

**CENTRO
DRAMÁTICO
NACIONAL**

Cuadernos
Pedagógicos
121

MADRE CORAJE Y SUS HIJOS



27 de septiembre
17 de noviembre de 2019

MADRE CORAJE Y SUS HIJOS

Texto

Bertolt Brecht

Traducción

Miguel Sáenz

Versión y dirección

Ernesto Caballero

Reparto

David Blanco	Soldado mozo
Bruno Ciordia	Sargento protestante, Católico, Soldado viejo
Raquel Cordero	Campesina
Paco Déniz	Cocinero
Ángela Ibañez	Katrin
Paula Iwasaki	Yvette, Soldado
Ignacio Jiménez	Caradequeso, Campesino joven
Jorge Kent	Reclutador, Armero, El de la venda
Blanca Portillo	Madre Coraje
Janfri Topera	Capitán, Escribano
Jorge Usón	Predicador
Samuel Vijuela	Eilif

Equipo artístico

Paco Azorín	Escenografía
Paco Azorín y Ernesto Caballero	Iluminación
Gabriela Salaverri	Vestuario
Luis Miguel Cobo	Música y espacio sonoro
Paul Dessau	Composición musical
Ángel Ruiz	Asesor vocal
Moisés Echevarría	Caracterización
Nanda Abella	Ayudante de dirección
Fer Muratori	Ayudante de escenografía
Sofía Nieto Recio	Ayudante de vestuario
Sergio Torres	Ayudante de iluminación
marcosGpunto	Fotos de ensayo
Javier Jaén	Diseño cartel

Producción

Centro Dramático Nacional

4 **El autor y su obra**

12 **Análisis de *Madre Coraje y sus hijos***

20 **La Guerra de los Treinta Años
(1618-1648)**

24 **Entrevista con el director
Ernesto Caballero**

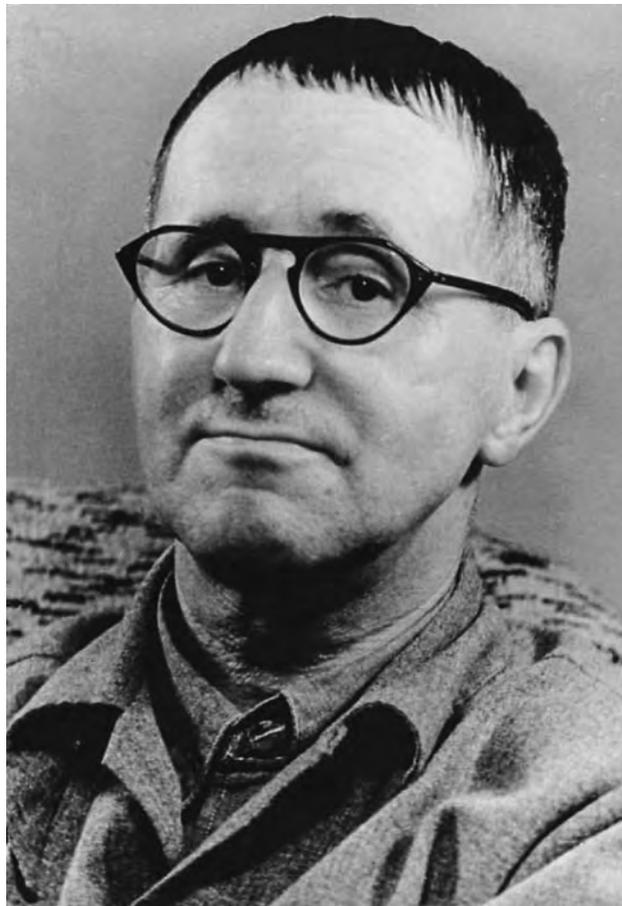
30 **A propósito del espacio escénico
por Paco Azorín**

34 **El vestuario de Gabriela Salaverri**

38 **La música en la obra**

46 **Bibliografía**

Primeros años



Bertolt Brecht nació en Augsburgo, el 10 de febrero de 1898, en el seno de una próspera familia burguesa de padre católico y madre protestante, tal y como él 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 Augsburgo. De su vivencia en este hospital nació su poema *Leyenda del soldado muerto* (1923), que le valió aparecer en la lista negra de Hitler.

Época de juventud

En esta época el joven Brecht recibió las influencias del expresionismo en cuanto a lo que este movimiento de vanguardia- con el cuadro *El Grito* de Edvard Munch como exponente- supuso de ruptura con el arte establecido, de renovar lenguajes y de cambiar la vida; si bien es cierto que el individualismo del yo expresionista no le sirvió al poeta y dramaturgo alemán. Con respecto al resto de vanguardias artísticas nunca se identificó plenamente con ellas.

El amor como tema en su teatro no es frecuente y siempre es tratado como amor fraternal o compañerismo. 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 dos veces: en 1922 con Marianne Zoff -de la que tuvo una hija- y en 1928 con la actriz Helene Weigel con la que tuvo dos hijos. Helene fue su más fiel compañera y colaboradora y la actriz que mejor ha sabido encarnar los personajes femeninos del teatro brechtiano; tras la muerte de Brecht, continuó su labor teatral y se encargó de su legado.

De esta primera época son las obras *Baal* (1919), *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

Los revolucionarios montajes de Edwin Piscator -director, dramaturgo y teórico del llamado teatro político- influyeron mucho en el teatro de Bertolt Brecht: por cambiar el sentido de las posibilidades escénicas -sacando al teatro del realismo decimonónico en cuanto a intérpretes, público, forma y contenido de la obra- y por su carácter marxista al buscar un teatro de y para el proletariado que cambiara la sociedad.

Brecht evolucionó buscando nuevas formas de expresión en las que el ambiente social fuera el condicionante de la acción y que le ayudaran a criticar la moral burguesa; de esta manera junto con el compositor Kurt Weill utilizó la música de manera no convencional: las agradables melodías de Weill y la letra durísima de Brecht tuvieron el objetivo de sorprender a la audiencia e incitarla a pensar. De esta época fueron *El pequeño Mahagonny* (1927) y *La ópera de los tres centavos* (1928).

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.

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

Del teatro épico son sus mejores obras: *Vida de 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 en el 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 Antiamericanas, el 19 de septiembre de 1947. El proceso se inició a raíz del estreno de *Vida de Galileo* (1937) y aunque no tuvo importantes consecuencias para el autor, sí le decidió a abandonar el país.

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 Helene Weigel -su mujer y directora de la compañía hasta 1971- hasta que la muerte le sorprendió en un ensayo de *Vida de Galileo* el 14 de agosto de 1956.



Un legado encontrado en un garaje

Coincidiendo con los actos del cincuentenario de la muerte de Brecht, se presentó este legado que se remite a la estancia del autor en Zurich pero también al exilio en Estados Unidos.

Al parecer fueron documentos que Brecht entregó a su amigo grafista y sindicalista suizo Víctor N. Cohen y que posteriormente se encontraron en el garaje de una localidad suiza. Entre el material hallado se encuentra correspondencia con escritores, compositores, dramaturgos, actrices y editores y con su mujer Helene Weigel, así como otro tipo de material: novelas, versiones teatrales, cuentos, telegramas, fotografías, facturas, pasaportes y su máquina de escribir danesa "*Patria*".

El fondo se suma a la colección iniciada por Helene Weigel y constituye, además de la quinta parte de su legado literario, una buena fuente para el estudio de su exilio. Hoy en día forma parte del Archivo Brecht de la Academia de Bellas Artes de Berlín.

Esta institución prevé la digitalización de todo el material del que dispone: <https://www.adk.de/en/archives>

Bertolt Brecht y Helene Weigel, fundadores del Berliner Ensemble, saludando desde el Theater am Schiffbauerdamm el 1 de mayo de 1954.

ANÁLISIS

DE

MADRE

CORAJE

Y SUS

HIJOS



***Mutter Courage und ihre Kinder (Madre Coraje y sus hijos)* es una de las grandes obras de Bertolt Brecht, ejemplo de su teatro épico. Fue escrita en 1939, en su exilio en Suecia, en poco más de un mes. Se estrenó 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.**



Bertolt Brecht y los actores Helene Weigel, Erwin Geschonneck y Angelika Hurwicz en un ensayo de *Madre Coraje y sus hijos* con la compañía del Berliner Ensemble en 1951.

Inspiración y ambientación

Está inspirada en Lotta Svärd, cantinera nórdica, personaje de la novela *Cuentos del alférez Stahl* de Runeberg y en una de las grandes novelas alemanas del siglo XVII, *Simplicius Simplicissimus* de Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen.

Como la obra de Grimmelshausen, Brecht ambientó la trama de *Madre Coraje y sus hijos* en la Guerra de los Treinta 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.

Argumento

Ana Fierling, Madre Coraje, es la dueña de un carro de venta ambulante que sigue a las tropas en la Guerra de los Treinta 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. A medida que transcurren los años de contienda la situación se hace más difícil y el negocio se vuelve ruinoso. Sus hijos caen en el frente. 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 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.

Tema

Bertolt Brecht escribió la obra en el exilio, siendo observador en la distancia de su país, Alemania, y del auge de Hitler. La obra pretendió ser un aviso a sus contemporáneos del peligro del nazismo y de la inminencia de una gran guerra. Es una obra contra el militarismo, contra el lucro de los poderosos en los enfrentamientos bélicos.

El personaje de Madre Coraje y el concepto de espectador de Bertolt Brecht

Ana Fierling, Madre Coraje, es un ejemplo claro de la nueva forma de hacer teatro que Brecht creó. Pretendía dar un papel activo al espectador para que sacara sus propias conclusiones. *Madre Coraje y sus hijos* fue un alegato contra la guerra. Sin embargo, la protagonista, que pierde a sus hijos en la contienda y que sufre ella misma sus miserias,

nunca la crítica, al contrario llega a decir: *la guerra no es tan mala y además es mi forma de vida*. Ni la heroína, ni el texto hablan negativamente de las guerras, sin embargo son los hechos narrados los que hacen al espectador posicionarse en contra de ella.

La actuación para Bertolt Brecht

En su nueva concepción del teatro, Brecht consideraba importante que el actor participe de las propuestas ideológicas de sus obras. Además buscaba una actitud crítica hacia los personajes por lo que el actor/actriz no debía sentir empatía hacia ellos.

El actor y todo el montaje deben mantener un cierto distanciamiento. El intérprete debe mostrar el papel, pero no identificarse con él. En este sentido, Brecht admiraba mucho la técnica del actor chino, llena de gestos, que fue un referente en su teatro épico. El teatro chino tradicional usa un sistema de símbolos y convenciones que solo si se conocen se puede comprender. El espectador chino los entiende a la perfección, a pesar de su dificultad. Así no es un público pasivo, sino que tiene una percepción activa.

Bertolt Brecht como director

Brecht fue director de teatro desde los años 20, tanto de sus obras como de otros textos. Su época más creativa y renovadora fue en el Berliner Ensemble en el Berlín Oriental desde 1948 hasta su muerte en 1956. Allí escenificó *Madre Coraje y sus hijos* (1949), *El señor Puntilla y su criado Matí* (1949), *El preceptor* (1950), *La madre* (1951), *Katzgraben* (1953), *La batalla del invierno* (1955), *El círculo de tiza caucásico* (1956) y *Vida de Galileo* (1956). El Ensemble fue una 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, que permitía a Brecht profundizar en su labor de investigación y estrenar después de muchos ensayos. Los ensayos eran un laboratorio teatral donde desarrolló su propio estilo. Casi siempre contaba con uno o varios colaboradores. Erich Engel muy a menudo firmaba junto a él la dirección de la obra.

Su preocupación era que el espectador fuera consciente de que lo que presenciaba en escena es una función teatral.

Procuró lo que se denomina el distanciamiento, evitar la empatía con lo que se ve en el escenario y fomentar la reflexión y la acción. Para ello introdujo novedades escénicas, por ejemplo no usar telón de boca, presentar la música en directo colocando la orquesta en el escenario o utilizar la iluminación a favor de la desidentificación.

Otras representaciones

Antonio Buero Vallejo fue en gran parte responsable de que la figura de Bertolt Brecht empezara a conocerse en nuestro país. Escribió la versión de *Madre Coraje y sus hijos* para el primer estreno comercial en España de una obra del dramaturgo alemán. Fue en 1966 en el Teatro Bellas Artes de Madrid con la dirección de José Tamayo.

El Centro Dramático Nacional representó *Madre Coraje y sus hijos* el año 2010 en el Teatro Valle-Inclán con dirección de Gerardo Vera.



La primera obra de Bertolt Brecht estrenada en España con carácter comercial fue en 1966, en el Teatro Bellas Artes de Madrid con dirección de José Tamayo. La versión fue de Antonio Buero Vallejo y estuvo protagonizada por Amelia de la Torre, Berta Riaza y Manuel Galiana, entre otros.



El Centro Dramático Nacional presentó *Madre Coraje* en 2010 en el Teatro Valle-Inclán con dirección de Gerardo Vera e interpretación, en el papel protagonista, de Mercé Aranega.

**LA
GUERRA
DE
LOS
TREINTA
AÑOS
1618
— 1648**



El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz (1634-35) de Antonio de Pereda. Óleo sobre tela. Obra que representa la entrada de tropas españolas en Francia durante la Guerra de los Treinta Años.

Bertolt Brecht ambientó *Madre Coraje y sus hijos* durante la Guerra de los Treinta Años en el siglo XVII. La guerra se inició como un conflicto interno entre protestantes y católicos en el Sacro Imperio Romano. Se prolongó hasta 1648 por los diferentes enfrentamientos político-económicos que tuvieron las potencias implicadas que aspiraban conseguir la hegemonía de Europa.

El autor enmarca la obra en una de esas contiendas en las que intervinieron Dinamarca, Polonia y Suecia. Aparecen soldados suecos reclutando ejércitos para la contienda con Polonia. Curiosamente Brecht escribió la obra en el exilio sueco en 1939 mientras Alemania invadía Polonia, hecho que desencadenó la Segunda Guerra Mundial.

La Guerra de los Treinta Años fue larga y cruel. Sumergió a casi toda Europa en años de hambrunas y epidemias; 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 y cometían todo tipo de excesos con los habitantes.

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.

Como testimonio transcribimos uno de los referentes literarios en los que se inspiró: *Simplicius Simplicissimus*,



La novela alemana del siglo XVII *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen sirvió de inspiración a Brecht para *Madre Coraje y sus hijos*.

novela 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 utensilios, como si fueran a abrir en cualquier parte un mercado de chamarileros; en cuanto a las cosas que no podían llevarse, las destrozaban... 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 Brecht hizo pasear su carro a Madre Coraje.



Ernesto Caballero es uno de los hombres más versátiles de la escena teatral española. Director del Centro Dramático Nacional desde el 2012, ha destacado por igual en sus facetas de autor teatral, director de escena y director de compañía. Profesor titular de Interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, ha sido director asociado del Teatro de La Abadía. Sus trabajos más recientes como director son: *Rinoceronte* de Eugène Ionesco (CDN); *Vida de Galileo* de Bertolt Brecht (CDN); *El laberinto mágico* de Max Aub (CDN), por el que obtuvo el Premio Valle-Inclán de Teatro; *Tratos* (CDN y San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016), *Jardiel, un escritor de ida y vuelta* (CDN), basado en *Un marido de ida y vuelta* de Enrique Jardiel Poncela; *Inconsolable*, de Javier Gomá (CDN), *Reina Juana* (2016), *Acastos* (2016), *La autora de Las meninas* (2017) de la que fue autor y director, *Un bar bajo la arena* (2018) y *El jardín de los cerezos* (2019). En su obra dramática destacan títulos como *Squash*, *Retén*, *Solo para Paquita*, *Rezagados*, *Auto*, *Santiago (de Cuba)*... y *cierra España*, *Un busto al cuerpo*, *Pepe el Romano*, *Te quiero... muñeca*, *Maniquís*, *Sentido del deber* o *El descenso de Lenin*.

Siempre hemos sabido de su admiración por Bertolt Brecht, quizá por eso haya elegido este título para su último montaje como director del Centro Dramático Nacional.

De los clásicos contemporáneos es para mí, y quizá sea un poco exagerado decirlo, el Shakespeare del siglo XX. Es una cumbre como dramaturgo, como poeta y como hombre de la escena. El teatro tal y como ahora lo concebimos no se entiende sin la aportación de Bertolt Brecht. En sus obras expone con suma perspicacia las relaciones de los hombres y mujeres entre sí, es decir, hace arte analizando la sociedad y nos alerta de las dinámicas que pone en juego el poder y que muchas veces están más cerca de lo que sospechamos; la sociedad, como es el caso actual con la irrupción de las redes sociales, puede ejercer la tiranía sobre sí misma en virtud de sofisticados mecanismos de poder. De esto habla Brecht con profusión.

BERTOLT BRECHT HACE ARTE ANALIZANDO LA SOCIEDAD Y NOS ALERTA DE LAS DINÁMICAS QUE PONE EN JUEGO EL PODER Y QUE MUCHAS VECES ESTÁN MÁS CERCA DE LO QUE SOSPECHAMOS.

Recordamos las palabras de Bertolt Brecht que decía que tanto las composiciones escénicas naturalistas, simbolistas, formalistas como expresionistas son un error, cada una por un motivo distinto. En este sentido, ¿hará caso de Bertolt Brecht?

Este tipo de proclamas es lo menos vigente del autor. Son propios de una época de *ismos* y grandes enunciados dogmáticos. Es el momento de las vanguardias así como el de los totalitarismos, de los que participa el arte. Todo esto está muy superado. En este sentido, el eclecticismo que siempre defendió Brecht resulta más moderno. Brecht era un pragmático que decía que lo importante era contar historias y que el público fuera consciente de que unos narradores en escena se ocupaban de ello. Cualquier recurso expresivo era válido: cabaret, circo, melodrama, pantomima... Nuestra propuesta ha seguido este camino teniendo en cuenta, claro está, que estamos en otra circunstancia histórica.

¿Cómo será, entonces, su puesta en escena?

Puedo decir que llego a ella de una manera orgánica, sin nada preconcebido salvo servir la historia. No va a ser una puesta naturalista, en el sentido de descriptiva. Este texto exige intérpretes versátiles, más duchos en el arte de la cita que en el de la "encarnación", actores y actrices con capacidad dramática; esto es, con punto de vista y, lo más difícil, capaces de aunar esfuerzos de forma colectiva a favor de una determinada lectura de la obra. Todo lo que aparece en escena también tiene que narrar, sugerir, excitar. En ese sentido sí es brechtiano. Se va a construir el relato en forma de alusiones, citas y metáforas. Esto ya estaba en *El laberinto mágico*, en *Rinoceronte*, o en *El jardín de los cerezos*.



ESTE TEXTO EXIGE INTÉRPRETES VERSÁTILES, MÁS DUCHOS EN EL ARTE DE LA CITA QUE EN EL DE LA "ENCARNACIÓN", ACTORES Y ACTRICES CON CAPACIDAD DRAMÁTURGICA; ESTO ES, CON PUNTO DE VISTA.

¿Qué nos puede contar de sus colaboradores para la puesta en escena?

La escenografía es de Paco Azorín. Ha concebido un espacio de representación sumamente sugerente presidido por el carro de la Coraje que ofrece numerosas posibilidades al ser un artefacto transformable. La luz se alejará de un criterio realista y jugará, a veces por contraste, con las situaciones expuestas en el montaje.

El vestuario correrá a cargo de Gabriela Salaverri que acercará a las

guerras actuales las referencias a la Guerra de los Treinta Años. La música es de Paul Dessau y es la original con la que se estrenó la obra, pero tratada por Luis Miguel Cobo. Contaremos con doce actores para el reparto de *Madre Coraje*.

Bertolt Brecht habló del importante papel del espectador en su concepción del teatro. Usted ha impulsado la Escuela del espectador en su etapa de director del Centro Dramático Nacional. ¿Qué papel tiene el público de su *Madre Coraje*?

Es una de mis mayores preocupaciones artísticas: el lugar del público. Hay un tipo de teatro que cumple una función de cohesión comunitaria. Esta adhesión emocional se establece a partir de la belleza formal y se maximiza cuando también existe una conexión ideológica, una complicidad. Este aspecto es consustancial al hecho teatral. Ahora bien, también es consustancial a él, desde los



griegos, otra parte que es la que a mí me interesa rescatar en este momento. Tal vez es menos agradecida, porque no está buscando que el espectador salga rendido y autoafirmado en sus predisposiciones estéticas e ideológicas, sino que busca avivar la conversación pública, discusión social, no zanjar los debates sino abrirlos. Recela de la unanimidad. En esa apertura mi teatro pretende ser una primera piedra para generar controversia social. Hay fenómenos sociales que no tienen fácil solución, pero desde luego el primer paso para resolverlos es aclararse, es formular las preguntas correctas, necesarias. Eso es lo que entiendo como participación ciudadana.

UNA DE MIS MAYORES PREOCUPACIONES ARTÍSTICAS ES EL LUGAR DEL PÚBLICO. HAY UN TIPO DE TEATRO QUE CUMPLE UNA FUNCIÓN DE COHESIÓN COMUNITARIA. ESTA ADHESIÓN EMOCIONAL SE ESTABLECE A PARTIR DE LA BELLEZA FORMAL Y SE MAXIMIZA CUANDO TAMBIÉN EXISTE UNA CONEXIÓN IDEOLÓGICA.

En este sentido ¿qué busca que suceda en *Madre Coraje*?

Me gustaría que el espectador a la salida del espectáculo, conversara entre sí, dialogara sobre las muchas cuestiones que plantea la obra. Se puede leer como un alegato pacifista, desde luego, pero la obra plantea muchas otras cuestiones.

Habla también del precio que podemos llegar a pagar por esa necesidad casi alienante de productividad. Madre Coraje pierde a sus hijos en una guerra que le da de comer, no ha querido –ni podido– abandonar el negocio y paga las consecuencias. Sin embargo, el sistema le obliga a proseguir su actividad mercantil. Es como un Sísifo uncido al carro de la subsistencia a cualquier precio. Para Brecht el público es un actor más, un actor protagonista con su momento de reconocimiento. El reconocimiento, la agnición, es un concepto aristotélico que Brecht logra transferir al público. Y lo hace de una manera muy precisa mediante una fábula rebotante de peripecias y conflictos que terminan haciendo que nos preguntemos si es tan natural e inevitable el mundo que tenemos por inevitable y natural.



Paco Azorín es un reconocido escenógrafo y director de escena. Colaborador habitual de Ernesto Caballero en lo que a la escenografía se refiere, en esta ocasión, además, se hace cargo de la iluminación de la obra junto al propio director del montaje. Nos explica en este texto el proceso de creación que veremos en el actual montaje de *Madre Coraje y sus hijos*.



Muy a menudo surge la dicotomía entre *escenografía* y *espacio escénico*. ¿Son sinónimos? ¿Son términos complementarios? ¿Se anulan entre ellos? Claramente, mi propuesta para *Madre Coraje* supone la creación de un *espacio escénico* y no de una *escenografía*.

Una *escenografía* supondría la construcción de ciertos elementos que, dispuestos de cierto modo en el escenario constituyen un lugar para la representación. En cambio, un *espacio escénico* parte de algo tan abstracto como un concepto y lo visualiza con todos los medios a su alcance, empezando por la luz, el uso que de él hacen los actores, el sonido.

Este y no otro ha sido el punto de partida para la creación del continente visual para *Madre Coraje*, bajo la dirección de Ernesto Caballero. Hemos partido de la desolación del escenario vacío, desnudo, desprovisto. Sobre esa sencillez, hemos tomado algunas decisiones. La primera de ellas ha sido prolongar el escenario hacia la sala, tres metros, con la única finalidad de estar más cerca del espectador. La segunda ha sido sugerir, de manera sutil, la guerra. Para ello, hemos dispuesto sobre el suelo del escenario nueve zonas de rejilla metálica por las que pasa la luz, a modo de trincheras, e incluso de tumbas, haciendo alusión a la desolación que deja la guerra tras su paso.

Este elemento tan sencillo nos permite iluminar la escena, no desde los ángulos habituales, sino desde abajo, creando una luz contra picada de fuerte carácter expresionista.



El único elemento reconocible de la puesta en escena será el carro de la madre coraje, un dispositivo que surge del propio texto de Brecht como una gran metáfora del capitalismo. Se trata de una especie de almacén con ruedas, de mundo paralelo en el que la protagonista antepondrá la productividad, la venta de sus productos, a todo, incluido, por supuesto, al alegato antibelicista.

Si bien la acción original pasa en la Guerra de los Treinta Años, nosotros hemos preferido trabajar con referentes mucho más atemporales y universales, para dar lugar a una acción y a unos personajes que configuren sus propios espacios a través del juego y de los mínimos elementos móviles, empezando por el carro de la Coraje.

Por último, hemos dispuesto una gran pantalla de leds al fondo del escenario, en la que queremos pasar las anotaciones que el propio Bertolt Brecht indica en el texto a principio de cada escena. Con este recurso, pretendemos crear ese distanciamiento o extrañamiento con el que el autor quiere dificultar la identificación del espectador con los personajes.



Ángela Ibáñez (izq) en el papel de Katrin y Paula Iwasaki como Ivette.
Foto de ensayo.



Gabriela Salaverri tiene una amplia experiencia en la creación de vestuario para teatro, ópera, zarzuela, musical y cine. Entre sus últimos trabajos de teatro destacan: *El castigo sin venganza* y *La dama duende* (ambos para la CNTC); *Los Gondra* (CDN) y *Los otros Gondra* (Teatro Español).

De sus óperas más recientes: *Las Bodas de Fígaro* (Opera Royal de Wallonie); *Andrea Chenier* (Teatro Maestranza) y *La Bohème* (Den Jyske Ópera de Dinamarca). Con respecto a las zarzuelas: *Iphigenia en Tracia* y *Zarzuela en danza* (ambas para el Teatro de la Zarzuela). En el apartado de musicales: *El hombre de La Mancha*; *My Fair Lady*; *Sonrisas y lágrimas* y *Golfus*. Y por último, en cine, la película: *Savage Grace*.

Hablamos con ella para que nos explique cómo es el diseño de vestuario de *Madre Coraje y sus hijos*.

Ernesto Caballero nos ha comentado que el vestuario tendrá un aire a la Guerra de los Treinta Años, en la que está ambientada la obra. ¿Es así?

Empezamos hablando de que una de las líneas de trabajo podría ser dándole un aire a la Guerra de los Treinta años pero poco a poco el proyecto fue evolucionando de una manera natural hacia un lugar más contemporáneo sin estar enmarcado en ningún conflicto concreto.

**EL VESTUARIO TENDRÁ
UNA INSPIRACIÓN
CONTEMPORÁNEA SIN
REMITIR DIRECTAMENTE
A NINGUNA GUERRA
EN CONCRETO**

¿Será muy fiel a la época?

Tendrá una inspiración contemporánea sin remitir directamente a ninguna guerra en concreto, será una mezcla de varios conflictos bélicos contemporáneos: Balcanes, Afganistán, Siria...

¿Qué características la definen?

Al ser un montaje con mucha acción física, queríamos que el cuerpo de las actrices y los actores se mostrara con la mayor definición y detalle posible, para ello las prendas serán las imprescindibles, aunque con la mayor información posible sobre los personajes y el contexto.

¿Habrá una gama de color en todo el vestuario?

Sí: negros, grises, tonalidades de blanco, cakis y algún rojo.

¿Qué tejidos has usado?

En los personajes militares he usado tejidos militares: sargas de algodón, gabardinas, tejidos técnicos...

En el resto de personajes una mezcla de tejidos que van desde los algodones hasta los rasos.

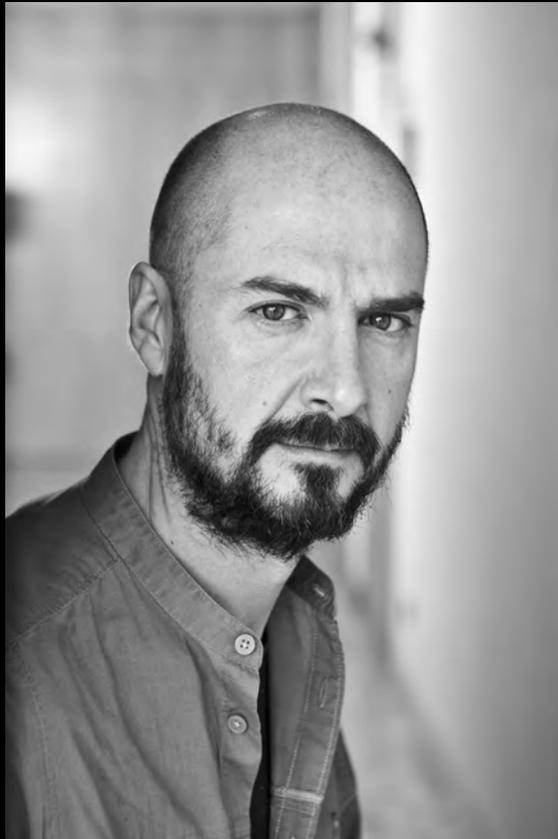
¿Es todo el vestuario confeccionado para la obra o has utilizado algo ya hecho?

He utilizado vestuario del stock del CDN y de Sastrería Cornejo y he realizado compras en tiendas especializadas en vestuario militar usado y confeccionado.





L A M Ú S I C A E N L A O B R A



La música de la actual versión de *Madre Coraje y sus hijos* es la compuesta por Paul Dessau para su estreno en el Berliner Ensemble en 1949. Luis Miguel Cobo, músico y compositor, habitual colaborador de Ernesto Caballero, ha trabajado en una actualización de la misma para el actual estreno basándose en las partituras originales de Dessau. De todo esto y de la importancia de la música para Bertolt Brecht, hablamos en este capítulo.

La aportación de Luis Miguel Cobo

En mi trabajo para *Madre Coraje y sus hijos* hay tres diferentes caminos de creación:

El primero es el trabajo sobre las partituras originales escritas por Paul Dessau. “He hecho una reinterpretación de sus canciones respetando siempre más que su forma, su orquestación, o sus tiempos, la función dramática que cumplen en la obra”. Respetando el porqué y el para qué fueron creadas, y buscando su funcionalidad teatral. He intentado darles un punto de vista desde nuestra contemporaneidad, y reconvertir sus códigos, a los que ahora manejamos. En este sentido mi recomposición de la música de Dessau está en consonancia con la propuesta estética y temporal de dirección de esta nueva adaptación de la obra. A esto hay que añadir el trabajo de readaptación de las melodías a las letras en español, y el trabajo de preparación y aprendizaje de las canciones con los actores.

El segundo camino ha sido la composición de las nuevas músicas para esta versión. Quería que fuese una música que surgiera desde lo más hondo del espíritu de la guerra. De su profundidad, y lo que ésta significa. Necesitaba hacer un tratamiento sonoro no habitual donde la gama de frecuencias más graves predominaran, y el espectador percibiera así una agresividad física en la música. Buscar en los límites de la percepción del oído humano.

Y en cuanto al material musical empleado para conseguir esto, he generado una amplia variedad de secuencias,

de largos obstinados electrónicos, que van generando tensiones dramáticas, y que provienen de la deconstrucción de giros melódicos, células rítmicas, distancias interválicas, etc. de la propia música de Dessau.

El alto nivel de tecnificación del espectáculo, y el concepto sonoro planteado por la idea musical, determinó el tercer camino en mi trabajo: el espacio sonoro.

Por una parte, debido a las canciones interpretadas en directo por los actores, y por otra, por el nivel de ruido generado por los aparatos de refrigeración de la luz, casi la única escenografía que existe, era necesario ayudar al espectáculo con amplificación. Gracias a esto, se abrió un mundo infinito de posibilidades para la creación sonora. El sonido no estaba limitado por la voz natural. En este sentido lo que va a escuchar el espectador es una experiencia auditiva casi cinematográfica, pero generada en directo cada noche. Para ello la configuración del sistema de audio del teatro es especial, y ha necesitado ser complementada y replanteada, para poder desarrollar esta concepción sonora para un Brecht del siglo XXI.

© Henschelverlag Kunst und Gesellschaft DDB-1040 Berlin 1957
Alle Rechte vorbehalten

Partitura original de Paul Dessau para el estreno de *Madre Coraje y sus hijos* en 1949 en el Berliner Ensemble.

Paul Dessau, compositor de la música original de *Madre Coraje y sus hijos*

Paul Dessau (1894–1979) fue musicólogo, profesor, músico, director de orquesta, compositor de bandas sonoras, miembro del Berliner Ensemble y premiado, entre otros, con la Orden Karl Marx o la Estrella de la Amistad de los Pueblos. Junto con Hanns Eisler y Kurt Weill se le considera uno de los compositores destacados en los montajes de Bertolt Brecht.

Brecht y Dessau contactaron en Nueva Jersey en 1942 donde Paul trabajaba en una granja avícola. Compartieron el interés en obras de carácter social y político. Según el compositor Hans Werner Henze, a Dessau le preocupaba mucho la música *como componente vivo del mundo; como habla y respuesta; como instrumento de la lucha de clases*.

Colaboraron juntos, entre otras obras, en *La buena persona de Sezuan* así como en óperas, canciones, y piezas de radioteatro. Dessau compuso la música incidental* de *Madre Coraje y sus hijos* después de que Brecht la hubiera estrenado en Zurich y hasta que el mismo autor la revisó, produjo y dirigió en Berlín en 1949.

Según Miguel Sáenz, fue *el compositor mejor adaptable y adaptado a Brecht. Aportó a sus obras música diferente y creativa desde el punto de vista del color orquestal y del ritmo*.

* La música incidental es la que se compone para una obra u escena concreta y sirve para remarcar estados de ánimo, emociones de los personajes o de la acción. En cine se denomina también banda sonora.

Este acompañamiento musical nació ya en la antigua Grecia y grandes compositores de todas las épocas han creado obras para piezas teatrales, Schubert, Mozart, Beethoven, entre otros.



Paul Dessau en la portada de uno de sus discos.

La musicalidad de Bertolt Brecht

Según el compositor Hanns Eisler *Brecht, aunque sin técnica, era de una enorme musicalidad, tenía unas dotes asombrosas para la música.*

Bertolt Brecht se educó como un niño burgués alemán de la época: estudió piano, violín y solfeo. Creó un sistema de notación musical. Adoraba la música popular pero no el purismo folclórico. Improvisaba muy bien y compuso canciones como *La copla de Mackie el Navaja* de la que incluso existen grabaciones con su propia voz. La letra de esta canción, junto con la música de Kurt Weill, fue incorporada a *La ópera de los tres centavos* y está considerada una de las piezas cumbre del teatro musical del siglo XX.

Brecht sostenía que no había obra teatral que no demandara música. La utilizó como otra forma de distanciamiento. Situaba la orquesta en el escenario y la mantenía completamente iluminada. Tenía la mala costumbre de encargar música de una obra a varios compositores a la vez y la llegó a considerar peligrosa en cuanto a servir de vehículo para conducir al ser humano a la guerra.

Brecht, Bertolt.
Teatro Completo.
Traducción de Miguel Sáez.
Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Brecht, Bertolt.
Narrativa completa.
Madrid: Alianza editorial D.L., 1988.

Brecht, Bertolt.
Poemas y Canciones.
Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Benjamín, 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 de Ricard Salvat.
Barcelona: Oikos-Tau, 1968.

Dort, Bernard.
Lectura de Brecht.
Traducción de Juan Viñoly.
Barcelona: Seix Barral, 1973.

Ewen, Frederic.
Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época.
Adriana Hidalgo Editora S.A., 2001.

Hormigón, Juan Antonio.
El legado de Brecht.
Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2012.

Gray, Ronald.
Brecht dramaturgo.
Traducción del inglés de Antonia Kerrigan.
Madrid: Ultramar, 1979.

Ramiro Villapadierna.
"Bertolt Brecht vuelve del exilio".
ABC Digital, 18 de marzo de 2006.
https://www.abc.es/cultura/abci-bertolt-brecht-vuelve-exilio-200603180300-142783711598_noticia.html

Salvat, Ricard.
Una fábrica de teatro. El Berliner Ensemble.
Siglo XX, nº 13. Barcelona:
24 de julio de 1965, pág 55-58.

"El universo musical de Bertolt Brecht": mayo-junio 2016.
Introducción de Miguel Sáenz y notas al programa de Juan Lucas.
Madrid: Fundación Juan March, 2016. 76 p.; 19 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549)

Fotografías

marcosGpunto: p. 12, 24, 27, 28, 33, 35, 36, 47
Hainer Hill. Fondo Akademie der Künste, Berlin: p. 14
Gyenes. Fondo Centro de Documentación Teatral: p. 18
Ros Ribas: p. 19
Álex Larumbe: p. 30
Pedro Martí: p. 34
Jesús Ubera: p. 40





GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

cdn.mcu.es
[@centrodramatico](https://twitter.com/centrodramatico)

entradasinaem.es
902 22 49 49

Dirección CDN
Ernesto Caballero