

:: TEXTO DE CREADOR

# *La malamadre*: transformaciones teatrales de una tesis sociológica

## Catalina de la Parra L.

Actriz licenciada en Actuación en la Universidad Católica de Chile y Egresada de Magister en Artes mención Teatro en la misma Universidad. Se desempeña como dramaturga y directora teatral. Entre sus obras se destacan *Vals*, que obtiene el Premio Mayor del Festival Iberoamericano de Teatro en Mar del Plata, Argentina, y *La malamadre* escrita y dirigida junto a Teatro SUPLE.

La obra teatral *La malamadre*<sup>1</sup> es la culminación de un proyecto que ha ido desarrollando Teatro Suple<sup>2</sup> desde el año 2008, cuando conoce el trabajo de la socióloga Consuelo Araos<sup>3</sup>. Este estudio describe el fenómeno social del allegamiento<sup>4</sup> “no como una mera estrategia económica de sobrevivencia [...] sino sobre todo como una forma particular de ‘hacer familia’ [...], y por lo tanto como un fenómeno cultural”. Además propone, desde esta perspectiva cultural, que el allegamiento responde a una “hipertrofia del vínculo filial por sobre el conyugal”.

Teatro Suple realiza una primera indagación escénica en el Laboratorio Teatral UC<sup>5</sup>: *Teatralidad del Allegamiento en Chile, el drama de la Filiación*, en el año 2009, dirigido por Ornella de la Vega. Esta primera búsqueda se centra en ir descubriendo ciertas líneas estéticas de una corporalidad y espacialidad que permitieran la aparición del allegamiento en escena. Luego, en el año 2010 se escribe el texto dramático *La malamadre*<sup>6</sup> de forma semicolectiva a través de una metodología de seminario dramático, basado en sesiones regulares de conversaciones, lectura de la tesis y audición de las entrevistas presentes en la tesis. Estas conversaciones grupales revelan

algunas comprensiones que desembocan después en un texto teatral. El texto *La malamadre* trata de la historia de la Mameña, una madre que allega a las tres generaciones de su familia en una mediagua construida durante la toma de terreno de Lo Hermida. Conviven en ese hogar abuelos, hijos, nietos bisnietos, maridos y una esposa.

En una tercera etapa Teatro Suple comienza ya con la puesta en escena de la obra, en el marco del Laboratorio Teatral UC 2010 *Montaje de La malamadre*: se sientan aquí comprensiones discursivas y estéticas más claras para la puesta en escena y la dirección la toma Catalina de la Parra. Finalmente, durante los primeros meses del año 2011, Teatro Suple se embarca en la última etapa de este proyecto, que se presenta públicamente en mayo de 2011 en una temporada oficial.

Haciendo un recorrido por las etapas que ha ido completando este proceso, es evidente cómo de alguna u otra forma la obra final recoge y elabora los hallazgos que surgieron en aquel camino de tres años de investigación y creación.

## La aproximación del teatro como una disciplina que investiga

La hipótesis de Araos apunta a comprender una identidad cultural chilena a través de la observación de nuestro modo de habitar. El supuesto es que no bastan las categorías de la economía para comprender el fenómeno del allegamiento, y que los motivos que están en el corazón de este habitar guardan relación con una forma de comprender el mundo, es decir, con una forma de *estar con* los otros; finalmente, una cultura. Si bien la tesis concentra su estudio en familias de muy bajos ingresos económicos, comprende que el *sentido común* que estaría en la base del allegamiento atravesaría también todas las clases sociales en Chile<sup>7</sup>. Lo que estructuraría este *sentido común* es una valoración del vínculo entre padres e hijos que supera la valoración de la conyugalidad. Esto configuraría el drama del allegamiento: la dificultad para formar un nuevo hogar y la necesidad de mantenerse viviendo con la familia de origen o muy cerca de ella. La tesis muestra que las familias chilenas son mayoritariamente *matrilineales*, o sea las mujeres tienden a quedarse en el hogar de origen, los hombres suelen partir y allegarse con sus conyugues (en el hogar de las suegras).

Ana Carolina Herrera, una de las integrantes de Teatro Suple, conocía la tesis de Araos y al presentar el estudio ante el grupo todos distinguimos ahí algo teatral, una especie de potencialidad material que de antemano era posible tocar, oír y oler. Escuchamos las entrevistas y reconocimos la poesía del habla cotidiana.

Madre: Ninguno se fue po, porque la E. desde que se casó estaba acá.

Hija 3: Es que aquí somos todos apegados a mi mamá, ninguno se puede despegar de la pechuga de mi mamá.

Madre: La F. se fue cuando se casó, pero después volvió

Hija 4: Cuando me separé volví

Hija 3: Sí po, igual que mi hermano... yo estaba sola aquí, no sé por qué se vinieron estos

1 La obra *La malamadre* tuvo temporada en mayo de 2011 en el teatro Lastarria 90. En agosto del mismo año participó en el 11 Festival de Directores de la Universidad de Chile, donde obtuvo el premio Eugenio Guzmán a Mejor Dirección y Mejor Actriz (Ana Carolina Herrera). También participa en julio del mismo año en los Temporales Teatrales de Puerto Montt.

2 Teatro Suple está integrado actualmente por los actores Ornella de la Vega, Martín de la Parra, Tanya Durán, Ana Carolina Herrera, Nicolás Pino y Mariela Retamal, y por la directora Catalina de la Parra.

3 *La tensión entre filiación y conyugalidad en la génesis empírica del allegamiento: Estudio cualitativo comparado entre familias pobres de Santiago de Chile*. Tesis para la obtención del grado de Magíster en Sociología PUC.

4 Allegamiento se define como: “Convivencia de dos o más grupos familiares distinguibles al interior de una misma vivienda y/o sitio, donde la relación entre al menos dos de estos grupos es complementaria, es decir, uno actúa como receptor o allegante y el otro como allegado” (Araos).

5 El Laboratorio Teatral UC es una instancia que tienen los académicos de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile (ETUC) para investigar en la creación teatral y en el desarrollo metodológico de las diversas áreas del teatro: dramaturgia, dirección, actuación, espacialidad, iluminación, música, corporeidad, etc. En los grupos de trabajo suelen participar docentes, alumnos y/o ex alumnos de la ETUC, y muchas veces también académicos de otras disciplinas. La ETUC financia estas investigaciones, que se desarrollan en un máximo de cinco meses en las dependencias de la Escuela, y que culminan con una muestra para el público.

6 La escritura de este texto dramático fue financiada el año 2010 por el fondo iberoamericano de ayuda a las artes escénicas Iberoescena, que apoya a los estados de Argentina, Colombia, Chile, Costa Rica, Ecuador, España, México, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

7 Consuelo Araos está pronta a comenzar una segunda investigación (doctorado) en torno al allegamiento en familias chilenas con ingresos económicos altos.



www.foto teatro.cl

Martín de la Parra, Mariela Retamal, Ana Carolina Herrera, y Ornella de la Vega en *La malamadre*, fotografía de Daniel Mora.

(risas).

Hija 4: Cuando me casé, me fui a vivir con la familia de mi marido, y yo me separé cuando la K. tenía como 5 años. El P. también se casó y se fue a vivir con la familia de la esposa, pero después volvió.

Hija 3: Yo soy la única que no ha pisado la calle. (Araos Entrevistas 6 familia V)

Nos percatamos de que muchos de los hogares entrevistados en el estudio se componían de mayoritariamente mujeres que eran madres de otras mujeres que eran madres y la madre se nos reveló desde el principio como la figura fundante del drama del allegamiento.

La tesis, desde su propio lenguaje, se nos abrió poblada de imágenes resonadoras: imaginamos, por ejemplo, una madre *ekeko* que debe llevar a todos sus hijos a cuestras, o una madre-casa que se revienta, incapaz de contener tantos habitantes, o un infinito de madres, una dentro de otra, como las *mamushkas* rusas. En fin, la tesis resultó portadora en sí misma de una teatralidad latente, quizás porque en su centro radica un drama fundamental que nos hablaba a todos. La tesis fue para los teatristas un primer texto dramático. Ella reclamaba teatro y el desafío para nosotros, los teatristas, fue responder a ese reclamo, trabajando en *hacer aparecer* aquel drama fundamental; en otras palabras, había que *dramatizar lo dramático*, sin perder la riqueza comprensiva de la tesis, pero ganando también todo eso que solo el teatro, desde su especificidad, puede realizar y comprender. “Hay algo en el teatro que la sociología no puede decir”, dijo la tesista la primera vez que vio una versión de la obra “Entonces esto es un acontecimiento que, más allá de repetir la tesis en otro idioma, agrega una nueva dimensión de ella”. En esta apreciación, el teatro parecía estar siendo reconocido, por otra disciplina, en su capacidad de

ser portador de una verdad, tanto como una tesis, pero desde su propio lugar, con sus propias categorías y revelando nuevas dimensiones.

El teatro realiza su observación a través de una aproximación que no es la sociológica, ni la científica; tampoco es igual a la de las artes visuales; es una aproximación propiamente teatral, diferente y única, fundamentalmente porque no es una observación. El teatro es incapaz de aproximarse a mirar la realidad sin involucrar una experiencia con esa realidad; entonces, eso que llamamos observación no es otra cosa que una inevitable relación. Podríamos decir que la situación del teatro, cuando se aproxima a comprender la realidad, se parece a la de un espectador que va a ver una obra: espectador y obra se involucran en una experiencia mutua tras la cual ambas partes se ven modificadas. Así los teatristas serían, en primer lugar, espectadores del mundo, para luego desplazarlo al dispositivo teatral: esa red compleja, compuesta de múltiples signos, tierra fértil para la aparición de una realidad, también compleja. Pero esa aparición se abre también múltiple y rara, llena de tensiones, sugerencias, miradas de un lado y de otro. Es como si el dispositivo del teatro no permitiera las miradas unilaterales, es en su esencia multi-focal, dinámico y caleidoscópico.

Durante la temporada de *La malamadre* asisten algunos profesionales de FOSIS<sup>8</sup>. Después de la temporada, Teatro Suple se reúne con estos profesionales para conocer su visión de la obra. En esta reunión surgen importantes conclusiones en cuanto al teatro y su posible relación con las políticas públicas:

*La malamadre* significa un aporte para las políticas públicas porque permite la aparición de un problema social con rostros. El teatro muestra el fenómeno en su complejidad social, espacial, temporal y cultural, recordando a la política pública que en su quehacer tiende a reducir la complejidad del fenómeno al problema por resolver<sup>9</sup>.

El teatro es reconocido aquí como un aporte a otra disciplina que descubre en él un complemento para la comprensión de su propio quehacer.

### La mirada del teatrista: lo distinto propio

Leemos otra vez la tesis. Intuimos que este tema no nos resulta para nada lejano. Cada uno tiene una familia. Y nos preguntamos por el núcleo dramático, qué es aquello que funda la tesis, de qué manera el tema nos remueve como teatristas y llama al teatro a una reapropiación. Desde el primer laboratorio la creación se concentró, más que en la construcción de los personajes, en la investigación sobre lo que hay entre ellos. Nos parecía dramático, más que alguien específico, la relación entre esos alguien: ¿Cómo se miran? ¿Cómo se tocan? ¿Cómo realizan sus que-

<sup>8</sup> FOSIS: Fondo de Solidaridad e Inversión Social. Asistieron a ver la obra: Carolina Crisóstomo, arquitecto, encargada nacional Programa Puente de FOSIS; Rodrigo Tapia, arquitecto, docente UC, quien trabaja en habitabilidad en FOSIS; Dusanka Ivulic, psicóloga, encargada nacional de Desarrollo Social de FOSIS. Además la obra se presentó después, en agosto de 2011, en la *VIII Jornada Nacional de Habitabilidad*, organizada por FOSIS, acompañada de un foro de conversación entre los teatristas de Teatro Suple y funcionarios de FOSIS.

<sup>9</sup> Conclusiones aportadas por Carolina Crisóstomo y la docente e investigadora de la ETUC Cecilia Bralic.

haceres cotidianos simultáneamente en ese espacio reducido? ¿Cómo cohabitan? Realizamos varios ejercicios en torno a develar los inevitables vínculos entre nuestras propias experiencias familiares y personales y la historia de la familia que elegimos para representar. De a poco el trabajo no solo hizo aparecer las características de un grupo de personas específico –cuya voz sonaba a través de la nuestra–, sino además nos descubría a nosotros mismos, en nuestros propios allegamientos.

Investigamos el funcionamiento relacional de los roles familiares. La valoración simbólica otorgada en las diferentes familias a la madre, al padre (presente o ausente), al hijo varón, a la nieta mayor. Pero también la relación con el vecino, la mujer del hermano o el marido de la hermana, ese que viene de afuera o que vive afuera, quien no es de *nosotros*. El lugar de la familia parece ser el único lugar seguro; el afuera se presenta amenazante y destructor, un espacio sin forma, donde se sufre. El otro, el distinto, el de afuera, es poco confiable, puede hacer daño, excepto que se transforme en mi compadre, mi tío, *mijito*, mi *broder*.

Durante el proceso surge el difícil tema de la distancia o proximidad que teníamos como grupo con respecto a la realidad que estábamos narrando. Por un lado, los integrantes de Teatro Suple reconocíamos diferencias entre nuestra situación económica-habitacional y la situación de las familias entrevistadas. Por otro lado, había algo en aquellas declaraciones, en esa forma de habitar y de co-habitar, que nos hablaba directamente. Ciertos aspectos identitarios parecía que nos atravesaban a todos y el problema de fondo (como ya lo adelantaba la tesis) superaba las diferencias económicas. Por este motivo no bastaba con presentar en el texto la historia de aquella familia, corríamos el riesgo del científico que expone en un insectario una mariposa rara. Y esto no nos parecía nada de raro; de hecho, ¡cada vez era más propio! Se requería entonces hacer aparecer al interior del texto nuestra propia mirada. Entonces en la obra no se hacen escuchar los personajes, sino también los actores que, quebrando la ficción, se presentan como hablantes dramáticos, cumpliendo tres funciones fundamentales:

1. Manifestar aquella distancia socioeconómica que no logra constituirse como distancia cultural; evidenciándose entonces también la identificación de base que el grupo descubre con el tema de la obra.
2. Transparentar el proceso de creación tan fundamental en este caso, donde la sociología viene a invitar al teatro a hacerse cargo de la teatralidad de la vida, con el drama del allegamiento. Y el teatro acepta la invitación mostrando, como experiencia de primer orden, aquello que la tesis, desde la semántica de la sociología no puede contar.
3. Hacer aparecer la perspectiva hermenéutica de la obra, presentando la mirada particular de cada actor, pero también instalando la obra teatral como un espacio de encuentro entre el grupo teatral, la familia de la Mameña y el espectador, que se ve involucrado en una *dramática* que también le es propia.

### La transformación

El proceso de formar, de crear formas que hagan aparecer lo que tendría que aparecer, resulta un recorrido irregular e impredecible. Al adquirir una *metodología creativa* que parecía segura, nos



Ornella de la Vega y Tanya Durán en *La malamadre*, fotografía de Daniel Mora.

volvían a sorprender, como de la nada, nuevas formas que emergían solas, casi mágicamente, sin que se hayan buscado, mucho más fuertes y elocuentes que las primeras. Y este proceso no solo quería formar, sino transformar una tesis escrita en una obra de teatro.

De pronto, conversando, Martín de la Parra, integrante de Teatro Suple, relaciona esta estructura familiar con una planta muy típica, común de los hogares chilenos, una que deja colgando a sus brotes... ¿cómo se llama? Algunos saben: “mala madre”. El nombre sonaba especial, al menos contradictorio. ¿Por qué sería mala esta madre? Si no suelta a sus hijos, pareciera ser una madre muy buena, pareciera cuidarlos, protegerlos. Pero por otro lado, claro, estos brotes podrían llegar a ser verdaderas plantas si la madre los soltara. De hecho, es una planta muy fácil de reproducir: basta que llegue alguien, corte uno de sus brotes y lo plante, para que eche sus propias raíces. Pero quizás los brotes disfrutan su condición de brotes. ¿Para qué querrían ser plantas? La imagen de la mala madre se transforma desde este punto en una referencia simbólica clara, completa, rica, a la cual volvemos cada vez que queremos comprender otra vez las tensiones fundamentales del allegamiento.

### Dramaturgia

No fue fácil descubrir la dramaturgia. O sea, no fue fácil reconocer una acción dramática que se desarrollara (como se construiría idealmente una estructura dramática más tradicional), y eso era lo interesante. Finalmente, se hizo evidente que este era el drama de la *no acción*. Ahí estaba el conflicto principal. Aparece sutilmente en algunos hijos el deseo de partir de la casa y en la madre el deseo de echarlos, pero a ambas partes les resulta imposible apenas declarar este oculto (y por lo demás ambiguo) deseo. La tragedia del *no decir y no hacer*. Los personajes sueñan con



www.foto teatro.cl

Tanya Durán, Mariela Retamal, Ana Carolina Herrera y Ornella de la Vega en *La malamadre*, fotografía de Daniel Mora.

accionar de una manera, pero terminan accionando de otra, confesando la imposibilidad de ser completamente sinceros, por miedo a que se rompan los lazos.

Mameña: (A público) Me hubiese gustado decirle todas esas cosas a la Gloria. Pero no soy de decir las cosas. Tenía la espina bien clavada acá adentro y se me apretaba la garganta, no podía hablar con ella. Me quedé picando la cebolla. Se me imaginaba de repente que la cebolla era como mi corazón y los cortes que iba haciendo el cuchillo eran todos los dolores que me han causado y que están asesinando ese corazón, de a poco, de a poquito. (De la Parra y Teatro Suple 28)

La única acción definitiva, –comprendida dramáticamente como *punto de no retorno*– dentro de la obra, ocurre al final: es la huida de Gloria, una de las hijas de la Mameña, que decide irse de la casa, escondida, con su marido, con su hija y sus nietos. Desde el exterior Gloria se transforma en una especie de espectadora del escenario-casa. La familia entera sufre la partida de esta hija, que nunca antes había “pisado la calle” (De la Parra y Teatro Suple), y esto pareciera configurar el principio del caos. La contradicción de la malamadre (la planta) se hace presente: la Mameña no la soporta y muere. La muerte de la Mameña provoca el terremoto, no solo en su casa que se cae entera (simbolizando esta familia que no se sostiene sin su columna vertebral), sino que hace retumbar toda la tierra, estableciéndose una relación analógica entre esta figura matriarcal sostenedora de este hogar allegador de los hijos, con la figura mítica de la Pachamama, la madre tierra de nuestras tradiciones andinas prehispánicas.

## Casa Escenario

Cuando hablamos de *allegamiento*, hablamos de varios núcleos familiares que cohabitan un mismo espacio, una casa. Por eso en una primera etapa fue clave la comprensión de que para contar este drama, el espacio juega un rol protagónico. Se hizo necesaria así la aparición escénica de una casa familiar, que pudiera mutar de acuerdo con los allegamientos o desallegamientos que va sufriendo. El público podría ver todas las habitaciones al mismo tiempo, dando cuenta de unos límites permeables y de la poca posibilidad de privacidad que presenta este habitar. Además, la casa se dibujaría en el suelo. Este dibujo, que empezó siendo con tiza, se formaba después con pequeños objetos-cachureos.

Esta casa pequeña y llena de recovecos era el escenario para que los cuerpos entraran en relación, rozando, chocando o a veces ignorándose. Generamos entonces varias dinámicas precoreográficas en torno a una corporalidad de convivencia hacinada, enredada, apegada. Cuerpos que forman un solo cuerpo, un *nosotros*. Cuerpos en un conflicto-apegado: querer separarse, distinguirse del todo, independizarse de ese *nosotros* y no poder.

Esta *casa escénica* se transformó en una suerte de madre gigantesca capaz de albergar en su útero a todos los hijos que deseen volver a ella, cambiando su forma infinitas veces. Una representación de la gran madre, *La malamadre*, que acoge sin límites, incapaz de expulsar a sus retoños.

## Objetos Suple

Desde el principio del proyecto rondaba la idea de que este hogar que representábamos –que resultaba un núcleo de encuentro intergeneracional pero también intercultural– era en algún nivel una especie de metáfora de la ciudad latinoamericana contemporánea, en la cual deben convivir por ejemplo lo indígena con lo tecnológico, lo arcaico con lo juvenil, lo popular con lo docto, etc. A partir de esta primera idea, Pablo Tenhamm, escenógrafo de la obra, durante la creación de la escenografía, incorpora el concepto de *suple*. Se trata de una palabra utilizada comúnmente entre maestros de construcción o carpinteros en Chile. Un *suple* es una parte de

## *La malamadre*

De Catalina de la Parra y Teatro Suple

<b>Dirección:</b>	Catalina de la Parra y Teatro Suple
<b>Elenco:</b>	Martín de la Parra, Ornella de la Vega, Tanya Durán, Ana Carolina Herrera, Nicolás Pino, Mariela Retamal
<b>Diseño Integral:</b>	Pablo Tenhamm
<b>Vestuario:</b>	Camila Cuevas
<b>Dirección Musical:</b>	Martín de la Parra
<b>Investigación Teórica:</b>	Consuelo Araos y Cecilia Bralic

algo que viene a suplir otra cosa. Un suple es por ejemplo un cajón de tomates que *actúa* como un escalón para completar la escalera, o un palo de escoba que *actúa* como pata para completar una mesa. Y esta *lógica* del suple llegó para ayudarnos a comprender ciertos aspectos de la configuración del allegamiento, en cuyas dinámicas relacionales la abuela *actúa* como madre de todos, muchos maridos son también como hijos de sus esposas o suegras y las señoras se transforman en verdaderas niñas frente a la vieja madre. Uno de los dramas que surge a partir de las *relaciones suple* es la distinción entre las relaciones filiales y las conyugales (los esposos-hermanos, los hijos-esposos), que trae consigo la *tragedia* del incesto, real y sobre todo simbólico, confirmando esa dimensión arcaica y universal, de la que es portadora esta obra. El suple aporta, en este sentido, no solo la dimensión material de la puesta en escena, sino además una comprensión de formas de relación que se dan entre los personajes.

Pablo Tenhamm construye varios muebles-objeto, que identifican las diferentes habitaciones, pero que van cambiando de lugar, dando un carácter orgánico a esta casa en constante mutación morfológica. Cada uno de estos muebles fue construido con las partes de muchos otros, inaugurando una línea estética que atraviesa todas las dimensiones del montaje.

### Música Suple

El paisaje musical, cuya búsqueda se inicia desde el comienzo del proceso, incorpora la idea del suple y de la simultaneidad cultural, indagando en una musicalidad mestiza y compuesta de varios elementos estilísticos simultáneos. Los diez temas musicales presentes en la obra son composiciones originales<sup>10</sup>.

Se distingue una sonoridad que surge de la misma escena (a través de radios a pilas, *ipods* con pequeños parlantes e interpretación musical de los actores) y otra música que sale de los parlantes de la sala; esta última se relaciona con momentos más *subjetivos* de la obra, donde la música cumple el rol de anunciar la inminente muerte de la madre Mameña.

Las letras de las canciones, interpretadas por los propios actores, se basan en los relatos de las entrevistas presentes en la tesis:

*Salí del huevito / Seguí pajarita*

*Pegada a la pechuga / De mi mami mamita*

*No sé lo que es sufrir / Los que salieron sí*

*Muchos vecinos me decían / ¿Cuando te vai de la casa?*

*Muchos vecinos me decían / ¿Cuando te vai, cuando te vai?*

*Me entraba por aquí / Me salía por allá*

*Todo se repite en la vida / todo / todo es circular, todo es circular*

*Todo se repite en la vida / todo / todo es circular, nada va a cambiar.* (de la Parra y Teatro Suple 25)

Estas canciones no solo presentan un relato de los acontecimientos y sentimientos de los personajes, sino que además hacen aparecer la poesía del habla original, que tanto nos atrajo desde el principio.

<sup>10</sup> Martín de la Parra es compositor de todas las piezas, excepto *Amor* y *Cueca para Mameña*, compuestas por Braulio Pino.



Nicolás Pino, Mariela Retamal, Ana Carolina Herrera, Martín de la Parra y Tanya Durán en *La malamadre*, fotografía de Miguel Jara.

### Al Final

A lo largo del proceso de tres años de investigación y creación de esta obra, fuimos testigos de la relación entre dos disciplinas. El teatro se asombró al descubrir en la sociología una especialidad que observa y logra elaborar reflexiones complejas sobre la sociedad y la convivencia, sacando a la luz ciertas claves dramáticas imprescindibles para la comprensión de la vida social. Por su parte, la sociología encontró en el teatro una aproximación diferente que opera en varios niveles simultáneos y que termina siendo un aporte para la mirada de las ciencias sociales.

Esta relación interdisciplinaria sitúa al teatro en un diálogo retroalimentativo con otras disciplinas, que pueden requerir de la visión particular teatral para elaborar y avanzar en nuevas comprensiones de sus propias temáticas.

Por otro lado, durante el proceso de investigación teórica, escritura dramática, investigación práctica y montaje, se han hallado algunas claves creativas importantes que incitan a continuar profundizando en los procedimientos de transformación de un estudio teórico de la experiencia única e irrepetible que significa el teatro.

### Obras Citadas

Araos, Consuelo. *La tensión entre filiación y conyugalidad en la génesis empírica del allegamiento: Estudio cualitativo comparado entre familias pobres de Santiago de Chile*. Tesis Magíster en

Sociología, Instituto de Sociología PUC, Santiago. 2008. Medio impreso.  
De la Parra, Catalina y Teatro Suple. *La malamadre*. Santiago, 2010. Recurso electrónico, Iberoescena. 16 de agosto, 2011.