

SANTIAGO ABIERTO AL TEATRO DEL MUNDO

JUAN VILLEGAS

Investigador y profesor

University of California, Irvine, U.S.A.

El viernes 23 de abril se inauguró en Santiago, con asistencia del Presidente de la República –Patricio Aylwin– el Festival Mundial de Teatro de las Naciones. El Teatro de las Naciones es un festival internacional patrocinado por el Instituto Internacional del Teatro, con la colaboración de la UNESCO. Comenzó en París en los años cincuenta donde permaneció hasta 1972, cuando se decidió hacerlo itinerante.

La ceremonia inaugural se llevó a cabo en el Teatro Monumental, con presencia de unos cinco mil espectadores. Luego de las presentaciones de los organizadores y las palabras oficiales del Presidente Aylwin, Héctor Noguera, Presidente del Festival y del Centro Chileno del Instituto Internacional del Teatro, rindió homenaje a Ana González, actriz conocida por muchos chilenos como la Desideria. Nicanor Parra, *poeta nacional*, según el programa, leyó un extenso texto antipoético, divertido a ratos, escéptico o polémico otras veces. El núcleo de la noche inaugural se centró en **Oratorio para solista, coro y orquesta** basada en una selección de poemas del **Canto general** de Pablo Neruda, con música y dirección de Mikis Theodorakis.

El Festival constituyó un éxito de organización, de público, de calidad y variedad de los



grupos teatrales participantes, de enseñanzas para las nuevas y antiguas generaciones teatrales y, lo que no deja de ser importante para el futuro, pudo transformar el teatro en noticia nacional e internacional. La organización y administración del Festival fue admirable, tanto en la capacidad de recursos económicos –pocas veces al alcance de organizadores de festivales de teatro– como

en la eficiencia personal del numeroso cuerpo de administradores y ayudantes. Por un lado, fue de notar la cortesía y dedicación del personal administrativo de todos los niveles. Por otro, la utilización de la mayor parte de los instrumentos que la administración moderna puede permitir. Los organizadores se preocuparon de infinidad de detalles que hicieron la vida de los invitados más placentera. El edificio del Departamento de Extensión de la Universidad Católica, donde se desarrollaron los encuentros y talleres, está ubicado en el centro de Santiago, con el Metro a media cuadra y excelente servicio de movilización. Los hoteles en que se alojaron los invitados eran en su mayoría de buena calidad y a corta distancia del lugar de reuniones. También se preocuparon de establecer un servicio de correos, cambio de monedas y fax en el mismo edificio. Lo que unido a un restaurán y servicios de café y vino –estos dos últimos,

gratis como cortesías de empresas comerciales—hicieron la estadía y participación en los Eventos Especiales y Talleres una experiencia cómoda y agradable. Para los servicios de prensa, la Sala de Prensa ofreció computadoras, información sobre los visitantes, los grupos y las obras representadas, fotografías de los espectáculos e informaciones variadas. En los Eventos Especiales hubo traducción simultánea a varios idiomas, a la que se accedía solicitando a la entrada de la sala la radio y los audífonos correspondientes. De este modo, las ponencias en inglés, francés o ruso fueron recibidas de inmediato en español o inglés y las presentaciones en español eran posibles de ser oídas en francés o inglés simultáneamente.

Al Festival fueron invitados grupos teatrales, teóricos del teatro, directores, dramaturgos, críticos, actores, periodistas. Las actividades incluyeron representaciones teatrales, conferencias, grupos de trabajo, seminarios, talleres —de dirección, actuación, dramaturgia, etc.—. El público varió de acuerdo con el tipo de actividades. Para las conferencias y seminarios asistieron —en gran número—predominantemente estudiantes de tea-

tro. Un seminario dirigido por Eugenio Barba permitió la entrada de unos doscientos espectadores, quedando muchos fuera en la expectativa de poder ser admitidos posteriormente. El seminario, con variantes, fue repetido en la tarde con éxito semejante.

El Festival se llevó a cabo predominantemente en Santiago. Las salas variaron en comodidades, tamaño y posibilidades. Varios grupos via-

Estudiantes de teatro que colaboraron como "edecanes" o guías de los invitados internacionales, junto a Gabriela Rossi, coordinadora.



Fotografos

Centro de Extensión U. C., sede de los Eventos Especiales y del Centro Operativo del Festival.



Fotografos

jaron a ciudades de provincia, tales como Iquique, La Serena, Coquimbo, Viña del Mar, Rancagua, Concepción, Temuco y Punta Arenas, ampliando de este modo el Festival a casi todo el país.

Hubo grupos teatrales de Bélgica, Dinamarca, España, Eslovenia, Francia, Italia, Grecia, Finlandia, Inglaterra, Japón, Polonia, Portugal, Rumania, Suecia, Suiza, Túnez. Las muestras latinoamericanas llegaron de Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, México y Venezuela. Los visitantes, además de los programas oficiales de los grupos invitados, recibieron la programación de los grupos nacionales que no participaban oficialmente en el Festival. Esta ampliación de la oferta teatral estimuló a que numerosos invitados compartieran sus asistencias a las obras oficiales con las del teatro chileno de la cartelera del momento. Esta enorme cantidad y variedad de grupos condujo a la imposibilidad de ver a la mayoría en tan corto espacio de tiempo, ya que generalmente las funciones eran a las ocho y diez de la noche, limitando las opciones a un máximo de dos obras por día. La asistencia de público fue extraordinaria. El sistema de ventas de entradas —en kioscos y en todos los teatros donde se presentaban obras— hizo fácil la compra de entradas. El costo de la entrada para los espectáculos del Festival fue relativamente caro, en comparación con el valor de las entradas al teatro chileno. Mientras la mayoría de los espectáculos del Festival costaron cuatro y cinco mil pesos (entre diez y doce dólares), las obras chilenas podían verse por mil o mil quinientos pesos (dos dólares y medio a casi cuatro dólares). Pese a esta diferencia, el público chileno optó predominantemente por los grupos extranjeros.

LOS EVENTOS ESPECIALES

Junto a las representaciones teatrales de cada noche, el Festival incluyó numerosas actividades durante el día. Estas fueron denominadas “Eventos Especiales”. Dentro de estas actividades se incluyeron núcleos temáticos. El ciclo **Grandes creadores del teatro contemporáneo** se cen-

tró en presentaciones, videos o discusiones en torno a importantes figuras que han impactado y siguen impactando el desarrollo del teatro moderno. De este modo, hubo varias sesiones o conferencias dedicadas a Grotowski (6 sesiones), Mnouchkine (3), Peter Brook, Tadeusz Kantor, Tadashi Suzuki, y Stanislavsky. Dramaturgos de distintas partes del mundo hablaron sobre tendencias y problemas del teatro en sus respectivos espacios. Los problemas del teatro español, por ejemplo, fueron discutidos por Fermín Cabal, José Sanchis Sinisterra, Antonio Gala. Algunos de los latinoamericanos fueron analizados o discutidos por dramaturgos o directores: Alonso Alegría (Perú), Mauricio Jiménez (México), Víctor Hugo Rascón (Mexico), Marco Antonio de la Parra (Chile), Egon Wolff (Chile), Alfredo Castro (Chile), Enrique Vargas (Colombia), Roberto Cossa (Argentina), Alberto Félix Alberto (Argentina), Alan Bolt (Nicaragua), María Irene Fornés (Estados Unidos).

Por otra parte, investigadores presentaron trabajos en torno a ciertos temas claves, tales como **El teatro de fin de siglo**, en el cual se discutieron tanto las tendencias de la escritura dramática como su teatralidad. También participaron personalidades responsables de diversas instituciones mundiales que, de una manera u otra, hacen posible el flujo de grupos teatrales entre diversos países y continentes. Hubo, por ejemplo, dos sesiones en que los directores de festivales internacionales de teatro explicaron sus funciones y objetivos. Desde el punto de vista de los creadores y gente de teatro, los talleres de trabajo proporcionaron oportunidad para oír planteamientos originales con respecto a diversas modalidades de teatro y para ver en acción el funcionamiento de teorías con respecto a la creación dramática y la representación teatral. Excelente e ilustrativa fue la conferencia de Alan Bolt describiendo sus experiencias de utilización de gestualidades indígenas y campesinas. Varios talleres fueron dirigidos por dramaturgos, tales como Alonso Alegría (Perú) y Roberto Cossa (Argentina), o los directores

Mauricio Jiménez (México), Alan Bolt (Nicaragua), Eugenio Barba (Dinamarca).

LAS TEATRALIDADES AMERICANAS

La teatralidad se cubrió entre los dos extremos: el del teatro callejero —en el cual el teatro sale a la calle a mostrarse o buscar el público sin discriminación ni elitismo— y el del espectáculo limitado a un espectador, en el cual éste no comparte la experiencia sino consigo mismo. El primero —sorprendentemente no incluido en los programas oficiales distribuidos por los organizadores— estuvo representado por el grupo español Xarxa, de Valencia, y el *pasacalles* organizado por Andrés Pérez, chileno, director del Gran Circo

Teatro. El primero actuó en la noche, con juegos pirotécnicos, en una plaza popular cerca del Centro de Santiago —Plaza Almagro—, y el segundo en el Parque Forestal, el domingo 25 de abril a mediodía. Ambos fueron un gran éxito de público. El otro extremo, el teatro como experiencia individual, fue ofrecida por el grupo colombiano del Taller de Investigación de la Imagen Dramática de la Universidad Nacional de Colombia, dirigido por Enrique Vargas. Su *El hilo de Ariadna* se constituyó en una atracción desde el momento en que no se permitía sino a un espectador cada quince minutos, lo que luego se transformó en aceptar tres espectadores cada quince minutos, aunque en realidad, una vez en el interior, el recorrido por el laberinto se lleva a cabo de modo

Aspecto general del Encuentro con el Odin Teatret.



individual. El experimento de Enrique Vargas además transforma al espectador de un individuo sentado en la butaca a un peripatético.

Entre estos dos extremos emergió una amplia gama de modos escénicos, cuyas coincidencias se dieron básicamente en la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos y nuevas formas teatrales. Dentro del proceso de transformar la concepción tradicional del teatro, posiblemente la mayor decepción del público aconteció con la presentación de *Bestiario*, por Teatro Migaja de Venezuela. Para algunos la *narrativa oral* —el contar cuentos— constituye también una forma de teatralidad. Al no explicarse con anticipación a los compradores de entradas que no se trataba de *teatro* en sentido tradicional, el espectáculo provocó la decepción de numerosos espectadores. El escenario, grande para un solo actor (Rubén Martínez Santana), la amplitud de la misma sala (Sala Coco Legrand), la no utilización de micrófonos, la voz del actor que no se proyectó a la amplitud de la sala, impidieron crear el ambiente de credibilidad y misterio que requiere la imaginación para mantener la atención. La teatralidad de la oralidad requiere un buen contador de cuentos.

Técnicamente tradicional —en cuanto estructura, escenario y actuación— la actuación del

Camino hacia la Meca, de Athol Fugard, con Gladys Catania, Silvie Durán, David González; Costa Rica.



Teatro Nacional de Costa Rica logró crear el ambiente de intimidad y tensión emocional en el pequeño escenario de la Sala 4, en el cual los actores se encontraban a pocos centímetros de los espectadores. Sala reducida con sillas a tres lados del escenario, el escenario se desbordaba hacia los espectadores, quedando los de primera fila prácticamente encima de los actores. Aun más, el escenario se prolongaba en las esquinas hacia el terreno del espectador. El texto —*Camino hacia la Meca*, de Athol Fugard, en una adaptación de Carlos Rodríguez— oscila entre dos temas básicos: la discriminación racial y la libertad del individuo para elegir cuando llega a viejo. La acción acontece en un pequeño pueblo en África del Sur. En la primera parte, el énfasis sugerido parecía ser la discriminación racial; en la segunda parte, en cambio, es evidente el predominio del tema de la vejez, el dejar de creer en Dios y la libertad de la anciana para expresarse a sí misma —de acuerdo con sus creencias— y vivir según su propia elección. Pese a la indecisión o pluralidad temática del texto, la puesta en escena estuvo bien lograda, con gran intensidad afectiva de las dos actrices. La anciana estuvo representada por Gladys Catania, figura de la escena costarricense, la que volvió a actuar después de algún tiempo de retiro. Logró crear un personaje convincente en su ansia de libertad y las limitaciones de la tercera edad. Impresionante y conmovedora especialmente la segunda parte.

Enrique Vargas, director del Taller de Investigación de la Imagen Dramática de Colombia, presentó *El hilo de Ariadna* y *Saltamiedos*. El primero, como hice notar previamente, significó un impacto de novedad teatral. Luis Carlos Restrepo, psiquiatra y miembro de la compañía, explica que el *El hilo de Ariadna* debe entenderse en la actual situación de Colombia, donde el clima de violencia y la falta de rituales comunitarios ha generado una pérdida de los valores solidarios. El segundo fue una pieza más convencional, en el sentido de que el espectador se sienta frente al escenario. Aquí Enrique Vargas desarrolla la téc-

nica de la animación del objeto, dedicándose a construir pueblos y situaciones que tienen su propio tiempo, a partir de pocos elementos, como una cuerda con la cual crea parajes y caminos hacia el centro de la tierra.

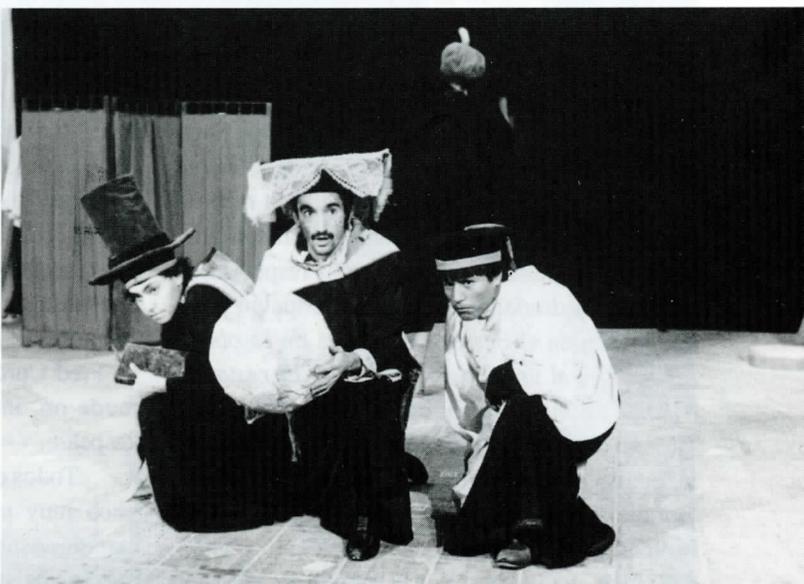
Lo que cala son los filos, de Mauricio Jiménez y dirigida por el mismo Jiménez, representó escenas del descubrimiento y conquista de México: los españoles avanzan sobre Tenochtitlan. Un mexicano –Nahual– los conduce en el tiempo y comenta el dolor, la vida y muerte que dan nacimiento a lo que son los mexicanos. La obra se inicia con el naufragio. El escenario fue uno no tradicional, especialmente preparado para esta obra en la Terraza Tupahue –espacio casi al

llegar a la cumbre del Cerro San Cristóbal– lo que aumentó la grandiosidad del espacio escénico con el espacio natural del cerro. A juicio del autor, la obra intentó mostrar la visión de los vencidos.

Semejante fue la perspectiva de **Colón**, puesta en escena por el Teatro de los Andes de Bolivia. El texto es de Carlo Tulio Altan, traducción de César Brie. Estrenada en septiembre de 1992, en Yotala. El Teatro de los Andes fue fundado en agosto de 1991 y sus ocho integrantes son originarios de Yotala, a 15 kilómetros de la ciudad de Sucre, donde el grupo fijó su residencia y edificó un pequeño local.

Según el programa: *Construida en base de textos de Tzvetan Todorov, Napoleón Baccino Ponce de León, Federico García Lorca, Arthur Rimbaud y el propio Colón, esta obra es la visión del vencido. Una visión grotesca pero sin dramatismo, que nos muestra un Colón humano, acaso demasiado humano y como contrapartida al mítico descubridor de América.*

La vestimenta de Tarabuco y de Potosí nos muestran eso. En nuestra obra, quienes reciben a



Colón, del Teatro de los Andes; Bolivia.

En la foto: Gonzalo Callejas, Emilio Martínez, Lucas Achirico. Dirección: César Brie.

Paolo Nalli

Colón tienen vestimentas que nacieron en la Colonia e instrumentos como charango y quena que tienen el mismo origen. Por trágico y brutal que haya sido el encuentro, creó también nuevos usos, costumbres y músicas. Una nueva cultura.

Además de la reinterpretación de Colón –lo que ha sido muy hecho por el teatro latinoamericano y español, incluyendo el cine– lo que hay que destacar es la utilización de una variedad de elementos culturales como signos para la reinterpretación. Los aborígenes que reciben a Colón, por ejemplo, estaban vestidos como indígenas del Altiplano. Por otro lado, hubo abundancia de bailes y canciones –de varios espacios culturales–, los que en algunos casos proporcionan la ironía o el sarcasmo frente a la situación histórica representada.

Otras muestras latinoamericanas fueron las de Grupo Actoral (Venezuela) con Verónica Oddó y Juan Carlos Gené, que puso **Guarda mis cartas...**, centrada en la reconstrucción parcial de la historia de Violeta Parra; **Tango varsoviano** del Teatro del Sur, dirigido por Alberto Félix Alberto. **Tango varsoviano** ha participado en numero-

Los festivales internacionales. Son varios los elementos que favorecen su recurrencia en el circuito teatral: las palabras se reducen a un mínimo, hay un juego de luces que hacen el escenario atractivo, se enfatizan ciertos motivos argentinos estereotipados (el tango, Gardel, el arrabal o la marginalidad), se juega con la ilusión y la realidad forzando al espectador a crear su propia respuesta, y se utiliza el desnudo. Según la descripción proporcionada en el Festival en Chile: *En la obra, Amanda es el único personaje real. El resto es fruto de su imaginación, que regresa al pasado.*

El teatro para niños estuvo representado por la Fundación de Títeres y Teatro La Libélula Dorada (Colombia) que puso **Los espíritus lúdicos**. Los personajes del cuento –Tato y Tito, dos niños– van en busca de la libélula dorada a un mundo extraño, sin más armas que una pistola de juguete.

TEATRO DE EUROPA, ASIA Y AFRICA

La muestra internacional fue riquísima y variada. De España estuvieron el Teatro la Zaranda con **Perdonen la tristeza**; la compañía La Tía Norica, con **Autos de Navidad**, basados en textos anónimos del Siglo de Oro en España; **Entre las ramas de la arboleda** de Rafael Alberti, en un monólogo de José Luis Pellicena; el grupo de teatro callejero Xarxa, mencionado anteriormente. Otros grupos europeos fueron: Grupo Evora (Bélgica) con **Compartiendo el mediodía** de Paul Claudel; Odin Teatret (Dinamarca) dirigido por Eugenio Barba, con **Kaosmos**; Kom Teatteri (Finlandia) con **El barbero de Sevilla**; Compañía Ballatum (Francia) **On s'aimait trop pour se voir tous le jours** de Guy Alloucherie; Amphitheatre (Grecia) con **Electra** de Sófocles; Teatro Solari Vanzi (Italia) que presentó **Diálogo** de Eduardo Sanguineti; Teatro Lalek (Polonia) con **El proceso** de Kafka; la compañía La Barraca (Portugal) con **O pranto de María Parda** de Gil Vicente; Teatro C. J. Nottara (Rumania) con **El rey se muere** de Ionesco; Backa Teatret (Suecia)

con **Noche de reyes** de Shakespeare; la compañía de Muriel Bader (Suiza) con **Chaque amant est guerrier** de Muriel Bader; El Teatro (Túnez), **Femella** de Taofik Jebalí. También estuvieron representados en Inglaterra con un espectáculo de Marionetas, **Animata** de Stephen Mottram y el grupo Red Shift que representó **Macbeth** de Shakespeare y Japón con el grupo Suzuki de Toga que puso en escena **Dyonisus**, basada en **Las Bacantes** de Eurípides. De Estados Unidos estuvo Fred Curchack con **Stuff as dreams are made on**, inspirada en **La tempestad** de Shakespeare.

Todos estos espectáculos contaron con público muy numeroso. En varias ocasiones las entradas estuvieron agotadas con anticipación o hubo gente que quedó fuera del teatro. En el caso de **Kaosmos**, por ejemplo, el director pidió reiteradamente a los espectadores aproximar las sillas y crear espacio para permitir el ingreso de la gente que esperaba poder ingresar.

Uno de los puntos altos fue la presencia y participación de Eugenio Barba y el grupo Odin Teatret de Dinamarca. Barba –quien es bastante conocido en América Latina por sus viajes anteriores y las traducciones de sus libros– dirigió dos talleres de cuatro horas cada uno sobre su metodología de la preparación del autor. Ambos fueron ilustrados y demostrados con la participación de actores o actrices del grupo. Es digno de destacar la voluntad pedagógica de comunicar experiencias y las maravillas que pueden realizar los integrantes del grupo con el cuerpo. Para estos talleres se adaptó la sala de conferencias con tribunas portátiles, las que se llenaron y aún hubo potenciales espectadores a la espera de que alguien saliese para poder entrar. Los asistentes eran en su mayoría estudiantes de las escuelas de teatro, pero también hubo un buen grupo de actores y actrices ya consagrados en la escena nacional e internacional.

En **Kaosmos**, el ritual de la puerta, según la descripción oficial, confluyen, por lo menos, tres tradiciones: la leyenda escandinava recogida por Hans Christian Andersen en la que una madre



Perdonen la tristeza, por el grupo La Zaranda. España.

busca a su hijo raptado por la muerte, la historia del hombre del campo que quiere entrar al mundo de la ley descrito por Kafka en uno de sus cuentos y, finalmente, una historia del folklore de Transilvania titulada **El ritual de la puerta**. **Kaosmos** se sustenta en mitos y símbolos de los ritos de iniciación. El Guardián, al comenzar la acción, se encarga de presentar a los demás personajes. Los personajes míticos son: Kai, el marinero que vio una sirena; Roberta, la madre que busca al hijo raptado por la muerte; Tina, la esposa del pueblo; Iben, el hombre del campo; Isabel, hermana melliza del guardián; Julia, doña música que conforta a quien ríe hasta las lágrimas, y Franz, el hijo desheredado del diablo. La historia, sin embargo, no fue lo más importante. Lo impresionante es el espectáculo en sí: la belleza de los movimientos, la riqueza de los trajes, la musicalidad, la combinación de bailes y canciones. El conjunto produce el encanto de un cuento y personajes de leyenda. El espectáculo fue una delicia sensorial, aunque no se entendiesen las palabras.

Contraste enorme hubo entre este espectáculo y el de la Compañía Ballatum (Francia), en

el cual se intentaba representar la incomunicación entre seres humanos. Frente al silencio ritual y reverente que origina el espectáculo de Barba, el del grupo francés se asocia con los códigos de la teatralidad del cine mudo o de los *monos animados* del cine o la gestualidad circense por la violencia de los movimientos, la agresividad de la relación física de los personajes, los golpes, saltos y escarnio físico exagerados. Tal vez la repetición de golpes y caídas fueron los secretos del éxito, ya que los espectadores rieron estentóreamente durante gran parte de la función.

Novedad para Chile y América Latina fue la presentación del grupo A Barraca de Portugal que, tradicionalmente, se ha asociado con teatro popular o teatro social. Su versión de **O pranto de María Parda** de Gil Vicente y Mario de Sa Carneiro constituyó un modelo de actuación. María do Ceu Guerra configuró un espacio de ritualidad y humanidad en la pobreza y desesperación personal del personaje. El texto, en portugués antiguo, no era de tan fácil acceso para los espectadores. Aunque para algunos el texto puede ser la parodia de una borracha, la actriz fue tan convincente en la

representación de la angustia personal que logró crear una atmósfera de rito distante en el tiempo, pero presente en su angustia y trascendencia humana.

METAS Y LOGROS DEL FESTIVAL

El afiche del Festival fue diseñado por Roberto Matta, el que, según los organizadores, definía las aspiraciones del encuentro:

una mano abierta, de frente, sin dobleces, sin nada escondido... mostrando sus dedos coronados por muñecos, personajes, dispuesta en cualquier instante, con un rápido ademán, a juntarlos y contar historias que cada uno podrá contar a su antojo. Aquí están todos: el Rey, poder; el arlequín, risa y sabiduría del pueblo; el loco, la libertad del todo puede ser; los amantes, separados, cada uno mirando por su lado... el sueño del amor difícil. De todas maneras 'personajes' de dedos coronados que nos dicen: aquí estamos, para hacer historias, y cuentos y sueños en todos. Aquí, en nuestras manos está el teatro: espejo de la vida y de nosotros.

El Festival –junto con reunir a dramaturgos, actores, teóricos, influyentes personas del mundo internacional del teatro, y dar oportunidad para que el público chileno viese teatro de todo el mundo– cumplió una función política importante para el país organizador. Obviamente visibilizó la democracia nacional a nivel internacional y quiso significar el retorno a la vida cultural sin límites. El Arlequín –*Organo Informativo Oficial del Festival Mundial Teatro de las Naciones, ITI, 1993*– afirmó expresamente en el número 2:

El Festival de las Naciones es la oportunidad para que Chile y sus artistas demuestren cómo aquí se hace honor a los artistas y a la hospitalidad, una manera de reencontrarse con la gran cultura del mundo, a la vez que devolver la

mano a los países que durante muchos años fueron voluntarios anfitriones de nuestros artistas e intelectuales.

Evidentemente cumplió con estos objetivos. Además, motivó al país entero a ver teatro. Es de esperar que esta motivación se constituya en una semilla que dé origen a un público más permanente y frecuente a los espectáculos nacionales. Un autor y director con el que conversé me hacía notar que los enormes gastos no redundarían en beneficio de autores o dramaturgos nacionales y que hubiese sido mejor emplear esas sumas de dinero en apoyar el desarrollo del teatro chileno. Es posible, sin embargo, que la ocasión de ver teatro de diversos países del mundo, el diálogo constante entre directores, actores y dramaturgos, el enorme número de jóvenes estudiantes que asistieron a los talleres, la diversidad de teatralidades escenificadas constituyan un impacto en el desarrollo y apertura del teatro chileno mucho más productivo que el haber utilizado los fondos en un apoyo directo a autores y compañías nacionales.

El Festival de Teatro de las Naciones en Chile en 1993 abre numerosas interrogantes con respecto a las tendencias escénicas contemporáneas y la búsqueda de códigos teatrales que aspiran a desdibujar las fronteras de las culturas nacionales. Códigos que implican la supresión o disminución del lenguaje verbal y el énfasis en el lenguaje del cuerpo. Códigos que, a la vez, suponen una teatralidad ahistórica y transnacional con la consiguiente apropiación de códigos y gestos desligados de su contexto histórico y social. La magnitud misma del Festival, la diversidad de grupos participantes hizo más evidente, o de mayor significación, la tendencia que se observa en la mayor parte de los festivales internacionales de teatro: la disminución del teatro de la palabra y su sustitución por el teatro del gesto, del cuerpo y de silencios.