



EL CONCEPTO DE *GESTUS* SOCIAL Y SU  
CONFIGURACIÓN ÉPICA, REALISTA Y DIALÉCTICA EN  
LA POÉTICA DE BERTOLT BRECHT

*THE CONCEPT OF SOCIAL GESTUS AND ITS EPIC, REALISTIC  
AND DIALECTIC CONFIGURATION IN THE POETRY OF BERTOLT  
BRECHT*

**Luiz Paixao Lima Borges**

Companhia de teatro

([luizpaixaoteatro@gmail.com](mailto:luizpaixaoteatro@gmail.com))

<http://orcid.org/0000-0002-8346-7030>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.07

ISSN 2444-3948

**Resumen:** El concepto de *gestus* es sin duda una de las mayores aportaciones del pensamiento de Bertolt Brecht (1898-1956) al teatro. Su carácter revolucionario se manifiesta en sus amplias posibilidades de configuración estética y formal, como principal articulador del efecto de distanciamiento. El *gestus* social denuncia contradicciones, presenta el comportamiento humano en su relación de poder y opresión, de lucha y liberación, de posibilidades de transformación. Este artículo pretende, a través de un análisis histórico, materialista y dialéctico, presentar el *gestus* social en su configuración épico-dialéctica, en todos los ámbitos del teatro: dramaturgia, puesta en escena y creación actoral.

**Palabras Clave:** *Gestus* social; Efecto de distanciamiento; Realismo dialéctico; Teatro Épico; Bertolt Brecht.

**Abstract:** The concept of *gestus* is certainly one of the greatest contributions of Bertolt Brecht's (1898-1956) thinking to the theater. Its revolutionary character is manifested in its wide possibilities of aesthetic configuration, as the main articulator of the distancing effect. The social *gestus* denounces contradictions, presents human behavior in its relationship of power and oppression, of struggle and liberation, of possibilities of transformation. This article intends, through a historical, dialectical and materialistic analysis, to present the social *gestus* in its dialectical and narrative configuration, in all areas of theatre: dramaturgy, staging and actor creation.

**Key Words:** Social *gestus*; Distancing effect; Dialectical realism; Epic theater; Bertolt Brecht.

**Sumario:** 1. Por un nuevo teatro. 2. ¿*Gestus* o gesto? 3. El *gestus* más allá del gesto. 4. *Gestus* social. 5. El *gestus* social y la puesta en Escena. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

LUIZ PAIXAO LIMA BORGES es Dramaturgo, Director de Teatro, Máster y Doctor en Literatura Brasileña por la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil. Con casi medio siglo de actuación en el teatro, es Director de la Companhia de Teatro, en la ciudad de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Su espectáculo, *Capitán Fracaso*, ha sido reconocido en varios festivales internacionales de teatro (Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México y Perú). Su principal objeto de estudio es el realismo épico y dialéctico de Bertolt Brecht, sobre el que ya ha publicado varios artículos, y el libro, aún inédito, *El actor en Brecht: caminos hacia el distanciamiento épico, realista y dialéctico*. Dedicó su Tesis Doctoral a la influencia del pensamiento brechtiano en la dramaturgia brasileña. Es autor del libro *Delcír da Costa: Rabiocos de vida (notas de un psiquiatra enamorado del arte)*, publicado por la Editora Fino Traço, 2022

## I. POR UN NUEVO TEATRO

Brecht concibió el teatro como un poderoso agente de transformación social y se comprometió con la búsqueda de una forma escénico-dramatúrgica que contribuyera a una mejor comprensión de las relaciones sociales a las que se subordinan los hombres. El supuesto de que «el mundo actual también puede ser representado en el teatro, pero sólo en la medida en que se entienda como un mundo en transformación» (BRECHT, 1971, pág. 197), guió su investigación, apoyada en un análisis materialista y dialéctico, que permitió el reconocimiento de las contradicciones de «un mundo tan múltiple» (Brecht, 2006, pág. 125, mi traducción). Para Brecht, el conocimiento produce una acción que altera sustancialmente la capacidad de percibir los hechos objetivos. En ese sentido, el público, como ser social y histórico, al analizar y comprender la fábula como una parábola, estaría en condiciones de conocer la realidad a través de su representación dramática, y actuar en el sentido de transformarla. Para entender el mundo como sujeto de cambio, es necesario entender al hombre como agente transformador y, al mismo tiempo, transformable; comprender la dinámica del movimiento y sus leyes, regidas por la dialéctica; comprender que el movimiento es absoluto y el reposo es relativo; comprender que de la observación surge el asombro, del asombro surge la comprensión de las contradicciones del capitalismo, y de sus mecanismos de opresión, que hacen del hombre el objeto de un sistema que se sustenta en la ganancia obtenida por la producción de plusvalía.

Los requisitos estéticos y formales para la representación del mundo en transformación sólo se materializarían a través de un teatro que entendiera las diferentes etapas del capitalismo y sus procesos de afirmación como sistema económico e ideológico de la clase dominante. Es en este sentido que hay una configuración dialéctica coherente en su proyecto artístico y su reflexión sobre los modos de producción capitalista, que forman parte de la totalidad estético-ideológica, articulados a través de una forma que rompe con el modelo ilusionista del teatro burgués. El realismo épico-dialéctico –de claro carácter socialista– tiene como principal objetivo provocar una postura diferenciada tanto en el actor en su proceso de creación, como en el público al que se anima a salir de su zona de comodidad para enfrentarse a las relaciones sociales presentadas y, de este modo, formular una crítica del comportamiento

humano y de las condiciones sociales objetivas. Es con esta perspectiva que su concepción escénico-dramatúrgica busca superar las motivaciones individuales y evidenciar el condicionamiento histórico que actúa sobre el comportamiento humano.

Comprendiendo el valor dialéctico y revolucionario de la forma, y siempre atento a sus necesarias adaptaciones al momento histórico, la obra de Brecht no permanece estática y opera transformaciones que no se pierden en los meandros del formalismo o del dogmatismo político-ideológico. Siempre atento a los cambios de su tiempo, a lo largo de su vida artística imprimió a su teatro las necesarias adaptaciones estéticas y formales. Las transformaciones observadas en su concepto de *gestus* social demuestran su preocupación por la forma que, para él, debe acompañar al movimiento histórico y social.

En arte la forma desempeña un gran papel. No lo es todo, pero es tanto que desatenderla destruye una obra. No es nada externo, algo que el artista confiere al contenido, pertenece tanto al contenido que a menudo al artista se le presenta como el contenido mismo, pues al hacer una obra de arte se encuentra la mayoría de veces con elementos formales juntamente con el tema e incluso a veces antes que el. (Brecht, 1984, pág. 403)

Convergiendo siempre en una defensa intransigente de relaciones sociales más humanas, su lucha contra el formalismo lo llevó a una preocupación constante por el valor estético de su trabajo: «si *Formalismo* significa buscar formas siempre nuevas para un contenido siempre constante, entonces formalismo significa también conservar una forma vieja para un contenido nuevo» (Brecht, 1984, pág. 281). Afirmando la conciencia histórica y social, su investigación, sustentada en principios marxistas, se confirmó en su lucha por una forma revolucionaria que pretendía responder a las necesidades políticas y sociales de su tiempo<sup>1</sup>. En esta perspectiva, definió el conjunto de su obra como teatro de la era científica.

[...] la ciencia y el arte tienen una función común: hacer más fácil la vida del hombre. Una satisface sus necesidades materiales, la otra las espirituales. En los tiempos que se avecinan el arte extraerá la diversión de la actividad creadora moderna, que tanto puede mejorar nuestras

condiciones de vida y que, si alguna vez se la deja en libertad, podría llegar a constituirse por sí sola en el mejor de los placeres. Ahora bien, ¿cómo deberán ser nuestras imágenes de la vida social si nos decidimos a consagrarnos a la gran pasión de crear, de producir? Ante la naturaleza y la sociedad ¿cuál es la actitud creadora, la actitud productiva que adoptaremos en nuestro teatro para placer de todos y en nuestra condición de hijos de una era científica? (Brecht, 1971, pág. 115)

La relación entre teatro y ciencia no se establece, como puede verse, en una sumisión del teatro a la ciencia, sino en una convivencia productiva y dialéctica en la que la ciencia contribuye al desarrollo y conocimiento del hombre y de la sociedad, y el teatro se alimenta de este proceso con conciencia para producir una forma que al mismo tiempo que entretiene también promueve el conocimiento, permitiendo al hombre mejores condiciones para evaluar críticamente el desarrollo mismo de la ciencia y de la sociedad. Para Brecht, «la ciencia es parte de la condición humana en la misma medida que el arte [...] Nadie carece por completo de conocimientos científicos y nadie carece por completo de condiciones artísticas» (Brecht, 1970, pág. 168).

Su opción por la dialéctica marxista no fue solo un escudo ideológico para la construcción de contenidos comprometidos con la defensa del socialismo, se convirtió en una praxis que determinó la investigación de una manera que, apoyada en el realismo lo superó históricamente, sin hacerlo menos realista, imprimiendo en él nuevas posibilidades de configuración. El carácter teatral de su obra va más allá del vulgar experimentalismo para constituir un modelo del que deben extraerse procedimientos cuya aplicación contribuirá a la comprensión del mundo actual.

El pensamiento dialéctico corresponde a una sociedad diversificada con poderosas fuerzas productivas, que se desarrollan con rapidez, en forma catastrófica, entre las leyes de la competencia, la libertad de explotación, la acumulación de miseria como resultado de la acumulación de capital, todo esto constituye a la dialéctica, cada vez más, en la posibilidad de orientarse, fenómenos de índole social [...] cosas así nos enseñan a pensar en forma dialéctica. (Brecht, 1982, pág. 86)

La fuerza de la dialéctica en su obra se fundamenta en la forma y el contenido, la provocación y la crítica, un instante de reflexión y placer. Para Brecht, el placer no es solo disfrute, también es conocimiento.

[...] el teatro del distanciamiento es un teatro dialéctico [...] es imposible dominar la realidad si no se reconoce su naturaleza dialéctica. el [sic] efecto-v permite representar esa naturaleza dialéctica, ese su fin; eso lo explica. [...] las emociones serán contradictorias, se fundirán unas en otras, etcétera. el [sic] espectador se convierte en un dialéctico, en todos los aspectos. permanentemente [sic] está presente el salto de lo particular a lo general, de lo individual a lo típico, del ahora al ayer y al mañana, la unidad de lo incongruente, la discontinuidad de lo continuo. aquí [sic.] actúan los efectos del distanciamiento. (Brecht, 1982, pág. 216)<sup>2</sup>

Por tanto, la dicotomía que se pretende imponer a su teatro<sup>3</sup> –la razón que niega la emoción– no es más que un intento de vulgarizar su pensamiento, lo que conduce a una incompreensión de sus objetivos más claros. Negar la emoción a su teatro es pretender negar, por ignorancia o mala fe<sup>4</sup>, a un autor que afirma categóricamente que «lo frío y lo mecánico no está en la línea del arte» (BRECHT, 1978, pág. 209, mi traducción)<sup>5</sup>. El conocimiento no es la negación de la diversión. El concepto de diversión y su contraparte dialéctica, el conocimiento, requieren ser analizados en una perspectiva histórica en la que la comprensión de Brecht consideraba que hay un cambio sustancial en las relaciones sociales, condicionado por la nueva etapa del capitalismo en sus relaciones de producción. Es en este sentido, y con el objetivo de producir un teatro que responda objetivamente a este momento, que desarrolló una forma en la que el control de la empatía –no su eliminación absoluta– hizo posible una profundización de la conciencia crítica del público que «generalmente cuelga el cerebro en la entrada [al teatro], junto con el abrigo» (BRECHT, 1967, pág. 44, mi traducción)<sup>6</sup>.

El hombre es un complejo contradictorio que se encuentra en proceso de transformación que se concreta a través del choque y superación de los opuestos. Su comportamiento debe, entonces, ser observado ya no desde la perspectiva del humano eterno, ya que esto no corresponde a un tiempo en que «nuestra vida social humana [...] está condicionada por las ciencias en una medida hasta ahora desonocida» (BRECHT, 1971, pág. 112). Para Brecht, el teatro de su tiempo debe corresponder al hombre

de su tiempo. En su obra *La vida de Galileo*, el científico perseguido por la Inquisición, al discutir el papel de la ciencia con su discípulo Andrea Sarti, afirma:

Sostengo que el único propósito de la ciencia es aliviar el cansancio de la existencia humana. Y si los científicos, intimidados por la arrogancia de los poderosos, piensan que basta con amontonar conocimiento, por el conocimiento, la ciencia puede volverse inválida, y sus nuevas máquinas serán nuevas aflicciones, nada más. Con el tiempo, es posible que descubras todo lo que hay por descubrir y, sin embargo, tu avance será solo un avance que te alejará de la humanidad. El precipicio entre vosotros y la humanidad puede crecer tanto que vuestro grito de alegría, el grito de quien ha descubierto algo nuevo, responda a un grito universal de horror. (Brecht, 1991, pág. 165, mi traducción)<sup>7</sup>

El teatro épico, en la concepción brechtiana, se caracteriza por la utilización del efecto de distanciamiento, en un proceso de superación dialéctica del realismo. Tal operación no implica la negación absoluta del realismo, ya que la superación dialéctica no destruye todo lo que es parte de lo viejo, conservando lo que hay de positivo en él, es decir, lo viejo es el desarrollo de un momento anterior a sí mismo, por lo tanto, conserva los aspectos progresistas de su antecesor. El realismo, como superación de las formas anteriores, es revolucionario, aunque algunos de sus aspectos deben ahora ser superados, según lo determinen las nuevas condiciones históricas. En este aspecto, el distanciamiento épico y dialéctico hereda del realismo el acercamiento sensible a la realidad, y al proponer una posición crítica no sugiere ruptura emocional, sino que apuesta por el control de la empatía como recurso fundamental para estimular la reflexión crítica. El distanciamiento, por lo tanto, no significa ausencia de emoción.

«Distanciar» es, por tanto, historizar, es representar los hechos y los personajes como hechos y personajes históricos, es decir, efímeros. Se puede, por supuesto, proceder de la misma manera con los contemporáneos y mostrar su comportamiento como ligado a un tiempo, como histórico, efímero. [...] el espectador deja de ver a los hombres representados en el escenario como seres absolutamente inmutables, escapando a toda

influencia y arrojados indefensos a su destino. El espectador asume una nueva actitud. (BRECHT, 1967, pág. 138, mi traducción)<sup>8</sup>

El teatro épico sigue siendo realista, pero entiende que el realismo no se limita a una representación de la realidad a través de la configuración de sus detalles, sino a través de la configuración materialista y dialéctica de las relaciones sociales presentadas dramáticamente, aunque utilice elementos y formas no realistas. Lo que importa es comprender los procesos sociales dramatizados: sus razones, su mecánica de desarrollo y, particularmente, su injerencia en la vida de los hombres. Su visión del realismo está directamente ligada a la cuestión de clase y al carácter popular del arte, que debe estar al servicio de las grandes masas trabajadoras. Su teatro busca señalar con rigor las contradicciones fundamentales del capitalismo con «una representación más precisa de las verdaderas fuerzas sociales que operan bajo la superficie inmediatamente visible» (Brecht, 1967, pág. 121, mi traducción)<sup>9</sup>.

## 2. ¿GESTUS O GESTO?

No se puede pensar en el teatro brechtiano sin considerar un proyecto estético-ideológico que sufre transformaciones fundamentales, pero que mantiene siempre su perfección de superación del efecto de distanciamiento, un procedimiento estético y formal que permite un análisis y una comprensión dialéctica de la realidad concreta. La formulación del concepto de *gestus* social y su praxis dramaturgico-escénica no son estáticas, y se insertan en un contexto mucho más amplio de la poética brechtiana, y son el resultado de una investigación que ha profundizado a lo largo de los casi cuarenta años que Bertolt Brecht dedicó a la investigación estética y formal en torno a un teatro épico, realista y dialéctico.

En su definición de diccionario, de origen latino *-gestus-*, el gesto no sólo se caracteriza como una acción física voluntaria e ilustrativa de un sentimiento, sino que también puede, en otras circunstancias, ser entendido como una actitud, no descrita por el movimiento, que se asume en relación a algo específico, en la disposición a ponerse a favor de. Una cuestión que debe considerarse en relación con el concepto implica la traducción del término. Al optar por utilizar su forma latina, Brecht se refiere tanto al gesto como una expresión física dramatizada, como a su



concepción como intencionalidad y actitud. Desde esta perspectiva, la traducción de *gestus* por gesto corre el riesgo de inducir una mala lectura, ya que no distingue un concepto –operador estético del efecto de distanciamiento– de una acción física naturalizada, y de carácter expresivo e ilustrativo.

El gesto, tal como se percibe en la poética brechtiana, importa menos en su naturalidad ilustrativa que como procedimiento estético que pretende expresar contradicciones, comportamientos y relaciones sociales objetivas.

El teatro épico es gestual. [...] El gesto es su material; y su tarea valorar ese material adecuadamente. [...] tiene un comienzo y un final definibles a diferencia de las acciones y empresas de las gentes. Esta índole estrictamente conclusa, a la manera de un marco, de cada elemento de una actude (que sin embargo se encuentra en un flujo vital), es incluso uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del gesto. [...] El carácter retardatario de la interrupción, el carácter episódico del encuadramiento son los que hacen que sea épico el teatro gestual. (Benjamin, 1975, pág. 19).

Su proceso de configuración lo transporta a un lugar donde la reflexión justifica su existencia autorreferencial y formalmente teatral. Esto se debe a que en el realismo épico-dialéctico propuesto por Brecht, cada gesto es pensado y ejecutado con el propósito de provocar y estimular una crítica del comportamiento social del personaje y de las situaciones dramatizadas, así como acentuar sus contradicciones.

La autorreferencialidad en su propuesta estético-formal, por tanto, no se configura sólo como un lenguaje, que se agota en el juego del teatro-dentro-del-teatro, sino como un procedimiento que desvía la escena de su presentificación ilusionista con el fin de historizarla, en su proceso escénico. En un teatro que considera la totalidad corporal del actor como significativamente histórica y social, el naturalismo gestual no es bien recibido, y su configuración no responde únicamente a las necesidades del personaje: del gesto como manifestación de un estado psicológico, Brecht extrajo la reveladora contradicción de situaciones y comportamientos, contruidos desde la perspectiva de la confrontación del arte con la realidad concreta.

[...] todo sentimiento debe reflejarse en el exterior, es decir, debe transformarse en gestos. El actor necesita encontrar una expresión exterior que dé sentido a las emociones de su persona, posiblemente una acción que revele su estado emocional. La emoción en cuestión necesita ser externalizada y emancipada para que pueda ser tratada ampliamente. Los gestos realizados con especial elegancia, con fuerza y gracia, provocan el D-Effect. (Brecht, 1967, pág. 164, mi traducción)<sup>10</sup>

Como procedimiento de autorreferencialidad, el *gestus* se presenta, por tanto, como teatral, corriendo el riesgo de convertirse en víctima del esteticismo. Sin embargo, su estilización en el ámbito corpóreo no significa la negación de su intención social, es decir, no se puede confundir la elaboración amimética y teatralizada de una postura, movimiento o gesto, con un conjunto de signos que se traducen sólo como conjunto de signos, exentos de su representación social. La autorreferencia y la teatralización son formas de distanciamiento y no buscan un efecto que termine en sí mismo, son el resultado consciente e intencional de una necesidad de esclarecer relaciones y conductas históricamente condicionadas.

Apoyando su teoría del distanciamiento en una nueva comprensión y formalización del gesto escénico: transformó el gesto ilustrativo en un *gestus* que posibilitaba la representación de actitudes y comportamientos sociales. Su nueva configuración valoró el «papel desempeñado por el elemento géstico. Para esos tanteos, lo géstico fui, precisamente, lo dialéctico contenido en el teatro» (Brecht, 1973, pág. 52). Es en esta comprensión que el gesto, desnaturalizado y depsicologizado, se convierte en el primer camino para la emergencia del concepto de *gestus*, y se convierte en su operador más significativo del efecto de distanciamiento, ya que lo gestual permitió imprimir un carácter dialéctico a lo dramático, y que ya se desarrollaba, de manera sistemática en su dramaturgia y en su puesta en escena, que rompe con la presentificación ilusionista para asumir su carácter histórico y narrativo.

La dramática dialéctica se inició con intentos más formales que temáticos. Trabajaba dejando a un lado la psicología, el individuo, y con su tónica marcadamente épica diluyó las situaciones en *procesos*. Los grandes arquetipos, a los que se distanciaba en la medida de lo posible, es decir, a los que se representaba con el máximo de objetividad (evitando que se

produjera una identificación), eran mostrados a través de su comportamiento frente a otros tipos. (Brecht, 1973, pág. 55)

Su afirmación como teatro, además de promover la necesaria distancia crítica, permite que el espectáculo, en su totalidad, sea entendido como un proceso y no como una condición dada, implicando presentar al hombre en constante transformación, y no como un humano eterno. Así, el *gestus* debe ser entendido en su totalidad estético-ideológica, porque fuera de esta instancia de representación se niega a sí mismo, fijándose sólo como un gesto, una postura o un movimiento, del que se toma única y exclusivamente una forma estetizada, que poco representa más allá de sí mismo. Aunque en un principio todavía estaba muy ligada a la gestualidad del actor, las vivencias revelaron sus más altos niveles de significación social y sus posibilidades de abarcar los diversos ámbitos de la puesta en escena y la dramaturgia.

### 3. EL *GESTUS* MÁS ALLÁ DEL GESTO

Inicialmente, Brecht se centró en el gesto como articulador del *gestus*, pero con el tiempo sus experiencias mostraron un alcance aún mayor para su uso, ya que debe entenderse como el conjunto de elementos corporales, materiales y textuales que revelan las contradicciones fundamentales que se presentan en la fábula, produciendo el distanciamiento en su configuración.

[...] *gestus* es el operador de un efecto de distanciamiento en sentido propio; y en particular que el distanciamiento deriva de la superposición de [varios] significados sobre otros, mostrándonos, por ejemplo, cómo un movimiento involuntario de la mano podría, en ciertas circunstancias (cuando lo realiza Luis XIV durante una entrevista particularmente decisiva, pero también cuando es realizado por un insignificante tendero durante las elaboradas e imperdonables negociaciones de la vida de la ciudad), cuenta como un acto histórico fatídico, con consecuencias graves e irreversibles. (JAMESON, 1999, pág. 139, mi traducción)<sup>11</sup>

La búsqueda de un gesto, tanto expresivo en su forma como cargado de significados sociales en su configuración, tiene su origen en el teatro

expresionista que proponía una ruptura radical con las formas realistas y naturalistas, y cobró mayor importancia cuando Brecht entró en contacto con las técnicas de la interpretación dramática china, particularmente a través de las obras del actor Mei Lan-Fang.

La representación tradicional china también conoce el efecto de distanciamiento y lo aplica de una manera extremadamente sutil. [...] el artista chino nunca representa como si hubiera una cuarta pared además de las tres que lo rodean. Expresa su conciencia de ser observado. [...] el artista se observa a sí mismo. (Brecht, 1967, pág. 105, mi traducción)<sup>12</sup>

Si bien existe un predominio de la presentación del carácter gestual del *gestus*, su manifestación no se limita a la gesticulación del actor, en su movimiento escénico, postura física y en la modulación de su voz. La configuración del *gestus* extrapola el acto de gesticular, ya que no puede expresar plenamente el carácter social de una situación dada o las representaciones de los conflictos internos del personaje, motivados también por una condición social, permitiendo una configuración de síntesis de los procesos presentados en la escena.

Gestus no significa mera gesticulación. No se trata de movimientos de manos, explicativos o enfáticos, sino de actitudes globales. Una actitud es Gestus cuando se basa en un gesto y se adapta a actitudes particulares adoptadas por el portador hacia otros hombres. (Brecht, 1967, pág. 77, mi traducción)<sup>13</sup>

La comprensión errónea y simplista de que el *gestus* es solo un gesto impide un acercamiento crítico y dialéctico a otras instancias representativas del teatro como el propio texto dramático, los decorados, el vestuario, la iluminación, la música, etc. En un artículo de 1929, Brecht escribió:

Cuando una actriz de este nuevo tipo [de teatro] interpretaba a la doncella de Edipo rey, anunciaba la muerte de su ama, gritando «muerta, muerta» con una voz penetrante y sin emociones. Su «Jocasta murió» lo dijo sin ningún pesar pero con tanta firmeza y certeza que el solo hecho de la muerte de su ama pesaba más en ese preciso momento que cualquier tristeza que pudiera crear. No abandonó su voz al horror, pero

quizás su rostro, ya que se maquilló de blanco para mostrar el impacto que tiene una muerte en quienes la presencian. (Brecht, 1967, pág. 45, mi traducción)<sup>14</sup>

El uso del «maquillaje blanco» como representación formal del «impacto» de la muerte, y en sustitución de la manifestación emocional del personaje y su acción sobre el público, se configura, en los parámetros de su realización escénica, como una forma embrionaria del *gestus*, aunque Brecht no lo defina como tal. En el artículo en cuestión no se hace referencia al concepto de *gestus*, sin embargo, no se puede negar que el uso del «maquillaje blanco» rompe una naturalidad y una expectativa emocional, presentándolo como provocador de asombro y perplejidad, pretendiendo con eso conducir a la audiencia a una nueva comprensión de los hechos dramáticos. La representación del comportamiento humano, a través de una configuración de carácter no realista en su forma –maquillaje blanco–, pero con la función de revelar las relaciones realistas a las que socialmente se sitúa el hombre –el impacto de la muerte–, califica esta representación con lo que vendría a conceptualizar como «Gestus social [que] es el gesto relevante para la sociedad, el gesto que permite sacar conclusiones sobre las circunstancias sociales» (BRECHT, 1967, pág. 79, mi traducción)<sup>15</sup>.

Las exigencias de una reconfiguración del realismo, que permitiera al espectador nuevas perspectivas de recepción, que no estén determinadas por su implicación emocional con la acción dramática, se cumplieron con el uso de formas que estimulen su capacidad crítica, en un proceso que condujo al dramaturgo y director a pensar en ajustes estéticos y formales, rompiendo muchas veces incluso con los parámetros de la configuración realista. Sin embargo, el uso de procedimientos no realistas no implica la renuncia al realismo como método de análisis.

Cuando el arte refleja la vida real, lo hace con espejos muy especiales. El arte no deja de ser realista porque modifique las proporciones, solo deja de serlo cuando las modifica de tal manera que si el público aplicara en la práctica los conceptos e impulsos inspirados por esas representaciones se etrellaría contra la realidad. Por cierto, la estilización no debe suprimir lo natural; su cometido consiste en acentuarlo. (Brecht, 1971, págs. 139-140)

Para promover esta nueva comprensión del realismo, no bastaba con desnaturalizar el gesto y teatralizar su forma, era necesario imprimir el carácter dialéctico en su configuración, lo que permitía acentuar el efecto de distanciamiento y su significación social. A partir de ahí, dio origen a la idea del *gestus* social, sin duda el aspecto más revolucionario de su poética, una forma narrativa dotada de un alto poder para revelar comportamientos y situaciones. Como se demostró, no se trata de una mera estilización, ya que su composición no se reduce a un efecto o a un símbolo: el *gestus* social denuncia contradicciones, presenta el comportamiento humano en su relación de poder y opresión, de lucha y liberación, de posibilidades de transformación.

El carácter narrativo-épico aplicado a las tres instancias del teatro –texto, interpretación y puesta en escena– no se abandonó, se profundizó y amplió en sus posibilidades, pues se apoyó en el *gestus* social: al historizar las acciones de los personajes, se permite la distancia crítica por parte del lector/espectador, que debe fijarse en la fábula. La presentificación del realismo burgués le lleva a un acercamiento psicológico al drama del personaje, acentuando la implicación emocional.

#### 4. *GESTUS* SOCIAL

El concepto de *gestus* es sin duda una de las mayores aportaciones del pensamiento brechtiano al teatro. Su carácter revolucionario se manifiesta en su amplia posibilidad de configuración estética, ya que sirve a todas las instancias del teatro como forma de composición artística de las contradicciones dialécticas y materialistas que condicionan el comportamiento humano. Su capacidad de síntesis dialéctica de las contradicciones de la sociedad, a través de representaciones portadoras de significados y revelaciones, el *gestus* revela las condiciones objetivas en las que los personajes se relacionan entre sí y con la situación a la que están subordinados.

La tarea principal del teatro consiste en interpretar la historia y en exponer su sentido a través de efectos de distanciamiento apropiados. Y no todo de la labor del actor, si bien no hay labor en el teatro que se cumpla con prescindencia de él. La historia es explicada, edificada y expuesta por el teatro en sua totalidad, es decir por los actores, los escenógrafos,

los maquilladores, los modistas, los músicos y los coreógrafos. Todos ellos unen sus artes en una empresa común, si perder por cierto su independencia. [...] El *gestus* de la demostración, que sempre acompaña al *gestus* demostrado, es particularmente subrayado por las canciones con que el actor se dirige directamente al público. (BRECHT, 1971, pág. 138)

Producto del conocimiento y de la conciencia social, la autorreferencialidad se convierte, en Brecht, en contenido dramatizado, aunque no sea estrictamente realista, porque lo que está en cuestión no es el referente en sí mismo, sino lo que subyace en él, es decir, las relaciones que lo condicionan comportamientos, ya que la aprehensión de lo real no está en su reproducción exacta, sino en la configuración de las relaciones sociales que condicionan el comportamiento humano. El *gestus* está condicionado por la realidad concreta y adquiere estatura social, y para Brecht, «el principio de Gestus debe sustituir al principio de imitación» (BRECHT, 1967, pág. 84, mi traducción), concluyendo con esto que el *gestus* puede ser una formalización –no formalista– con un claro carácter teatral. Una hogaza de pan puede ser sólo alimento, pero también puede representar la miseria de un determinado personaje, es en ese momento que la hogaza adquiere la dimensión de un *gestus* social. Su realización permite la distancia crítica necesaria para comprender las fuerzas que actúan definiendo jerarquías y subordinaciones de clases observadas en la sociedad, adquiriendo una función a la vez estética, política e ideológica. El *gestus* social permite comprender, desde una perspectiva social, las diferentes situaciones dramáticas presentadas, tanto en su expresividad escénica como en su estructura dramática, ya que «cada suceso aislado tiene su *gestus* fundamental» (BRECHT, 1971, pág. 135), que es decir que las acciones de los personajes están socialmente condicionadas y, como tales, deben ser presentadas.

Al poner de manifiesto los diferentes *gestus*, el actor llegará a dominar la historia y, por consecuencia, a su personaje. Sólo a partir de la historia, de ese bien delimitado complejo de acontecimientos, podrá llegar de un salto a su personaje definitivo, en el cual se reúnen todos los rasgos particulares. [...] las contradicciones que encierran las diversas actitudes [...] la historia en su totalidad le brindará la posibilidad de unificar lo contradictorio. (Brecht, 1971, pág. 134-135)

Comprender el *gestus* social es, por tanto, comprender el comportamiento contradictorio del personaje y las situaciones a las que se ve sometido dramáticamente. La construcción y especificidad de cada *gestus* está condicionada a la definición del *gestus* global sobre el que se sustenta toda la obra, es decir, un determinado comportamiento sólo se manifiesta en su relación directa con el conjunto de sus acciones, aunque sean contradictorias entre sí, ya que la contradicción es objeto de análisis de la dialéctica, y puede ser escenificada. Cada personaje tiene su *gestus* fundamental<sup>16</sup>, así como cada escena tiene su propio *gestus* básico y está siempre subordinado al *gestus* global de la obra, que guía y organiza todos los *gestus* que se irán construyendo en toda la puesta en escena. A este conjunto se debe la organización estético-filosófica del espectáculo.

Hemos designado como ámbito del *gestus*, el ámbito de las actitudes que adoptan los personajes entre sí. Las actitudes físicas, las entonaciones y las expresiones fisonómicas están determinadas por un *gestus* social: los personajes se injurian unos a otros, intercambian cumplidos o enseñanzas. Entre las actitudes que adopta un hombre ante los demás figuran también algunas que en apariencia pertenecen al ámbito privado. Tal es el caso de las expresiones de padecimiento físico en una enfermedad o las manifestaciones de religiosidad. (Brecht, 1971, pág. 132)

## 5. EL *GESTUS* SOCIAL Y LA PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena debe entenderse como la totalidad del espectáculo, en el que sus partes se armonizan estéticamente y dialécticamente, a través de formas bien definidas que permitan comprender el desarrollo de la fábula y permitan en su lectura una relación con la realidad concreta, a través de la parábola. La materialización de escenografías, iluminación, vestuario y parte musical, debe haber acentuado, en el modo o en la forma, *gestus* que puedan denunciar las relaciones sociales.

Para Brecht, la función principal de la iluminación escénica es mantener activa la conciencia del público; por su parte, no se formula ningún pensamiento sobre el uso dialéctico de la iluminación como *gestus* social; su intención es construir una luz que rompa la separación existente entre escenario y público, sugiriendo una nivelación social y elevando el nivel de atención del público: «Si iluminamos la actuación de los actores



de tal manera que los focos caigan dentro del campo de visión del espectador, destruimos parte de su ilusión de que está viendo un evento momentáneo, espontáneo, no ensayado, real» (BRECHT, 1967, pág. 167, mi traducción )<sup>17</sup>.

El hecho de no pensar dialécticamente la iluminación escénica llevó a Brecht a la imposibilidad de utilizarla como un *gestus* social, lo que sería posible a través de sus diversos recursos y efectos visuales, producidos a partir de los colores, la intensidad, las formas y los ángulos de proyección. La iluminación tiene una gran capacidad para producir distanciamiento y *gestus* social: a través de ella es posible definir relaciones de poder e imprimir una historicidad a la acción dramática, al mismo tiempo que enriquece estéticamente el espectáculo, sin por ello limitar ni restringir la conciencia del público; del mismo modo, la dialéctica sombra/luz permite acentuar y/o denunciar contradicciones en el comportamiento del personaje en relación con otro personaje, así como sus contradicciones internas. Por otro lado, otorga un gran valor al escenario como elemento narrativo, sin permitir que la reproducción detallada supere su función gestual:

[...] goza de una mayor libertad el escenógrafo que al concebir los lugares de la acción no se ve obligado a crear la ilusión de un interior o de un paisaje real. Será suficiente que sugiera, siempre que esas sugerencias expresen más en el sentido histórico o social, que una reproducción fiel del medio real. (Brecht, 1971, pág. 139)

En la Escena 6, de *Vida de Galileo* hay dos momentos de construcción significativa del *gestus* social. En el ámbito estricto de la escena, se construye su *gestus* fundamental, que organiza su totalidad, y un *gestus* específico de gran valor, que involucra la «piedra de la sabiduría»<sup>18</sup>: un grupo de sabios, altos prelados, monjes y eruditos, se burlan de la ciencia y de los descubrimientos científicos, negando el valor de lo que está más allá de sus capacidades de percepción: el *gestus* negacionista acompaña toda la escena y es dominante como demostración de una cierta relación social entre poder y ciencia; en el caso del *gestus* específico, hay un momento en que Galileo deja caer la «piedra de la sabiduría» y es interpelado por uno de los sabios:

EL PRIMER ESTUDIANTE *dirigiéndose a Galileo* – Algo cayó al suelo, señor Galileo.

GALILEO, *que había sacado su piedrita del bolsillo y había estado jugando con ella, hasta que por fin cayó, se agacha para recogerla* – Arriba, Monseñor, cayó hacia arriba.

EL GORDO PRELADO *se voltea* – Insolente. (Brecht, 1991, pág. 107, mi traducción)<sup>19</sup>

Lo que se observa es que no se trata sólo de una ironía de Galileo, sino que se pretende establecer a través de ella el contrapunto científico a todos los comentarios anteriores, creando así una crítica científica a la crítica negacionista. El comentario de Galileo asume la condición de un *gestus* social al historizar la situación, a través de la negación y afirmación dialéctica de la ley de la gravedad: al negar la ley de la gravedad – «cayó hacia arriba»– Galileo afirma la ciencia, y niega todos los negacionistas del comentario, a través de un dato científico que se confirma en su negación.

Un momento de rara sofisticación en el uso de *gestus* se puede ver en la forma en que se usaron los trajes en la Escena 12 – «El Papa», (págs. 146-149), en la que el Papa Urbano VIII y el Cardenal Inquisidor discuten la posibilidad de Galileo sea sometido a los instrumentos de tortura. Según la rúbrica, el Papa, un matemático, científico como Galileo, debe estar siendo «vestido durante la audiencia» con la ropa papal. El Cardenal Inquisidor hace uso de todos los argumentos para convencer a Su Santidad de que Galileo debe ser castigado, a fin de neutralizar el malestar que existe en la sociedad y dentro de la Iglesia. Al final, cuando tiene que tomar su decisión, Urbano VIII determina: «el extremo de los extremos es que te muestren los instrumentos». Brecht, en ese momento, indica que «El Papa está totalmente vestido». Su decisión se toma sólo cuando está protegido por su autoridad papal absoluta, lo que le da a la escena el estatus de un *gestus* social.

En el texto dramaturgico, detectamos su configuración en las indicaciones propuestas por el autor a través de las acotaciones, letras, poemas, títulos de escenas y actos, así como, y sobre todo, en los diálogos contruidos de forma argumentativa en la que no se considera una reproducción naturalista del modo de habla de la clase social de cada personaje. Circunstancias y comportamientos, enfrentados dialécticamente, revelan una acción objetiva en la configuración de los personajes,

otorgándoles una capacidad argumentativa que no necesariamente se corresponde con su realidad social, pues encierran contradicciones que pueden, por un lado, acentuar su tipicidad como representación de una determinada clase y, por otra parte, presentan características que niegan su tipicidad, pues van más allá de los límites conductuales de la clase representada. Sus argumentos se traducen en diálogos muy sofisticados elaborados según una lógica dialéctica, por tanto, muchas veces incompatible con su condición: lo que está en juego no son los conflictos internos de los personajes, sino el choque de ideas determinado por el contexto en el que se mueven. Por lo tanto, Madre Coraje representa más por sus ideas que por su tipicidad, lo que no disminuye el carácter realista de su configuración estética. Para Brecht,

Son históricamente significativos (típicos) las personas y los acontecimientos que, no siendo tal vez los más frecuente por término medio ni los que más llaman la atención, son, sin embargo, decisivos para los procesos evolutivos de la sociedad. La elección de lo típico debe hacerse según lo que para nosotros es positivo (deseable) y según lo que para nosotros es negativo (indeseable).

El significado propio de la palabra «típico», por el cual fue calificada de importante por los marxistas, es: históricamente significativo [...] es decir, importantes para el progreso de la humanidad, es decir, para el socialismo. Pero luego estos acontecimientos y estas personas han de ser representados de forma realista, es decir, con todas sus contradicciones. (Brecht, 1984, págs. 409-410)

La misma capacidad de argumentación vale para un científico (Galileo), para el Papa, o para Anna Fierling – la Madre Coraje. En el choque de ideas se revelan intereses de clase y contradicciones sociales.

Por *gestus* debe entenderse un conjunto de gestos, ademanes y frases o alocuciones que una o varias personas dirigen a una o varias personas. [...] Un *gestus* puede traducirse exclusivamente en palabras [...] Las palabras pueden ser reemplazadas por otras palabras, los ademanes por otros ademanes, sin que eso modifique el *gestus*, es decir, la *actitud subyacente*. (Brecht, 1970, pág. 26)

Una de las imágenes más llamativas de las puestas en escena de Brecht es, sin duda, el grito silencioso que emite Madre Coraje, en la Escena 3 de la obra *Madre Coraje y sus hijos*. La configuración no-realista del *gestus* social a través de su boca abierta revela toda su contradicción interna y las relaciones a las que está sometido en el momento de la escena y que necesita conservar por razones de seguridad.

Llega un momento en Madre Coraje cuando los soldados cargan el cadáver de Schweizerkas. Sospechan que es el hijo de Coraje, pero no están seguros. Es posible que se le solicite que lo identifique. [...] Frente al cuerpo extendido de su hijo, ella simplemente sacudió la cabeza en muda negación. Los soldados la obligaron a mirar de nuevo. Una vez más, no dio señales de reconocimiento, solo una mirada muerta. Mientras transportaban el cuerpo, Weigel miró hacia otro lado y le abrió la boca de par en par. La forma del gesto era la del caballo que grita en el *Guernica* de Picasso. El sonido que emergió fue crudo y terrible más allá de cualquier descripción que pudiera hacer. Pero en realidad, no había ningún sonido. Cualquier cosa. El sonido era un silencio total. Era el silencio que gritaba y gritaba por todo el teatro al punto que el público bajaba la cabeza como si estuviera frente a una ráfaga de viento. (Steiner, 2006, págs. 200-201, mi traducción )<sup>20</sup>

La descripción de Steiner demuestra el aspecto reflexivo y distanciado del *gestus*, al tiempo que revela su carácter emotivo pero no catártico. Percibimos el dolor de Madre Coraje, pero no lo sufrimos; entendemos su comportamiento sin perdernos en sus complejidades psicológicas; sus contradicciones ganan protagonismo sobre sus conflictos. Su reacción expresa su dolor, pero también expresa una circunstancia social, que debe entenderse como resultado del comercio de guerra. Las necesidades objetivas de Madre Coraje y la ceguera que le produce la ambición de lucro predominan sobre su sentimiento en la toma de decisiones para obtener la liberación de su hijo a través del soborno:

MADRE CORAJE – Parece que perdí demasiado tiempo regateando. (Brecht, 1991, pág. 216, mi traducción)<sup>21</sup>

La frase dicha por Madre Coraje no es sólo la confirmación de un hecho concreto, sino la configuración de un *gestus* que representa una

síntesis, aunque precaria, de todo lo que la guerra ocasionará en pérdidas en su vida.

Sin embargo, un *gestus* mucho mayor y más significativo ha acompañado su trayectoria, y lo seguirá haciendo: el carro no es sólo un componente de la escenografía de la obra, debe entenderse como su *gestus* fundamental: en él se desarrolla el comercio y el capitalismo es visto representado; el carro es el *gestus* del dinero y del capitalismo; es también la definición formal de la explotación capitalista de la guerra.

Las dos piezas aquí analizadas terminan ambas con un *gestus* social, que merecen ser destacados. En *Madre Coraje y sus hijos*, después de perder a los tres hijos en la guerra, Madre Coraje sigue un regimiento:

MADRE CORAJE – Espero que conseguiré tirar sola de la carreta. Creo que lo haré, con casi nada dentro. Ahora el camino es empezar todo de nuevo. *Arranca, uncida a su carreta.* ¡Espérame! (Brecht, 1991, págs. 265-266, mi traducción)<sup>22</sup>

En *Vida de Galileo* señalo dos momentos que pueden representar dos finales para la obra. La primera, Escena 14, justo después de entregar un ejemplar de *Discorsi* a Andrea Sarti, Galileo, preso de la Inquisición, está solo, con Virginia. Luego le pregunta a su hija, que está en la ventana:

GALILEO ¿Cómo es la noche?

VIRGINIA *en la ventana* – Clara. (Brecht, 1991, pág. 167, mi traducción)<sup>23</sup>

En la siguiente escena, Andrea Sarti, cruzando la frontera con los Discorsi, habla con unos chicos:

EL TERCER NIÑO *señala la jarra de leche, que dejó Andrea* – ¡Mira!

LA PRIMERA – ¡Y la caja desapareció! ¿Puedes ver que era el diablo?

ANDREA *volteándose* – No, fui yo. Tienes que aprender a abrir los ojos. La leche y el cántaro están pagados. Son para la anciana. Todavía no he respondido a tu pregunta, Giuseppe. No hay manera de volar por el aire en una escoba. A menos que haya una máquina conectada al cable. Pero tal máquina aún no existe. Quizás nunca llegue a existir, porque el hombre es demasiado pesado. Pero nunca se sabe. Estamos muy lejos de

saber lo suficiente, Giuseppe. Todavía estamos en el principio. (BRECHT, 1991, pág. 170, mi traducción)<sup>24</sup>

## 6. OBRAS CITADAS

- BADER, WOLFGANG (1987). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BENJAMIN, WALTER (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Prólogo y traducción Jesus Aguirre. Madrid: Taurus.
- BRECHT, BERTOLT [1932] (1967). A Música-«Gestus». En Luiz Carlos Maciel (seleccionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 77-80). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRECHT, BERTOLT [1929] (1967). Diálogo sobre a arte de representar. En Luiz Carlos Maciel (seleccionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 42-45). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRECHT, BERTOLT [1937] (1967). O efeito de distanciamento nos atores chineses. En Luiz Carlos Maciel (seleccionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 104-114). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRECHT, BERTOLT [1937] (1967). O popular e o realista. En Luiz Carlos Maciel (seleccionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 115-122). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRECHT, BERTOLT [1939] (1967). O teatro experimental. En Luiz Carlos Maciel (seleccionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 123-140). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRECHT, BERTOLT [1940] (1967). Uma nova técnica de representação. En Luiz Carlos Maciel (seleccionador y traductor), *Teatro dialético* (págs. 160-177). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRECHT, BERTOLT [1937-1951] (1970). La compra de bronce. En Jorge Hacker (seleccionador), *Escritos sobre teatro* (v. 2, págs. 103-249). Nélide Mendilaharzu de Machain (traductora). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- BRECHT, BERTOLT [sin fecha] (1970). El «Gestus». En Jorge Hacker (seleccionador), *Escritos sobre teatro* (v. 2, pág. 26). Nélide Mendilaharzu de Machain (traductora). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- BRECHT, BERTOLT [1948] (1971). Pequeño órganon para el teatro. En Jorge Hacker (seleccionador), *Escritos sobre teatro* (v. 3, págs. 105-141). Nélide Mendilaharzu de Machain (traductora). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- BRECHT, BERTOLT [1955] (1971). ¿Puede reproducirse el mundo de hoy en el teatro? En Jorge Hacker (seleccionador), *Escritos sobre teatro* (v. 3, págs. 197-198). Nélide Mendilaharzu de Machain (traductora). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- BRECHT, BERTOLT [1931] (1973). Camino de la dramática dialéctica. En Jorge Hacker (seleccionador y traductor), *Escritos sobre teatro* (v. 1, págs. 51-52) Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- BRECHT, BERTOLT [sin fecha] (1978). De uma carta a um ator. En Siegfried Unseld (seleccionador), *Estudos sobre teatro* (p. 207-210). Fiama Pais Brandão (traductora). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRECHT, BERTOLT (1982). *Diario de trabajo I* (1938/1941). Edición al cuidado de Werner Hecht. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRECHT, BERTOLT [1937-1941] (1984). Sobre realismo socialista. En Werner Hecht (seleccionador), *El compromiso en literatura y arte* (págs. 280-282). J. Fontcoberta (traductor). Barcelona: Ediciones Península.
- BRECHT, BERTOLT [1948-1956] (1984). ¿Qué es formalismo? En Werner Hecht (seleccionador), *El compromiso en literatura y arte* (págs. 403-405). J. Fontcoberta (traductor). Barcelona: Ediciones Península.
- BRECHT, BERTOLT [1948-1956] (1984). Lo típico. En Werner Hecht (seleccionador), *El compromiso en literatura y arte* (págs.409-410). J. Fontcoberta (traductor). Barcelona: Ediciones Península.
- BRECHT, BERTOLT [1938-1939] (1991). Vida de Galileu. Roberto Schwarz (traductor). En BRECHT, BERTOLT. *Teatro Completo 6*. Antonio Bulhões, Roberto Schwarz, Geir Campos (traductores). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BRECHT, BERTOLT [1939] (1991). Mãe Coragem e seus filhos (uma crônica da guerra dos trinta anos). Geir Campos (traductor) En BRECHT, BERTOLT (1991). *Teatro Completo 6*, (págs. 171-266) Antonio Bulhões, Roberto Schwarz, Geir Campos (traductores). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- BRECHT, BERTOLT (2006). *Poemas 1913-1956*. 6. ed. 3. reimp. Paulo César de Souza (seleccionador y traductor). São Paulo: Ed. 34, 2006.
- JAMESON, FREDRIC (1999). *O método Brecht*. Maria Silvia Betti (traductora). Petrópolis (RJ): Vozes.
- STEINER, GEORGE (2006). *A morte da tragédia*. Isa Kopelman (traductora). São Paulo: Perspectiva.



## 7. NOTAS

- <sup>1</sup> El teatro de Brecht siempre estuvo marcado por la conciencia político-ideológica de su autor. Su obra estuvo, y sigue estando, al servicio de producir la conciencia crítica del lector/espectador. Por lo tanto, siempre respondió a la realidad objetiva con asombro y desconcierto.
- <sup>2</sup> Brecht no usó letras mayúsculas al comienzo de las oraciones. En algunas citas se mantuvo esta característica, según la traducción consultada.
- <sup>3</sup> En Brasil hay muchas lecturas equivocadas y prejuiciadas en relación al teatro de Brecht, en cuanto a la dialéctica de la razón y la emoción. La falta teórica de un adecuado abordaje y comprensión del pensamiento brechtiano ha producido usos erróneos de uno de sus principales procedimientos, el efecto de distanciamiento. El resultado ha sido la banalización no sólo del concepto, como propuesta de reflexión crítica, sino también de su aplicación práctica, como recurso escénico y dramático. El mal o ineficaz uso del efecto de distanciamiento, en lugar de provocar una reflexión crítica sobre la fábula, instauro un malestar al imponer al espectador el enfrentamiento con un elemento «extraño» y «falto de emociones» a la estética dominante del texto y la puesta en escena, que no tiene ningún vínculo estético-filosófico con el todo.
- <sup>4</sup> Como ejemplo, cito al dramaturgo brasileño Mauro Rasi: «Creo que Brecht es aburrido... Estoy a favor de los sueños, de la magia. Y, al fin y al cabo, desde la lógica brechtiana, queda lo didáctico, la confrontación de clases. (...) Es una mala visión. (...) Creo que Brecht perjudicó al teatro brasileño. Es ridículo ver a estos paletos nuestros vestidos de Hanna Schygulla, todos bromeando con que nacieron en la República de Weimar... El texto de Brecht me parece pesado, sin humor, que tiene que ver con los alemanes que, en cierto modo, se lo merecen. Aquí entre nosotros, es un elemento extraño». (MAURO RASI *apud* BADER, 1987, pág. 21, mi traducción). «Acho Brecht um chato... Eu sou a favor do sonho, da magia. E, no frígir dos ovos, da lógica brechtiana sobra o didático, o confronto de classes. (...) É uma visão pobre. (...) Eu acho que Brecht fez mal ao teatro brasileiro. É ridículo ver essas nossas caipiras travestidas de Hanna Schygulla todo mundo brincando que nasceu na República de Weimar... Acho o texto de Brecht pesado, sem humor, que tem a ver com os alemães que, de certa forma, o merecem. Aqui entre nós, é um elemento estranho».
- <sup>5</sup> «o que é frio e mecânico não se coaduna com a arte».
- <sup>6</sup> «geralmente pendura o cérebro na entrada [do teatro], junto com o casaco».

- <sup>7</sup> «Eu sustento que a única finalidade da ciência está em aliviar a canseira da existência humana. E se os cientistas, intimidados pela prepotência dos poderosos, acham que basta amontoar saber, por amor do saber, a ciência pode ser transformada em um aleijão, e as suas novas máquinas serão novas aflições, nada mais. Com o tempo, é possível que vocês descubram tudo o que haja por descobrir, e ainda assim o seu avanço há de ser apenas um avanço para longe da humanidade. O precipício entre vocês e a humanidade pode crescer tanto, que ao grito alegre de vocês, grito de quem descobriu alguma coisa nova, responda um grito universal de horror».
- <sup>8</sup> «Distanciar' é pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se evidentemente proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados a uma época, como históricos, efêmeros. [...] o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis, escapando a toda influência e lançados sem defesa a seu destino. [...] o espectador assume uma nova atitude».
- <sup>9</sup> «[...] uma representação mais exata das verdadeiras forças sociais que operam sob a superfície imediatamente visível».
- <sup>10</sup> «[...] todo sentimento deve se refletir no exterior, isto é, deve ser transformado em gestos. O ator precisa encontrar uma expressão exterior que dê significado às emoções da sua pessoa, possivelmente uma ação que revele o seu estado emocional. A emoção em questão precisa se exteriorizar e emancipar para que ela possa ser tratada amplamente. Os gestos feitos com uma elegância especial, com força e graça, ocasionam o Efeito-D».
- <sup>11</sup> «[...] *gestus* é o operador de um efeito de estranhamento no sentido próprio; e em particular que o estranhamento deriva da superposição de [vários] significados sobre os demais, mostrando-nos, por exemplo, como um movimento involuntário da mão poderia, em certas circunstâncias (quando executado por Luís XIV durante uma entrevista particularmente decisiva, mas também quando desempenhado por um insignificante lojista durante as elaborada e imperdoáveis negociações da vida citadina), contar como um fatídico ato histórico, com consequência sérias e irreversíveis».
- <sup>12</sup> «A representação tradicional chinesa também conhece o efeito de distanciamento e o aplica de uma maneira extremamente sutil. [...] o artista chinês nunca representa como se houvesse uma quarta parede além das três que o cercam. Ele expressa sua consciência de estar sendo observado. [...] o artista observa a si próprio».

- <sup>13</sup> «*Gestus* não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma atitude é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação a outros homens».
- <sup>14</sup> «Quando uma atriz desse novo tipo [de teatro] estava representando a serva de Édipo Rei, anunciou a morte de sua senhora, gritando «morta, morta» numa voz penetrante e sem emoção. Seu «Jocasta morreu» foi dito sem nenhum pesar [sic] mas tão firme e definitivamente que o simples fato da morte de sua senhora tinha mais peso naquele momento preciso do que o que poderia ser criado por qualquer tristeza. Ela não abandonou sua voz ao horror, mas talvez sua face, pois *usava uma maquiagem branca para mostrar o impacto que uma morte causa nos que a presenciaram.*)»
- <sup>15</sup> «*Gestus* social [que] é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais».
- <sup>16</sup> En las diversas traducciones y comentarios sobre el *gestus* se añaden adjetivos que permiten una mejor comprensión del procedimiento. Aquí adopté una división que me pareció más pedagógica:  
***Gestus* global** – es la principal contradicción, define la obra como un todo, así como la totalidad del personaje, que tendría su equivalente Súper objetivo, en la estética de Stanislavski;  
***Gestus* básico o *gestus* fundamental** – es la contradicción que guía los acontecimientos de una escena; también puede ser aplicable a actos;  
***Gestus* específico** – es el destinado a definir las diversas contradicciones del personaje, así como los más pequeños acontecimientos de una obra.
- <sup>17</sup> «Se nós iluminarmos a representação dos atores de uma maneira que os refletores caíam dentro do campo de visão do espectador destruímos parte de sua ilusão de estar assistindo um acontecimento momentâneo, espontâneo, não ensaiado e real».
- <sup>18</sup> «Piedra de la sabiduría» es una pequeña piedra que Galileo siempre lleva consigo y, en ocasiones, permite explicaciones de carácter científico; en el momento en que es arrebatada a Galileo por la Inquisición, vuelve a asumir el carácter de un *gestus*, en su representación social y política.

<?> Todas las citas de discursos y diálogos de obras de teatro se colocarán con sangría, incluso aquellas de menos de tres líneas, y que no se ajusten a las pautas de la APA y de la revista, que recomiendan que todas las citas con menos de tres líneas se integren en el cuerpo del texto. . . Esta opción se justifica para mantener sus características dramáticas, considerando que la distribución de los «discursos» de los personajes interfiere sustancialmente en la forma en que son apprehendidos.

«O PRIMEIRO ESTUDIOSO *dirigindo-se a Galileu* – Uma coisa caiu no chão, senhor Galileu.

GALILEU *que tirara o seu seixo do bolso e estivera brincando com ele, até que finalmente caíse, abaixa-se para levantá-lo* – Pra cima, Monsenhor, caiu pra cima.

O PRELADO GORDO *faz meia volta* – Impudente».

<?> «Chega um momento, em Mãe Coragem, em que os soldados carregam o corpo morto de Schweizerkas. Eles suspeitam que se trata do filho de Coragem mas não têm certeza. Ela pode ser obrigada a identificá-lo. [...] Diante do corpo estendido de seu filho, ela simplesmente sacudia sua cabeça em negação muda. Os soldados compeliavam-na a olhar novamente. Novamente ela não dava sinal de reconhecimento, somente um olhar morto. Enquanto o corpo era carregado, Weigel olhava para o outro lado e rasgava sua boca imensamente aberta. A forma do gesto era a do cavalo berrante na *Guernica* de Picasso. O som que surgia era cru e terrível além de qualquer descrição que eu conseguisse fazer. Mas, na realidade, não havia som. Nada. O som era silêncio total. Era o silêncio que gritava e gritava por todo teatro a ponto do (*sic*) público abaixar sua cabeça como diante de uma rajada de vento».

<?> «MÃE CORAGEM - Parece que eu perdi tempo demais, regateando».

<?> «MÃE CORAGEM *atrelando-se à carroça* - Espero poder puxar sozinha esta carroça. Acho que vai, quase sem nada dentro. Agora o jeito é começar tudo outra vez. *Puxando a carroça*. Esperem por mim!»

<?> «GALILEU – Como é que está a noite?

VIRGINIA *na janela* – Clara».

<?> «O TERCEIRO MENINO *aponta a jarra de leite, que Andrea deixou* – Olhe aí!

O PRIMEIRO – E o caixote desapareceu! Vocês estão vendo que foi o diabo?

ANDREA *voltando-se* – Não, fui eu. Você precisa aprender a abrir os olhos. O leite e a jarra estão pagos.

São para a velha. Eu ainda não respondi à sua pergunta, Giuseppe. Não há jeito de voar pelos ares em cabo de vassoura. A não ser que haja uma máquina presa ao cabo. Mas uma máquina dessas ainda não existe. Talvez ela nunca venha a existir, porque o homem é muito pesado. Mas nunca se sabe. Estamos muito longe de saber o bastante, Giuseppe. Nós ainda estamos muito no começo».

