

# Madre Coraje y sus hijos

de

**Bertolt Brecht**

Versión

**Antonio Buero Vallejo**

Dirección

**Gerardo Vera**



# CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

## TEMPORADA

2009 / 2010

### Teatro María Guerrero

1984	de George Orwell Dirección de Tim Robbins The Actors' Gang de Los Ángeles (EE UU) UNA MIRADA AL MUNDO	24.09 > 27.09.2009
<i>Rojo reposado</i>	basado en la novela de Jeroen Brouwers Dirección de Guy Cassiers Coproducción Toneelhuis (Bélgica) y ro theater (Holanda) UNA MIRADA AL MUNDO	01.10 > 04.10.2009
<i>Hey Girl!</i>	de Romeo Castellucci Societas Raffaello Sanzio (Italia) UNA MIRADA AL MUNDO	08.10 > 11.10.2009
<i>Sí, pero no lo soy</i>	Texto y dirección de Alfredo Sanzol Producción Centro Dramático Nacional Reposición Sala de la Princesa	15.10 > 22.11.2009
<i>Bodas de sangre</i>	de Federico Garcia Lorca Dirección de José Carlos Plaza Coproducción Centro Dramático Nacional y Centro Andaluz de Teatro	12.11.2009 > 03.01.2010
<i>Realidad</i>	de Tom Stoppard versión de Juan Vicente Martínez Luciano Dirección de Natalia Menéndez	28.01 > 07.03.2010
<i>Encuentros con Tom Stoppard</i>	Sala de la Princesa	enero > marzo 2010
<i>Lecturas de dramaturgia italiana contemporánea</i>	en colaboración con Festival Escena Contemporánea Sala de la Princesa	febrero 2010
<i>El avaro</i>	de Molière versión y adaptación de Jorge Lavelli y José Ramón Fernández Dirección de Jorge Lavelli Coproducción Centro Dramático Nacional y Gallardo Producciones	08.04 > 23.05.2010



**Teatro Valle-Inclán**

Temporada 2009 / 2010

# Madre Coraje y sus hijos

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

---

# Madre Coraje y sus hijos

de Bertolt Brecht

Versión Antonio Buero Vallejo

Dirección Gerardo Vera

---

## Reparto (por orden alfabético)

Catalina, la hija muda  
Malena Alterio

El de la venda  
Mario Angulo

Madre Coraje  
Mercè Aranega

Campesina  
Maite Blasco

Caradequeso  
Críspulo Cabezas

Predicador  
José Pedro Carrión

Yvette Pottier  
Carmen Conesa

Cocinero  
Gonzalo Cunill

Otro sargento  
Paco Déniz

Labrador  
Tino Martínez

Reclutador  
Paco Obregón

Soldado con picas / Segundo soldado  
Andrés Ruiz

Sargento armero / Primer soldado  
Roberto San Martín

Joven campesino  
Agustín Sasián

Escribiente / Tercer soldado  
Juan Pedro Schwartz

Músico  
Yury Sidar

Eilif, el hijo mayor  
Fernando Soto

Campesino  
Román St. Gregory

General / Coronel  
Walter Vidarte

Sargento  
Abel Vitón

---

## Equipo técnico

Realización escenografía  
Pinto's  
Realización vestuario  
Sastrería Cornejo  
Utilería  
Mateos  
Realización del telón rojo  
Miguel Crespi

Director de fotografía y operador de cámara  
Ángel Esteban  
Ambientación  
María Calderón  
Semoviente  
Zooko

## Músicas

*La nuit y War*, de Goran Bregovic; *J'attendrai*, de Dino Oliveri y Luis Poterat;  
*Entreacte*, de Ernest Gold; *Vůstyi, vůstyi*, de Irén Lovasz y Jirí Plocek,  
*O surdato 'nnammuratto*, de Aniello Califano y Enrico Cannio

## Agradecimientos:

Ayuntamiento de Rivas Vaciamadrid; E.P.M. Espacios para la Memoria.



---

## Equipo artístico

### Escenografía

Ricardo Sánchez-Cuerda

Gerardo Vera

### Vestuario

Alejandro Andújar

### Iluminación

Juan Gómez-Cornejo

Ion Anibal

### Música

Luis Delgado

### Vídeoescena

Álvaro Luna

### Diseño de sonido

Pepe Bel

### Movimiento escénico

Sol Garre

### Caracterización

Romana González

### Piano

Mariano Marín

### Ayudantes de dirección

José Luis Arellano

José Manuel Mora

### Ayudante de escenografía

Laura Frieyro

### Ayudante de vestuario

Carmen Mancebo

### Fotos de ensayo

**David Ruano**

### Diseño de cartel

**Isidro Ferrer y Sean Mackaoui**

---







---

# Índice

El autor y su obra, Bertolt Brecht	9
El Berliner Ensemble	14
Análisis de la obra	15
Argumento	16
Versión de Antonio Buero Vallejo	17
La Guerra de los Treinta Años	18
Entrevista con el director Gerardo Vera	21
Entrevista con Mercè Aranega	27
La escenografía	29
Videoescena	32
El Vestuario	34
El espacio sonoro	37
Movimiento escénico	39
Bibliografía	42





---

# El autor y su obra

## Bertolt Brecht

Primeros años:

*Me crié como el hijo de gente rica*

Bertolt Brecht nació en Augsburg, Baviera, el 10 de febrero de 1898. Diez años antes de su nacimiento, Guillermo II subió al trono de Alemania. Heredó de su abuelo Guillermo I y del Canciller de Hierro Otto Von Bismarck una Alemania unificada y fuerte con uno de los ejércitos más poderosos de Europa.

Con Guillermo II hubo años de crecimiento industrial, económico y tecnológico muy fuerte. Por ende hubo también un aumento de las clases obreras y una enorme expansión del movimiento socialista alemán. Este crecimiento económico convivía con una mentalidad decimonónica. Se respetaba la autoridad casi como derecho divino.

La familia de Brecht poseía un negocio de tabaco que todavía existe en la Selva Negra. Era una próspera familia burguesa de padre católico y madre protestante de la que Brecht recuerda: *Me crié como el hijo de gente rica. Mis padres me pusieron un cuello duro y me educaron en el hábito de ser atendido y me instruyeron en el arte de dar órdenes.*

Se graduó en Medicina en 1917 y ese mismo año entró en el ejército y se convirtió en camillero en un hospital de Augsburg. De su vivencia en este hospital nació su poesía en 1923 *Leyenda del Soldado Muerto*, que le valió aparecer en la lista negra de Hitler.

La guerra entró en su cuarta primavera la paz no asomaba en ningún frente. El soldado cansado de tanta espera se decidió y murió heroicamente.

## Época de juventud

En esta época de juventud, Brecht recibió las influencias del expresionismo. La juventud alemana se oponía a la tradición y las convenciones sociales. El movimiento expresionista supuso una ruptura con el arte establecido. En música, en pintura, incluso en sintaxis y gramática se rompió con la tradición. El cuadro *El Grito* de Eduard Munch, se convirtió en el exponente de este movimiento que incluye varios *ismos*, como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo. La dramaturgia expresionista representó una revolución intelectual contra la burguesía; era idealista y subjetiva. El *yo* era el centro creativo. En los años que van de 1918 a 1926, el joven Brecht recibió estas influencias aunque nunca se identificó plenamente con ellas. Nunca tuvo la dosis de romanticismo suficiente. El amor como tema de su teatro no es frecuente



Brecht con Helene Weigel en un mercadillo de Berlín.

y siempre es tratado como amor fraternal o compañerismo. El sentimiento romántico del amor le parecía una trampa burguesa. El romanticismo no iba con su naturaleza; era un hombre pragmático, como él mismo se describió ... *a gusto en el asfalto de las ciudades donde me aprovisiono de los últimos sacramentos: diarios, tabaco y whisky*. Sus biógrafos resaltan el éxito que Brecht tenía con las mujeres aunque él decía de sí mismo que *soy el tipo en el que ellas no pueden confiar*. Aún así se casó en dos ocasiones. La primera en 1922 con Marianne Zoff de la que tuvo una hija y de la que se divorció cinco años después. La segunda en 1928 con la actriz Helene Weigel. Desde entonces fue su compañera y colaboradora. Tuvieron dos hijos. Helene fue la actriz que mejor ha sabido encarnar los personajes femeninos del teatro brechtiano y continuó su labor después de muerto él.

En su época de juventud, ya residiendo en Berlín, conoció al crítico alemán Feuchtwanger. Este hombre de letras tenía enorme prestigio y fue de una gran ayuda para Brecht. Feuchtwanger descubrió la obra *Baal*, escrita en 1919 y reconoció en ella la calidad del autor.

De esta primera época son también *En la Jungla de las Ciudades* (1923), *Un Hombre es un Hombre* (1923) y *Vida de Eduardo II de Inglaterra* (1923-24) adaptación de la obra de Marlowe.

## En búsqueda de un cambio teatral

Su teatro evolucionó en busca de formas de expresión en las que el ambiente so-

cial fuera el condicionante de la acción. El individualismo del *yo* expresionista no le valía. Se centró en actitudes colectivas que le ayudaron a criticar la moral burguesa. Además conoció y mantuvo una gran amistad con el músico Kurt Weill. Utilizaron la música de manera no convencional. La orquesta se situaba en el escenario y se iluminaba. Las agradables melodías de Kurt Weill y la letra durísima de Brecht, tenían el objetivo de sorprender a la audiencia e incitarla a pensar. De esta época fueron *La Pequeña Mahagonny* (1927) y *La ópera de los cuatro cuartos* (1928).

La música adquirió gran importancia en las puestas en escena de Brecht, y todos los elementos que componían su teatro sufrieron con ella una transformación. Los intérpretes, el público, la forma y el contenido de la obra exigían un cambio total de viejos elementos. Bertolt Brecht usó la teoría general del marxismo para dar este cambio. Los revolucionarios montajes de Edwin Piscator influyeron mucho en él. Piscator cambió por completo el sentido de las posibilidades escénicas sacando al teatro del realismo decimonónico y apuntando las formas que luego desarrollaría Brecht. Además Piscator fue el iniciador de un tipo de teatro comprometido políticamente y con funciones didácticas. Bertolt Brecht en su escrito *Cinco dificultades para decir la verdad* en 1934 planteaba el problema de escribir un teatro de partido, para la clase obrera, que fuera útil y pedagógico para ellos y al mismo tiempo no perder el espectador de la clase media.



Cartel original de *La ópera de los cuatro cuartos*, 1929.

### El resultado: el teatro épico

La solución que Brecht encontró a ese problema es el llamado teatro épico: se unen las historias populares con el planteamiento político. Se fusiona la dialéctica marxista con elementos estético-formales.

Lo más importante del teatro didáctico para que cumpla su función es que no debe enajenar al espectador. El espectador debe poder reflexionar y para ello no puede estar completamente absorbido por la trama. Por tanto el actor y todo el montaje deben mantener un cierto distanciamiento. El actor debe mostrar el papel, pero no identificarse con él. De esta forma el espectador no olvidará que lo que está viendo es teatro, evitará la alienación y conseguirá una reflexión crítica. Se utilizará todo lo nece-

sario para evitar la enajenación del público: la risa, el baile, la música...

En este sentido Brecht admiraba mucho la técnica del actor chino, llena de gestos, que fue un referente en el teatro épico.

En palabras de Brecht “el distanciamiento de un incidente o de un personaje, sencillamente significa sacar de ese incidente o personaje aquello que es evidente en sí mismo, conocido u obvio y sostener lo que nos genera sorpresa o curiosidad. El distanciamiento tiene las mismas cualidades que el historicismo; es decir, considera a las personas como históricamente condicionales y transitorias. El espectador ya no verá a los per-

sonajes sobre un escenario como si fueran inalterables o entregados sin más a su destino. Los verá en cambio como un hombre con determinadas características, de acuerdo a las circunstancias.”

El teatro épico tal y como Bertolt Brecht lo concibió no tiene ninguna connotación de heroísmo o grandeza. Quería significar que el teatro no fuera excitante, “dramático”, con tensiones y conflictos. Prefería que fuese lento y reflexivo para dar lugar a la meditación.

Brecht resumió este concepto en un cuadro comparativo que él mismo definió años después como demasiado escueto, pero que resulta muy explicativo.

### Forma dramática del teatro

Se actúa

Envuelve al espectador en la acción escénica

Anula su capacidad de actuar

Vivencia

Sugestión

Se preservan las sensaciones

El espectador está dentro de la acción, simpatiza con los personajes

Se supone que el hombre es conocido

Tensión esperando lo que sucederá

Sentimiento

### Forma épica del teatro

Se narra

El espectador es observador

Despierta su capacidad de actuar

Visión del mundo

Argumento

Se insta a que las sensaciones se transformen en realizaciones.

El espectador se enfrenta a lo que ve y lo estudia

El hombre es objeto de investigación

Tensión en el proceso

Razonamiento

(Del libro *Brecht dramaturgo* de Ronald Gray citado en bibliografía).

Del teatro épico son sus mejores obras: *Galileo*, (1938 primera versión, 1948 segunda), *Madre Coraje y sus hijos* (1939), *El señor Puntilla y su criado Mati* (1940), *El círculo de tiza caucasiano* (1943-45) y *La buena persona de Sezuan* (1938 a 1942).

### El exilio: de 1933 a 1948

Bertolt Brecht se vio obligado a abandonar Alemania en 1933 cuando Hitler subió al poder. Antes de marchar escribió *Cabezas Redondas y Cabezas Puntiagudas*, una dura crítica contra el nazismo. Con su familia viajó a Moscú, Praga, Viena y Zurich, ciudad en la que se refugiaron gran número de artistas del expresionismo. Su obra *Terror y Miseria del III Reich*, de esa época se distribuyó clandestinamente en Alemania. Como represalia se le retiró la ciudadanía alemana.

Finalmente se exilió en Estados Unidos, en California, donde algunos de sus viejos amigos estaban haciendo cine. Aunque nunca militó en el Partido Comunista se vio sometido a un proceso por el Comité de Actividades Antinorteamericanas, el 19 de septiembre de 1947. El proceso se inició a raíz del estreno de *Galileo* (1937) y aunque no tuvo importantes consecuencias para el autor, sí le decidió a abandonar el país.



Brecht declarando ante la Comisión de Actividades Antinorteamericanas, 1947.

Después de vivir algún tiempo en distintas ciudades europeas, en 1948 volvió a Alemania, ya por entonces dividida. Se asentó en el Berlín oriental donde creó la compañía Berliner Ensemble, que se ubicó en el teatro Schiffbauerdamm. Allí trabajó junto con su mujer hasta que la muerte le sorprendió en un ensayo de *Galileo* el 14 de agosto de 1956. ●



# Berliner Ensemble

**A** la vuelta de su exilio en 1948, Bertolt Brecht se afincó en el Berlín oriental. Allí fundó el Berliner Ensemble, compañía y taller de dramaturgia con presupuestos claramente políticos. Se hacían lecturas de clásicos marxistas y se dedicaban dos horas semanales al estudio del tema. Tenían un generoso subsidio estatal de más de tres millones de marcos anuales, lo que permitió a Brecht profundizar en su labor de investigación y estrenar después de muchos ensayos. Normalmente se presentaba una función al año y casi siempre de obras del propio autor.

Brecht trabajó intensamente con esta compañía los últimos años de su vida. Sus ensayos eran un laboratorio teatral donde desarrolló su propio estilo. Según sus palabras: *encuentro necesario ensayar todas las escenas al mismo tiempo para que ninguna esté cocida antes que otra.*



Brecht y Helene Weigel en el Berliner Ensemble, Berlín, 1954.



La sede del Berliner Ensemble, Berlín, 1950.

Caspar Neher fue su escenógrafo. Ambos trabajaron con gran meticulosidad los detalles del decorado y de la utilería. Normalmente Brecht prefería puestas en escena sencillas que resultaban de gran plasticidad. En muchas ocasiones la iluminación era muy intensa para evitar que el espectador se sumergiera en un ensueño. Los focos no se escondían para ayudar a recordar que lo que se estaba contemplando era teatro.

Los programas de mano de la Berliner Ensemble eran muy cuidados. Presentaban mucho material gráfico, comentarios y notas informativas no sólo de gran belleza, sino también muy didácticos.

Después de su muerte, su mujer, Helene Weigel, continuó su labor al frente de la compañía. Probablemente ella sea la actriz que mejor haya comprendido los personajes femeninos de Brecht. ●



---

# Análisis de la obra

*Mutter Courage und ihre Zinder, Madre Coraje y sus hijos* es una de las grandes obras de Bertolt Brecht, ejemplo de su teatro épico. Fue escrita en 1939 y estrenada en Zurich el 19 de abril de 1941. Brecht la revisó y dirigió para el Berliner Ensemble en Berlín en 1949 con música de Paul Dessau.

Brecht ambientó la trama de *Madre Coraje* en la Guerra de los 30 años, cuyo paisaje fue el mismo en el que se desarrollaba, en el momento que se escribió la obra, la Segunda Guerra Mundial, auténtico objetivo de las críticas y denuncias de Brecht. La obra está inspirada en la novela del siglo XVII *Landstörzerin Courasche, La pícara coraje* del escritor alemán Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen. Grimmelshausen fue soldado en la Guerra de los 30 años siendo un niño y en esta novela y en *Simplicius Simplicissimus* describe sus aventuras al mismo tiempo que hace un relato realista y satírico de la devastación sufrida en Europa. ●



Brecht y el compositor Paul Dessau al piano.

# Argumento

**A**na Fierling, Madre Coraje, es la dueña de un carro de venta ambulante que sigue a las tropas en la Guerra de los 30 años consiguiendo así hacer negocio. Le ayudan sus tres hijos, Eilif, Caradequeso y Catalina, que es muda. Eilif y Caradequeso son reclutados por el ejército protestante y la mujer sigue su periplo con su única hija. Madre Coraje es codiciosa y pragmática y su preocupación es el beneficio que consigue vendiendo entre los soldados. La guerra no parece importarle, al contrario asegura que es buena para sus ingre-

sos. A medida que transcurren los años de contienda la situación se hace cada vez más difícil y el negocio se vuelve ruinoso. Catalina es una muchacha sensible que sufre mucho con las desgracias que continuamente ve a su alrededor. Para evitar una emboscada enemiga que supondría la muerte de muchos civiles, niños y mujeres, se expone al ejército enemigo y es asesinada. Madre Coraje deja a unos campesinos el cuerpo de su hija para que lo entierren y se aferra al carro para seguir a las tropas y continuar su negocio sola. ●



---

## La versión

# Antonio Buero Vallejo

Antonio Buero Vallejo el dramaturgo español autor de la versión de *Madre Coraje y sus hijos* que se representa en el teatro Valle-Inclán dirigida por Gerardo Vera.



**T**rabajé con el mayor cuidado en esta versión. Procuré obtener, en castellano, un lenguaje de resonancia popular equivalente al del texto original que, sin olvidar la época de la acción, resultase desenfadado e inteligible en la nuestra. Cuidé cuanto pude la letra de las canciones, que guardan fidelidad al contenido de las originales.

Enfrentémonos ahora con Ana Fierling y con sus hijos. Con sus hijos, que mueren, como podrían morir los nuestros, en una guerra, y con ella, que nos enseñe a todos la terrible mezcla de humanidad y de egoísmo a que pueden llegar las personas que no mueren en la guerra y han de sufrir las más penosas deformaciones bajo la presión implacable de un mundo injusto y torpe.

**Antonio Buero Vallejo**  
(Fragmento de la nota al programa del estreno de 1966).

# La Guerra de los Treinta Años

## 1618-1648

Bertolt Brecht ambientó *Madre Coraje y sus hijos* en el siglo XVII durante la Guerra de los Treinta Años. La elección no fue casual. Se trató de una guerra larga y cruel que sumergió a casi toda Europa en años de hambre, enfermedad y sufrimiento.

Era, por tanto, el escenario idóneo para el propósito de su obra, denunciar los abusos de la guerra especialmente para los menos favorecidos y llamar la atención sobre la codicia del ser humano.

**E**n 1617 Matías era emperador de Austria y rey de Bohemia. Murió sin descendencia. La familia Habsburgo pretendía la herencia de estos reinos y a la muerte de Matías nombraron a Fernando de Estiria rey de Bohemia. El nombramiento no gustó a la población checa por doble motivo; por un lado Fernando era un firme partidario de la religión católica, mientras que el pueblo y la nobleza local eran protestantes. Por otro lado los nobles veían en el nombra-

miento de un Habsburgo el peligro de perder sus privilegios políticos y económicos. Por este motivo no aceptaron al rey Fernando II y el 23 de mayo de 1618 protagonizaron un levantamiento que ahora se conoce como la Segunda Defenestración de Praga. Tiraron por la ventana del palacio de la capital a dos ministros del imperio y un secretario. Nombraron un protestante para que los representara, Federico del Palatinado.



*Las miserias de la guerra*, grabado de J. Callot. Los ejércitos de la guerra de los Treinta Años estaban formados por mercenarios que vivían del pillaje y de la devastación.

Fernando de Estiria pidió ayuda a la Liga Católica y Felipe III respondió a la llamada con tropas españolas, en aquel momento el ejército más poderoso de Europa. Federico también se procuró aliados, aunque menos numerosos, entre países protestantes; Holanda, Venecia y Hungría. Comenzó así una contienda que se extendió por buena parte de Europa Central y que se prolongó de 1618 a 1648. A partir de 1630 se sumó Suecia que pretendía el control estratégico del mar Báltico y en 1635 Francia luchó contra España en lo que ya no era una guerra religiosa sino una lucha por la supremacía política de Europa: la Guerra de los Treinta Años.

La Guerra de los Treinta Años fue muy dura no sólo para los soldados sino para la población civil. El ejército se formó en gran parte por mercenarios. La disciplina militar apenas existía y los sistemas de avituallamiento eran muy precarios. Los soldados arrasaban los campos y las poblaciones por las que pasaban. Cometían todo tipo de excesos con los habitantes y Europa fue víctima de hambrunas y epidemias.

Como testimonio transcribimos un párrafo de la novela *Simplicius Simplicissimus* escrita en 1668 por Grimmelshausen que fue soldado durante la Guerra de los Treinta Años y que describe fielmente el comportamiento de los ejércitos:

*...Cada uno se ocupó de dedicarse a su trabajo particular, que parecía ser el de destruirlo y saquearlo todo... Otros hacían grandes paquetes de ropa, vestidos, toda clase de*



Portada de la primera edición del *Simplicius Simplicissimus*, 1668.

*utilisios, como si fueran a abrir en cualquier parte un mercado de chamarileros; en cuanto a las cosas que no podían llevarse, las destruían... Otros demolían la estufa y las ventanas, aparentemente para anunciar que el verano iba durar eternamente. Rompían con estrépito las vajillas de cobre y estaño; quemaban las camas, las mesas, las sillas, los bancos, aunque había en el patio bastantes estéreos de madera seca.*

*...Se pusieron entonces a sacar de la tuerca de las pistolas las piedras de fuego; pero para remplazarlas por los pulgares de los campesinos y torturar de este modo a esos pobres diablos, como si se tratara de quemar brujas... A otro (campesino) le habían atado alrededor de la cabeza una cuerda que apretaban con un garrote y a cada vuelta la sangre le brotaba por la boca, la nariz y las orejas...*

En este paisaje desolador Bertolt Brech hizo pasear su carro a Madre Coraje. ●







---

## La dirección de Gerardo Vera

Gerardo Vera es director del Centro Dramático Nacional desde junio de 2004. Fue Premio Nacional de Teatro en 1988 por su contribución al desarrollo del teatro y de la ópera en España. Es miembro del Patronato del teatro de la Abadía de Madrid desde su fundación. Desde 1970 trabaja como escenógrafo, figurinista, director artístico y director de cine y teatro habiendo conseguido entre otros galardones, el Goya a la mejor dirección artística por *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba, Goya al mejor decorado y vestuario por *El amor brujo* de Carlos Saura, Antonio Gades. Le pedimos que nos hable de su trabajo en esta nueva propuesta para el Centro Dramático Nacional.

### **Utiliza para su espectáculo la versión de Antonio Buero Vallejo, ¿ha hecho alguna modificación?**

Efectivamente hemos utilizado la versión de Buero Vallejo y hemos hecho una pequeña reducción porque no quería un espectáculo más largo de las dos horas y también, por otra parte, porque quería que el lenguaje fuese más conciso y más directo. La versión de Buero es extraordinaria pero un poco larga y yo, como todos los directores, llevamos el texto al punto que nos interesa. He he-

cho una pequeñísima reducción, casi imperceptible. La base del espectáculo es la versión de Antonio Buero Vallejo. Además me ha inspirado el prólogo que el propio autor hizo en la publicación que editó el Centro Dramático Nacional con el equipo de Lluís Pasqual, dirigida por él mismo, en 1986. Me iluminó mucho el camino porque era sumamente interesante lo que proponía. Hablaba del mundo de Brecht basado en la ortodoxia del teatro comprometido, objetivo, dialéctico que en aquel momento creó en España los brechtianos dogmáti-

cos. Ellos decían que Brecht tenía unos cánones de los que no se podía salir. El propio Antonio Buero Vallejo proponía en su prólogo que representar Brecht en nuestra época suponía reflejar nuestra realidad más cercana. Me iluminó mucho esa lucidez, ese talento de hombre de teatro que se sobreponía a las tiránidas de la época.

**¿Qué me puede decir de *Madre Coraje y sus hijos*?**

Creo que es una de las grandes obras de Brecht. Con el tiempo se ha convertido en un clásico. No es casual que en este momento se esté representado en Alemania, en Estados Unidos y en Inglaterra en el National Theatre en versión de Tony Cusber. La obra es un discurso de la guerra. La madre sacando provecho

de la guerra se engaña a sí misma porque en el fondo es la guerra la que saca provecho arrebatándole a su familia. Esta parábola, que es una metáfora de la realidad humana, nunca se ha entendido tanto como a la luz de los acontecimientos de hoy. Yo creo que la dureza de la obra tiene que ver con la esencia de la guerra, una guerra que siempre hacen los poderosos, los que sacan partido. Grandes frases de la obra, como la que dice el predicador: *la guerra nunca está en peligro porque cuando se debilitan los cañones, ya se encarga el Emperador y el Papa de echar la gasolina para que siga funcionando*. Los poderes políticos se encargan de que la llama de la guerra siga viva pero la guerra la hace la gente de la calle, las víctimas son la gente corriente. Esa lectura tremenda de la realidad que nos



rodea, de la realidad que anega los telediarios, es la que tenemos en el escenario. Y todo a partir de un personaje; Madre Coraje. Tiene atisbos de Celestina, de personajes de la tragedia griega, de los grandes personajes femeninos de la historia del teatro. Brecht plantea con ella un juego intelectual poderosísimo, Madre Coraje, por encima de cualquier relación emocional, cree estar sacando partido de la guerra y al final se ve inmersa en su propia torpeza porque no ha sabido calibrar bien que la guerra, siempre acaba ganando. Brecht parte de una mujer, de una familia, que va pasando por los países y por las épocas. Yo he recurrido a un montaje muy atemporal. Intento crear un entorno en el que el espectador se sienta identificado, pero al mismo tiempo le haga reflexionar. No sólo que se produzca una comunicación emocional sino se plantee por qué hemos llegado a este momento en el que para nosotros la guerra es una pantalla del telediario. Vemos todos los días imágenes dolorosísimas pero convivimos con ellas. Las vemos pero ni nos conmueven ni nos afectan. Hemos llegado al punto que tienen que ser imágenes de muchísimo morbo para que nos impresionen. Creo que este es el mal de nuestra sociedad contemporánea y *Madre Coraje* es una muestra de cómo llegamos a esta insensibilidad. Voy a empezar el espectáculo intentado hacer una pequeña llamada de atención sobre ello. Presentaremos la proyección de una película mientras el público se va sentando, es una película de los años 30, *Cruces de ma-*

***“Madre Coraje y sus hijos exige una mirada profunda. Hacia dentro para ver qué descubrimos y hacia fuera porque es una obra que no se puede hacer sin una honda observación de la realidad. Realidad que nos llega todos los días en forma de Bosnia Hercegovina, en forma de Sarajevo, Gaza, Cisjordania, Sahara, Haití, interminable lista de guerras, calamidades, terremotos, destrucciones donde los más débiles son los que protagonizan la noticia.”***

*dera* del gran creador francés Raymond Bernard. Esta película, rescatada de mi faceta de cinéfilo, se va a proyectar en la sala mientras el público va entrando, de tal manera que van a estar viendo unas imágenes de guerra casi como desde el salón de su casa mientras hablan, se saludan, quedan para tomar una copa después... De repente habrá una explosión en el patio de butacas para que el espectador se pregunte qué está pasando y al mirar arriba verá un soldado con la cara ensangrentada. Pretendo sacar al espectador de la apatía con la que, con una familiaridad enfermiza, vemos imágenes de la destrucción humana.



**La obra tiene muchos actores y transiciones complejas, ¿cómo ha preparado este aspecto formal?**

Las transiciones y el movimiento escénico no tienen que parecer complejos. Estamos ensayando ahora para que no lo parezcan. La escenografía es sencillísima, es un entorno abstracto, una chapa metálica con elementos que recuerden un horno crematorio y un hangar. Habrá una pantalla móvil y unas proyecciones. No tiene que ser compleja, he partido de un espacio muy sencillo fiel a mi norma: cuanto menos, más.

**¿Qué me puede decir del reparto de actores?**

Estoy rodeado de un reparto excep-

cional. Mercè Aranega es Madre Coraje. He hecho una apuesta personal para este personaje y estoy cada día más contento. Tiene humanidad, pero tiene la fuerza, la dedicación y el coraje necesario para el papel. Los hijos, Malena Alterio haciendo esa muda, Fernando Soto, Crispulo Cabezas, familia impagable que parecen titiriteros a los que sólo les falta el pandero pero hace que los quieras desde el primer momento. Carmen Conesa que hace esa colaboración en el papel de Ivette Portier la prostituta sifilítica memorable. Walter Vidarte, que voy a decir de este gran actor. José Pedro Carrión y Gonzalo Cunill el predicador y el cocinero en ese juego de payaso listo payaso tonto, aire de teatro grotesco lleno

de intensidad. Roberto San Martín ha aceptado hacer un personaje múltiple por debajo de sus posibilidades pero le saca un brillo y un partido impagable. La compañía de chicos que trabajan conmigo habitualmente, algunos desde *Divinas Palabras*, Paco Déniz, Román St. Gregory, Juan Pedro Schwart... son una gente con la que yo me siento muy identificado y tienen mi lenguaje. Paco Obregón y Abel Vitón que hacen intervenciones memorables. Todos realizan un trabajo extraordinario y les estoy muy agradecido. Esta Madre Coraje es la mirada de todos ellos, y en este punto estamos; mirando hacia dentro para ver qué descubrimos y mirando hacia fuera porque es una obra que no se puede hacer sin

*“Pretendo sacar al espectador de la apatía con la que, con una familiaridad enfermiza, vemos imágenes de la destrucción humana.”*

una profunda observación de la realidad. Realidad que nos llega todos los días en forma de Bosnia Hercegovina, en forma de Sarajevo, Gaza, Cisjordania, Sahara, Haití, interminable lista de guerras, calamidades, terremotos, destrucciones donde los más débiles son los que protagonizan la noticia. No la crean, la crean otros y ellos la protagonizan. ●









---

## Entrevista con Mercè Aranega

### **Háblenos, por favor, de su personaje.**

Madre Coraje es la protagonista absoluta en el sentido de que todo el peso de la función recae sobre ella. Ana Fierling, Madre Coraje, es una mujer que trabaja en la guerra y vive de ella. Va con un carro vendiendo comida, botas, todo aquello que la tropa necesita; es un almacén ambulante. Sus tres hijos, Caradequeso, Eilif y Catalina van con ella. Definiría a Madre Coraje como un ave carroñera; va viviendo de los desperdicios de la guerra, le da igual si tiene que quitarle los pantalones a un soldado muerto para revenderlos. Está, por así decirlo, anestesiada contra todo. Es un personaje autoritario, una mujer muy lista, muy viva. No se da cuenta que queriendo controlar todo y queriendo pro-

teger a sus hijos los está llevando a la muerte. Brecht utiliza este personaje para enseñar lo que de horrible tiene la guerra y cómo embrutece a las personas. Hay escenas que son auténticas metáforas. Por ejemplo, aquella en la que su hijo Eilif es reclutado para la guerra, ella finalmente se percata de que se lo han llevado cuando se despista con la venta de un cinturón a los mismos soldados con los que peleaba para que no le reclutaran. Por no perder un marco y medio de la venta, pierde al hijo. Antepone el negocio a cualquier cosa. En otra escena llega a regatear con el dinero que podría salvar a Caradequeso de su fusilamiento inminente. Lo único que podría disculparla es que está convencida de que este regateo llegará a buen puerto. Está segura de que no lo

van a matar porque piensa que todo es negociable, incluso la vida.

**¿Cómo está trabajando el personaje, largo, intenso, casi omnipresente en la obra?**

Es un personaje muy difícil porque está escrito y tratado de manera que está en un registro de actuación muy alto durante toda la obra. Parece que nada le afecta y nada le emociona y esto no puede ser porque en ese caso no sería una persona, sería un robot. Mi trabajo consiste en transmitir al espectador que Madre Coraje está sintiendo algo pero no se permite dejarlo ver. Si se viera ya no sería La Coraje. Este es el matiz en el

que estoy investigando desde hace unos días. Ya tengo afianzado el comportamiento, el carácter y ahora estoy buscando todas estas cosas que le hagan un ser humano, un ser humano horrible, pero un ser humano. Intento plantear la lucha interna del personaje, siempre fuerte y siempre segura de su actitud pero con sus momentos de debilidad. En la escena cinco, el asalto a Catalina, está a punto de tirar la toalla. Madre Coraje dice: *Al Caradequeso ya no lo veré más, y el Eilif, sabe Dios dónde estará. ¡Maldita sea la guerra!* Pero se sobrepone y en la siguiente escena le puede su codicia: *No me diga que ha estallado la paz ahora que he comprado provisiones.* ●



---

## La escenografía de

# Ricardo Sánchez Cuerda

**¿Le ha resultado difícil crear la escenografía de una obra que se desarrolla continuamente en la calle, en exteriores?**

Hacer un exterior en teatro es muy complicado, porque evidentemente estamos en un espacio cerrado. Se parte de la convención de que el espacio teatral es neutro y que funciona con validez para expresar todo tipo de situaciones más o menos fácilmente. El público pacta enseguida con la realidad de que eso corresponde a un día, una noche, a un espacio que luego se define mínimamente con otro tipo de elementos de apoyo.

El carromato es la pieza más representativa de la función, alrededor de la cual gira toda la historia. Otros montajes de *Madre Coraje* han utilizado el carro para recrear los saltos en el tiempo. Las transiciones se solían hacer dando vueltas con él por el escenario. En este montaje queremos que tenga una pulsación

mucho más extraña. Va a aparecer y desaparecer del escenario y pretendemos imprimirle una función dinámica. La convención de que los intervalos de tiempo se superan a base de dar vueltas con el carro por el escenario es algo excesivamente simple para definir la complejidad de la historia. Nosotros hemos procurado que las transiciones sean elaboradas, tengan otro tipo de desarrollo y



*“El carromato es la pieza más representativa de la función, alrededor de la cual gira toda la historia. Otros montajes de Madre Coraje han utilizado el carro para recrear los saltos de tiempo. las transiciones se solían hacer dando vueltas con él por el escenario. En este montaje queremos que tenga una pulsación mucho más extraña”.*

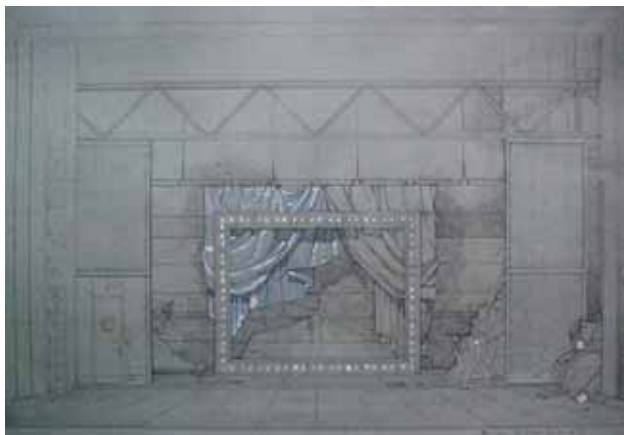
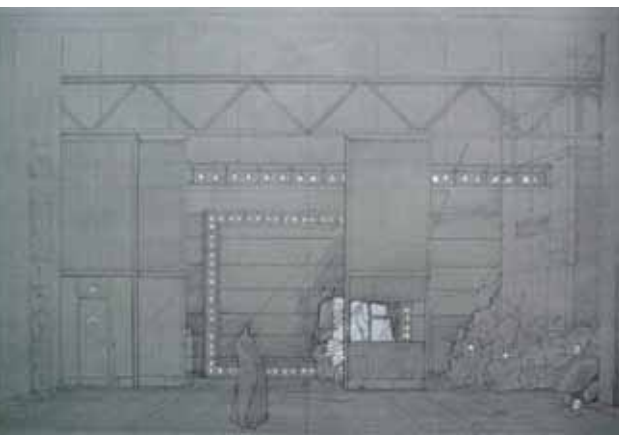
hemos intentado no usar siempre el mismo recurso. La escenografía tiene elementos puramente prácticos que intentan complementar a esta pieza esencial que es el carro. Recreamos una cantina y algún otro espacio concreto. Hay además dos bandos; católicos y protestantes.

Esto aparece muy claramente diferenciado con elementos significativos como son las banderas y también con los audiovisuales. La idea es que quede un espacio diáfano y muy oscuro. La oscuridad, el negro tienen la capacidad de sugerencia y de magia que otros colores y otros recursos no dan.

**Usted ha trabajado en teatros europeos, ¿es diferente la forma de trabajar en ellos que en España?**

En Europa no se distingue tanto entre escenógrafo y figurinista. Es frecuente que ambos trabajos los realice la misma persona porque realmente forman parte de lo mismo, del aspecto formal de una obra de teatro.

En España, al haber mayor especialización, tanto el escenógrafo como el figurinista tienen que concretar mucho su trabajo. Allí, se preparan conceptos más amplios. Normalmente los teatros tienen un escenógrafo residente que se encarga de todos los montajes y que traba-



ja siempre con el mismo taller. Esto implica que hay una comunicación estrecha y una costumbre de trabajar ya conocida que por ejemplo aquí no tenemos. La relación con los talleres es esporádica.

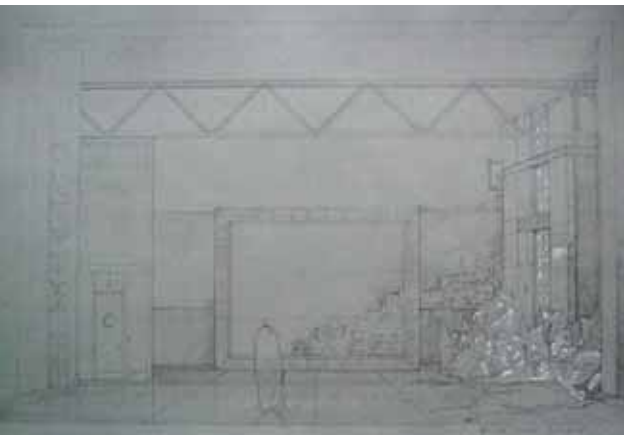
No conozco todos los teatros europeos pero por ejemplo en Alemania la forma de trabajar es como he comentado. Son sistemas que no tienen nada que ver con el español.

### ¿Le ayuda su formación de arquitecto en sus trabajos de escenografía?

Estudié arquitectura pero hace doce años que trabajo en teatro. Es verdad que como arquitecto se adquieren unos conocimientos que impregnan cualquier creación, pero en ocasiones no es tanto la utilización de estos conocimientos como los vicios que puedan suponer, de manera que yo creo que tiene una parte muy positiva y una parte muy negativa. Por ejemplo en arquitectura no se ad-

*“La idea es que quede un espacio diáfano y muy oscuro. La oscuridad, el negro tienen la capacidades de sugerencia y de magia que otros colores y otros recursos no dan”.*

quiere ni se maneja el concepto de lo teatral, concepto que a mí me cuesta y que es además muy intangible. Yo pienso mucho espacialmente, y utilizo este ámbito en mis escenografías, pero todo el tema del color, de las texturas me cuesta mucho, no estoy familiarizado. Tengo que trabajar mucho más sobre ello que un escenógrafo que esté formado en el mundo de la creación plástica. ●



Videoescena

# Álvaro Luna



Su guerra mata  
lo que sobrevive a su paz.





---

## El vestuario de Alejandro Andújar

Alejandro Andújar es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y en Escenografía por la RESAD. Ha ampliado sus estudios becado por la Akademie der Bildende Künste de Munich, por la Unión de Teatros Europeos y por la Fundación José Estruch. Es investigador por la Facultad de Arquitectura de Madrid. Es un colaborador habitual en los montajes de Gerardo Vera con el que preparó el vestuario para *Divinas palabras*, *Un enemigo del pueblo*, *Rey Lear* y *Platonov*. Hablamos con él para que nos explique qué veremos en cuanto a indumentaria se refiere en *Madre Coraje y sus hijos*.

Este es quizá es el más curioso de los proyectos que hemos preparado Gerardo Vera y yo. Hemos creado un vestuario con elementos comunes a todas las guerras, tanto a la Guerra de los Treinta Años, como a las guerras del siglo XIX, a la Primera Guerra Mundial e incluso a la Segunda Guerra Mundial. Los personajes principales están ambientados en la época en la que Brecht escribió la obra, en la segunda gran guerra y algunos trajes están inspirados en las guerras más actuales, la guerra de Bosnia y los Balcanes. Podríamos decir que se trata de una ambientación intemporal pero con elementos concretos de cada época. Por ejemplo, unos morriones\* de la época de Rembrandt, un casco inglés de la Primera Guerra Mundial, una hopalanda\* inspirada en Calvino y un vestido de pedrería de los años 40 para el personaje de Ivette.

**La obra se desarrolla a lo largo de muchos años, en las acotaciones se recogen claramente estos saltos en el tiempo, ¿se refleja esto también en el vestuario?**

Casi ninguno de los personajes cambia a pesar de que en las acotaciones, efectivamente, se describen pasos de tiempo muy grandes, de años incluso. Esto no se refleja en el vestuario ni en la caracterización. Madre Coraje mantiene una base y sólo cambia las prendas externas, un abrigo, una rebeca. Los personajes principales están congelados. Incluso no hay diferencias de prendas entre los soldados católicos y los protestan-

***“Podríamos decir que se trata de una ambientación intemporal pero con elementos concretos de cada época”.***

tes. El director ha resuelto la diferenciación entre ellos con un gesto, los católicos en un momento de la obra se pintan una cruz en la cara, pero los uniformes apenas cambian.

**La obra se desarrolla casi todo el tiempo en exteriores, en invierno, en un clima muy hostil, ¿ha influido esto a la hora de elegir los colores?**

Sí, es importante. Todos los personajes viven en la calle, son como nómadas. Empezamos la creación de vestuario de una manera muy neutra. Comencé a colaborar con Gerardo Vera en el Teatro Real con *Macbeth* e hicimos un experimento, que consistió en hacer trajes con

apariencia de que les ha caído nieve. Hicimos la nieve con espuma de tul y volvemos a utilizar este recurso ahora, incluso estamos aprovechando los mismos uniformes, que son unas chaquetas suecas. Los personajes principales tienen un tratamiento de color con rojos vibrantes y colores muy chillones que contrastan con los trajes nevados de toda la tropa. Aquí está muy señalado el trabajo con el color.

**Usted ha completado su formación como figurinista y escenógrafo en Alemania. ¿Le ha ayudado esto para afrontar su trabajo en una obra de Bertolt Brecht?**



Sí. Lo bueno que tiene Brecht es que es internacional tanto por la repercusión que ha tenido como por los temas de los que habla. A mí siempre me ha gustado mucho estudiar la historia alemana; el periodo de entreguerras me ha parecido muy interesante. He encontrado un fotógrafo que ha sido recurrente en mis creaciones, quizá te haya hablado

de él en otras ocasiones. Es August Sander y me he inspirado en imágenes de él para el vestuario, sobre todo para la muda Catalina. Haber estado en Alemania por supuesto que me ha ayudado, lo que ocurre es que la Alemania actual tiene muy poco que ver con el pasado, fue tan arrasada que no conservamos nada de lo que era. ●

Morrión: Es un casco de forma cónica con una cresta afilada y alas laterales levantadas que se unen en forma de punta delante. Fue muy usado por la infantería y los peones en los siglos XVI y XVII por la mayor parte de los países europeos. En la actualidad es el casco que lleva la Guardia suiza en el Vaticano.

Hopalandas: Prenda de vestir tanto masculina como femenina que prevaleció en Europa los siglos XIV y XV. Se trataba de un abrigo largo, ampuloso y llamativo y se solía adornar con bordados o pedrería. A veces se hacía corta, apenas cubriendo los muslos para pajes y criados.



---

## La música de Luis Delgado

Luis Delgado es colaborador habitual de Gerardo Vera en sus montajes. Con él hizo el espacio sonoro de *Divinas palabras*, *Un enemigo del pueblo* (por el que recibió el premio Max a la mejor composición musical de 2008), *Rey Lear* y *Platonov*. Ha compuesto y dirigido bandas sonoras para series de televisión, ballet y teatro y ha publicado 20 discos como solista, 22 como miembro de distintos grupos, ha producido más de 50 trabajos y ha colaborado en más de 100 grabaciones. En todas ellas ha utilizado instrumentos originales pertenecientes a su colección privada de más de un millar de piezas.

***Madre Corajese* estrenó en Berlín con música de Paul Dessau, ¿hay alguna influencia de esta música en el montaje actual?**

Para esta versión, Gerardo Vera ha querido generar una partitura nueva, prescindiendo de lo ya conocido, aunque incluye tanto músicas compuestas previamente, como composiciones originales. Si bien esto se separa de la idea original de Brecht, aporta una dimensión distinta al montaje, proyectándola hacia un concepto universal, menos localizado en el tiempo y en el espacio.

**¿Qué tipo de música podremos escuchar?**

Por poner algún ejemplo de la diversidad musical del montaje, cabe mencionar el prólogo de la función con una canción interpretada por Yvette. Se trata

de *'O surdato 'nnammurato*, una composición de origen napolitano, escrita a finales del siglo XIX por Aniello Califano y Enrico Canniola. En la escena tres, encontramos la canción *J'attendrai*, una versión del tema italiano *Tornerai*, con música esta escrita por Dino Oliveri, y texto de Nino Rastelli, en 1933. La letra fue traducida al francés por Louis Poterat para que la cantase Rina Ketty en 1938. Fue un éxito muy popular entre los soldados de la II Guerra Mundial. En *Madre Coraje* aparece como una alusión a un mundo ajeno a la guerra, que trae recuerdos y sueños a la memoria de los personajes femeninos, Yvette y Catalina.

Suenan también músicas identificativas de las ideologías protestantes y católicas, como el himno luterano, escrito por el propio Martín Lutero en 1529 o el universal *Dies Irae* católico, que nos lleva



a imaginar musicalmente el entierro del Maestre Imperial Tilly en la escena cinco.

Por otra parte, también se han generado partituras nuevas, principalmente para los cambios de escena, que apoyan el carácter épico de los movimientos, subrayando la enorme dimensión de los personajes. La estética de estas transiciones esta basada en partituras para cuerda, metales y elementos de percusión muy enérgicos.

**Supongo que el espacio sonoro será muy importante con tanto ruido de guerra, cañones, etc ¿Cómo será este sonido?**

Efectivamente, ha habido que generar varios “paisajes sonoros” que incluyen guerras de diferentes características, en cuanto a la distancia y a la intensidad. Durante varias escenas, los personajes están rodeados por un horizonte bélico, que nos hace percibir la presencia constante de batallas intemporales, que incluyen tanto sirenas antiaéreas, como espadas y caballos. Tampoco faltan los elementos naturales, como la lluvia y el viento, que ayudan a convertir la escena en un lugar despacible, en el que descubrimos la profundidad de los personajes de Brecht. ●



---

## Movimiento escénico

# Sol Garre

Vamos a ocuparnos en este apartado de un aspecto de la función teatral que hasta ahora no hemos tratado y que parece interesante hacerlo en esta obra en la que estarán en escena un gran número de actores. Se trata del movimiento escénico.

¿Qué es exactamente el movimiento escénico? ¿En qué notaremos que está correctamente tratado? ¿En qué se diferencia y en qué se complementa de las labores de dirección? Para contestar a estas preguntas y su aplicación práctica en *Madre Coraje y sus hijos* hablamos con Sol Garre, profesora de esta disciplina en la RESAD y responsable del movimiento escénico en esta propuesta:

**E**l movimiento escénico es una dimensión más del espectáculo. En cualquier representación podemos fijarnos en la historia que se narra y en cómo se narra. El director marca la pauta y todos los profesionales de su equipo creativo colaboran; el escenógrafo, el diseñador de sonido, el vestuario, el movimiento escénico, etc. El movimiento escénico atañe a los desplazamientos de los actores por el escenario, a las transiciones\* entre escenas, a la actuación de coro o grupo de actores, a prólogos y epílogos de la obra y a escenas que se definen con otros códigos que no sean los textuales. A nivel actoral puede contribuir o ayudar a definir un personaje, su ficidad, sus gestos, su forma de caminar, su forma de estar en escena. Puede ayudar al actor a crear su personaje. Por ejemplo Malena Alterio que interpreta a

Catalina, la hija muda de Madre Coraje, me ha pedido ayuda para redondear las propuestas que ella ha planteado con su personaje. Es difícil dar con un tono adecuado para que no caigamos en un registro de pantomima que desentonaría de la obra.

Otro aspecto importante del movimiento escénico es dotar de un criterio estético a los distintos momentos que quizá no sean cruciales a la obra pero que pueden aportar coherencia a la totalidad. Contribuye a revalorizar la forma, no por encima del contenido sino en colaboración con él.

El movimiento escénico puede asimilarse con aspectos generales en cuanto a la arquitectura de la obra y su armonía con la escenografía y a momentos muy puntuales como gestos, acrobacias, caídas, luchas o peleas en la escena.

*“El movimiento escénico atañe a los desplazamientos de los actores por el escenario, a las transiciones entre escenas, a la actuación de coro o grupo de actores, a prólogos y epílogos de la obra y a escenas que se definen con otros códigos que no sean los textuales.”*

En cuanto a su segunda cuestión, para mí es muy importante que el movimiento enriquezca al espectáculo, es decir que contribuya a la dimensión estética de la obra y a la dimensión narrativa de la misma. Si el ensamblaje de todos

los elementos; luz, escenografía, movimiento... contribuyen a dar una dimensión estética conjunta y se apoyan mutuamente, el trabajo está logrado. Personalmente pienso que cuando uno de los elementos destaca en demasía por encima de los otros la armonía se pierde. A este respecto me gustaría apuntillar que a veces la coherencia, la sensación de totalidad, no consiste sólo en unificar criterios, sino en contraponer distintos tonos, distintos matices.

Tanto lo que es el movimiento escénico como si está correctamente tratado depende un poco de su tercera cuestión que es la relación con las labores de dirección. Desde luego tiene que ser una relación estrecha. Comenzamos siempre teniendo muy en cuenta la dramaturgia específica sobre la que trabajamos. Hay



dramaturgias cuyo mayor valor es el texto y otras en las que lo es el movimiento. Por otro lado un texto contemporáneo no tiene nada que ver con un texto clásico. El enfoque del director tiene mucho que ver con el trabajo de movimiento escénico porque nos va a marcar el grado de contribución para su espectáculo. Este también depende de la preparación de los actores y de su experiencia previa en temas de movimiento. En función de esto se pueden investigar unas u otras líneas.

En el caso concreto de *Madre Coraje y sus hijos* la colaboración ha consistido en ayudar a crear la atmósfera general de la obra y ambientes especiales en momen-

tos concretos. Gerardo me iba proponiendo ideas para momentos concretos de la obra en los que él consideraba presente el movimiento escénico y me proporcionaba muchas imágenes. Quiere despertar sensaciones en el espectador y con estas premisas empezamos a trabajar. Además en *Madre Coraje* hay un fuerte trabajo con las transiciones. Son muchos actores en escena y mueven objetos grandes, muy visibles y muy difíciles de manipular. Las transiciones tienen que ser por un lado rápidas, concretas y directas, para que no rompan el fluir de la obra, y deben tener una carga dramática para que no caiga la tensión. ●

\* Las transiciones son los cambios de escena cuando no suceden dejando el escenario en completa ausencia de luz, lo que se llama hacer un oscuro. Los propios actores transitan de una escena a otra o preparan los objetos para la siguiente escena.



# Bibliografía



- BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo*; traducción de Miguel Sáez. Madrid. Alianza Editorial. 1998.
- BRECHT, Bertolt. *Narrativa completa*. Madrid. Alianza Editorial, 1988.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas y Canciones*. Madrid. Alianza Editorial. 2001.
- BENJAMIN, Walter *Tentativas sobre Brecht* Madrid. Taurus, 1979.
- CASTRI, Máximo *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, A-Kal, D.L: 1978 (Colección Manifiesto: Serie teoría y Crítica).
- DESUCHE, Jacques. *La Técnica teatral de Bertolt Brecht* Traducción, prólogo y notas adicionales Ricard Salvat. Barcelona: Oikos-Tau (1968).
- DORT, Bernard. *Lectura de Brecht*. (Traducción de Juan Viñoly). Barcelona: Seix Barral, 1973.
- EWEN, Frederic. *Bertold Brecht, su vida, su obra, su época*. Adriana Hidalgo Editora, S.A. 2001.
- GRAY, Ronald. *Brecht dramaturgo*. (Traducción del inglés Antonia Kerrigan). Madrid: Ultramar, 1979.
- SALVAT, Ricard. *Una fábrica de teatro El Berliner Ensemble*. Siglo XX, nº 13 Barcelona 24 de julio de 1965 pag 55-58.
- La revista PRIMER ACTO dedicó un monográfico a Bertolt Brecht en España. Es el número 64 del año 1965 e incluye artículos de José María Rodríguez Méndez y Alfonso Sastre entre otros.

No te pierdas los videos de los ensayos de la obra de *Madre Coraje y sus hijos* en nuestra página web <http://cdn.mcu.es>. Podrás ver y escuchar a todos los miembros del equipo artístico que han participado en la función y en la elaboración de este cuaderno.

## CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid  
Tel.: 91 310 29 49 Fax: 91 319 38 36  
cdn@inaem.mcu.es <http://cdn.mcu.es>

## DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CULTURALES Y EDUCATIVAS

Concepción Largo Ferreiro  
Tel.: 91 310 94 30  
actpedagogicas.cdn@inaem.mcu.es <http://cdn.mcu.es>

Diseño, maquetación y preimpresión: Vicente A. Serrano / Esperanza Santos



Papel  
Reciclado



## Teatro Valle-Inclán

<i>Don Carlos</i>	de Friedrich Schiller Dirección de Calixto Bieito Dramaturgia de Marc Rosich y Calixto Bieito a partir de una traducción en verso blanco de Adan Kovacsics Coproducción Centro Dramático Nacional, Teatre Romea, Grec'09 Festival de Barcelona y XV Internationalen Schillertage	17.09 > 08.11.2009
<i>Manca solo la domenica</i>	de Silvana Grasso Dirección de Licia Maglietta Teatri Uniti (Italia) Sala Francisco Nieva UNA MIRADA AL MUNDO	25.09 > 27.09.2009
<i>La tierra</i>	de José Ramón Fernández Dirección de Javier G. Yagüe Producción Centro Dramático Nacional Sala Francisco Nieva	19.11 > 27.12.2009
<i>Drácula</i>	Texto y dirección de Ignacio García May basado en la novela de Bram Stoker Producción Centro Dramático Nacional	03.12.2009 > 10.01.2010
<i>El baile</i>	de Irène Némirovsky Dirección de Sergi Belbel Coproducción Centro Dramático Nacional y Teatre Nacional de Catalunya Sala Francisco Nieva	14.01 > 14.02.2010
<i>Madre Coraje y sus hijos</i>	de Bertolt Brecht, versión de Antonio Buero Vallejo Dirección de Gerardo Vera Producción Centro Dramático Nacional	11.02 > 04.04.2010
<i>Urtain</i>	de Juan Cavestany Dirección de Andrés Lima Coproducción Centro Dramático Nacional y Animalario Reposición Sala Francisco Nieva	04.03 > 11.04.2010
<i>Tórtolas, crepúsculo y ... telón</i>	Texto y dirección de Francisco Nieva Producción Centro Dramático Nacional	06.05 > 20.06.2010

