

E l 1º de Septiembre de 1999, en la Sala Sergio Aguirre del Departamento de Teatro, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile confirió la calidad de Profesor Honorario de ésta al Prof. chileno, residente en Estados Unidos de Norteamérica, JUAN VILLEGAS.

El profesor Villegas estudió en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, donde inició su carrera académica, posteriormente se trasladó a los Estados Unidos, donde en la Universidad de California (Irvine) alcanzó los niveles más altos de la carrera académica, siendo por dos períodos Director de Departamento y actualmente es profesor y Director del Grupo de Investigación de Teatro Iberoamericano. Además, el prof. Villegas es Director de la Revista de Teoría del Teatro «Gestos» de gran difusión internacional.

La producción crítica de Juan Villegas se expresa en numerosos ensayos sobre poesía, narrativa y teatro, teniendo además algunas importantes obras de ficción (narrativa). Es necesario indicar que «La nueva interpretación de la obra dramática», ensayo de teoría de teatro tiene numerosas ediciones en varios países y constituye un punto de referencia importante en el estudio y análisis del drama en el mundo.

En virtud de estas consideraciones, entre otras, la Facultad de Artes le concedió el grado indicado y el prof. Villegas, en el acto indicado, agradeció esta distinción con la intervención que publicamos a continuación:

CONFERENCIA DICTADA POR

JUAN VILLEGAS

E l 1º de Septiembre de 1999, en el Teatro de Cámara Sergio Aguirre del Departamento de Teatro, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile confirió la calidad de Profesor Honorario de ésta al Prof. chileno, residente en Estados Unidos de Norteamérica, JUAN VILLEGAS.

El profesor Villegas estudió en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, donde inició su carrera académica, posteriormente se trasladó a los Estados Unidos, donde en la Universidad de California (Irvine) alcanzó los niveles más altos de la carrera académica, siendo por dos períodos Director de Departamento y actualmente es profesor y Director del Grupo de Investigación de Teatro Iberoamericano. Además, el prof. Villegas es Director de la Revista de Teoría del Teatro «Gestos» de gran difusión internacional.

La producción crítica de Juan Villegas se expresa en numerosos ensayos sobre poesía, narrativa y teatro, teniendo además algunas importantes obras de ficción (narrativa). Es

necesario indicar que «La nueva interpretación de la obra dramática», ensayo de teoría de teatro tiene numerosas ediciones en varios países y constituye un punto de referencia importante en el estudio y análisis del drama en el mundo.

En virtud de estas consideraciones, entre otras, la Facultad de Artes le concedió el grado indicado y el prof. Villegas, en el acto indicado, agradeció esta distinción con la intervención que publicamos a continuación: Agradecimientos y reconocimientos:

1.- Me gustaría comenzar agradeciendo a las autoridades de la Universidad de Chile este nombramiento y manifestar a todos ustedes el honor que para mí representa. A la vez, debo confesar la personal satisfacción que me da volver a las aulas de la Universidad de Chile con este título académico. La Universidad de la Universidad de Chile me proporcionó los fundamentos, la disciplina, el entusiasmo, la responsabilidad profesional y académica que hicieron posible el que llevara a cabo mi carrera académica fuera

del país. Volver a ella en estas condiciones representa -repito- un honor y una satisfacción personal.

Quisiera comenzar mis agradecimientos con una referencia a dos profesores de la antigua Facultad de Filosofía y Educación que, de una manera u otra, fueron sumamente importantes en los comienzos de mi carrera académica. El Profesor Antonio Doddis Miranda me enseñó la dedicación a la investigación y me convenció de que no había investigación sin una absoluta dedicación al detalle, a la bibliografía y el respeto y reconocimiento por lo que otros habían pensado sobre el tema. El segundo profesor es Juan Uribe-Echevarría. Su curiosidad barojiana por todo lo vital fue un ejemplo de que el investigador literario no podía sólo vivir encerrado en cubículos de biblioteca. Juan Uribe-Echevarría recorrió las calles y los pueblos, disfrutó del canto folklórico, dialogó con el bailarín de La Tirana o dialogó con Ortega y Gasset, invitó a un vaso de vino en la alegría, vivió intensamente la amistad, mostró las mil facetas de ser humano, en sus virtudes y debilidades. Cuánto me hubiera gustado haberlos tenido en el público de esta ceremonia.

2.- Quiero agradecer también

- a los profesores y administradores de la Escuela de teatro de la Facultad de Artes, en especial de la Escuela de Teatro por la cortesía y el honor que me han concedido al proponerme como Profesor Honorario.

- al señor Decano Luis Merino Montero que aceptó la propuesta y que ha tenido la gentileza de acompañarnos esta noche; quiero destacar especialmente en mis agradecimientos al Director del Departamento de Teatro; - Profesor José Pineda Devia, que llevó a cabo el proceso, y al Profesor Abel Carrizo que hace un par de años motivó mi interés por participar en actividades académicas en la Escuela de Teatro.

- También quiero agradecer al Profesor Juan Barattini, quien me contactó personalmente y con quién se planteó la posibilidad de una afiliación formal de mi parte con la Escuela de Teatro.

A todos ellos, gracias

-Quiero agradecer, además, la presencia y la compañía de: profesores y profesoras de la Facultad de Artes, mis familiares, ex-estudiantes, escritores o intelectuales con los cuales he compartido proyectos, he escrito sobre ellos/as o han escrito sobre mis trabajos. Si algunos de los amigos o amigas aquí presentes no corresponden a ninguno de los grupos anteriores, les agradezco la presencia y el compartir este momento en nombre de la amistad.

En realidad, en un momento no sabía cuál sería el tema más apropiado para este momento. ¿Una mirada retrospectiva de mis investigaciones? ¿Un recuento? ¿Un balance? ¿Qué quedará de lo hecho? Finalmente, esperando no abusar mucho de su paciencia, he optado por presentarle a ustedes un aspecto de las investigaciones que llevo a cabo en estos momentos y cuyo desarrollo podría ser mi futura contribución a la Escuela de Teatro.

En los veinte o veinticinco minutos siguientes me gustaría sugerir un análisis de la teatralidad de la ceremonia en que todos estamos participando como un modo de mostrar un aspecto de las estrategias con que en la actualidad llevo a cabo mis investigaciones de teatro. El hecho de que estemos en una Escuela de Teatro me lleva a enfatizar el análisis de la puesta en escena de esta ceremonia. El justificar, sin embargo, mi condición de académico me obligará a algunos excursos teóricos o narrativos que contextualicen el ejercicio en una visión más general de mi investigación actual.

DE TEATRALIDAD SOCIAL, DISCURSOS TEATRALES Y LAS CULTURAS DE AMÉRICA LATINA: LA CEREMONIA DE LA DISTINCIÓN ACADÉMICA COMO PRÁCTICA ESCÉNICA

El objetivo central de mis investigaciones sobre teatro latinoamericano en los últimos años se ha dirigido predominantemente a proporcionar instrumentos teóricos y prácticos para la escritura o re-escritura de las historias de los discursos teatrales de América Latina. Este proyecto a la vez, forma parte de mi preocupación por entender el proceso de las relaciones entre cultura y transformaciones sociales



en América Latina. En el caso del teatro, mi hipótesis general es que la escritura de la historia del teatro permite entender de modo más integral las transformaciones, las relaciones de poder, las conflictividades sociales y la producción de objetos culturales, desde el período prehispánico hasta el presente. Considero, en primer lugar, que toda escritura de la una historia del teatro, en principio, es una lectura del pasado y que esta lectura nunca es desinteresada. Toda historia del teatro, propongo, es una lectura del pasado en función de la utopía del futuro que sustenta el escribidor de la historia. Mi supuesto para llevar a cabo esta lectura del pasado es entender América Latina como un espacio de una multiplicidad de sistemas culturales coexistentes en cada momento histórico y que, por la importancia del destinatario del discurso -el público- y la contingencia del espectáculo teatral, los juegos de relaciones entre las diversas propuestas políticas e ideológicas se hacen más evidentes. Para llevar a cabo esta lectura de América Latina como espacio multicultural, considero se hace indispensable redefinir los conceptos, redefinir el objeto mismo -el teatro- y alterar las estrategias tradicionales del estudio y de la escritura misma de su historia. En el fondo, propongo una especie de antropología social -una antropología teatral- fundada en la producción y recepción de los discursos teatrales.

DE LAS TEATRALIDADES Y LAS HISTORIAS DE LA CULTURAS

PARA LLEVAR A CABO ESTE PROYECTO, ME HE VISTO OBLIGADO A RE-DEFINIR TÉRMINOS O ALTERAR EL SIGNIFICADO DE ALGUNAS EXPRESIONES TRADICIONALES. LA ESTRATEGIA CON LA CUAL TRABAJO EN LA ACTUALIDAD SE FUNDA EN LOS CONCEPTOS DE TEATRALIDAD SOCIAL, LEGITIMACIÓN SOCIAL Y CULTURAL, COMPETENCIA CULTURAL Y PRAGMÁTICA DE LA TEATRALIDAD.

Parto del supuesto que toda actividad social constituye un comportamiento teatral, en el cual los individuos y las instituciones se comportan como actores en el escenario social. Por lo tanto, se visten, gesticulan, se visibilizan de acuerdo con las convenciones -la tradición- establecidas por la cultura a la que pertenecen. En este proceso tanto el actor

como los espectadores del espectáculo están compenetrados de los códigos que el sistema requiere para la ocasión. A esta compenetración denomino la competencia cultural. De este modo, en la vida social hay una serie de teatralidades cada una de las cuales se transforman de acuerdo con los desplazamientos de poder y las transformaciones sociales e históricas que determinan esos desplazamientos de poder. Cada actor social, consciente o inconscientemente, sabe cuáles son los códigos o los comportamientos actorales aceptables en el espacio teatral que le corresponde actuar. Uso el término «legitimación» para designar



■ *Juan Barattini, Académico del Departamento de Teatro junto al homenajeado, profesor Juan Villegas.*

los procesos que hacen aceptables o inaceptables ciertos comportamientos en la teatralidad social.

Mi hipótesis es que el llamado «teatro» utiliza estas teatralidades sociales y, por un proceso de legitimación «estética» las hace aceptables para los potenciales espectadores, quienes validan el espectáculo teatral de acuerdo con su competencia de la teatralidad social y los valores «estéticos» legitimados por los sectores culturales que constituyen la hegemonía cultural.

LA CEREMONIA DE LA DISTINCIÓN ACADÉMICA: LA CEREMONIA COMO DEBE SER.

La conferencia académica como forma escénica es un espectáculo teatral generalmente poco entretenido y con pocas expectativas de dramatismo o tensión. Probablemente lo mismo se podría decir de los espectáculos en que se conceden distinciones

académicas. Hay varios constituyentes del espectáculo que deben satisfacer las expectativas de los espectadores para hacer de éste -el espectáculo- una ceremonia como debe ser. La «ceremonia como debe ser», sin embargo, no constituye una realidad sino una construcción imaginaria establecida por una tradición, sobre la cual cada productor impone su imaginario social y que sirve de referencia para el espectador o participante para la interpretación de la práctica en cada ocasión.

La ceremonia de la distinción académica constituye una práctica escénica -es un espectáculo teatral- cuya función es validar un sistema de valores que la institución y el sistema cultural en el que se encuentra la institución considera dignos. En este proceso se construye un espectáculo en que los signos son confirmadores de la dignidad de la ocasión y su trascendencia. Esta ceremonia académica puede ir desde la graduación de sus estudiantes hasta la investidura del rector de la universidad. En cada caso, la práctica escénica es reveladora de la función y el mensaje. Los constituyentes de la ceremonia, son funcionales al mensaje que se quiere comunicar. La ceremonia misma es el mensaje.

La hipótesis es que en la teatralidad social de esta ceremonia en cada momento histórico corresponde al establecimiento o legitimación de sistemas de valores significativos para el estrato social que produce el espectáculo de la ceremonia. La ceremonia establece una serie de rituales, disposiciones discursivas y escénicas, cuya reiteración o subversión constituyen indicios de continuidad o sustitución de sistemas de valores. En el caso de las ceremonias de las distinciones académicas, como es la ceremonia que nos reúne hoy, la situación básica de la puesta en escena es más o menos la siguiente: Se elegirá un espacio atractivo y, en lo posible, simbólico. El distinguido se encontrará generalmente en el centro del escenario, los dignatarios concededores de la distinción se sentarán a su alrededor, los discursos se centrarán en el distinguido, su carrera académica y algunos aspectos anecdóticos de su vida. El espacio se adornará generalmente

con indicios, signos o símbolos de la identificación institucional. Si se le incluye música, ésta reforzará la imagen que se ha querido comunicar.

Sobre la base de esta situación básica, cada sociedad o sistema cultural construye variantes todas las cuales son indicios de la tradición cultural, la ficción o tradición cultural que la institución asigna o quiere asignar al mensaje comunicado. En consecuencia, todos los elementos del escenario y espacio teatral pasan a ser indicios del mensaje. La selección del elegido y su potencial representatividad: académico, actor, hombre, mujer, administrador, artista, etc. La significación individual del elegido: su investigación, su participación política, su realización artística, etc. se relacionan con la imagen que la institución tiene de sí misma o la imagen que la institución quiere crear con respecto a sí misma.

En algunas sociedades, el actor principal, los actores secundarios, se vestirán con trajes formales, generalmente oscuros. Si es mujer, probablemente preferirá un traje sobrio. Los espectadores se vestirán de modo relativamente semejante. Todo ello, implica la competencia cultural y social de los participantes: saber o suponer como se visten los invitados a una ceremonia académica y la función que cada participante tiene en la puesta en escena. El modo de vestirse de cada uno de los asistentes está determinado por imagen de la ceremonia como debe ser y de su función como público o asistente de la misma. Lo general es no desentonar, demostrar su «competencia», social, y contribuir a la dignidad de la situación. Al mismo tiempo, se vestirán de acuerdo con la imagen que de sí mismos quieren proyectar dentro de las convenciones sociales de cada momento histórico.

En otras sociedades, estos trajes se han de substituir por togas académicas, a veces con colores muy atractivos. La toga les concede la función de primeros actores, los que suben al escenario, diferentes de los espectadores que vienen al espectáculo a admirar, a mirar, a los primeros actores vestidos de académicos. El personaje cubierto por la toga, se identificará como poseedor de un



grado académico y el ser perteneciente a una institución académica. La lectura de la toga o los colores exigirá la competencia cultural de los participantes del público que podrán descodificar los rasgos de la toga como perteneciente a una u otra universidad, con la consiguiente aureola o desprestigio. Por otra parte, la toga reduce su identidad a su ser académico. La toga en ese caso es portadora de un mensaje.

Lo mismo sucede con otros componentes del espectáculo, tales como la posición de los espectadores, los signos presentes en el escenario o la gestualidad que tanto público como primeros actores utilizan.

Mi hipótesis de trabajo es que esta teatralidad social es indicio de un sistema de valores, de un grupo cultural con capacidad de ejercer hegemonía sobre otros grupos sociales. Este grupo, a la vez, maneja los instrumentos del poder cultural para la comunicación del mensaje a receptores potenciales fuera del espacio inmediato de la ceremonia: diarios, radios, televisión, noticiarios.

LA REPRESENTACIÓN DE LA CEREMONIA EN LAS ARTES VISUALES Y LA HISTORIA DEL TEATRO

Los grupos productores de cultura dejan registros de esta teatralidad social, mediatizada de acuerdo con códigos específicos de cada forma artística, tanto en las artes visuales como narrativas. En artes visuales: los grupos escultóricos, los grabados, los bajo relieves, los murales, son formas de ver las teatralidades sociales y su re-presentación mediatizada. Sería perfectamente factible realizar una investigación analítica de las representaciones visuales de las ceremonias académicas en la historia de la cultura chilena o española.

¿Cómo se representará en el teatro una ceremonia académica de entrega de un diploma académicamente honorífico? En vez, de buscar en el pasado teatral ejemplos, los quiero invitar a participar un poco de ejercicio lúdico de transformar la ceremonia anteriormente descrita en una escena o espectáculo teatral.

¿Cómo podríamos construir una «obra de teatro» usando como referente la teatralidad social de la ceremonia de la que todos somos actores esta noche?

En primer término, la simple selección del personaje homenajeado o «ceremoniado» o «ceremoniada» es indicio del mensaje, así mismo los rasgos que se le asignan con respecto a apariencia física (hombre o mujer, edad, vestiduras, gestualidad), la voz con que entrega su discurso verbal, su gestualidad. Una gestualidad en extremo solemne, por ejemplo, lo puede transformar en personaje ridículo o extremadamente vanidoso. Una gestualidad descontrolada podría configurarlo sin dignidad académica.

La selección de los personajes (status social, modo de vestirse, gestos, etc.) que acompañan al personaje central también será determinante del sentido de la ceremonia. Lo mismo acontece con respecto a la selección del escenario y la ubicación de los personajes en el mismo. De este modo, cada constituyente del espectáculo es indicio del mensaje potencial al ser representados en el escenario y la imagen de la «ceremonia» como debe ser que tiene el espectador: ¿personajes del mismo espacio académico?, de otro espacio académico? Lo cual a la vez incluye la caracterización física, las relaciones entre los acompañantes, las relaciones con el personaje central. ¿Qué lenguaje utiliza cada uno de los personajes del escenario?

Lo mismo acontece con la selección del selección de público asistente: ¿clase social?

¿sector cultural? ¿línea para construir el sentido de la ceremonia.

La selección del espacio también constituiría una clave significativa: ¿espacio universitario o espacio social (ministerio, palacio, casa privada)? ¿cómo caracterizar el espacio?

La ceremonia, en realidad, es un rito y como todo rito el ritmo del mismo constituye una clave: ¿Cuál sería la imagen si el homenajeado y sus acompañantes hubiesen entrado corriendo y todo los movimientos «naturales» que han presenciado se hubiesen hecho a la carrera? ¿Y si la lectura se hubiese hecho con extraordinaria rapidez?

Otro elemento significativo lo constituye el acompañamiento musical. En el cine estamos acostumbrados que cuando se comienza a escuchar una música romántica la escena que viene es de ternura amorosa. ¿Qué sucedería si a esta ceremonia le agregásemos música clásica o un vals chilote o música folklórica andina o música folklórica chilena cantada por los Huasos Quincheros? ¿Qué tal si terminamos la ceremonia con la canción: 'Si vas para Chile ...'? ¿Cuál sería la interpretación que darían en cada caso?

Estas notas ya sugieren que las variantes de la puesta en escena potencial son siempre significativas y que el espectador construye sobre la base de su competencia cultural para asignarles sentido. La interpretación que el espectáculo puede adquirir con estas variantes depende en gran parte de la competencia cultural de los espectadores: si hay una especie de norma implícita, aunque no siempre consciente, el desvío de la norma lo hace cómica, subversiva, consagradora, sarcástica, etc.

Si pensamos en la diversidad de variantes posibles que sugiere la simple enumeración de posibilidades de cambios creo que es perfectamente factible postular que la selección y el modo de construcción de la ceremonia en el teatro puede sugerir los mensajes, los modos de mirar la ideología desde la cual se ha construido el espectáculo, las técnicas o los códigos teatrales empleados y evidenciar así el sector social desde el cual se produce el texto, sus potenciales espectadores y la historicidad -es decir- el estar anclado en un momento histórico determinado.

(DEBE SONAR LA CAMPANILLA DEL RELOJ INDICANDO QUE SE HAN TERMINADO LOS MINUTOS ASIGNADOS POR EL AUTOR PARA ESTA SECCIÓN DEL DISCURSO)

(EL RELOJ ME HA RECORDADO QUE YA HAN PASADO VEINTE MINUTOS. POR LO TANTO, ES EL ANUNCIO QUE DEBO TERMINAR).

No me he referido a la convencionalidad de los finales y los modos de conducir a los espectadores al aplauso final, pero que forman parte de todo el aparato de la teatralidad social que antes he mencionado. En la teatralidad social hay modos y modos de termi-

nar, de acuerdo con la teatralidad social específica, ya sea ésta política, religiosa, deportiva, académica, una clase universitaria, un discurso académico o una conferencia académica. Estos finales generalmente buscan el aplauso. En algunos casos, la exaltación afectiva; en otros la reflexión. En las obras de teatro, el modo de terminar es determinante. Hay finales que uno no sabe si aplaudir o no porque no está seguro si la obra ha terminado; en otras comienza a aplaudir, pero en realidad la obra no ha terminado. A veces, da la impresión que el director o directora le ha pedido a un amigo o amiga que empiece a aplaudir al final de cada función de modo que el público sepa que la obra ha terminado. Hay otras obras con varios finales. Hay otras, en las que se «siente» que la obra ha terminado de modo justo, o algunas en que uno dice, debería haber terminado cuando el personaje hizo tal cosas. En otras palabras, hay una teatralidad social y una competencia cultural que dictamina al espectador una posición con respecto al final.

¿Cómo concluir un discurso académico? Les voy a ofrecer tres posibilidades y espero demostrar uno de los puntos de la estrategia propuesta: la comunicación del mensaje requiere de una selección consciente de códigos de teatralidad.

He dicho anteriormente que uno de mis objetivos en mis investigaciones recientes es la re-escritura de la historia de los discursos teatrales en América Latina. Hace poco publiqué un libro PARA UN MODELO DE HISTORIA DEL TEATRO cuyo fundamento es la transitoriedad de la validez de las historias literarias, ya que se afirma que el sujeto escritor de la historia escribe siempre desde su posición ideológica y desde su sistema cultural. El último párrafo trata justificar que, a pesar de la caducidad, existe la necesidad de seguir escribiendo o re-escribiendo historias del teatro. Es decir, yo como autor trato de salvar el libro porque la conclusión del lector podría ser que no tenía sentido escribir un libro para mostrar su validez transitoria. En el texto, es un final de libro. En un espectáculo teatral el mismo párrafo puede adquirir distintos sentidos según el personaje que diga, el modo de leerlo, la posi-



ción del cuerpo (sentado, parado, inclinado, afirmado en un objeto), el tono, la gestualidad del rostro, las manos, la mirada dirigida al texto o a los espectadores.

Comencemos por la lectura académica:

(TONO SOBRIO, MIRANDO EL TEXTO, DE VEZ EN CUANDO UNA MIRADA NEUTRA HACIA EL PÚBLICO, SIN GESTUALIDAD FACIAL O CORPORAL. SIN GRANDES TRANSICIONES EN EL RITMO).

«Esta visión aparentemente nihilista, sin embargo, no puede conducir a negarse a escribir la historia del teatro. La conciencia de la no universalidad e historicidad del discurso histórico es en esta instancia de la cultura de occidente el mayor aliciente para su reescritura. La percepción tanto de su limitación como de su inescapable ideologización, obliga al historiador o historiadora a explicitar los principios y los supuestos desde los cuales escribe. La re-escritura de la historia, desde esta perspectiva, no es una aporía cultural sino un proceso consciente de renovación social, política y cultural. La escritura de la historia es la utopía del futuro».

Veamos otra lectura:

(EL TONO SERÁ EXALTADO, CON ESPACIOS ENTRE LAS FRASES, LA MIRADA HACIA EL PÚBLICO, SE BUSCA CONVENCER AL PÚBLICO EMOCIONALMENTE DE LA VERDAD DE LAS FRASES Y SE HACE ESFUERZO POR INCORPORARLOS EMOCIONALMENTE AL DISCURSO. GESTUALIDAD REPRIMIDA).

«Esta visión aparentemente nihilista, sin embargo, [pausa, mirar al público, dejar la mano en alto por unos segundos] no puede conducir a negarse a escribir la historia del teatro. [Pausa larga] La conciencia de la no universalidad e historicidad del discurso histórico es en esta instancia de la cultura de occidente el mayor aliciente para su reescritura. [Pausa] La percepción tanto de su limitación como de su inescapable ideologización, [Pausa] obliga al historiador o historiadora a explicitar los principios y los supuestos desde los cuales escribe [Subrayar intensamente esta frase]. [Pausa larga]

La re-escritura de la historia, desde esta perspectiva, no es [acentuar mucho la voz] una aporía cultural [Pausa] sino un proceso consciente [marcar «consciente»] de renovación social, [Pausa] política (Pausa) y cultural. [Larga pausa. Si es posible pararse y mirar al público. La frase siguiente de una vez pero acentuando «utopía»] La escritura de la historia es la utopía del futuro.

Yo, Profesor modesto (tópico de la falsa modestia), sin embargo, no quiero terminar con ninguna de estas dos versiones Y concluiré recordando sin embargo, no quiero terminar con una anécdota contada por el maestro José Ortega y Gasset en Idea del teatro. Cuenta Ortega que un viejo maestro de Química, de quien sus estudiantes se burlaban por su devoción a sus experimentos, inclinaba modesto la cabeza cada vez que los estudiantes aplaudían los resultados de algunos de sus experimentos. Combinaba líquidos de dos probetas en una tercera, salía un humo o un cambio de colores y los estudiantes estallaban en aplausos. El viejo maestro inclinaba la cabeza y con la modestia que le caracterizaba apuntaba hacia las probetas y decía: «No, no a mí, a la Química, a la Química». Originando aún más aplausos de sus despiadados estudiantes.

Yo, como el viejo maestro y como el antiguo actor de la comedia del arte, me inclinaría a apropiarme de esta anécdota y diría:

como su competencia cultural bien les sugiere, [pausa] es propio de la teatralidad social que una conferencia o ceremonia académica termine con aplausos.

Por ello, [cambio tono de voz: formal, objetivo] si este espectáculo [pausa] merece de ustedes el aplauso, [tono invitador a la sonrisa contagiosa].

yo diría:

no a mí, no a nosotros, no a nosotros;

al teatro,
al teatro,
al teatro latinoamericano.

2 de septiembre 1999