata, la escogencia de una obra para ser llevada a escena, es una labor que debe realizarse a consciencia. Implica que, un colectivo se dé a la tarea de indagar en sus intereses, sus habilidades y potencialidades en la búsqueda de un elemento que, aunque subjetivo, sin lugar a dudas toca las fibras de un grupo humano que encuentra una identificación con una obra en particular; con un autor, con un género teatral, con un tema o con una corriente de pensamiento que termina por atrapar a quienes desean embarcarse en tan difícil misión. Y cuando todos los integrantes de un colectivo logran coincidir en el interés



Obra: "Yerma". Universidad de Caldas, Foto: *Julio C. Hurtado*

por un texto en particular, es porque, en ese instante, comienza a gestarse un apasionamiento por la obra escogida. Este grupo humano entra entonces en una incertidumbre acerca del rumbo que tomará su propuesta; pero, este se convierte en un ingrediente vital y en un primer paso para mantener cautivos a los participantes en una empresa de creación permanente.

Durante el desarrollo de la asignatura: Personaje y Puesta en escena, en el primer periodo académico de 2010, el grupo de estudiantes de IV semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro, tuvo la oportunidad de vivir esta experiencia, como parte de un ejercicio académico cuyo resultado final era una muestra de unas cuantas escenas de una obra teatral. No fue necesario leer más que tres obras: *La cantante calva*, de Eugene Ionesco; *Canosta*, de Liliana Hurtado, docente del Departamento de Artes Escénicas; y *Yerma*, de Federico García Lorca. La Lectura de las dos primeras, generó diversas apreciaciones; en general, empatía. Pero, luego de la lectura de *Yerma*, la sensación fue diferente; la empatía pronto pasó a ser seguridad plena de que se trataba de la obra para llevar a la muestra. Por supuesto, no se leyeron más obras luego de aquella especie de epifanía. Se escogieron cinco escenas, las cuales se mostraron a docentes del Departamento de Artes Escénicas, y a un grupo reducido de estudiantes de semestres avanzados. Una vez se culminó con esta experiencia, los estudiantes fueron promovidos a V semestre, en el cual entraban a cursar la asignatura Montaje I. Con el apoyo del Colectivo Docente, se le dio curso a la

iniciativa de dar continuidad al proceso y llevar cabo la totalidad de la obra.

### **El trabajo de mesa, las primeras líneas generales y el montaje**

Durante el desarrollo de la asignatura Montaje I, se dio un abordaje más concienzudo de la propuesta, ya no exclusivamente desde el personaje. El trabajo de mesa, dio inicio con el análisis de la obra, la vida y obra del autor, y los contextos relacionados tanto con el autor como con la obra en sí misma. En el desarrollo de esta fase del proceso, nos vimos abocados a definir un rumbo que nos imponía retos importantes, que a groso modo pretendía la adaptación del texto literario, la inclusión de obras musicales para ser interpretadas por los estudiantes con el acompañamiento de guitarra y, un acercamiento al flamenco y la danza española, desde las posibilidades dancísticas del grupo. De esta manera, se dan los siguientes pasos en el proceso:

a) *El universo lorquiano*: dado que Lorca se constituye en exponente de la denominada *Generación del 27*, quisimos emular el espíritu de este grupo de poetas y músicos al procurar alcanzar una mezcla de lo tradicional y lo vanguardista en la propuesta. Mantener vivo este espíritu no parecía ser tarea fácil. Era necesario concebir el montaje manteniendo un equilibrio entre un interés purista en el abordaje de la obra, y una amalgama de lenguajes diversos, sin caer en excentricidades.

La cercanía de Lorca, con el compositor Manuel de Falla, nos permitió reconocer la importancia de la tradición musical

española para incluir aires populares en la propuesta general y hasta en encontrar confluencias musicales y dramáticas entre *El Amor Brujo* y la obra de Lorca. De igual manera, entre obras del mismo autor encontramos elementos que se constituyen en lazos que guardan cierta relación inconsciente, razón por la cual, su obra *Bodas de sangre*, terminó por transferirle textos a *Yerma*, cosa que hicimos adrede para nuestra propuesta.

b) *Lorca, poeta, dramaturgo y músico*: la prosa y el verso en *Yerma*, parecen danzar en equilibrio; en ocasiones, la línea que de alguna manera debería separarlas, parece difuminarse hasta casi desaparecer. El autor también sugiere el canto, las palmas, los aires e instrumentos populares como atmósfera para acompañar la tragedia. No quisimos quedarnos con lo que acotaba Lorca, deseábamos ir más allá, indagar en la vastedad de la obra lorquiana, otros lenguajes que pudiesen complementar el montaje desde afuera. Fue interesante revisar la producción musical de Lorca y encontrar un grupo de canciones populares españolas, representativas de varios siglos de tradición oral y las cuales Lorca armonizó magistralmente, convirtiéndolas en piezas del repertorio culto. La variedad de estas canciones y su lirismo nos llevó a incluirlas como parte de una tradición en la cual estuvo imbuido el autor, este mero hecho, de alguna manera podía justificar su inclusión como parte de escenas, entre-escenas y entre-actos. Nos propusimos entonces, interpretar en vivo varias de estas canciones populares, empleándolas a manera de evocación del autor, de invitación a que su esencia se haga presente. Así como los diferentes estados emocionales nos impelen a escuchar o a

cantar diferentes canciones que de alguna manera nos tocan y, con las cuales nos identificamos; los personajes de la obra cantarían estas canciones impresas en lo más profundo de su acervo musical como la mejor manera de poner de manifiesto su estado emocional (letra y música de estas canciones dan sentido a su actuar, generan una atmósfera emocional y sonora para la propuesta; y terminan por acentuar el aire lorquiano de la misma).

c) *La propuesta estética y la actuación*: la influencia del movimiento surrealista en Lorca, y la fuerte presencia de Salvador Dalí en la vida del poeta (al pintor también se le considera parte de la *Generación del 27*), nos permitieron vislumbrar la necesidad de indagar en el lenguaje del inconsciente y, en configurar una propuesta en la cual los elementos plásticos evocaran una estética surreal. Esta intensión termina por permear también la actuación y conduce a que la obra contenga, en su polisemia, un carácter onírico, y una intensión de no siempre actuar el texto. Para ello, fue necesario remitirse a la teoría psicoanalítica de Freud, en primera instancia y transitar por los vericuetos algo más complejos de Lacan, para dar luces a los participantes acerca del lenguaje del inconsciente, y las posibilidades que éste ofrecía para configurar una propuesta teatral. *Condensación* y *Desplazamiento*; *Metáfora* y *Metonimia*, se convirtieron en términos habituales de la exploración, al punto de terminar configurando una propuesta en la cual la protagonista se mueve en diferentes niveles de su mente inconsciente, para llegar a instancias en las cuales, el texto literario se constituye en el *Contenido Latente* del sueño de *Yerma*; mientras, lo visual y sonoro



pasan a configurarse como el *Contenido Manifiesto* de este mismo sueño. Esto también se verifica en la actuación, en donde el parlamento de un personaje no necesariamente está ligado a sus acciones. Para asumir este último reto, fue necesario abordar la fundamentación en actuación desde dos autores que nos permitían un abordaje según las necesidades que nos ofrecía la propuesta: Stanislavsky (desde las *Acciones Físicas*), y Michael Chejov, desde su *Técnica Psicofísica de Actuación*. Por tanto, en el campo eminentemente práctico, los mismos estudiantes estudiaron sus sueños, y hasta realizaron monólogos a partir de estas experiencias durante la fase exploratoria, con el ánimo de comprender la complejidad del reto. Este ejercicio nos llevó a preguntarnos constantemente: ¿Cómo soñaría Yerma esta situación particular de la obra?

El reparto se había definido ya desde la asignatura Personaje y Puesta en escena. En esa oportunidad, los estudiantes realizaron una muestra de monólogos para definir quien asumiría los diferentes personajes. Es desde este momento que, se consolida una propuesta en la cual todas las estudiantes (6 en total) tendrían sobre sus hombros la responsabilidad de representar a Yerma. Esto se debió a que la exploración del personaje a través de estos monólogos, dio como resultado la visión de una protagonista multidimensional, un personaje rico en matices e intensidades: la sumisión y la rebeldía; el deseo contenido y la pasión impresa en el cuerpo; la maternidad frustrada y la esposa-madre; la esposa abnegada y el amor latente por otro que no es su marido; la juventud y la inocencia, en contraposición a una mente que siente que el cuerpo se marchita; la

sensatez y la razón que se va perdiendo paulatinamente, todo esto y mucho más nos abrieron una posibilidad en la cual, el protagónico se va alternando entre las actrices según las necesidades de la propuesta.

d) *El diseño*: la escenografía fue diseñada por el grupo, al transversalizar las áreas del programa; más concretamente, durante el desarrollo de la asignatura Escenografía, a cargo de la profesora Paula Leguizamón. El diseño del vestuario también fue propuesto por el grupo, cuyos integrantes habían cursado en su mayoría esta asignatura. La propuesta de utilería iba surgiendo como parte de las necesidades de simbolizar a partir de los elementos, y fue elaborada por la Fundación Gestión Colombia, como parte del apoyo que esta entidad hace a diversos procesos culturales de la ciudad de Manizales.

### **La Danza, como elemento integral e integrador de la propuesta**

Se da la primera exploración del componente dancístico de la propuesta con el apoyo de la profesora argentina Andrea Terranova, y Yolanda Arias, directora del grupo A cantaros Danza, de Manizales. Ellas se encargaron de dar el paso inicial en la fundamentación de baile flamenco y danza española. En este componente en particular de la propuesta, las dificultades se hicieron manifiestas con especial relieve. Pese a que el legado español está presente en gran parte de nuestra cultura colombiana, la tradición dancística española terminó por entrar en un crisol maravilloso que terminó por amalgamarse en muchas de nuestras danzas de carácter folklórico. En nuestra

región, es difícil encontrar un bailarín o coreógrafo con larga experiencia en este ámbito. El reto se asumió entonces desde el aporte generoso de las profesoras antes mencionadas, y luego, desde el estudio a través de cursos virtuales, seguidos paso a paso por los estudiantes como si se tratara de clases presenciales. Los frutos de este esfuerzo son una propuesta dancística y coreográfica de construcción colectiva, desde los rudimentos obtenidos en dichos cursos virtuales, y con la firme intención de aportar a la propuesta sin pretensiones más allá de nuestras capacidades. Meritorio en la medida en que, este director delegó en sus estudiantes la responsabilidad del proceso en cuestión, respetó sus logros, y los aplaudió como parte de una actitud de estudio juicioso y dedicado; de un espíritu diligente y propositivo que los estudiantes cultivaron como parte del reto que debieron asumir.

### **El Canto, hacerlo bien y mostrar resultados**

El otro reto, no menos difícil, fue el de cantar las partes musicales en vivo. Para ello, era necesario dar inicio a un proceso intensivo de técnica vocal, interpretación y canto. Fue pertinente hacer un abordaje desde una técnica que garantizará resultados satisfactorios y de manera rápida; era preciso optimizar el tiempo y no llevar a los estudiantes por procesos de largo aliento. “*La voz cantada a partir de la voz hablada*”, técnica de canto lírico que está permeando otros ámbitos de la formación vocal en nuestro país, fue la técnica escogida por su pertinencia y sencillez. Durante mi proceso de formación vocal, tuve la oportunidad de estudiar dicha técnica bajo la tutoría del Maestro cubano

Ramón Calzadilla, máximo impulsor de la misma en nuestro país. Fue pertinente entonces acopiar esta experiencia, y la aplicación que durante años le he dado a esta técnica en la formación vocal de actores y actrices.

Este proceso, ha sido recogido como experiencia durante el montaje y estreno de la obra, y se seguirá sistematizando durante la proyección de la misma, como parte de una investigación en la *Didáctica de la Voz Cantada*. El canto solista, duetos y coros; ya sea con acompañamiento de guitarra o, a capela, fueron asignados de acuerdo con una valoración vocal inicial, y teniendo presente una estructura preconcebida para las partes musicales al interior de la obra. Las mismas intervenciones musicales permiten, en unos momentos, la progresión dramática, o sirven, en otros casos, para hacer puentes entre las escenas o entre los actos, y permiten acentuar así el efecto dramático, configurar personajes y poner en evidencia aquello que estos piensan o sienten.

### **El apoyo de otros programas de la Facultad de Artes y Humanidades**

La investigación en *Didáctica de la Voz Cantada*, está apoyada por Ángela María Orozco, profesora de foniatría del Departamento de Música de la Universidad de Caldas, quien brinda un soporte científico a la *Investigación Cualitativa*. Algunos de los acompañamientos en guitarra, fueron grabados en el laboratorio LASO, programa del Ministerio de Cultura y el SENA con sede en la Universidad de Caldas; apoyo decisivo como parte de la integración de los diferentes entes



universitarios en pro de un producto académico. En este mismo sentido, fue decisivo el aporte del Programa de Música de la misma universidad, el cual, por

medio del estudiante de guitarra clásica Carlos Castañeda, aportó al montaje con la interpretación de la guitarra.

## RASTROS SIN ROSTRO\*

Paul Barrios\*\*

\* Investigación-creación teatral, realizada en la Universidad de Caldas con la dirección de Liliana Hurtado y Carlos Julio Jaime. La obra fue estrenada el primer semestre de 2011.

\*\* Artista Plástico. Universidad de Caldas.

### ***“Rastros sin Rostro”, una mirada con ojos extraviados a la realidad nacional***

La historia del desamparo, el olvido y la desazón, no es nada ajena al contexto colombiano como para generar grandes obstáculos, en apariencia, a la hora de una posible representación dramática. En el sentido que, las mismas vivencias que empañan el acontecer de nuestras calles, diarios y noticieros, son una fuente inagotable que nutre el imaginario, al tiempo que somatiza la conciencia en una suerte de culpabilidad, o complicidad sustentada en la impotencia. *“Rastros sin Rostro”*, es la puesta en escena de las ausencias y del



Obra: *“Rastros sin rostro”*. Universidad de Caldas, Foto: *Harold Villalobos*

dolor por una partida incomprendida, o de muchas partidas que se ocultan en el anonimato de una fosa. El llanto de una madre, se confunde con los susurros de quien confabula contra el bien común, apelando a los intereses de los bolsillos de su frack, y en medio de la agonía de un estómago vacío que se lanza a reclamar lo que por derecho la tierra le promete.

Las metáforas aquí, no están al servicio de un público cómodo, sentado a la espera de la risotada que reconforte el letargo de la fila. Aquí el show está por fuera de la complacencia y se confunde con una bofetada a la indiferencia con que cruzamos calles, esquivando los pies de desplazados, cuya única tierra con la que cuentan es aquella que traen en sus uñas. Desde un comienzo, el público, o para llamarlo mejor: "cómplice", es amenazado de ser expulsado de un lugar a donde preferiría no haber llegado; perder la ficha de entrada es como perder la escarapela en un edificio público donde los ciudadanos van a rogar el reconocimiento de un estado, en mal estado. Sin embargo, la esperanza de ser recompensados con una carcajada en medio del "espectáculo", permite que los cómplices atesoren su tarjeta, cual ciudadano que espera el reconocimiento público que se da a quien guarda en su billetera la aprobación de un SISBÉN.

La fuerza de los poderes, entra en un pulso que desafía a los cómplices a perder la fe, cuyo acto los expone a confundir la representación con la realidad, sin saber que estarían detractando sus principios, en la ignorancia, que hace títere a un espectador complaciente en aplausos. Decir: si o no, es decisivo, puesto que no se ha entrado a una puesta en escena, sino,

al episodio mismo, el suceso donde el pecado huele a carne mal cocida y donde los cómplices, inocentes, la reciben en un acto sagrado de comunión, para luego sentir la culpa de no saber distinguir entre un teatro y un sindicato.

La alarma ha sonado y, es necesario subir a otro nivel, no precisamente en la escala social, pero si en las escaleras del edificio, con identificación en mano, se da el visto bueno para acceder a una sala de espera, donde los cómplices, creen haber encontrado su sitio frente al escenario. El desconcierto acude para pedir datos en una encuesta frívola, que promete, en medio de la confusión, una mejor forma de vida a quien sacrifica sus días para pagar el arriendo. Se trata de la falacia burocrática que alienta con estadísticas sacar del lodo a quien anhela vivir con dignidad, sólo es una sala de espera que genera expectativas y que, luego lleva el verdadero show ante los ojos, cual reality transmitido ante la mirada fija, que distrae el tiempo muerto. Así, el mono enjaulado, acude a las triquiñuelas de un Discovery Channel, proyectado hacia el futuro de la máquina, en la añoranza de su mundo salvaje, un objeto distractor, casi como un comercial fantástico ensamblado en la chatarra de un posmodernismo fatal y paralelo a las patologías nacionales. Las contorciones y video proyecciones llevan esta misma línea de pauta y ahora entretienen al público, quienes ya no sienten la complicidad de su inocencia y se relajan en un cómodo sillón.

Fin de los comerciales. Ahora es preciso seguir el camino, el mismo que se inició al recibir la ficha.

Al cruzar la puerta se advierte a un hombre delirando entre la locura y la sabiduría, sentado sobre un trono líquido, equilibra sus palabras en un delirio paranoico acostumbrado al vaho de los cadáveres que lo rodean. Es un monólogo desesperado y tranquilo a la vez, su posición recuerda la actitud paciente del buitre que espera el momento indicado para saltar sobre un trozo de carroña. La sangre de todos los NN que han descendido por el río, se coagula en un remolino que luego los arroja como escombros, amontonados entre palos y toda clase de desechos, son dejados a la merced de un ritual de palabras inconexas, a la manera del dial de una radio, que se mueve de un lado a otro, cuando en las mañanas se esperan noticias de quien jamás regresó a su casa.

Al parecer, ya no hay más que decir, y como en una procesión, todos los testigos silenciosos, descienden buscando la puerta de salida, guiados por una voz en off, y atónitos, ante aquel teatro del que aún no tienen una moraleja clara, ni un motivo para aplaudir, más por la zozobra que por el esfuerzo escénico, si es que hay escena allí.

Buscando la puerta de aquel pequeño limbo nacional, me tropiezo con algunos

rostros en blanco y negro que exigen ser reconocidos por su nombre. Identificar o sacar del olvido a aquel NN es como dejarlo descansar en paz. Sin embargo, reconocer algunos rostros que acabo de ver saludables justo en la esquina, antes de entrar en este juego del olvido, me han sacado un poco del realismo en el que estaba inmerso. Las caras de los desaparecidos en los postes de las calles, lucen más como un retrato que se ha aumentado de una foto grupal, de una primera comunión o de la última fiesta de cumpleaños celebrada quien no dejó rastro alguno. Nadie toma una foto diaria de sí mismo, pensando que va a servir al cartel que reclamará su presencia, aunque en este medio de ausencias no sería del todo ilógico.

Al final me siento enganchado de nuevo, una voz pronuncia mi nombre y presiento que estoy en problemas, tal vez es la advertencia que, al salir, todo es incierto para el ser. Es mejor callar y no decir nada de lo presenciado, así no habría motivo para ser un sin rastro más.

Salgo con un aplauso atascado en los bolsillos.