

TRABAJO REALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

1.- Analiza una secuencia (SÓLO UNA) que te parezca significativa de alguna (SÓLO UNA) película de dos (SÓLO DOS) de estos directores, eligiendo uno de la columna izquierda y otro de la derecha.

<p>SERGE EISENSTEIN (El acorazado Potemkin, La Huelga, Octubre) Fragmentación y montaje. Yuxtaposición de planos. Articulación del montaje. Tipos de montajes.</p> <p>ALFRED HITCHCOCK (La ventana indiscreta, Psicosis, Los Pájaros) El montaje como artificio. Virtuosismo formal y crisis del sentido. Resquebrajamiento de lo imaginario, aparición de lo siniestro.</p> <p>LUIS BUÑUEL (El perro andaluz, Él, El Angel Exterminador, Belle de Jour) Surrealismo. Subversión de las normas clásicas. Perturbación de la clausura del espacio. Estudio entomológico de los personajes.</p> <p>ROBERT BRESSON (Pickpocket) Actores como modelos. El montaje como creador de sentido. Las bases de la escritura del cinematógrafo. Distanciamiento.</p> <p>ORSON WELLES (Ciudadano Kane, Sed de Mal). El plano secuencia y la fragmentación. Profundidad de campo. La narración moderna. El cine como gran teatro.</p> <p>JEAN-LUC GODARD (Sin aliento, Pierrot le fou, Vivir su vida) La parodia. Homenaje y burla. Deconstrucción de los mecanismos de narración clásica. Los límites de la expresión cinematográfica.</p> <p>DAVID LYNCH (Lost Highway, Mullholand Drive) Psicosis y destrucción del relato. Puesta en escena como farsa. Lo siniestro como eje narrativo.</p> <p>PETER GREENAWAY (El contrato del dibujante, El vientre del arquitecto) Esteticismo formal. Cine postmoderno: instalación y deshumanización. Anulación del tiempo y de la historia. Mínimal: la variación, la colección. Permutaciones y</p>	<p>JOHN FORD (Centauros del Desierto, La Diligencia, El hombre que mató a Liberty Valance) o HOWARD HAWKS (Rio Rojo, La fiera de mi niña, Río Bravo) Articulación narrativa del montaje. El relato como instancia ordenadora. Lo simbólico.</p> <p>CARL TEHODOR DREYER (La pasión de Juana de Arco, Orden – La palabra, Dies Irae). Puesta en escena y trascendencia del sentido. Mundo interior de los personajes. El espacio como hecho simbólico. El primer plano y la escritura de lo trascendente.</p> <p>YASUJIRO OZU (Buenos días, Tokio Monogatari) Construcción del espacio en 360°. Construcción dramática fuera de la convención del montaje narrativo o de continuidad.</p> <p>KENJI MIZOGUCHI (Ugetsu Monogatari) El plano secuencia. La codificación de la puesta en escena. Realismo y estilización. La recurrencia de los tópicos.</p> <p>THEO ANGELOPOULOS (El viaje de los Comediantes, Paisaje en la Niebla, El viaje de Ulises) La toma como unidad. Anulación del montaje. El plano general: espacio y tiempo.</p> <p>VÍCTOR ERICE (El espíritu de la colmena, El sur, El sol del membrillo, Alumbramiento) Iluminación. Luz y silencio.</p> <p>LARS VON TRIER (Rompiendo las olas, Bailando en la oscuridad). Límites del montaje narrativo. Reformulación y purificación del hecho cinematográfico. La parodia. DOGMA'95.</p> <p>ABBAS KIAROSTAMI (¿Dónde está la casa de mi amigo?, Entre los Olivos)</p>
---	---

<p>combinaciones.</p> <p>QUENTIN TARANTINO (Pulp Fiction, Kill Bill II) Utilización de la cita. Mezcla de géneros. Vaciado de sentido. La convulsión como alternativa al sentido.</p> <p>KAR WAI WONG (Deseando Amar, 2046) Evocación de lo imaginario. El flash back. La reiteración.</p>	<p>Documental y ficción. La realidad y la escritura. El plano de toma larga. El tiempo de lo real.</p> <p>HAYAO MIYAZAKI (Mi vecino Totoro, El viaje de Chihiro, El castillo andante) Narración y mundo fantástico. El decorado y el mundo interior de los personajes. Maduración y transformaciones.</p>
--	---

Desglosa ambas secuencias:

- Indica la planificación de la secuencia, indicando número de plano, posición de cámara, tamaño y contenido, óptica empleada, altura, inclinación. Movimiento, etc.
- Analiza
 - o la puesta en escena
 - o tipos de encuadre, utilización de ópticas, movimientos
 - o iluminación y fotografía
 - o montaje y posproducción
 - o sonido
- Indica cómo el director utiliza los recursos cinematográficos para crear cierto sentido. Compara ambas secuencias.

2.- A través de esas características que has marcado en cada uno de estos directores, **planifica** la siguiente escena a la manera de uno y otro director:

1. **Memoria de dirección.** Indicando las razones por las que se define las elecciones de puesta en escena, puesta en cuadro, planificación, fotografía y previsión de montaje.
2. Marca en el guion la **planificación**, marcando con una línea donde empieza cada plano. Indica: número de plano en el orden de la secuencia. Emplazamiento de la cámara. Tamaño de plano y contenido.
3. **Plantas de cámara.** Indicando puesta en escena, movimientos de actores, colocación de cámaras, movimiento de cámaras.
4. **Guion técnico – story-board.** Indicando número de plano, tiro de cámara, tamaño de plano, objetivo óptico empleado, altura, inclinación, movimiento si lo hay, etc. Según la plantilla que se adjunta.

3.- Planificad por **tercera vez** la secuencia indicando cuáles son las razones que te llevan a hacerlo de esa manera. **Repite todos los pasos.**

Bibliografía básica:

(Por orden de recomendación)

Textos recomendados para la asignatura:

BORDWELL, DAVID,

THOMPSON, KRISTIN:

El arte cinematográfico. Una introducción

Editorial Paidós.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS

Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de la narración en el cine de Hollywood.

Colección Trama y Fondo.

Ediciones Castilla.

Elementos técnicos de la realización:

KATZ, STEVEN D.

Plano a Plano. De la idea a la pantalla. (Dirección I)

Plot Ediciones. Madrid, 2000.

SÁNCHEZ, RAFAEL C.:

Montaje cinematográfico, arte de movimiento.

Editorial Pomaire.

MASCELLI, JOSEPH V.

Los cinco principios básicos de la cinematografía (Manual del montador de cine).

Bosch Casa Editorial.

RABINGER, MICHAEL:

Dirección de cine y televisión. Técnica y estética.

Ediciones I.O.R.T.V. Madrid, 1993.

Otros libros de carácter teórico:

BURCH, NOËL

Praxis del cine

Editorial Fundamentos. Madrid 1970.

AUMONT, JACQUES

BERGALA, A

MARIE, MICHEL

VERNET, MARC.:

Estética del cine.

Editorial Paidós

Lecturas especialmente recomendadas:

TRUFFAUT, FRANÇOIS:

El cine según Hitchcock

Alianza Editorial.

EISENSTEIN, SERGE

El montaje escénico.

Grupo Editorial Gaceta.

LUMET, SIDNEY

Así se hace cine

Editorial Rialp

Bibliografía ampliada:

AUMONT, JACQUES

MARIE, MICHEL:

Análisis del film.

Editorial Paidós

BAZIN, ANDRÉ:

Qué es el cine.

Editorial Rialp.

BORDWELL, DAVID:

La narración en el cine de ficción.

Editorial Paidós.

El significado del film.

Editorial Paidós.

BRESSON, ROBERT:

Notas sobre el Cinematógrafo

Editorial Árdora/Filmoteca Española

CARMONA, RAMÓN

Cómo comentar un film.

Editorial Cátedra.

CASSETI, FRANCESCO

DI CHIO, FEDERICO

Cómo analizar un film

Editorial Paidós

EISENSTEIN, SERGEI M.

El sentido del film.

Siglo XXI Editores.

La forma del film.

Siglo XXI Editores.

Teoría y técnica cinematográfica

Editorial Rialp. (Nueva edición de "La forma del film")

Hacia una teoría del montaje (volúmenes I y II)

Editorial Paidós.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS:

La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk.

Hiperión

Eisenstein

Editorial Cátedra.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS

ORTIZ DE ZÁRATE, AMAYA:

Leolo.

Ediciones La Mirada.

MAMET, DAVID

Una profesión de putas (*Cuarta parte, Sobre la dirección de cine*)

Editorial Debate

RABINGER, MICHAEL:

Dirección de documentales.

Ediciones I.O.R.T.V.

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE

Teoría del montaje cinematográfico.

Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Nueva edición en Editorial Paidós.

SCHMIDT, MARGARITA

Análisis de la realización cinematográfica.

Editorial Síntesis

VV. AA., editado por JESÚS GONZÁLEZ REQUENA:

**El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías.
Ejercicios de análisis.**

Editorial Complutense.

ZUNZUNEGUI, SANTOS

Pensar la imagen.

Ediciones Cátedra - Universidad del País Vasco.

El temario de la asignatura coincide con el de Juana Macías, o con el de Realización Audiovisual de 4º A.

Consultar la página

www.geocities.com/fvitoriatv

Allí tendréis apuntes, temario, material de apoyo, enlaces ed2k para las fotocopias de Mascelli, Katz, Sánchez y Eisenstein.

Comunicad conmigo para más información acerca de los directores elegidos.

NORMAS CALIFICACIÓN TRABAJO REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA

ELECCION	5
ANALISIS	15
TRABAJO 1	15
TRABAJO 2	15
TRABAJO 3	30
GLOBAL	20

ELECCION DE LAS PELICULAS	5	
ANALISIS PLANIFICACION	2	
ANALISIS PUESTA ESCENA	2	
ANALISIS ENCUADRES	2	
ANALISIS ILUMINACION	2	
ANALISIS POSTPRODUCCION	2	
ANALISIS SONIDO	2	
ANALISIS SENTIDO Y COMPARACION	3	
TRABAJO 1 MEMORIA	4	
TRABAJO 1 PLANIFICACION	4	
TRABAJO 1 PLANTAS DE CAMARA	2	
TRABAJO 1 GUION TECNICO	5	
TRABAJO 2 MEMORIA	4	
TRABAJO 2 PLANIFICACION	4	
TRABAJO 2 PLANTAS DE CAMARA	2	
TRABAJO 2 GUION TECNICO	5	

TRABAJO 3 MEMORIA	8	
TRABAJO 3 PLANIFICACION	8	
TRABAJO 3 PLANTAS DE CAMARA	4	
TRABAJO 3 GUION TECNICO	10	
PRESENTACION Y APRECIACION GLOBAL	20	
TOTAL NOTA	100	

ESCENAS A TRABAJAR
(elegir UNA)

BREAK-OUT

Una chica descuelga un teléfono público, echa unas monedas y marca un número. Espera.
Espera unos segundos. Por fin el destinatario de la llamada contesta.

YOLANDA - ¿Borja? ... Yolanda.

Sí.

Ahora, a las nueve.

Lo de siempre, cuatro horas.

Sí.

Sí.

Después de dejar las maletas... Sí, claro... Después de cenar.

¿El Lennon?

Bueno, pues en O.K.

Sí, será muy tarde...

Sí.

Sí.

Cada vez tarda más.

El talgo, no te jode...

Sí...

Sí.

Vale.

YOLANDA se apoya sobre la cabina telefónica. No habla, tan sólo asiente con la cabeza y, a veces, ríe sordamente, casi sin hacer ruido. Respira por el micrófono telefónico. Sin abandonar la sonrisa sus labios, se calla repentinamente.

YOLANDA - ¿Borja? ¿Borja?

No...

¿Por qué?

La chica ya no puede articular palabra. Una lágrima cae de sus ojos. Su cara rompe a llorar, pero el llanto no acaba de hacerse audible. Unos ruidos que parecen ser modulación de una voz humana se adivinan por el auricular, pero YOLANDA no contesta. Sus lágrimas son cada vez más abundantes. Lentamente, YOLANDA, colgada del auricular, se agacha hasta ponerse en cuclillas. No puede sostenerse en pie. Agacha la cabeza y continúa llorando, sordamente, sin contestar al teléfono. Sus llantos, contenidos, son cada vez más violentos. Con la manga de su camisa intenta limpiarse las lágrimas. Avergonzada se vuelve a poner de pie e intenta esconderse entre los cristales laterales del teléfono público. El llanto es imposible de ocultar ya. YOLANDA suelta el auricular y termina de llorar. Aúlla metida dentro del teléfono. Lloro.

Por fin, YOLANDA se repone y sale de la estación. El auricular se balancea en el aire descolgado.

FAST-FORWARD

Un joven, mejor dicho, un jonkie a juzgar por su aspecto, está tumbado en un banco o en una hilera de sillas fijas al suelo en el hall de la estación.

Lentamente, pesadamente, abre los ojos, aunque parece que aún no ve nada. Sus ojos están vacíos, prendidos todavía en algún lugar del sueño. Convencionalmente podemos convenir en que se despierta. El altavoz de la estación resuena.

ALTAVOZ - Entra en andén catorce autobús procedente de Arroba, Fontanarejo, Alcoba y Horcajo de los Montes.

El joven levanta la cabeza del banco y mira a un lado con los ojos abiertos como platos, observando a la gente caminar de arriba para abajo. Alguna vez cree reconocer a alguien en algún viajero y lo sigue con la mirada, pero rápidamente lo pierde y se olvida de él. Poco a poco, con un gran esfuerzo, incorpora su cuerpo y se queda sentado en el banco. Con gran sorpresa descubre la punta de sus pies.

Parece que ya ha recobrado el conocimiento y/o la memoria. Como respuesta a este descubrimiento, mete la cabeza entre sus rodillas y deja caer al suelo un conglomerado de saliva que no puede llamarse cabalmente escupitajo ni galipo, pues cae al suelo por su propio peso. Cuando vuelve a levantar la cabeza, sonrío como un subnormal. Su sonrisa se queda congelada, por lo que podemos observar que no era tal sonrisa, sino que aún le cae algo de baba por la comisura de sus labios llenos de heridas.

ALTAVOZ - Andén veintisiete, autobús procedente de Gijón, Oviedo y Mieres.

El joven echa por fin un pie al suelo y se levanta del banco tambaleándose. Mira desde este nuevo punto de vista a su alrededor para reconocer los cambios y, con decisión, echa un pie delante del otro para caminar. Mira enfrente de sí mismo hacia un punto fijamente, pero su camino, quizás debido al peso del cuerpo, comienza a torcerse haciendo eses y

curvas pronunciadas. De todas formas, su mirada no deja de concentrarse fijamente en el punto que tomó como referencia desde el principio. El público camina a su alrededor sin reparar en él o, si lo hace, es para esquivarlo y no chocar con el joven.

Debido al nulo control que ejerce sobre su cuerpo, el joven decide detenerse para recapitular, pero entonces, otro objeto es el que atrae la atención de su mirada. Comienza a caminar hacia él variando completamente el rumbo que había llevado hasta entonces, aunque vuelve a desviarse de su camino de la misma manera que lo hizo antes. Vuelve a detenerse.

El indicador de andenes y autobuses cambia la información de todos sus casilleros. La retina del joven responde al movimiento y observa entretenida el complejo entramado de salidas de autobuses. Pero se aburre al cabo de unos minutos. Mira algo en su bolsillo.

Es un objeto inútil- un paquete vacío de tabaco. Al cabo de unos minutos comprende su inutilidad, estruja el mismo pero se lo vuelve a meter en el bolsillo. Mira a sus espaldas y comienza a caminar de nuevo intentando seguir una línea recta que es incapaz de seguir sino que acaba junto al banco del que había salido.

Tras meditarlo unos minutos, se sienta en el banco.

ALTAVOZ - Andén cuarenta y tres autobús procedente de Granada y Bailén.

LA CANCIÓN MÁS HERMOSA

El hombre, el estuche del violín abierto, con algunas - escasas - monedas en su fondo, sentado sobre un cajón de madera, el violín sobre las rodillas, vestido con ropas gastadas e inapropiadas para el clima que hace. Ella, de pie ante él, vestida con ropas que se reconocen elegantes.

MUJER - No esperaba encontrarte nunca más, y menos aquí.

HOMBRE - La vida no ha sido muy generosa conmigo.

MUJER - ¿No te fue bien en Alemania?

HOMBRE - Allí los Mozart están hasta debajo de las piedras.

MUJER - Sólo he estado dos veces en Alemania. No es lo mismo que en México, pero al final la gente responde.

HOMBRE - Debe ser aburrida una vida en la que el triunfo siempre esté asegurado.

MUJER - Tenías una gran carrera por delante.

HOMBRE - Tú supiste aprovechar las oportunidades mejor que yo.

MUJER - Cada uno tiene su estilo, cada uno tiene su propia manera de ver las cosas.

HOMBRE - Ya ves cuál es mi estilo ahora.

MUJER - A todos los artistas os va la bohemia.

HOMBRE - Sí, es por puro gusto.

MUJER - ¿Escuchaste mi último CD?

HOMBRE - No tengo dinero para comer, y menos para cds.

MUJER - No hace falta comprarlo para oírlo. Se escucha en todas las emisoras, en todos los programas de televisión. Atiende.

¿No lo oyes?

Es mi voz.

HOMBRE - Entonces, esa es tu voz.

MUJER - Lo habías escuchado antes, ¿verdad?

HOMBRE - Lucho todos los días con mi violín contra eso.

MUJER - Suponía que no te iba a gustar. Siempre fuiste muy exquisito con tus gustos. ¿Qué tal la ópera que ibas a escribir?

HOMBRE - He abierto un poco más mi repertorio.

MUJER - Tal vez podrías intentar componer algo para mí.

HOMBRE - Eso ya es cosa del pasado.

MUJER - Con unos ligeros toques. Con un ligero cambio de perspectiva, seguro que vendería bien lo que tú haces.

HOMBRE - ¿Sabes? He perdido la inspiración. Si es que alguna vez la tuve.

MUJER - Todos te admiraban en el Conservatorio.

HOMBRE - Ahora nadie se fijaría en alguien como yo.

MUJER - Seguro que estás preparando algo ahora.

HOMBRE - Seguro. El Tristán del siglo XXI.

MUJER - No estaría mal un cambio en mi carrera. No sería la primera de los míos en probar con el bel-canto. ¿Crees que no sería capaz?

HOMBRE - Seguro que sería un éxito.

MUJER - Tú podrías escribir algo que no fuera muy complicado. Estoy deseando escuchar algo tuyo.

HOMBRE - Será mejor

MUJER - Toca algo.

HOMBRE - Tengo los dedos fríos.

MUJER - Toca para mí.

HOMBRE - He perdido facultades, aparte de que no me quedan ganas.

MUJER - No te hagas de rogar.

HOMBRE - Además, ya he tocado para ti.

MUJER - ¿Para mí?

HOMBRE - Uno debe coger cualquier trabajo.

MUJER - ¿Tocaste en la grabación de algún disco mío?

HOMBRE - Peor que eso. En un concierto tuyo.

MUJER - ¿Cuándo fue eso?

HOMBRE - Fue en toda una gira. No un concierto, fueron casi cien. Todas las noches los mismos temas. Todas las noches los mismos aplausos, el mismo entusiasmo, el mismo éxito.

MUJER - ¿Hace mucho?

HOMBRE - Eso no importa ya. Todas las noches yo movía los dedos haciendo que tocaba junto a setenta músicos más. Todos haciendo que interpretábamos mientras que lo que salía por los altavoces era una mezcla repugnante de música sintetizada.

MUJER - Muchas veces las condiciones de sonido no son las adecuadas.

HOMBRE - Y todas las noches tú movías los labios mientras esa cosa salía por los altavoces.

MUJER - Es mi voz.

HOMBRE - Esa cosa que salía por los altavoces y todos rugían de entusiasmo. Más éxitos, más éxitos, y yo te veía abrir los labios y nunca escuché una nota salida por tu garganta.

MUJER - Es mi propia voz.

HOMBRE - Eso no era humano.

MUJER - ¿Mi voz?

HOMBRE - Creo que ya me has hecho perder demasiado tiempo.

MUJER - ¿Quieres que te lo demuestre?

HOMBRE - Nadie duda de ti. Por favor, apártate que me quitas la clientela.

MUJER - Te puedo conseguir un buen trabajo.

HOMBRE - Aquel ya fue suficiente para mí.

MUJER - Si las cosas te van mal, yo te puedo ayudar. Hoy por ti, mañana por mí.

HOMBRE - No quiero nada tuyo.

MUJER - ¿Te crees muy digno, rebozándote entre la basura para sentirte por encima de todos?
¿Qué has conseguido con eso? ¿Crees que eso te permite insultarme a mí y a mi trabajo?

Es mi voz. Te voy a demostrar que es mi voz. Es también fruto de un trabajo. Un talento. Igual no tanto como el tuyo, señor artista. Pero a la gente le gusta. ¿Es que todos están equivocados? Escucha, señor bohemio, escúchala.

La mujer mueve los labios. Sube el sonido de ambiente de la estación- la canción de la mujer, en la que las regrabaciones, los sampleos, los rever y los ecos hacen apenas reconocible su voz. Ella resplandece mientras encaja el play-back. Él la mira, sin decir nada. Al final, él hace como que toca - sin tocar - las partes de acompañamiento del disco - un sonido estridente que es la última pervivencia del timbre triste de un violín.

Cuando el tema acaba, suenan, pregrabados, aplausos y vítores. Ella saluda esplendorosa a la fantasmal audiencia.

LOS ADIOSES

Un hombre de edad mediana lleva una maleta en una mano mientras con la otra ayuda a una mujer de edad elevada. Evita mirarla. Le pasa la mano por detrás de los encorvados hombros y, más que ayudarla a andar, parece empujar sus pasos breves y cansados. El hombre no puede contener la impaciencia de su caminar.

HOMBRE - Espere aquí.

VIEJA - ¿A dónde vas?

HOMBRE - Vuelvo en un momento.

VIEJA - No me irás a dejar aquí.

HOMBRE - No le va a pasar nada.

VIEJA - ¿Dónde estamos?

HOMBRE - ¿No lo ve?

VIEJA - ¿Por qué estamos aquí?

HOMBRE - No se preocupe.

VIEJA - ¿Dónde está Laura?

HOMBRE - Venga, tranquilícese.

VIEJA - Yo estoy tranquila. ¿Por qué me has traído aquí?

HOMBRE - Espere un momento. Sólo un momento.

VIEJA - No quiero estar aquí.

HOMBRE - Vámonos entonces al banco aquel, al sol.

VIEJA - Sácame de aquí.

HOMBRE - Es sólo un momento. Vengo enseguida.

(El hombre sale. La mujer se queda quieta, sin hacer nada, al lado de la maleta. Al rato de unos minutos, el hombre vuelve. Coge la maleta y empuja ligeramente a la vieja.)

HOMBRE - Vamos.

VIEJA - ¿A dónde?

HOMBRE - Hay que ir al otro lado.

VIEJA - ¿Entonces?

HOMBRE - Tenemos sólo veinte minutos.

VIEJA - ¿Para qué?

HOMBRE - Es lo mejor. Hemos pensado que es lo mejor para usted. Así viajará más cómoda.
Hay servicio dentro del autocar. Y les pondrán una película.

VIEJA - ¿Me vas a dejar aquí?

HOMBRE - Así no viajará sola. Seguro que hace amigas en el viaje.

VIEJA - ¿Laura no va a venir?

HOMBRE - Si no camina, perderá el autocar.

VIEJA - ¿Y el niño? No me he despedido de él.

HOMBRE - Tiene que tener cuidado con la maleta. Fíjese muy bien donde se la coloco. Para que vaya más segura, hablaré con el conductor. Haré lo necesario para que esté pendiente de usted hasta el final del viaje.

VIEJA - Eres muy amable.

HOMBRE - Venga. No pierda el tiempo.

VIEJA - Eres muy amable, sobre todo pensando que no eres tú hijo mío.

HOMBRE - Tal vez Laura venga luego. Si no, la llamará allí.

VIEJA - Espera.

(La mujer rebusca en su bolso. Saca un monedero viejo. Rebusca. El hombre pierde la paciencia con esa lentitud. Al final saca un billete pequeño.)

VIEJA - No voy a ver al niño. Dale esto. Que lo guarde en la hucha. Dile que se lo da su abuela. Por favor, díselo.

HOMBRE - Vale, vale.

(La vieja empieza a toser. Una tos bronca, profunda, agónica, tenebrosa. El hombre desvía la mirada. Cuando la vieja se calma, el hombre la echa una chaqueta por encima de los hombros.)

HOMBRE - Vamos.

MADRE CORAJE, escena final

Entre la noche y la mañana. Se oye el ruido de las tropas que marchan, alejándose. MADRE CORAJE está acurrucada junto a su hija, delante de la carreta. A su lado están los campesinos.

Campesina.

Debe irse, mujer. Tan sólo queda un regimiento. Sola no podrá salir.

Madre Coraje

Quizá se duerma.

MADRE CORAJE canta:

Arroró rorró,

¡duerma mi niña!

Basta decir: mus.

Arrorró rorró.

Duerme. Pues yace

uno en Polonia.

¿Y el otro? ¡Quién sabe!...

Ahora duerme.

No debió haberle dicho nada de los hijos de su cuñado.

Campesino

Si usted no hubiese ido a la ciudad, para comprar barato, quizá no habría sucedido.

Madre Coraje.

Estoy contenta de que se haya dormido.

Campesino.

No se ha dormido; tiene que comprenderlo: se ha ido para siempre. Y usted debe ponerse en marcha de una vez. En el camino hay lobos, y, lo que es peor, salteadores.

Madre Coraje.

(Levantándose).

Sí.

Saca de la carreta una cobija, para tapar a la muerta.

Campesino.

¿No le queda ya nadie? ¿Nadie con quien podría ir?

Madre Coraje.

Sí, me queda un hijo, el Eilif.

Campesino.

A ése tiene que encontrarlo. De ella nos encargamos nosotros, de que tenga un entierro decente. Estése tranquila.

Madre Coraje.

(Antes de uncirse a la carreta).

Aquí tiene dinero para los gastos.

Cuenta dinero y lo pone en manos del Campesino. Los campesinos le estrechan la mano y madre e hijo se llevan a Catalina.

Campesina.

(Yéndose).

Dése prisa!

Madre Coraje.

¡Con tal que yo sola pueda con la carreta!... Ya podré: gran cosa no hay dentro.

Pasa otro regimiento con pífanos y tambores.

¡Ea, voy con vosotros! ¡Llebadme!

Arranca. Se oye cantar:

SOLDADOS:

Con sus azares, sus peligros,

la guerra un poco larga ya es.

La guerra dura medio siglo,

la gente baja no habrá prez.

Ya es primavera. ¡Sus, cristiano!

Deshiela. En paz están las fosas.

Y quien aún no esté finado
ponga los pies en polvorosa.