

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL  
Teatro Olímpia  
Temporada 97-98

Cuaderno  
Pedagógico

6



**MADRE CABALLO**  
de Antonio Onetti

(Recreación de Madre Coraje de Bertolt Brecht)

REPARTO (Por orden de intervención):

Sargent  
Rompetechos  
Caraculo  
Madre Caballo  
Eligio  
Cati  
Cantinero  
Tío Facundo  
Curita  
Francesa  
Comisario  
Inspector  
Aduanero  
Canijo  
Madre Gitana  
Al cante

JUAN FERNÁNDEZ  
MIGUEL ZURITA  
MANUEL MONTEAGUDO  
TERELE PÁVEZ  
MANUEL GANDÁSEGUI  
MURIEL MORENO  
JULIÁN TERNERO  
MARIANO PEÑA  
JUAN MOTILLA  
SOFÍA AGUILAR  
JOSÉ CHÁVEZ  
MIGUEL ZURITA  
MARIANO PEÑA  
JOSÉ CHÁVEZ  
INMACULADA PÉREZ  
JUAN FERNÁNDEZ • INMACULADA PÉREZ "La Bruja"

EQUIPO ARTÍSTICO

Realización de escenografía  
Realización Utillería  
Estudio de grabación  
Técnico de grabación  
Músicos grabación:  
Guitarra  
Percusión y palmas  
Bajo  
Asistentes a la dirección (Becados)  
Regidor artístico  
Ayudante de dirección  
Coreografía  
Iluminación  
Escenografía y vestuario  
Música original  
  
Dirección

TEIÓN, S.L. • PACO DOBLAS • ÁNGEL REGUERA • TALLERES DE  
TALLERES DEL CAT  
SONOAL Y ALTA FRECUENCIA  
ANTONIO ALGARRADA  
  
TOMATITO  
JUAN HEREDIA • JUAN ANTONIO TORRES • MANUEL SOLER  
MANUEL NIETO  
CAROLO RUIZ • NINA DEL POZO • ANA DEL POZO • OMERO CRU  
JAVIER OSSORIO  
JULIO FRAGA  
ANA MARÍA BUENO  
FERNANDO BULNES  
VICENTE PALACIOS  
TOMATITO  
  
EMILIO HERNÁNDEZ

## OFICINA TÉCNICA DE PRODUCCIÓN

Maquinaria  
Iluminación  
Sonido  
Sastra  
Coord. técnico en gira  
Ayudantes de producción  
Jefe de técnicos  
Coord. Producción. Manager de gira  
Jefa de distribución  
Ayudante de distribución  
Jefa de producción  
  
Director oficina técnica de producción  
  
Imagen y comunicación  
Administración  
  
Jefe de administración

JESÚS GARCÍA · CARLOS FOMINAYA  
ENRIQUE JIMÉNEZ  
ANTONIO OVIEDO  
ROSALÍA RINCÓN  
ENRIQUE JIMÉNEZ  
MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ · CONCHA RUIZ  
FERNANDO BULNES  
ANTONIA OSORNO  
NURIA NEBOT  
BELÉN MORÓN  
ANA PRIETO  
  
ANDREU POLO  
  
ISABEL GUTIÉRREZ · NINA PÉREZ LOMA · RAQUEL FUENTES  
PILAR ESTEBAN · JOSÉ PAREDES  
  
SALVADOR GARCÍA

## CENTRO ANDALUZ DE TEATRO

Secretaría  
Ayudante de dirección  
Director

Marina Martínez  
Julio Fraga  
Emilio Hernández

Es una producción del Centro Andaluz de Teatro.  
CONSEJERÍA DE CULTURA. JUNTA DE ANDALUCÍA

*"Finales del invierno en el Campo de Gibraltar. El Tío Facundo, patriarca de los Antonovich, recluta mulas para el contrabando. A Dorita la Quincallera, más conocida por el alias MADRE CABALLO, se le larga un hijo..."*

Así comienza la acción de esta MADRE CABALLO del autor sevillano ANTONIO ONETTI. Una analogía de la obra MADRE CORAJE Y SUS HIJOS, de Bertolt Brecht, ese padre de la dramaturgia contemporánea que esta temporada cumple sus primeros cien años. EL CENTRO ANDALUZ DE TEATRO no podía ser ajeno a celebrar la obra y la figura de un hombre cuya definición ideológica y estética quebró el viejo patrón del teatro decimonónico y dio un impulso decisivo a la nueva relación entre el espectador y la obra teatral.

Pero la forma más adecuada de celebrar ese centenario era con una obra de joven autor andaluz que bebiendo en las fuentes del viejo maestro hace nuestro el conflicto planteado, y andaluza la realidad antes centroeuropea de la historia. Un cante mestizo, como mestiza es la realidad y los personajes que la vomitan, recorre el espectáculo enebmando las escenas. Como mestizo es su género: humor y tragedia se dan la mano hasta romperla.

MADRE CABALLO de ANTONIO ONETTI, es un manifiesto CONTRA LA DROGA, visto desde una perspectiva social donde radica la utilización de los más débiles, parados, jóvenes y niños que se convierten en cabezas de turco del tráfico de droga, cuyos máximos responsables no dudan en sobornar a algún miembro de las fuerzas de seguridad del estado.

Emilio Hernández



Nace en Sevilla en el año 1962.

Ha realizado trabajos como actor en obras teatrales: *Pasos largos*, *Farsas maravillosas* y *Retablo de comediantes*, las tres de Alfonso Zurro y producidas por Teatro La Jácara (Sevilla); *Besos de lobo* de Paloma Pedrero (Círculo de Bellas Artes de Madrid) y una obra escrita por el mismo, *Malfario* producida por Almasul Producciones Teatrales (Sevilla).

También destacan varios trabajos como director de escena: *A la virtud, sus propios rasgos*, de M. Wainer (Madrid); *Invierno de luna alegre*, de P. Pedrero. Círculo de Bellas Artes (Madrid); *Líbrame, Señor, de mis cadenas*, de A. Onetti, Teatro Alfil (Madrid) y *Cuentos de Gabo*, de Gabriel García Márquez, Escuela Superior de Arte Dramático (Madrid).

Realiza trabajos como guionista de cine y televisión, entre otras producciones se encuentran: *Wantoon* (1996); *Juntas pero no revueltas* (1995/96), telecomedia producida por T.V.E.. *El Súper, historias de todos los días* (1996/97), serial drama emitido por TELE 5 .

Sus obras publicadas son: *Los peligros de la jungla*, (Madrid, 1985); *Malfario* (Cádiz, 1987); *Marcados por el típex* (Madrid, 1988); *La puñalá* (1991); dos comedias: *La diva aldente*, *La rumba del maletín* (Sevilla 1994); *El son que nos tocan* (Madrid 1995); *Purasangre*, incluida en el libro Panorámica del teatro español actual (Madrid, 1996); *La chica de cristal* (Madrid, 1996).

Obtiene premios a su labor como dramaturgo:

Accésit al premio Marqués de Bradomín por *Los peligros de la jungla*.

Premio Puerto Real por *Malfario*.

Accésit al Premio Marqués de Bradomín por *Marcado por el típex*.

Royal Court Theater Playwrights Award, concedido por el Royal Court Theatre de Londres al conjunto de su obra como autor joven de la Unión Europea. European Arts Festival.

Premios Hermanos Machado, por *Almasul* y *La flauta de plata*.

Premio Imperdible al autor más estrenado en la Sala La Imperdible de Sevilla.

La obra dramática de Brecht arranca en 1922, con *Baal*. ¿Cuáles han sido, a partir de ese momento, los ingredientes fundamentales que han conducido a un escritor muerto hace poco más de cuarenta años a ser considerado como uno de los clásicos de la dramaturgia mundial? ¿Cuál fue la aportación fundamental de este autor alemán, marxista, mujeriego y egocéntrico, que le ha llevado a ocupar un lugar privilegiado en la literatura de todos los tiempos? Posiblemente uno de los aspectos de base sea el conocimiento y estudio de autores clásicos como Sófocles, Shakespeare y Molière. Pero la esencia de la obra brechtiana está, sin duda, en una lucha constante por romper la relación entre escenario y espectador típica del teatro decimonónico. El espectador de Brecht tiene que ser activo, comprometido con su tiempo y con la realidad social que le rodea. El teatro entendido como una forma de vivir la realidad, como instrumento vital de transformación.

Esta forma de implicación social fue llevada a cabo desde el método de la "distanciación" o "distanciamiento", en el cual Brecht propone romper con la concepción dramática hegeliana (en la que la resolución de los conflictos de un texto deben resolverse al final del mismo), y propone al espectador no dejarse implicar desde el punto de vista emocional por lo que ocurre sobre el escenario, pero sí tomar partido y convertirse en ciudadano responsable de lo que ve. En 1938 escribe: "Juntar palabras bonitas no es arte. ¿Cómo puede el arte conmover a los hombre si él mismo no se commueve por el destino de la humanidad? Si no me inmuto por los sufrimientos de los hombres, ¿cómo puedo llegar hasta sus corazones con mis obras? Y si para ello no me esfuerzo por hallar un camino a través del cual puedan descubrir sus penalidades, ¿cómo podrán encontrar el camino para comprender lo que escribo?"

A todo lo anterior se une una irrenunciable apuesta por los aspectos más sintéticos de la creación teatral. Síntesis que se lleva a cabo tanto en los aspectos escenográficos, de corte netamente expresionista, como en el trabajo de vestuario e iluminación. Esta declaración de principios queda muy bien reflejada en una frase del propio autor, recogida por Nieva, en la que afirma: "Me gustan todos los colores, con tal de que sean grises".

Brecht fue, ante todo, un hombre comprometido con su tiempo y con la propia Historia. Nace en Augsburgo (Alemania) el 10 de febrero de 1898. Espectador "privilegiado" de la "irresistible ascensión" de Hitler

al poder, en 1933 comienza un exilio que le transforma en ciudadano del mundo, llevándole a Dinamarca, Finlandia, Francia, Suiza y EE. UU., país que abandona al verse implicado en la "caza de brujas" que las autoridades estadounidenses comienzan a realizar entre los principales intelectuales de la época por actividades antinorteamericanas. Hasta 1949 no volverá a Alemania, invitado por la RDA, donde comienza su trabajo en el Berliner Ensemble y pasa el resto de sus días. Muere en Berlín el 14 de agosto de 1956. Dentro de su obra dramática, destacan "Tambores en la noche"(1922), "Ópera de dos centavos"(1928), "Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny"(1930), "Terror y miseria del Tercer Reich"(1937), "Madre Coraje y sus hijos"(1941), "La irresistible ascensión de Arturo Ui"(1941), "Vida de Galileo"(1943) y "El círculo de tiza caucásiano"(1945).



La recreación de *Madre Coraje* en *Madre Caballo* parte, en esencia, del desarrollo de una estructura analógica de la trama que a su vez se interrelaciona directamente con la proyección de los personajes en *Madre Caballo*. La línea argumental discurre de esta forma en paralelo: en *Madre Coraje* se nos cuentan algunos episodios de la vida de Anna Fierling, una buhonera que cruza centroeuropa en el siglo XVII comerciando con los bandos que sostienen la Guerra de los Treinta Años que enfrentó a católicos y protestantes; en *Madre Caballo* el personaje de Brecht se transforma en Dorita la Quincallera, una merchera bruta que supuestamente comercia con quincalla y ropa por los mercadillos del Campo de Gibraltar, en nuestros días, aunque su verdadero negocio no es otro que el de la droga, como pequeña traficante. En ambos casos se trata de una superviviente en una guerra, convencional y abierta la de *Madre Coraje*, soterrada y secreta la de Dorita la Quincallera, que enfrenta a dos clanes de narcos por el control de la zona, cada uno de ellos apoyado por elementos corruptos de las Fuerzas de Seguridad del Estado. En ambos casos el verdadero negocio parte de la explotación del



mal ajeno, los poderosos dictan sus normas y los de abajo las acatan para que se perpetúen los de arriba. En ambos casos la protagonista, Anna o Dorita, sobrevive en este lodazal a la vez que va perdiendo uno a uno a sus tres hijos, víctimas inocentes o no de cada guerra. El resto de los personajes de *Madre Caballo* va apareciendo a medida que la analogía lo precisa, proyectando en las necesidades de la historia los perfiles originales entendidos como roles para la acción. Así, el Reclutador se convierte en el Sargento, el Mariscal de Campo en el tío Facundo, patriarca de los Antoniovich, el Predicador en el Curita, etc. hasta completar el reparto completo. Cabe señalar que por cuestiones prácticas se ha reducido el número de personajes de *Madre Caballo* respecto a *Madre Coraje*, lo que concentra la trama dándole una mayor intensidad al asimilar en un mismo personaje distintas acciones que en el original eran ejecutadas por varios.

En cuanto a la trama, el desarrollo de las distintas escenas se ha realizado escrupulosamente en paralelo, sirviendo de columna vertebral la estructura brechtiana, modificada en libertad por el desarrollo argumental, pero respetando la premisa brechtiana por la que cada episodio es independiente de los demás y se establece como una unidad sin solución de continuidad, es decir, no existe relación de necesidad entre una escena y otra, una de las raíces del teatro brechtiano frente al aristotélico. En este marco, los conflictos también se proyectan por el sistema analógico; la venta del lechón se transforma en la compra de unos gramos de coca; la queja de Madre Coraje por el robo de su carro en la protesta por el robo de dos kilos de droga, y así sucesivamente, culminando en la escena en la que la hija muda, Cati en *Madre Caballo*, muere zapateando sobre el techo de la furgoneta, recreando la escena en la que la Catalina de Brecht moría tocando el tambor sobre el tejado.

Este procedimiento analógico sigue proyectándose en todos los elementos del texto, de manera que las canciones, por ejemplo, que tenían en el original una función primordial como base del espectáculo y del discurso, continúan presentes en *Madre Caballo*, convertidas en alegrías, bulerías, tangos y otros palos del flamenco, comprendido éste como el entorno musical más apropiado para la historia recreada. También el vehículo de la protagonista, el carro del que tiran los hijos de Madre Coraje, la furgoneta en la que viaja Madre Caballo y su familia, se convierte como eje estético en el elemento fundamental de la puesta en escena, desde la virtualidad del texto escrito.

En definitiva es el pensamiento el terreno en el que la analogía se globaliza y se proyecta con más intensidad gracias al desarrollo de todos estos elementos formales que lo sustentan. Si Bertolt Brecht nos hacía una parábola de la Alemania de su tiempo, empujada de una guerra a otra en la pérdida de su identidad, en *Madre Caballo* nos encontramos con una metáfora de nuestro tiempo y de nuestra sociedad, en la que la miseria y la残酷, la explotación y el menosprecio de la vida humana a manos del comercio, se distancia no en el tiempo ni en el espacio como en las obras de Brecht, sino en el grupo social en el que se desarrolla, el entorno marginal del mundillo de la droga. En este caso la analogía apoya el distanciamiento acercando al espectador a una realidad que no por conocida resulta menos sorprendente en el desarrollo de la obra, para lo que, como en el original, se apoya en una diabólica mezcla de tragedia y humor que hiela la sonrisa del espectador en los momentos culminantes.

El resultado de todo este proceso es un homenaje a la estética y a la obra de Brecht, lejos de rancias ortodoxias, que pretende rescatar la esencia de su compromiso con el teatro y la sociedad para convertirlo en un lenguaje que heredando lo fundamental se renueva en una estética contemporánea, todo ello desde el mayor respeto y cariño a este gran maestro del teatro del siglo XX.

Antonio Onetti

**Centro Dramático Nacional.-***El teatro de Bertolt Brecht supuso una revolución decisiva de la relación entre el público y la obra dramática. ¿Se ha mantenido en algún aspecto esta misma filosofía en esta recreación? ¿Qué permanece y qué es novedoso en el texto de Onetti?*

**Emilio Hernández.**-Es difícil a estas alturas del trabajo saber dónde están los límites entre la propuesta del autor y la del director. Efectivamente, mi propósito desde el principio, y no solo en esta obra, pues trabajo en esa línea desde años, es establecer una relación muy directa con el espectador, hacerle trabajar durante la representación, conmoverlo con el trabajo actoral, pero siendo consciente del juego en el que entra, haciéndole saltar constantemente del humor al drama. No olvidemos que dentro de la ortodoxia marxista, la risa era un arma revolucionaria. Evidentemente Onetti es muy fiel al espíritu de Brecht, y por eso precisamente no es siempre fiel a la letra.

Permanece una historia comprometida con una realidad inmediata (la guerra de Brecht/ la droga en Onetti), permanece la esencia de unos personajes "canallas" y su lucha por la supervivencia a cualquier precio, empujados por la miseria social. Y ha conseguido escribir una historia de hoy, que parece salida de la prensa diaria, unos personajes que vemos en la calle y a los que evitamos acercarnos, envueltos en una música que es la natural de su entorno. Mágicamente es un clásico del teatro universal y es al tiempo la obra más rabiosamente contemporánea del teatro español actual.

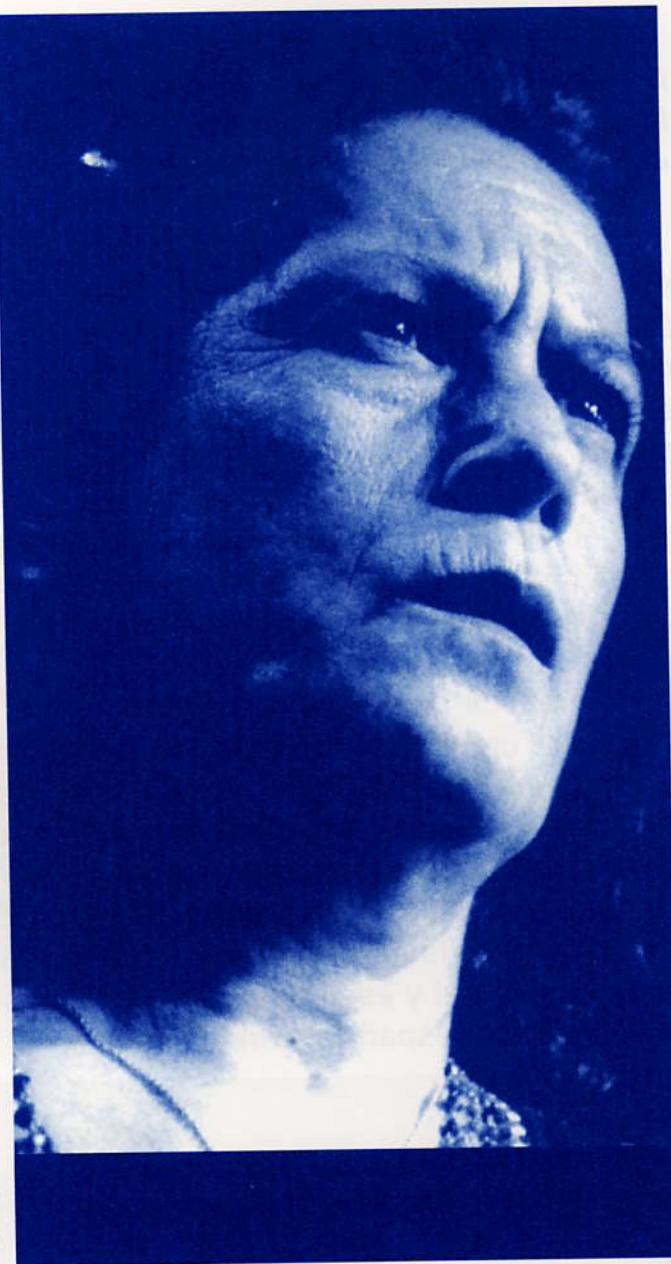


**CDN.-Al poner en pie el texto de un autor vivo, la relación entre director y autor suele ser más directa. ¿Se ha trabajado partiendo de un texto ya "cerrado", o se ha ido modificando a partir de la puesta en escena?**

E.H.-Onetti además de ser autor es un hombre de teatro "completo": es actor y director. Por eso sabe muy bien que un texto es un punto de partida para un espectáculo, incluso cuando se respete palabra por palabra. En esta ocasión yo conocí su texto cuando sólo había escrito tres escenas, y hablábamos mucho sobre el camino a seguir, sobre la incorporación de canciones, sobre el estilo que consideraba idóneo para la puesta en escena. Se puede decir que construimos nuestros respectivos trabajos paralelamente. Y luego, durante los ensayos, Onetti siguió de cerca el proceso y se fueron reescribiendo escenas. Ha sido la ocasión en que mejor he trabajado con un autor vivo, y no se ha tenido que decir, parafraseando a los yanquis respecto a los indios, aquello de que el mejor autor es el autor muerto.

**CDN.-¿Qué fue lo que más te atrajo del texto de Onetti?**

E.H.-Su compromiso con la realidad andaluza, y por tanto española. Su lenguaje directo y a la vez poético y de síntesis. Utiliza la realidad



cotidiana, pero no hace un mero retrato naturalista. Recuerda al método de Valle-Inclán para crear una nueva realidad exclusivamente teatral. También la crudeza de sus imágenes, y el humor en los momentos más trágicos. Me parece de una sabiduría y de un olfato teatral sorprendentemente maduro para un autor de su trayectoria.

*CDN.-La acción se desarrolla en el Campo de Gibraltar. ¿Puede resultar esto demasiado localista, o por el contrario, el "mensaje" de la función es totalmente universal?*

**E.H.**-Por desgracia, el problema no es en absoluto local. El caso de las minorías manipuladas y empujadas al pequeño comercio de la droga como única forma de supervivencia es un drama generalizado, sobre todo en los suburbios de las grandes ciudades. Hoy forma parte ya del sistema, que consigue así demonizar a estas minorías- inmigrantes, gitanos, jóvenes desheredados- y librarse de culpa ante la falta de soluciones políticas a esta situación endémica.

*CDN.-En este montaje la música adquiere un protagonismo importante . ¿ Por qué se ha optado por el flamenco? ¿ Es simplemente una cuestión de situación espacial de la acción o han existido otros aspectos en dicha elección?*

**E.H.**-La música, las canciones adquieren la misma relevancia que en todo el teatro brechtiano. Ha sorprendido mucho nuestra elección del flamenco, porque hasta ahora en España se ha interpretado a Brecht con una frialdad y una "distancia" que raramente lo hacía eficaz, que es lo realmente brechtiano: la eficacia, el compromiso, la involucración del espectador, su acercamiento a la propuesta teatral. "Distanciar" no era para Brecht esa errónea concepción de enajenamiento del trabajo teatral respecto al espectador, sino el planteamiento de una propuesta que mantenga al espectador prevenido frente al rapto de la ficción, y le haga reflexionar sobre una realidad que le concierne, con una metáfora más o menos evidente. Hoy no vivimos estéticamente ni políticamente en los años cuarenta. Y son otras las herramientas narrativas, aunque las esencias de la enseñanza del viejo maestro sigan siendo las más importantes de todo el siglo XX. Sí, la música flamenca nos pareció la más eficaz como seña de identidad de un grupo social, y de una tribu -los actores del Centro Andaluz de Teatro- que contaba al mundo una historia con la que se sienten comprometidos.

**CDN.-***Desde el punto de vista escenográfico, uno de los elementos determinantes de la "Madre Coraje" de Brecht es el carromato. En este caso es una vieja camioneta ¿Qué simboliza? ¿Cuál ha sido la propuesta escenográfica y de iluminación del montaje?*

**E.H.-**Se planteó desde el principio un montaje desnudo donde poco más que la tribu que cuenta la historia se interpusiera entre el espectador y el texto. Huir claramente del costumbrismo era la consigna, tanto para la narración escénica, como para la escenografía, como para la iluminación. La "furgona" sabíamos que era históricamente un personaje protagonista, y cómo tal se la ha mimado, y se ha convertido en entrañable para los actores y los espectadores. En este caso es además un signo que se va despoblando hasta acabar en la soledad de sus "huesos" como acaba la propia Madre Caballo. El célebre tambor que la hija muda toca en Brecht, se transforma aquí en furgoneta sobre la que la niña taconeá como caja de resonancia de su rabia y su impotencia al tratar de evitar en vano una matanza. Además de la furgoneta, una vieja torre de electricidad indica los cruces de caminos, y una vieja lona marca claramente que no estamos en ningún sitio salvo en un espacio teatral.

**CDN.-***Los personajes de la función tienen una fuerte carga realista. Coméntanos cómo ha sido el trabajo con respecto a la dirección de los actores.*

**E.H.-**Por suerte hace ya mucho que en el teatro no confundimos la vía de acercamiento de los actores al texto, con un estilo final de la narración escénica. Es normal que el actor se acerque al material desde el sistema más primario y orgánico, esto es, el realista. Son en este caso actores con una buena formación, y a los que dejo trabajarse su personaje introduciéndolos en situaciones límite, en acciones significantes básicas que servirán por sí mismas para guiar al espectador por donde queremos que transite. Poco a poco el actor descubre que el estilo de la narración no es realista, pero que se exige de ellos un trabajo "a sangre", una energía que mantenga al espectador en vilo, casi sin tocar la butaca durante las dos horas de espectáculo que han de parecerle apenas media. Se requiere un compromiso muy serio del actor con su trabajo -apenas se habla ya de personaje-: él es responsable momento a momento de la narrativa, y debe hacerla suya, entenderla y defenderla. Saber estar dentro y fuera, saber controlar al espectador en cada

momento, y no por eso escatimar la emoción precisa que le haga vibrar hasta el llanto un segundo antes de hacerle reír hasta la carcajada.

La huella de Brecht la siguieron Beckett, y Brook, y Kantor, y Berkoff, y otros genios varios que nos han conducido a un teatro de finales de siglo XX, pletórico de energía, de agresividad, de poética escénica, de síntesis, capaz de raptar al espectador sin obnubilar su discernimiento, de sorprenderlo, de hacerle vivir una experiencia inolvidable.

**CDN.-***¿Cuál es el mensaje que pueden sacar los jóvenes después de ver este espectáculo?*

**E.H.-**En primer lugar que esto del teatro es "fascinante". Después que han descubierto mucho que no sabían sobre la droga, sus miserias y sus riesgos. También que hay mucha gente que lo tiene muy duro para sobrevivir en esta sociedad y que es muy fácil culpabilizarlos y muy difícil hallar soluciones para su situación. Y más si muy pocos lo intentan. Incluso nosotros preferimos mirar para otro lado. Pero es inútil: que no lo veamos no quiere decir que deje de existir. ¿Es cierto que no hay más remedio que abandonarlos a su suerte? ¿Para qué existe entonces la política, la justicia y los derechos humanos?... Con algo de todo esto que pase por sus cabezas al salir del teatro, nos habremos dado por satisfechos. Y pienso que Brecht también.



Algofifa	Trapo de limpieza
Barandas	Jefes
Faltuco	Simple, tonto
Gayumbos	Calzoncillos
Jaco (Caballo)	Heroína
Jurdor	Dinero
Jurdós	Dineros
Jurelillo	Pescado gaditano
La canalla	La policía
Moco	Colocón
Palanca °	Reserva
Pegar el sobre	Dormir
Picoletto	Guardia Civil
Picolo	Guardia Civil
Piojito	Mercadillo
Pipa	Pistola
Quincalla	Baratijas de metal
Sopa guita	Sopa barata, pobre
Talego	Billete de 1.000 pts.
Talego	Carcel
Verderón	Guardia Civil

## MADRE CABALLO

Antonio Onetti

Finales del invierno en el Campo de Gibraltar. El Tío Facundo, patriarca de los Antonovich, recluta mulas para el contrabando. A Dorita la Quincallera, más conocida por el alias de Madre Caballo, se le larga un hijo

Dos años después. Madre Caballo sigue viviendo del tráfico de drogas. Vuelve a encontrar a su hijo. Feliz venta de unos gramos de coca y días de gloria para el hijo de sangre caliente.

Después de seis meses, Madre Caballo tropieza en su camino con el Comisario y el Inspector corruptos. Logra salvar a su hija y también su furgona, pero el hijo "faltuco" muere.

Han pasado tres meses. La guerra por el control del comercio de la droga se hace cada vez más violenta. Madre Caballo pierde sus manteles bordados al hacerlos vendas para la gitana herida.

## MADRE CORAJE

Bertolt Brecht

Primavera de 1624. El mariscal de campo, Oxenstierna, recluta tropas para la campaña de Polonia en la provincia de Dalarne. A la cantinera Ana Fierling, conocida por el nombre de Madre Coraje, se le pierde un hijo.

Durante los años 1625 y 1626, Madre Coraje recorre Polonia con el bagaje de los ejércitos suecos. Vuelve a encontrar a su hijo. Feliz venta de un capón y días de gloria para el hijo de sangre caliente.

Al cabo de otros tres años, Madre Coraje cae prisionera con una parte del regimiento finés. Logra salvar a su hija y también a su carreta, pero el hijo honrado muere.

Han pasado dos años. La guerra se extiende por territorios cada vez más amplios. Rodando sin descanso, el carro de la Madre Coraje recorre muchos países. 1631. La victoria de Tilly en Magdeburgo le cuesta a Madre Coraje cuatro camisas de oficial.

La Caballo asiste al entierro del tío Facundo. Con el Curita y el Sargento discute sobre los problemas que tendrá si se acaba la droga. El Curita se lamenta de que sus dotes sigan desaprovechadas y la Cati recibe los zapatos rojos.

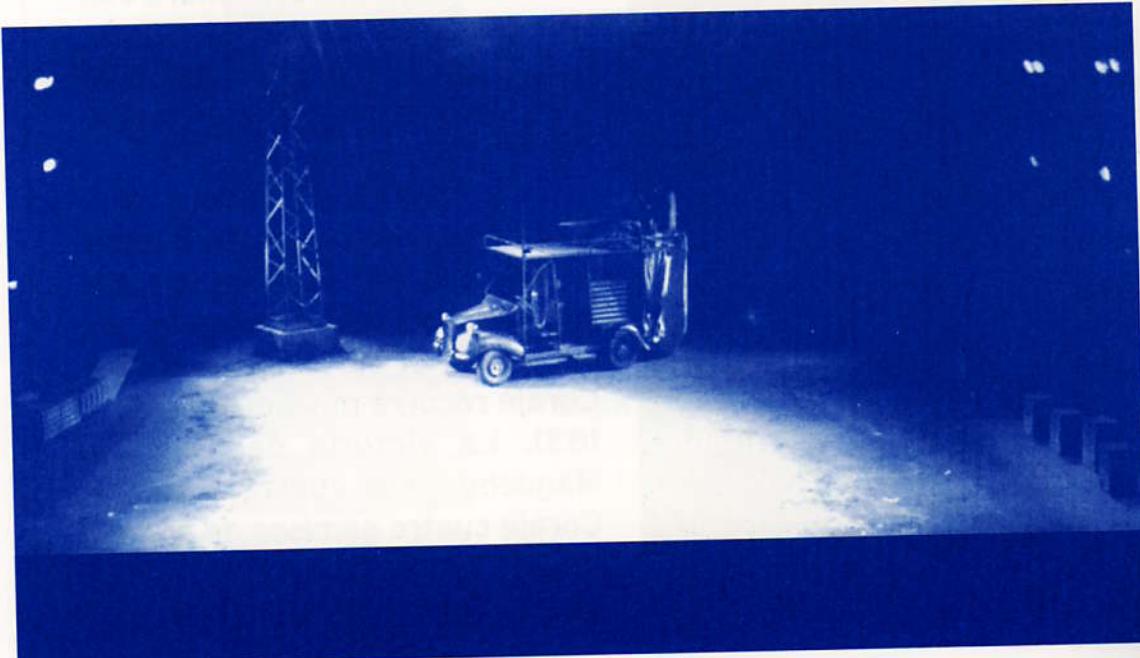
El hijo de sangre ardiente de la Caballo comete a destiempo una proeza más y es asesinado a manos del Cantina y el Sargento con una sobredosis.

Seis meses después. Se prepara una encerrona en el poblado gitano. La Cati, subida a la furgoneta, taconeaa para ponerles sobre aviso. Madre Caballo pierde a su hija y prosigue sola. Aún falta mucho para que el drama de la droga finalice...

La Coraje asiste al entierro del Mariscal de Campo Imperial. Se entablan pláticas acerca de la duración de la guerra. El predicador se lamenta de que sus dotes sigan desaprovechadas y la muda Catalina recibe los zapatos rojos.

El hijo de sangre ardiente de la Coraje comete a destiempo una proeza más y encuentra un fin deshonroso.

Enero de 1636. Las tropas imperiales amenazan a la ciudad protestante de Halle. Catalina toca el tambor subida a un tejado. Madre Coraje pierde a una hija y prosigue sola. Aún falta mucho para que termine la guerra.



## I. EXPRESIÓN ESCRITA

### Investigación de la obra brechtiana

Como ya hemos señalado, *Madre Caballo* es una recreación de la obra de Bertold Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*. En este apartado proponemos que los alumnos realicen una lectura de esta última, y analicen las semejanzas y diferencias que se establecen con la obra de Antonio Onetti. Para ello se les pueden dar las siguientes indicaciones para realizar la tarea:

-Análisis del conflicto principal

-Semejanzas y diferencias en los personajes:

- Nivel psicológico
- Relación con el resto de los personajes
- Relación con el contexto histórico
- Diferencias en relación con el nombre  
(Ejem. Caradequeso- Caraculo)
- Diferencias en relación con la actividad que realizan  
(Ejem. Mariscal de Campo-Patriarca del clan)

-Tratamiento del espacio escénico

(Carro vs. Furgona)

### Análisis del vocabulario

Como los alumnos habrán comprobado al asistir a la representación, existen algunos términos que posiblemente no reconozcan, al ser más utilizados en unas zonas y ambientes determinados. Una actividad que se puede realizar con los alumnos es plantearles las expresiones que aparecen en el glosario e intentar descubrir el significado de dichas palabras. Si no lograsen adivinar algunas, se le puede dar como pista el resto de la frase en la que éstas aparecen:

- *Dorita se levanta al alba. Hoy les toca mercar en el piojito de San Roque*

- *Anoche se pondrían de moco y se han clavado al sobre hasta el mediodía.*
- *Con la palanca que llevan, ¿no se hacen una platita?*
- *Al revés que los niñatos de Tarifa, que se ponen de todo hasta las cachas y, hala, a reventar las planeadoras haciendo carreras con los de la canalla.*
- *CARACULO.- ¿Qué hora es? SARGENTO.- La de cambiarse los gayumbos.*
- *MADRE CABALLO.- (Al Sargento) ¡Y tu, verderón, aléjate de la puerta!*
- *ELIGIO.- (Refiriéndose al sargento) ¡El picolo callao, que soy mu nervioso del dátil!*
- *Aquí sin la droga no había na. Un jurelillo pelao pal almuerzo y sopa guita. Miseria. En cambio, asina, hasta el más pringao va por ahí dándose pisto con su buen cochazo, su pipa y su telefonillo. ¿De dónde? Del tabaco, del polvo y del hachís. El Facundo ha dao más curro que los barandas de Astilleros, que se largaron dejando a tol mundo en pelotas, con una mano detrás y otra delante. Y a ti el negocio te ha venío mu bien. Pero sin mulas no hay droga, y sin drogas, ni trabajo, ni potaje, ni jurdós.*
- *FRANCESCA.- (Refiriéndose a Madre Caballo) Me trata como a una algofífa.*
- *MADRE CABALLO.- ¿De dónde sales, cantina? CANTINA.- ¡Del talego, que me han soltao por bueno!*

### Estudio sobre el mundo de las drogodependencias

Uno de los aspectos fundamentales para abordar la prevención de cualquier problema, pasa necesariamente por la información sobre el tema. Después de asistir a la representación de *Madre Caballo* puede resultar interesante proponer a los/as alumnos/as que investiguen sobre diversos temas relacionados con el problema de la droga. Algunos de estos temas pueden ser los siguientes:

- Tipos de drogas. Dependencia y efecto de su uso
- Estrategias de prevención
- Conductas alternativas al uso de estupefacientes

- Incidencia de drogas en la población juvenil
- Asociaciones de lucha contra la drogadicción

A continuación os proponemos alguna bibliografía orientativa que os puede ser útil para asesorar a los/as alumnos/as. Los contenidos son muy diferentes y las opiniones diversas y en algunos puntos cuestionables, por lo que consideramos que los docentes sois las personas más adecuadas para elegir la información que puede ser más aprovechable por vuestros/as alumnos/as :

- ÁLVAREZ, J.J. y cols. (1989): "Organizaciones voluntarias e intervención social". Acebo. Madrid
- ARRIETA, L. (1991): "Acción social y toxicomanías. Prevenir adicciones: atención psicosocial a familias de riesgo". Cáritas. Madrid.
- CAMPOS, T. (1987): "Drogas; qué son, cuáles son". Asociación Lucense de Información y Ayuda al Drogodependiente. Lugo.
- ESCOHOTADO, A. (1995): "Aprendiendo de las drogas: usos y abusos, prejuicios y desafíos". Anagrama. Barcelona.
- MARTÍ, J.L. y MURCIA, M. (1988): "Conceptos fundamentales de drogodependencias". Herder. Barcelona.
- VARIOS AUTORES (1991): "Alcoholismo y otras drogodependencias". Dirección General de Salud Pública y Asistencia. Valladolid.



## II. EXPRESIÓN ORAL

En este apartado se proponen unas cuestiones que sirven de guía para realizar un debate con los alumnos acerca del montaje que han contemplado. Sin embargo, consideramos interesante que los docentes en colaboración con los/as alumnos/as, propongan aspectos diferentes a los aquí tratados:

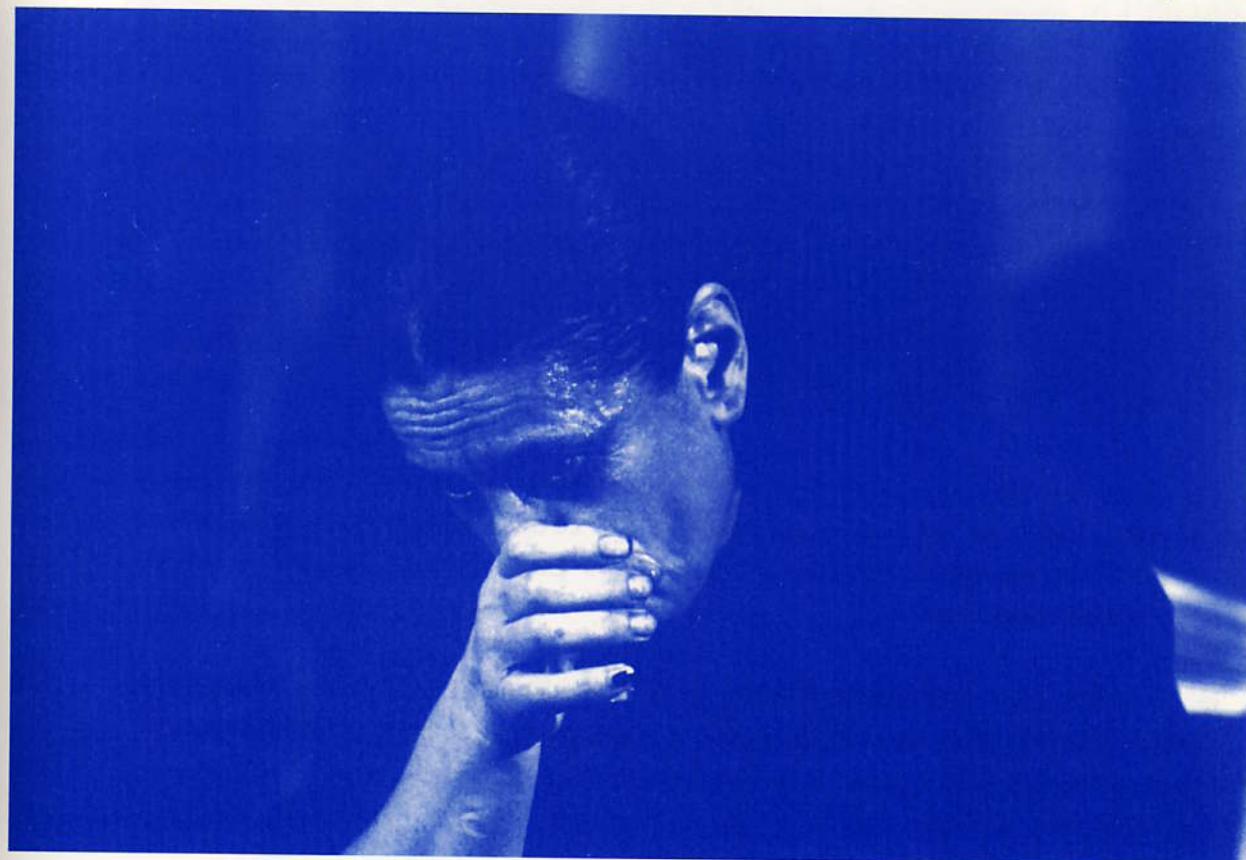
1. En esta función se manejan una serie de estereotipos que tienen una clara conexión con la realidad, pero que conviene matizar para no caer en generalizaciones. Así, por ejemplo, aparece un Sargento de la Guardia Civil corrupto o un patriarca gitano que dirige uno de los principales clanes de la droga. Recordad diferentes escenas, así como los personajes que aparecen en ellas, analizad su grado de realismo y hasta qué punto nos solemos dejar llevar por estereotipos cuando pensamos en algunos colectivos.
2. Al comienzo, cuando el Sargento y el Rompetechos aparecen para proponer al Eligio trabajar para el tío Facundo, Madre Caballo pregunta que qué pinta un guardia civil en una banda de narcotraficantes. Rompetechos responde: "El Sargento figura en la nómina. Asegura el paso y mira pal tendío". ¿Qué motivos piensas que han llevado al Sargento a colaborar con la banda del tío Facundo? ¿Crees que vivir en una zona fronteriza ha influido en algo?
3. En todas las clases sociales existen figuras carismáticas por las que mucha gente sería capaz de hacer cualquier cosa. En este caso, como dice el Rompetechos, "cualquier payo en el Campo de Gibraltar pondría un brazo por los Antoniovich". ¿Qué aspectos de personalidad son necesarios para ser respetado por todo el mundo? Estas personas tan carismáticas, ¿transmiten respeto sólo por la admiración que provocan o también por el miedo que despiertan?
4. Dorita, la Quincallera, es llamada Madre Caballo. Si te das cuenta, incluye dos términos que van a ser determinantes tanto en la psicología del personaje como en el desarrollo de los acontecimientos. Debido a su relación con el tráfico de drogas la llaman Caballo, pero ante todo es Madre. En un momento de la obra, dice, refiriéndose a sus hijos: "Mejor que volando, en el nido". Incluso cuando Rompetechos le pregunta que por qué no deja que el Eligio vaya a trabajar con el tío Facundo, dice que porque teme "que al puchero lleno me sobre un

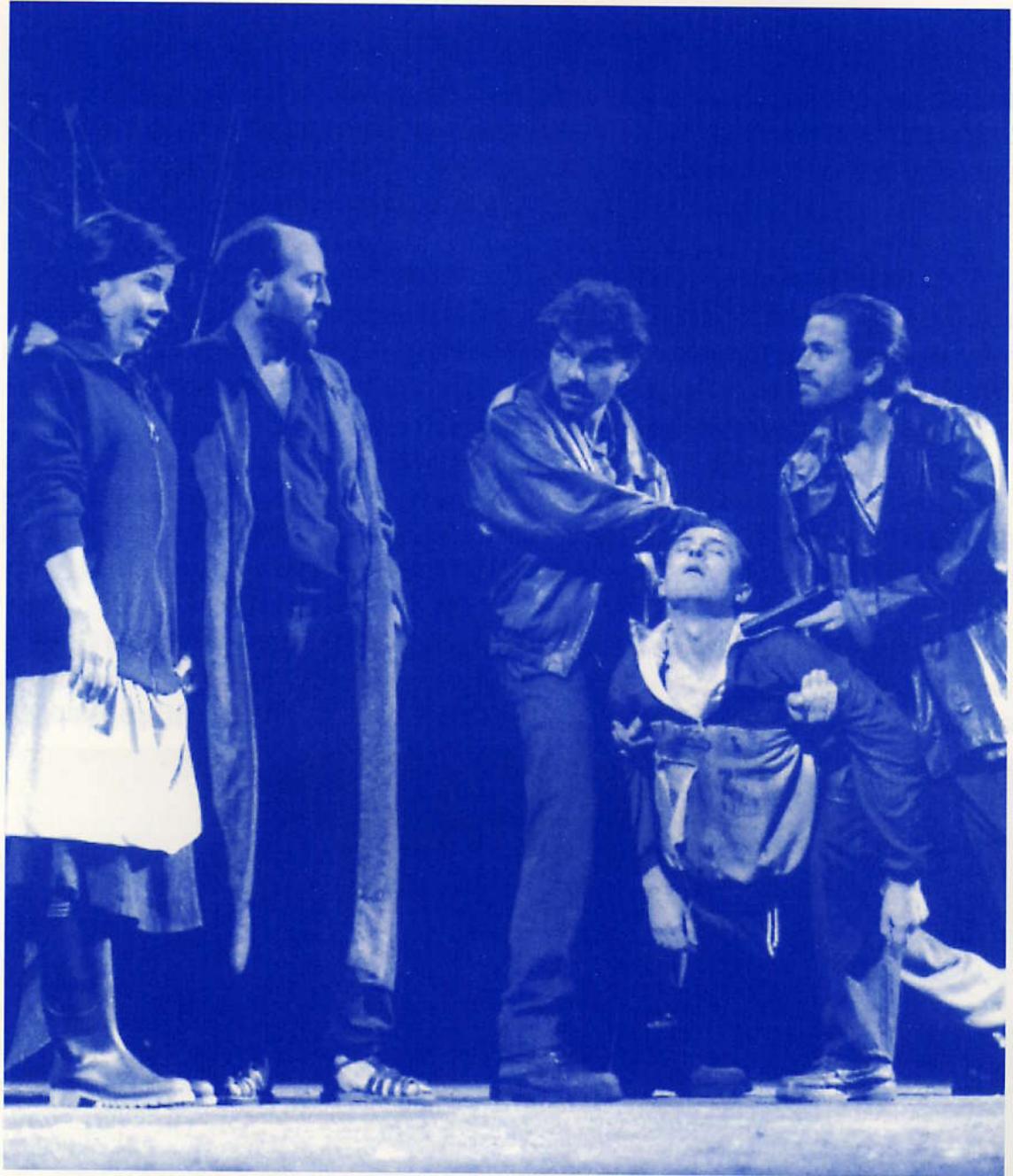
plato". Discute con tus compañeros los significados que puede tener el término "madre" en el personaje de Dorita. (*Lo que el docente debe procurar reflejar en este punto es la dualidad de dicho personaje. Por una parte es madre de todos los yonquis que acuden a buscar droga y por otra parte es madre de sus tres hijos, a los que intenta proteger con un instinto casi animal*).

5. Si te das cuenta, el Eligio y la Cati tienen como principales objetivos salir de la situación de miseria en la que viven, si bien de manera muy distinta. ¿Cuál es la opción de cada uno de ellos? ¿En qué se diferencian? ¿Cómo es posible que viviendo en el mismo ambiente sus posturas ante el futuro sean tan diferentes?

6. La escenografía de la función es muy sintética. ¿Qué elementos son los más destacables? La furgoneta, ¿se convierte en un simple medio de transporte o adquiere un matiz más relevante?

7. Seguramente conozcas la Declaración de los Derechos Humanos, lo que significan y la importancia que tienen. En un momento de la función se dice "La suerte de un quinqui no vale una chica". ¿Qué quiere





decir con eso? ¿Piensas que realmente todos tenemos los mismos derechos? ¿Qué podemos hacer nosotros para evitar que no existan estas desigualdades?

8. Analiza con tus compañeros la siguiente intervención de Madre Caballo: "Menos mal que el dinero abre las puertas. Con dinero se compra a la canalla, a los jueces, a los carceleros".

9. Recuerda el siguiente diálogo entre Madre Caballo y El Curita:

**CURITA**

La gente toma drogas pa evadirse de una sociedad que les margina.

**MADRE CABALLO**

Y pa divertirse, iqué carajo!

**CURITA**

¡Los ricos! Los pobres, picotazo y a olvidar.

¿Qué opinas de estas dos posturas? ¿Qué diferencias hay entre las personas ricas que se drogan y las personas pobres que también lo hacen? ¿Cuál de ellos es menos "alarmante" desde el punto de vista social? ¿Cuál es la imagen que tiene el resto de la sociedad de cada uno de ellos?

10. Recuerda la escena en la que El Cantina aparece con La Francesa subida a un carrito, prácticamente ya en fase terminal. En ese momento entona una canción. Aunque en principio pueda parecer una situación cómica (subida a un carro de la compra, con un vestido ridículo, desafinando de forma terrible) ¿piensas que el autor y el director han buscado la risa del público, o más bien transmitir una situación patética, reflejo del final de muchos toxicómanos? ¿Qué sensaciones tuviste al contemplar esa escena?

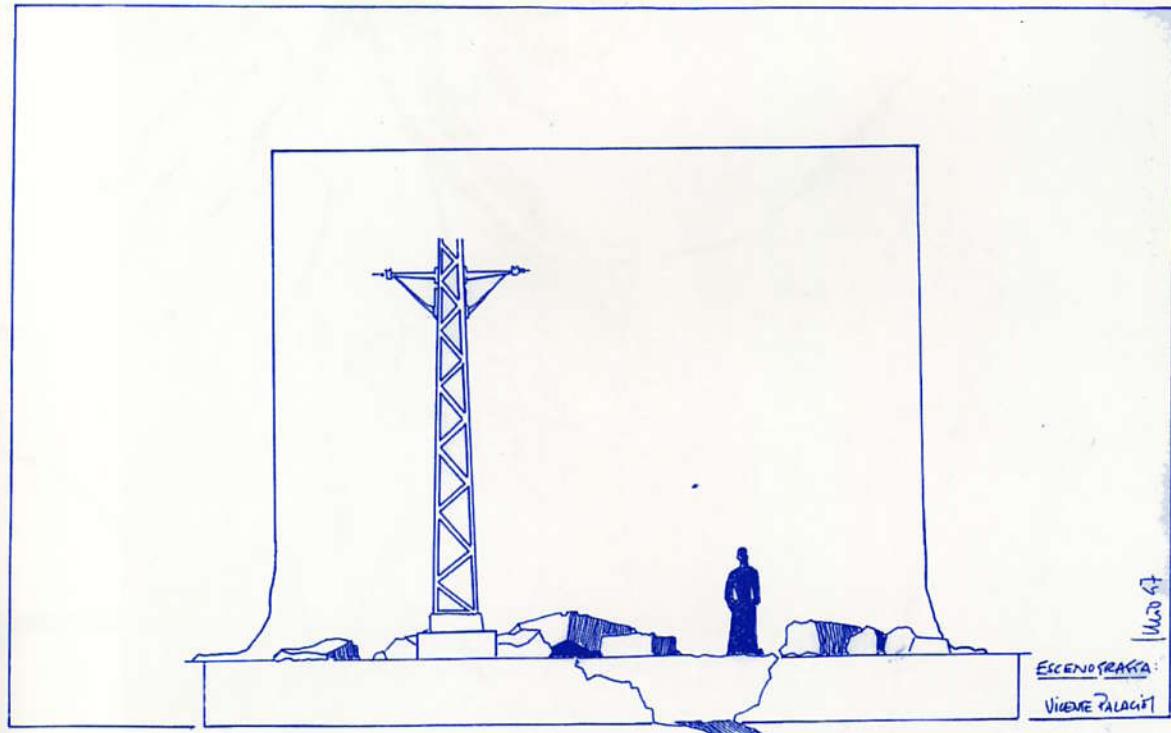
11. Reflexiona sobre la siguiente afirmación que hace El Sargento: "Aquí no hay culpables ni inocentes. Desde el indio que cultiva la hoja en Colombia hasta el pijo que se mete su raya en la oficina, todos tenemos nuestra parte".

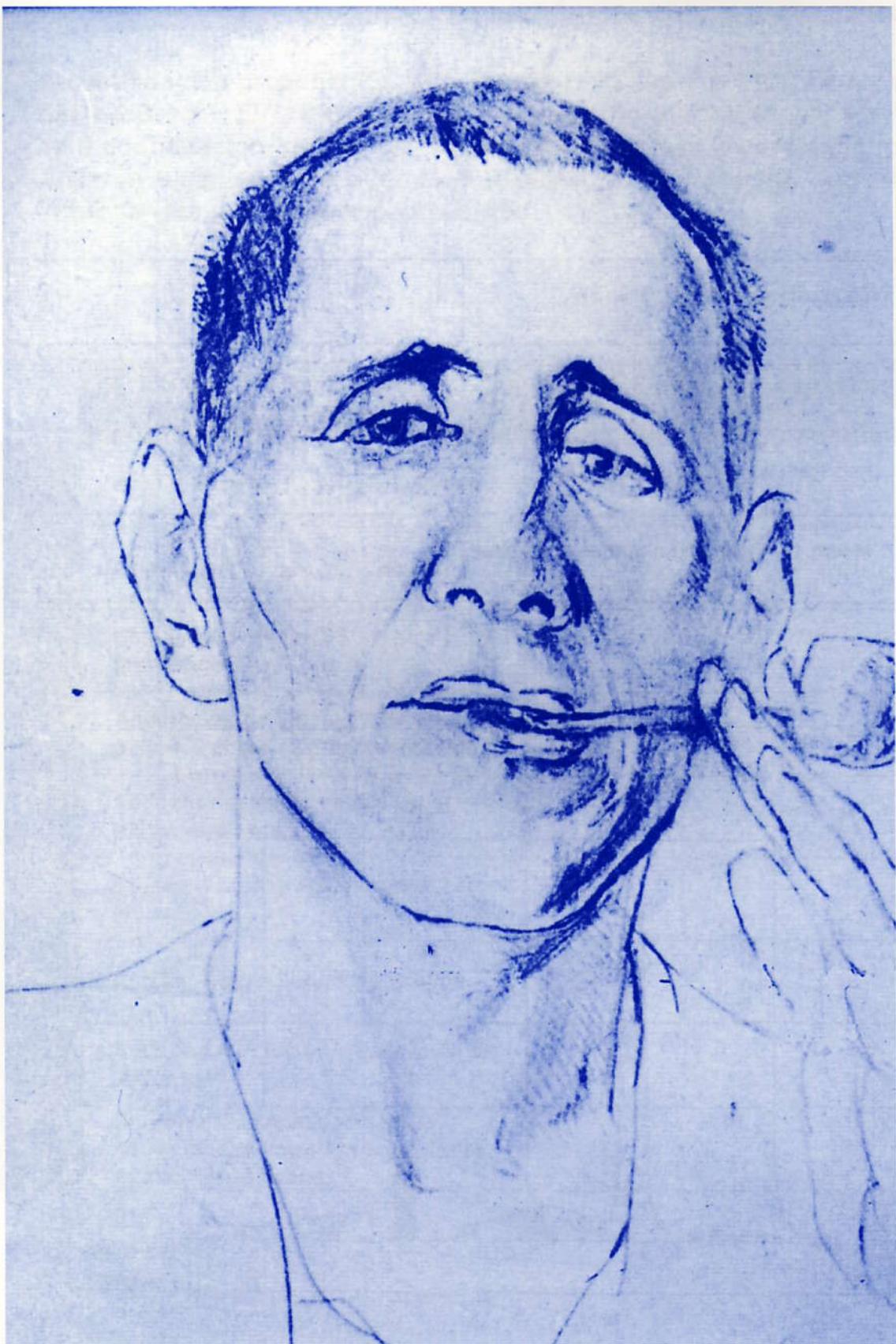
## III. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL

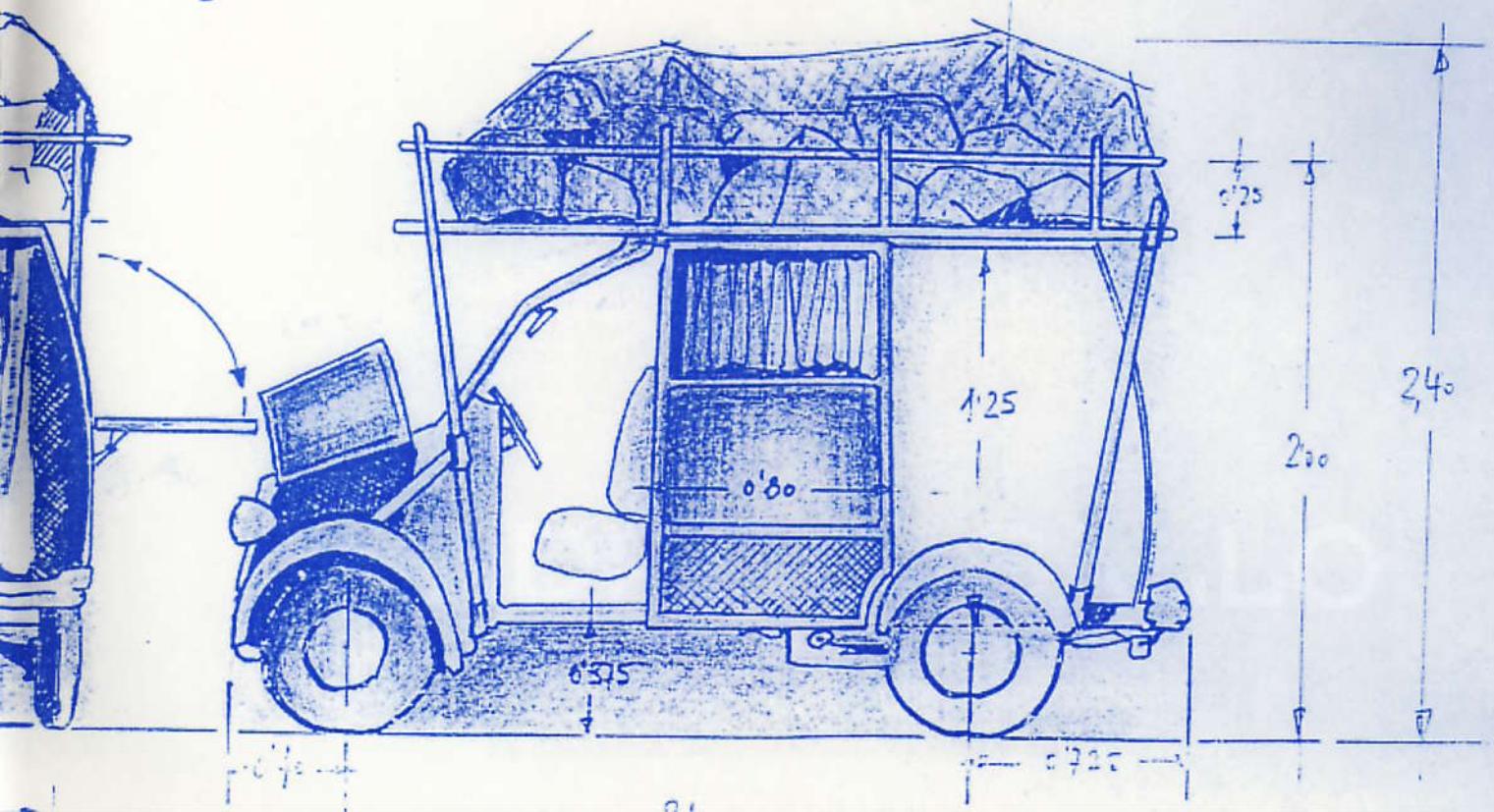
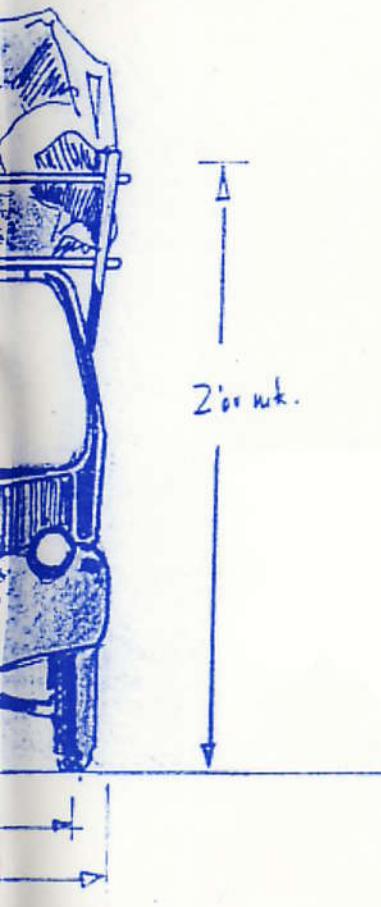
A continuación proponemos unas fechas relativas a la vida y obra de Bertolt Brecht. El/la alumno/a deberá completar el cuadro que aparece a continuación, reflejar los acontecimientos más importantes que tuvieron lugar en este período y analizar en qué sentido pudieron influir la vida y la producción del autor.

VIDA Y OBRA DEL AUTOR		CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL
1898	Brecht nace en Augsburgo (Alemania)	
1922	Escribe su primera obra, <i>Baal</i>	
1929	Comienza a elaborar su teatro comprometido	
1931	Adaptación de <i>La madre de Gorki</i> . La policía prohíbe sus representaciones	
1933	Comienza su exilio en EE. UU. y varios países europeos	
1937	Escribe <i>Terror y miseria en el Tercer Reich</i>	
1941	Escribe <i>Madre Coraje y sus hijos</i>	
1941	Escribe <i>La irresistible ascensión de Arturo Ui</i>	
1947	En EE. UU. compadece ante la comisión que investiga actividades antinorteamericanas	

1949	Se traslada a Berlín Oriental	
1949	Escribe <i>Los días de la comuna</i>	
1951	Escribe <i>La condena de Lúculo</i>	
1956	Muere en Berlín de un ataque al corazón	









## CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Oficinas

Tamayo y Baus, 4  
28004 Madrid  
T. 310 2949  
F. 319 3836

Teatro María Guerrero

Tamayo y Baus, 4  
28004 Madrid  
T. 310 2949  
F. 319 3836

Teatro Olimpia

Plaza de Lavapiés s/n  
28012 Madrid  
T. 527 4622  
F. 467 0666

INAEM

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA