

La traducción teatral como discurso social durante los primeros 7 años de dictadura en el TEUC¹

ANDREA PELEGRI KRISTIC

Pontificia Universidad
Católica de Chile

1- Algunas de las ideas centrales de este ensayo surgieron a partir de una residencia de investigación (*Research fellowship*) en la Universidad de Nottingham (agosto a diciembre de 2015) en el marco del proyecto de la Unión Europea IRSES Memosur, y han aparecido, de manera sumaria, en las siguientes publicaciones: Pelegrí Kristić, A. (2017). *Foreign Plays and Repertoire in the Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile during the Dictatorship: Constructing a Canonical Interpretation*, en Adam Sharman, Milena Grass Kleiner, Anna

RESUMEN

En este ensayo se aborda la problemática de la traducción entendida como una práctica discursiva, atendiendo, de manera específica, a un objeto material delimitado: el repertorio de traducción de textos dramáticos realizados para el Teatro de Ensayo UC (actual Teatro UC) vinculado a los siete primeros años de la dictadura en Chile (1973-1980).

PALABRAS CLAVES

Traducción teatral · Repertorio teatral · Discurso social
Dictadura · Hipótesis historiográfica

ABSTRACT

This essay addresses the problem of translation understood as a discursive practice, specifically speak to a delimited material object: the repertoire of translation of dramatic texts made for the Teatro de Ensayo UC (currently Teatro UC) linked to the seven first years of the dictatorship in Chile (1973-1980).

KEYWORD

Theatrical translation · Theatrical repertoire · Social discourse
Dictatorship · Historiographic hypothesis

La traducción teatral, al igual que otras prácticas escritas y orales, puede considerarse como un discurso social, tal como lo define Marc Angenot (2010), es decir, como “todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos” (p. 21). Si ya la traducción literaria propiamente tal se vuelve un tipo de práctica discursiva privilegiada para comprender las reglas y procedimientos que controlan la producción y circulación de discursos en la sociedad meta – al ponerlos en evidencia, por contraste, con el texto de origen al que se encuentra conectado – la traducción teatral se vuelve un espacio particularmente valioso y único, al tratarse de un tipo de texto que, por su destino escénico² inherente, se articula en el espacio público para una comunidad que lo (re)vive colectivamente en el aquí y el ahora, de forma efímera, y no en la soledad de la lectura individual (Lefebvre, como se citó en Brisset, 1990, p. 27).

En ese sentido, examinar las traducciones teatrales destinadas a la escena en un momento tan cargado social y políticamente como la dictadura militar en Chile nos permite no solo comprender cómo los nuevos discursos hegemónicos modificaron las formas de escenificar y escribir teatro, los repertorios institucionales y los metadiscursos producidos en torno a dichas prácticas, sino también cómo la historiografía teatral se ha hecho cargo de tales discursos y de cómo los ha desentrañado y comprendido en sus narrativas actuales. En el presente ensayo, quisiera estudiar, en mayor detalle, lo ocurrido durante los primeros siete años de dictadura en Chile (1973-1980) en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC, actual Teatro UC), en torno al repertorio en traducción que se escenificó en dicho teatro durante esos años – aunque incluyendo también las cifras para toda la duración de la dictadura, hasta 1989, para tener un panorama completo del periodo. El análisis se centra en dos objetos principales: por un lado, en la totalidad del repertorio de obras montadas entre 1973 y 1989, para comprender qué textos nacionales y extranjeros se escenificaban, y cómo las decisiones de repertorio van variando en relación a periodos anteriores dentro del mismo teatro; por otro lado, estudiaré en detalle (análisis microtextual) algunas traducciones montadas durante

Maria Lorusso, Sandra Savoini (Eds.), *MemoSur/ MemoSouth. Memory, Commemoration and Trauma in Post-Dictatorship Argentina and Chile* (pp. 281-297), CCCP; Pelegrí Kristić, A. (2020). Les pièces étrangères dans le Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile (TEUC) pendant la dictature au Chili (1973-1989) : entre résistance et tradition. *Registres* (22), 104-114; Pelegrí Kristić, A. (2022). *La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990)*, RiL. El presente ensayo recupera varias de estas ideas, a modo de paráfrasis en algunos casos, pero incorpora nuevos hallazgos y otras perspectivas, en particular, el análisis de la obra *El Misántropo* de Molière, en traducción de Eugenio Dittborn, que no había aparecido en ninguna de las publicaciones anteriores.

2- Asumiendo que dicho texto se traduce para la escena o se adapta para tal (*page to stage*); en ese sentido, no nos interesan, en este ensayo aquellas traducciones de textos teatrales exclusivamente para su publicación y/o para ediciones eruditas, que tienen en segundo plano a su destino escénico. Las traducciones analizadas aquí, o se hicieron para la escena, o se adaptaron desde una traducción textual para un fin escénico.

los primeros siete años de la dictadura, particularmente aquellas que parecen salirse de lo que la historiografía teatral chilena ha considerado tradicionalmente como los tipos de repertorios montados durante estos años en el TEUC: las obras cómicas, más específicamente, las de Molière, uno de los autores más montados en dicho teatro. A partir de este doble análisis, me interesa cuestionar, o al menos matizar, a la luz de los datos obtenidos, una hipótesis historiográfica que suele repetirse en nuestros libros de historia del teatro: que la escenificación de obras consideradas como canónicas y clásicas – generalmente en traducción o en español de España – era no solo una forma de burlar una censura bien poco sutil por parte de las autoridades cívico-militares tanto dentro como fuera de la universidad, sino también una forma de

desentrañar, desde obras del siglo de oro, del renacimiento y del romanticismo, el potencial de reivindicación de la justicia y del respeto a los derechos ciudadanos de estas obras, y [...] explorar la angustia existencial, emocional y el desplazamiento o reafirmación de las personalidades e idearios que experimentaban los personajes víctima de su violación. Así, desde autorías inobjetables por su prestigio cultural [...] como las de Calderón, Lope de Vega, Shakespeare, Molière, Schiller, se realizaron puestas en escena con una perspectiva de reflexión y denuncia contingente, transformándose este teatro en un referente conectado a fuentes profundas de la cultura libertaria y humanista de Occidente (Hurtado, 2010, p. 19).

Es interesante que, en esta cita, se mencione a Lope de Vega, Calderón, Shakespeare o Schiller junto con Molière, conocido específicamente por sus comedias. En ese sentido, vale la pena cuestionarse hasta qué punto el género cómico, y en específico los textos del dramaturgo francés, resuenan realmente con aquellos cuestionamientos en torno a las angustias existenciales producto del Golpe, la reivindicación de la justicia o los derechos ciudadanos.

Una de las obras centrales que apoyan dicha interpretación es la versión que se montó en 1974 en el TEUC de *La vida es sueño*, que fue, en su momento, un éxito de público y de crítica, realizó giras

y fue repuesta en 1975, 1976 y 1977 (Hurtado y Munizaga, 1980, p. 140). Si bien este texto extranjero está en español – y, por ende, fuera del corpus al que se aboca el presente ensayo – es necesario mencionarlo aquí ya que se ha vuelto la obra paradigmática en torno a la cual se construyó esta hipótesis historiográfica en torno al uso de los clásicos (en traducción o en español) en el TEUC durante la dictadura. Juan Andrés Piña (2014), en la misma línea que María de la Luz Hurtado, comprende la importancia “prematura” de esta obra, en la que, junto a otras puestas en escena del TEUC, “se adivinaba un afán estético e incluso ideológico que fuera capaz de traer al presente aquellos antiguos mensajes escénicos, dotándolos de una nueva dimensión y lectura”; al referirse específicamente al personaje principal, Segismundo (interpretado por Héctor Noguera), concluye: “sus desesperados parlamentos, en medio de la opresión que el país vivía, resonaron de manera especialmente significativa para *una parte del público*” (p. 778, el énfasis es mío).

La referencia a la recepción y el público podría parecer anodina o menor. No obstante, en el caso específico del TEUC, es importante poner en perspectiva cualquier interpretación del repertorio durante la dictadura a partir de la selección de obras anterior, de la tradición política y cultural predominante de la institución, y, por añadidura, del público que allí asiste. Al respecto, es interesante rescatar una entrevista que dio Ramón Núñez para la Revista Universitaria de la UC en 2007, cuando se celebraron los 54 años de la fundación del Teatro UC, quien mencionaba, respecto a *La vida es sueño*: “[era] un grito de libertad [...]; la mitad del público aplaudía porque pensaba que la libertad había sido cercenada y la otra porque pensaba que había sido recuperada” (Otondo y Garnham, 2007, p. 7). Es poco probable que Ramón Núñez haya estado en todas las funciones de *La vida es sueño* (ya que, en vez de actuar en dicha obra, como se esperaba en un inicio, tuvo que salir de gira con un concierto-espectáculo del grupo de Música de Cámara de la UC) o que recuerde con tanto detalle las reacciones del público. Sin embargo, su reflexión explícita hasta qué punto el público que asistía al TEUC en esa época pertenecía, en buena parte, a una clase acomodada y/o tradicional que, o apoyaba derechamente al Golpe (al menos en sus inicios) o que simpatizaba

de manera menos comprometida y activa con los ideales de izquierda, en una actitud considerada quizás como más centrista o derechamente apolítica.

En esta misma línea, se vuelve fundamental mencionar que el Teatro de la Universidad Católica fue fundado por figuras que se consideraban más bien apolíticas justamente (o, al menos, con poco interés político en lo que concernía a su quehacer artístico, como lo consignaba Fernando Debesa en una entrevista), o más conservadoras, tomando en cuenta que se trataba de una institución católica que, durante años, debía aprobar las obras que se ponían en escena en el Teatro de Ensayo. Si bien la creación de la EAC luego de la Reforma universitaria de 1967 movió la balanza más hacia la izquierda, buscando una organización artística y política más horizontal y acorde a las problemáticas nacionales del periodo, la irrupción en el poder de la Junta Militar vino a enterrar todos esos esfuerzos e imponer cambios radicales en la organización del TEUC. Durante la dictadura, el teatro pudo seguir funcionando y, como menciona Grínor Rojo (1985), “el paisaje era menos deprimente” que en otras instituciones, como el DETUCH. Y luego, prosigue: “Por razones que tienen que ver con su condición de universidad privada, elitista y, quiéralo o no confesional, a la Católica los militares les prestaron menos atención que a la Chile en los años 73, 74 y 75” (p. 123). Con esto, Rojo indica que el TEUC logró “salvarse”, al menos en parte, del desmantelamiento sistemático de los teatros universitarios en Chile, siendo más afortunada que otras instituciones similares en nuestro país.

Tomando en cuenta entonces el hecho de que el TEUC fue siempre una institución más cercana a valores tradicionales y conservadores, y que en sus repertorios anteriores solían considerarse gran cantidad de clásicos extranjeros en traducción —exceptuando, por supuesto, el periodo que va de 1957 a 1972, en donde se potenció fuertemente la dramaturgia nacional, en todas las instituciones universitarias del país en el mismo periodo (Pelegrí Kristic, 2022, p. 100-101) —es necesario volver a examinar, en mayor detalle, el repertorio del TEUC durante el periodo 1973-1989, para ver exactamente cuál es la proporción

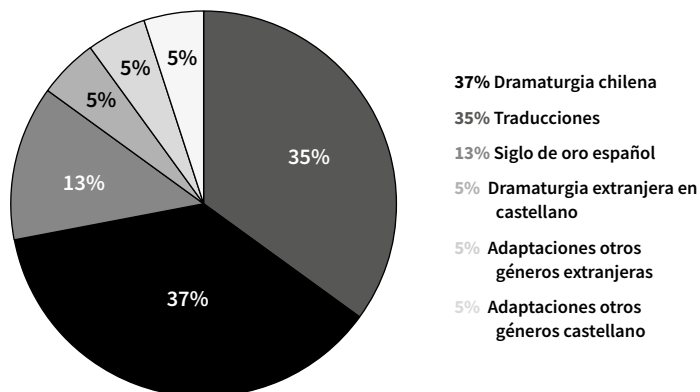
de traducciones, obras en español, chilenas u otro tipo de creaciones, los géneros y tipos de escenificaciones y públicos concernidos, para contrastar dichos datos con esta idea canónica en torno al uso de clásicos en dictadura como una forma de resistencia solapada a los horrores militares.

De un total de 43 obras realizadas durante el periodo 1973 y 1989 (incluyendo obras escenificadas antes del 11 de septiembre y, por lo tanto, fuera de la esfera de influencia del poder militar), se pueden encontrar 15 traducciones de textos teatrales (35% del total) y dos adaptaciones de materiales no dramáticos extranjeros al español (específicamente, una adaptación de *El fantasma de Canterville* y *La historia sin fin*), que totalizan un 5% del repertorio. En cuanto a los textos del Siglo de Oro, encontramos un total de seis producciones (14%), cifra bastante significativa considerando cómo estos, tan preciados por los fundadores de los teatros universitarios, habían prácticamente desaparecido de sus repertorios durante las décadas anteriores. Luego, aparecen dos obras extranjeras en español – excluyendo las españolas del Siglo de Oro – provenientes ambas de Uruguay, *Esperando la carroza* de Jacobo Langsner y *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites y dos adaptaciones de materiales o géneros no dramáticos en español (*Los niños que no podían ser niños*, basada en la Declaración de los Derechos del Niño y *El rap del Quijote*, creación de la Troppa inspirada del *Quijote de la Mancha*). En cuanto a la dramaturgia nacional, que, según María de la Luz Hurtado, había desaparecido casi totalmente del repertorio, tenemos un total de 16 textos (37%), que incluye por cierto una obra montada antes del 11 de septiembre, *Almas perdidas*, de Antonio Acevedo Hernández, ocupando así más de un tercio del repertorio total. Si bien es cierto que el cambio es drástico en relación al periodo inmediatamente anterior, donde había casi exclusivamente dramaturgia nacional, habría que precisar que la desaparición de la dramaturgia nacional ocurre durante los primeros 9 años de dictadura. En 1982 reaparece un autor chileno, Egon Wolff, con la obra *Parejas de trapo*. En 1978 se había programado la representación de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra, pero no alcanzó a ver la luz luego de que las autoridades universitarias la censuraran antes de su

estreno, supuestamente por considerar el lenguaje de la pieza como “vulgar y grosero” e inapropiado para los estándares de la institución (28 de junio de 1978, p. 33).

IMAGEN 1

Porcentaje de obras extranjeras, en español y en traducción, chilenas, adaptaciones y otros, del repertorio del Teatro de la Universidad Católica (1973-1989)



En cuanto a géneros y tipos de textos representados, sorprende la gran cantidad, a partir de la década de los 80, de obras para público infantil o familiar, así como, tal y como mencioné al inicio de este ensayo, del número de textos cómicos, en particular de un autor, el más representado individualmente durante el periodo: Jean-Baptiste Poquelin, más conocido como Molière. Este dramaturgo tiene cuatro ocurrencias durante esos años: *El burgués gentilhombre* en 1975 – un año después de *La vida es sueño* – *El misántropo* en 1978, y *Sganarelle* y *Las preciosas ridículas* simultáneamente en 1980, las que fueron dirigidas por Jaime Vadell y escenificadas como un homenaje, luego de su muerte inesperada, a Eugenio Dittborn, traductor de casi todas las versiones de Molière en el TEUC y admirador profundo de la dramaturgia molieresca.

A continuación, quisiera enfocarme específicamente en las dos primeras obras mencionadas, *El burgués gentilhombre* y *El misántropo*, ambas habiendo sido traducidas y dirigidas por Dittborn, y cuyas versiones españolas se encuentran mecanografiadas y conservadas en la biblioteca del Campus Oriente de la UC, accesibles a todo público. Además, contamos

con una versión hecha para la televisión del *Burgués*, que conserva al mismo elenco prácticamente en su totalidad y mantiene el texto traducido por Dittborn³, lo que posibilita, por un lado, escuchar la traducción en boca de los actores y comprender, al menos someramente, algunas decisiones de dirección de Dittborn y sus orientaciones estético-políticas. Me parece particularmente interesante hablar de ambos textos considerando que se trata de montajes de obras cómicas de Molière, en la época más cruenta de la dictadura militar, y que, además, en el caso del *Burgués*, se trató de un éxito absoluto de taquilla (86.000 espectadores en total) y de crítica, con giras a nivel nacional y premios para el protagonista de la escenificación, el actor Ramón Núñez. En los libros de historia del teatro del periodo poco o nada se habla de ella; cuando se le menciona, suele reconocerse su valor en tanto “buen retorno económico” (Piña, 2014, p. 779), o simplemente se ignora⁴.

Realizando ahora un análisis microtextual de ambas obras, si se toman ambas traducciones de Dittborn, podemos afirmar que, sin un afán manifiesto de “chilenizar” sus versiones, hay un interés patente en que el lenguaje se acerque a un español chileno – pero sin demasiados elementos vernaculares ni vulgares – alejándose de las versiones ibéricas que podrían encontrarse en el mercado. Asimismo, es posible distinguir rápidamente ciertas estrategias de traducción que se repiten y que apuntan a una clarificación o aclaración del texto, un tipo de procedimiento traductivo que Antoine Berman (1985), traductor y erudito de la traducción califica como un tipo de tendencia deformante (pp. 71-72). Esto quiere decir que Dittborn prefiere casi siempre la simplificación por sobre cualquier referencia demasiado culterana – aunque no es 100% consistente —o utilizar perífrasis u otros lexemas para referirse a un nombre propio que pueda parecer oscuro. Así, por ejemplo, en *El burgués*, el *Grand Turc* del original se vuelve el “Emperador de Turquía” (Molière, 1975, p. 57), para que al espectador le quede claro su estatus social en la historia. En cuanto a los cortes o modificaciones más sustanciales de la fábula, mientras que en el *Burgués* los cortes son mínimos (la obra se extiende por dos horas 40 minutos en su versión televisiva, e incluye casi todas las canciones de la versión

3- Tomando en cuenta, por supuesto, todas las limitantes que implica el teatro grabado – que, ya sabemos, no es teatro.

4- La excepción sería el documento de Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado (1980) en torno a los teatros universitarios, donde sí se menciona, por ejemplo, la cantidad de público asistente y los premios obtenidos (p. 140).

5- “Vamos, señora, usemos todos los medios a nuestra disposición, para quebrar ese propósito en el que su corazón se empeña”. La traducción es mía.

de Molière), *El Misántropo* exhibe muchas más reducciones, siendo la tendencia predominante la de simplificar las respuestas lo más posible, considerando además que el verso en el original (alejandrinos de 12 sílabas) suele alargar las réplicas para cumplir con la métrica. Como Dittborn traduce en prosa, las ideas suelen acortarse y expresarse más breve y rápidamente. En ambos casos, da la impresión de que la traducción busca ser, ante todo, eficaz para la escena, y, por ende, más preocupada de cómo podría funcionar en las tablas que por un “respeto” por el verso de Molière. En el caso de *El misántropo*, por ejemplo, Dittborn elimina la división entre el segundo y el tercer acto, e inventa una fiesta de disfraces para justificar que Clitandro y Acasto, dos de los amantes de Celimena, entren disfrazados para realizar esta nueva transición sin corte o cambio de escena. Para completar la modificación, Dittborn agrega el siguiente texto en boca de Acasto: “(A Celimena) Alcestes se fue. Anda a vestirte, nosotros ya estamos listos, pero no te apures, no importa” (Molière, 197?, p.29). Dicho diálogo es una muestra clara de que, para Dittborn, lo importante es la eficacia escénica, y menos la poética de los textos o de su propia traducción. Esto no quiere decir, por cierto, que se trate de una versión a la rápida o poco meticulosa respecto a su original. Se nota, al leer ambas traducciones, que Dittborn no solo conocía muy bien el idioma francés, sino que también la dramaturgia de Molière. Sí se percibe, no obstante, una valoración más importante de la eficacia de la acción en escena por sobre cualquier lucimiento retórico.

Si estudiamos las modificaciones, cortes o agregados que hace Dittborn en sus versiones, otro elemento que salta a la vista es que, en ningún momento, se busca sobredeterminar o reforzar cualquier intención política en las críticas de las obras originales de Molière. Mientras que en *El burgués* se enfatiza mayormente el arribismo del Sr. Jourdain, ridiculizándolo con sus ademanes y sus intenciones de volverse un aristócrata, en *El misántropo* ilustra, al igual que en su original, el desdén de Alcestes, el protagonista, por el mundo y el comportamiento de los hombres de su tiempo. Si Dittborn corta el último texto de la obra en boca de su amigo, Filinto (“Allons, Madame, allons employer toute chose, /pour rompre le dessin que son coeur se propose⁵”,

Molière, 2022, p. 281) para que el pequeño monólogo final de Alceste cobre más fuerza e importancia, terminando en una nota mucho más pesimista (“[...] voy a abandonar este caos en el que triunfan los vicios y voy a buscar un lugar apartado donde se pueda tener la libertad de ser un hombre honrado”, Molière, 1977, p. 56), esto no brinda una lectura demasiado diferente del original de Molière. En ese sentido, cuesta ver cómo ambas traducciones podrían entrar en este corpus de obras clásicas montadas durante la dictadura que habrían servido para reflexionar en torno a las ansiedades político sociales vividas en esos duros años en nuestro país. Hay, más bien, críticas generales en torno a los vicios de la sociedad (el arribismo, la hipocresía, la falta de honestidad y decencia), que podrían encontrarse en cualquier sociedad, de cualquier periodo – algo que, justamente, hace que las obras de Molière puedan seguir montándose incluso hoy.

Al examinar, por un lado, las cifras en torno al repertorio del TEUC durante los años 1973-1989, y, específicamente, al revisar dos traducciones de Molière montadas durante el periodo más álgido de la dictadura (1973-1980), vemos que se produce una cierta ruptura con este discurso historiográfico dominante, en el que los teatros universitarios, y específicamente, el TEUC, se habrían servido de los clásicos extranjeros (en español o en traducción) para reflexionar sobre el estado socio político del país y, como un subterfugio, de criticar en escena, sin padecer la censura directa o indirecta del régimen, las atrocidades cometidas por las autoridades militares. Sin querer especular en torno a las intenciones de los creadores de dichas obras – que se posicionaban, en su gran mayoría, contra dichas aberraciones y violaciones a los derechos humanos – me interesa más bien reflexionar en torno a cómo, tanto los repertorios como las traducciones mismas aquí analizadas, denotan mucho menos dichas intenciones. Tomando en cuenta el tipo de público que asistía al TEUC, y considerando el hecho de que los mecanismos de financiamiento de las universidades obligaban a los teatros universitarios a ser rentables, es poco probable que los clásicos montados fuesen solamente usados como munición contra la dictadura. Los clásicos son también obras que se estudian en los programas escolares y que, por ende, tendrán público

escolar, y que, además, pueden atraer a un público más elitista que espera un cierto tipo de canon literario dentro de un teatro de la envergadura del TEUC. Lo mismo se podría decir de la proliferación de teatro infantil y familiar a partir de los años 80: se podría tratar de una estrategia de diversificación de públicos, para atraer a nuevos espectadores y aumentar la oferta del teatro.

Mi objetivo aquí es, sobre todo, cuestionar, a la luz de estas informaciones, una tendencia historiográfica en nuestro país que, cuando se trata de estudiar el teatro realizado en dictadura, tiende a ocultar o silenciar ciertas obras del repertorio que apoyan menos dichas hipótesis, en particular, las comedias (como las estudiadas acá), o el teatro familiar e infantil, por mencionar algunas de esas obras. Por supuesto,

Esto no quiere decir en ningún caso que la historia teatral oculte a estos “otros” montajes, ni menos los condene [...]. Lo que ocurre con *El burgués gentilhombre* [y, en menor medida, *El misántropo*] es solo un ejemplo de lo que sucede también con [otros textos] que poco o nada tienen que ver con las problemáticas que los clásicos se abocan a escenificar (Pelegrí Kristic, 2022, p. 172).

Al ser un discurso social como cualquier otro, la traducción nos permite develar qué se dice o escribe – y qué no – en una sociedad dada. En el caso que nos ha ocupado en este ensayo, y gracias a la posibilidad de poder comparar el original con su versión, es posible ver un discurso nuevo que se sobrepone al original, que contiene sus propias especificidades y particularidades, según el orden de discurso predominante en la sociedad meta. En este caso, en el contexto de dictadura, podemos ver que, al menos en estos dos textos, no es posible encontrar en la traducción escrita (y, en el caso del *Burgués*, en su versión televisiva) muchos elementos que refuercen el discurso propugnado por la historiografía teatral chilena en torno al uso de clásicos durante los años de dictadura, lo que nos obliga, en mi opinión, en el marco de la conmemoración de los 50 años del Golpe, a reexaminar lo que se ha dicho y escrito sobre teatro en Chile, en especial en esos años tan duros y oscuros de nuestra historia nacional.

REFERENCIAS

- ANGENOT, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Siglo Veintiuno.
- BERMAN, A. (1985). La traducción como épreuve de l'étranger. *Texte*, 4, (Traducción, textualité/Texte, Translatability), 67-81.
- BRISSET, A. (1990). *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Le Préambule.
- HURTADO, M. DE LA L. (2010). Prólogo. En *Antología. Un siglo de dramaturgia chilena. Tomo III (1973-1990)* (pp. 11-35). Comisión Bicentenario Chile.
- HURTADO, M. DE LA L. & MUNIZAGA, G. (1980). *Testimonios del Teatro. 35 años de teatro en la Universidad Católica*. Nueva Universidad.
- MOLIÈRE (1975). *El burgués gentilhomme* (Trad. Eugenio Dittborn). (Documento mecanografiado). Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MOLIÈRE (197?). *El misántropo* (Trad. Eugenio Dittborn). (Documento mecanografiado). Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MOLIÈRE (2022). *L'amour médecin, Le Misanthrope*. Ed. Charles Mazouer. Garnier.
- OTONDO, F. & GARNHAM, J.P. (2007). Los protagonistas de las tablas chilenas. *Visión Universitaria*, 167, 6-7.
- PELEGRÍ KRISTIC, A. (2022). *La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990)*. RiL
- PIÑA, J. A. (2014). *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Taurus.
- ROJO, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno (1973-1983)*. Michay.
- Suspendido estreno teatral de la UC (28 de junio de 1978). *El Mercurio*, p. 33.

Cómo citar este artículo:

Pelegri Kristic, A. (2023). La traducción teatral como discurso social durante los primeros 7 años de dictadura en el TEUC. *Teatro*, (10), 117-128.