

## *Una poética que se re-acomoda. La reescritura de Chau Misterix de Mauricio Kartun*

ROMÁN, Gabriela y GIMÉNEZ, Victoria / Universidad Nacional de Misiones –  
Laboratorio de Semiótica – gabyrom84@gmail.com

*Eje: Teorías Comparadas de Teatro / Tipo de trabajo: ponencia*

---

Palabras claves: Mauricio Kartun – reescrituras- teatro

### Resumen

*Chau Misterix* es la obra que inaugura una nueva etapa artística en el teatro de Mauricio Kartun: marca el paso a su “dramaturgia de urgencia” constituida por recuerdos de la infancia. Conocemos que la obra fue reescrita dos veces por Kartun desde su primera edición en 1982: en 1989 (segunda edición), y en 2019 (última edición).

Las alteraciones textuales entre ambas ediciones evidencian el proceso de reescritura que atraviesa la obra y que nos lleva a problematizar las nociones de “adaptación” (Dubatti, 1999) y “extranjería” (Román) que un autor realiza sobre su propia producción, es decir, cómo *se* adapta o *se* traduce a sí mismo, cómo crea el palimpsesto, cómo desarrolla el pliegue (Deleuze, 1989), ¿acude al injerto? (Derrida). En este sentido, en este trabajo abordamos dos de las ediciones con las que contamos: la de 1989 y la de 2019, tomamos a la primera como el texto-fuente respecto al cual se reescribe la última edición, a sabiendas igualmente de que la versión de 1989 es una reescritura del original de 1982.

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Escrituras intersticiales en claves de géneros literarios menores. Etapa II” en el marco del Laboratorio de Semiótica de la Universidad Nacional de Misiones.

## ¿Extranjería, traducción o adaptación?

Las dos versiones de *Chau Misterix* nos ponen en una situación de jaque a la hora de responder a esta pregunta, dado que leer la obra desde la comparación de una variante con la otra nos lleva a abordar una categoría, pero al detenernos en el texto en sí, aparecen otras.

Los teóricos acuden a las nociones de traducción o adaptación cuando aparecen dos textos equivalentes en dos lenguas distintas, uno oficia como original y el otro como copia, como metatexto. La traducción, define Dubatti (1999), es entendida como una operación interlingüística e inter-idiomática en la que un “texto fuente” se traslada a uno “destino” en una equivalencia aproximada; y en ese sentido, distingue una que es pensada sólo para la lectura (*reader-oriented*) y otra para la puesta en escena (*performance-oriented*). La traducción implica fidelidad.

Ahora, el concepto de “adaptación” que propone Dubatti (1999) implica un proceso de reescritura que se desarrolla con cierto nivel de libertad respecto al texto-fuente, esto supone que en la adaptación entran en juego operaciones (cortes, agregados, reemplazos, cambios de tono, de ritmo) capaces de realizar alteraciones cualitativas y cuantitativas respecto a la versión original, sin buscar necesariamente una semejanza absoluta (Dubatti, 1999: 70) y de acuerdo a esto último la clasifica en clásica, estilizante, transgresora, libre.

En este sentido, Kartun experimenta en ambos territorios ya que “traduce” *El zoo de cristal* de Tennessee Williams bajo la figura de versión, es decir, texto para la puesta en escena, las modificaciones que realiza con casi ínfimas, por tomar un ejemplo, y adapta *Las aves* de Aristófanes en una reescritura que se anuncia propia desde el cambio del título en *Salto al cielo*. En ambos casos hay equivalencias totales o parciales con una lengua extranjera, los ecos (Benjamin) toman un rumbo particular en el territorio kartuniano.

Estas categorías así planteadas nos llevan a entender cartografías diferentes, espacios (países)-tiempos (años, momentos) disímiles.

Si miramos la producción del dramaturgo argentino podemos observar toda una línea dedicada a la traducción, a la adaptación de textos extranjeros. Pero hay, también, en su escritura una tendencia a la auto-adaptación o a la auto-traducción en el momento en que decide volver a sus textos anteriores para reescribirlos con aparentes pequeños cambios de supresión, agregados en

las didascalias y a veces en los parlamentos, como lo observamos en las versiones de *Chau Misterix* que refrenan, desde el nivel semántico, una perspectiva distinta en los personajes, (como lo veremos en detalle más adelante), hasta cambios en las edades y acciones del protagonista, como en *La casita de los viejos*, que hacen a la diseminación y desborde del sentido. El retorno al tejido madre lo lleva a producir, desde el nivel de la escritura, una obra que luego será multiplicada cada vez que un director lo ponga en escena y desde ese lugar configura su propia textualidad. Su propia letra “le dicta” (Barthes), le ordena en una nueva dimensión. Esto nos permite decir que hay una obra teatral singular en cada edición.

La escritura germina del recuerdo, de esa lengua natural que mueve al autor a escribir infinitamente, que lo sienta a revisarse, a contarse a sí mismo una y otra vez; es la mente que no deja de dictar, de recuperar fragmentos de la experiencia, de dar lugar a posibilidades poéticas. Esto hace que cada texto consiga un espesor capaz de seguir diseminándose, transformándose con la cada palabra injertada, con cada escena reconstruida, que inevitablemente se ve afectada para crear el nuevo terreno. Hay una operación de montaje y desmontaje que exhibe el movimiento de la letra. Por todo esto, la escritura kartuniana es heterogénea, compuesta de capas del cuerpo del autor, de la palabra que fluye y se detiene para salir y dar lugar a otra.

Hay otro concepto que nos interesa traer para poder pensar *Chau Misterix* de Kartun y es el de “fragmento extranjero” entendido como la presencia (total-parcial), la convivencia o la irrupción de un trozo de texto de otro autor o del mismo a través de una cita, una referencia directa o indirecta (palabra, personaje, título de la obra, etc.) en la reescritura de un episodio o texto completo a la manera de sinécdoque del anterior. Sobre el eje de este artefacto teórico opera el movimiento circular o fractal y su carácter múltiple porque logra en el plegado del original, de la copia y de lo nuevo, un devenir del sentido que se inquieta constantemente para reconfigurar la ficción (Román).

Desde el título, *Chau Misterix*, Kartun coquetea con la extranjería; el recuerdo de la infancia que toma la forma de una escritura contaminada de voces que vienen de su experiencia y que lo lleva a calcar un texto de su niñez que, además, fue varias veces plegado. La historieta “Misterix”, que oficia como fragmento extranjero, fue un cómic italiano que llega a la Argentina en 1948 de la mano de Cesare Civita y que en los 859 números pasa por diferentes

historietistas, lo que muestra que las equivalencias de inter-lenguas adquieren, en estos pasajes, diversos matices posibles; el texto inevitablemente llega al dramaturgo transgredido por los múltiples lectores previos y sufre, en la escritura kartuneana, el quebrantamiento de la historia mediante los planos de realidad/ficción que vive Rubén, el protagonista.

La irrupción del intertexto reescrito le permite al autor mostrar al personaje desde una perspectiva de “subjetivismo expresionista” (Dubatti, 2022) hay una respuesta interior exteriorizada por los estímulos de la realidad, Rubén es un niño en una etapa de transición a la adolescencia, quien experimenta sentimientos encontrados y confusos sobre lo que le pasa en relación a los demás personajes, y en este sentido, pasa de lo consciente a lo inconsciente que le provee la imaginación, un espacio para lo utópico que en un vaivén se descalabra para mostrarle la realidad. Como lo observamos: “El dictado puede tomar rasgos de injerto o de irrupción, puede e induce a la polifonía con matices o referencias literarias, filosóficas, históricas, provenientes de la cultura” (Román).

De esta manera, la percepción ideal que Rubén construye de sí mismo por medio del juego, funciona como contracara a esa realidad conflictiva que lo posiciona entre la infancia y la adolescencia, un pasaje que el protagonista sondea bajo la figura de Misterix, el héroe que encarna en sus fantasías. Hay así una visión subjetiva que es fruto de los contenidos emocionales<sup>1</sup> e imaginarios<sup>2</sup> de su conciencia. Rubén huye del “mundo común”, se rehúsa a percibirlo objetivamente, pues la visión del realismo cotidiano es insuficiente para expresar la experiencia humana que transita en su distopía personal, esa en la que vive la humillación y el rechazo amoroso; la indiferencia de los padres hacía sus preocupaciones y la violencia de sus amigos comandados por Chiche. La utopía se vuelve entonces una alternativa: el juego le permite ser ese otro soñado, aquel que merece la admiración y el respeto que en “la realidad” no se le reconocen.

Ahora bien, cabe aclarar que este expresionismo subjetivo del protagonista<sup>3</sup> no se desentiende por completo de las categorías del mundo real, sino que, al contrario, es definido, como apunta

---

<sup>1</sup>El miedo, la vergüenza, la curiosidad, el enfado.

<sup>2</sup> Su imagen heroica, la vivencia de una gran aventura, la subordinación de sus amigos, Miriam enamorada de él.

<sup>3</sup> Esto es, la percepción del mundo que desarrolla desde sus propias construcciones internas.

Dubatti, por su diferencia y contraste respecto a él, de modo que en lugar de ignorar la visión objetivista y la concepción de realismo cotidiano; se enfrenta a ellas (Cfr. 2022: 2). Esto quiere decir que la manera en la que Rubén percibe el mundo subjetivamente es motivada por la forma en la que la realidad objetiva lo atraviesa: Misterix es su escape imaginario al disfraz del gaitero asturiano; el casco rojo y el cinturón con la pila atómica, su alternativa a los pantalones largos. No encuentra satisfacción en su entorno cotidiano, ser un niño que comienza la vida lo perturba; hacerse grande es algo que desea y que le asusta al mismo tiempo; despedirse de Misterix es inevitable, al fin y al cabo la realidad es lo que perdura.

Hay una forma de estar en el mundo recreada por el sujeto histórico: Rubén-Misterix-Héroe ante La Particular-Enemigo, sus compañeros de aventura Titi- Dra. Fedora Burke-Gina Lollobrigida, Chiche-Riley, Miriam-Doris Day-Marilyn Monroe. En el dictado los pliegues (Deleuze, 1989) del texto desdobl原因 el espacio mediante la curva, los resortes que la ficción crea, las vibraciones y oscilaciones lo que hace que la historia se tense y destense, se contraiga y se dilate, se comprima y explote. El injerto provoca el pliegue: primero, la historieta en el recuerdo de Kartun, luego, las textualidades que traen las huellas, las referencias como Gina Lollobrigida y Marilyn Monroe, y toda esta multiplicidad discursiva y ficcional consigue lo que llamamos “relatos conviviales” (Román), la palabra ajena, extranjera, vive, co-existe con la propia, le da nuevos y diversos sentidos.

La estrategia de la incisión metatextual en Kartun se instala para exponer lo lúdico de su escritura, la búsqueda de renovación de su lengua y de la ajena, que le aporta una política estética contenedora del sujeto propio y del histórico.

### Los detalles del calco

Como categoría de análisis, acudimos a las nociones de “calco” (Deleuze-Guattari). La primera versión de esta obra se manifiesta como mapa sobre las que el autor coloca el calco. En esta operación se puede ver cómo el mapa no se reproduce textualmente sino que la imagen transforma el rizoma en raíces, da lugar a embriones de pivote, a puntos de reestructuración, a segmentaciones que se multiplican en los diversos movimientos de territorialización y desterritorialización. *Chau Misterix*, en cualquier versión es un calco, de sí mismo, del autor y

su concepción del mundo, de sus otras obras, de sus lecturas, del territorio, del pasado y del futuro. Y en esa complejidad, el dramaturgo opera con el detalle de una escritura incesante.

Entre el *Chau Misterix* de 1989 y el de 2019, hay treinta años de “reposo” textual, de asentamiento de las formas, que luego son re-visionadas estéticamente, pero también semánticamente, por un Kartun más adulto, que vuelve a su obra para descubrir, para “sorprenderse” (Kartun, 2006: 11), con personajes que, sutilmente, se expresan de otra manera.

En esta obra asistimos a un proceso particular de adaptación, pues el texto-fuente proviene del mismo autor y su reescritura es, por lo tanto, un trabajo de reinterpretación que éste realiza sobre sí mismo. No se trata, entonces, de una cuestión de equivalencias idiomáticas (pues no hay lenguas diferentes para comparar), sino más bien de un ejercicio enfocado en potenciar la propia construcción dramática.

Vemos así que en la versión de 1989 *Misterix* se “emociona” cuando Doris Day afirma “Podría correr si *Misterix* me lo pide” (Kartun, 1989: 40), mientras que en la de 2019 ya no se “emociona”, sino que está “conmovido”: “MISTERIX – (Emocionado.) Nadaré hasta la balsa contigo entre mis brazos...” (Kartun, 1989: 40); “MISTERIX (Conmovido): Nadaré hasta la balsa contigo entre mis brazos...” (Kartun, 2019: 54). Puede notarse que en ambos casos se enuncia lo mismo, pero ¿qué pasa con el tono del personaje, con la voz del que en el texto pronuncia? Un ejemplo similar aparece unos parlamentos más adelante, cuando Kartun reemplaza la didascalia “(Alterado.)” (1989: 40) por “(Perturbado)” (2019: 54); o bien, en el mismo diálogo, la didascalia “(Altivo.)” (1989: 40) por “(Majestuoso)” (2019: 54). Lo que se altera en todos estos casos no es lo que el personaje “dice”, sino el tono “en que lo dice”, y esto, aunque las palabras enunciadas sean las mismas, provoca un cambio de sentido en los parlamentos y, por extensión, en el diálogo que se mantiene con los demás personajes.

Por medio de estas modificaciones Kartun consigue suavizar el carácter de *Misterix*, esto es, volver más ameno su temperamento, de manera que este, en lugar de creerse superior por ser un héroe (versión de 1989), lo que hace es infundir, a causa de su ficticia heroicidad, admiración y respeto a sus amigos (versión de 2019). Tal es la transformación que marca el reemplazo de “(Altivo.)” (1989) por “(Majestuoso)” (2019). Asimismo, el hecho de que una misma situación lo “altere” en la versión de 1989, pero lo “perturbe” en la de 2019, tiene que ver con el paso de

*estar molesto a estar inmutado*. Por otro lado, consideramos que también hay un cambio en la construcción del personaje de Rubén en una y otra versión, cambio que Kartun efectúa sobre todo por medio de:

-Una supresión de sus didascalias: en la versión de 2019 desaparecen indicaciones como “(Tanteando en busca de sus anteojos. Muy avergonzado.)” (1989: 47), “(Divertido.)” (1989, 48), “(Que comprende todo a medias.)” (1989: 49), entre otras.

-Un recorte de sus parlamentos: “RUBÉN – Mi primo Lalo tiene un libro, que me lo mostró y todo...” (1989: 49) / “RUBÉN: Mi primo Lalo tiene un libro.” (2019: 63); “RUBÉN – (Dudando.) Y... bastante” (1989: 49) / “RUBÉN: Bastante.” (2019: 63).

-Una suavización de su carácter: se reemplaza “(Temiendo meter la pata.)” (1989: 49) por “(Prudente)” (2019: 63), es decir, Rubén pasa de *hablar con miedo*, a *hablar con conciencia*. Otro ejemplo es “(Mima sus fantasías con la almohada.)” (1989: 68), que cambia a “Juega sus fantasías con la almohada.” (2019: 85). En este último caso lo que se suaviza es la carga de sentido sexual de la palabra “mima”, que pasa a ser, en un sentido más inocente, “juega”.

También es importante observar qué sucede con los demás personajes, qué se transforma en ellos después de que Kartun reescribe la obra. El caso de Titi es similar al de Rubén/Misterix porque las alteraciones en sus parlamentos también configuran una construcción nueva, más suavizada, de su carácter, respecto al que se presenta en la versión de 1989, en la cual Titi parece ser más astuta, más engañosa, que en la versión de 2019, donde pasa de “disimular” a estar “turbada”. Veamos el ejemplo en concreto: “TITI – (Disimulando.) ¡Dele pedir... dele pedir...! Al final me aburrí y se lo di.” (1989: 41); “TITI (Turbada): ¡Dele pedir... dele pedir...! Al final me aburrí y se lo di.” (2019: 56).

Si entendemos que disimular implica un acto consciente de engaño, mientras que “turbarse” tiene que ver con un estado de sorpresa en el que a la persona actúa confundida, notamos que, aunque en ambas versiones Titi dice exactamente lo mismo, el carácter de su personaje cambia, pues pasa de ser una niña que oculta con habilidad lo que siente (versión 1989), a una que cae aturdida ante el enfrentamiento (versión 2019). En esto contribuye también las supresiones que efectúa Kartun en este mismo diálogo que el personaje mantiene con Rubén: el parlamento “TITI – (Desconcertada) ¿Eh...?” (1989: 41), se reemplaza por puntos suspensivos en la versión

de 2019. De la misma manera, desaparece también la fórmula “Para que sepas” (1989: 41), que Titi le dirige a Rubén en tono de superioridad. Lo interesante es que esta “suavización” del personaje implica a su vez una sumisión más marcada a Chiche, a quien Titi busca interesar en ambas versiones, aunque en la de 1989 solo parece querer confabularse con él: “(A Chiche, con gesto de complicidad.) (1989: 45), mientras que en la de 2019 ya se muestra “(Obsecuente)” (2019: 59).

En tanto a Chiche y a Miriam, los cambios tampoco son menores: en el primero sucede una especie de procedimiento inverso a la “suavización” de la que hemos estado hablando, pues el personaje pasa de ser más “sensible” a la presencia de Miriam, a ser, al menos en un comienzo, prácticamente indiferente a ella: “(Chiche conmovido por la presencia de Miriam hace ostentosos juegos con la pelota.)” (1989: 44); “(Ostentosos juegos de habilidad con la pelota)” (2019: 58). Respecto a Miriam, consideramos que en la versión de 2019 su personaje parece por momentos más “sugerente” que en la de 1989, por ejemplo, cuando se reemplaza la didascalia “(Coqueta.)” (1989: 44), por “(Sensual)” (2019: 58); aunque esto no quita otros tipos de cambios que parecieran indicar lo contrario, como es el caso de la supresión de la didascalia “(Tomándole la cara.)” (1989: 55), que insinúa un mayor intento de Miriam por acercarse a Rubén, alusión que es eliminada en la versión de 2019. Esto nos ayuda a entender que los personajes que crea Kartun no son monofacéticos, sino que sus constantes interacciones, sus caracteres, sus “conjunto[s] de rasgos característicos” (Pavis, 1998: 63) *se inclinan* hacia una manera determinada de “ser” según lo requiera cada momento de la obra.

Consideramos, entonces, que, al realizar todos estos cambios, todas estas alteraciones textuales, Kartun se posiciona como “revisionista” de su propia obra, como re-creador de su poética, en tanto decide reescribir para encontrar nuevos enfoques desde los cuales construir de otra manera a sus personajes. Pero además de esto, que tiene que ver sobre todo con un carácter semántico de la adaptación, también suceden otras transformaciones, más inclinadas a la manera en la que se presentan las formas, por ejemplo en el ritmo: apresurado (1989) / pausado (2019), que se configura así por la incorporación de constantes aposiciones en la última versión; o bien, más evidente, en el re-acomodamiento de fragmentos de la obra: las didascalias se desarman y se cambian de lugar, de manera que en lugar de enterarnos desde el principio (como en la versión de 1989) que Misterix cubre su cabeza con un casco rojo, en la versión de 2019 lo hacemos



recién después de que la VOZ anuncie por el altoparlante la invitación a los bailes de carnaval en el Club 3 de Febrero.

Respecto a lo estilístico, hay sutiles diferencias en los enunciados de una y otra versión, por ejemplo, mientras que en la de 1989 se afirma “Cubre su cabeza el casco rojo de Misterix, que sólo deja ver su cara de ratoncito con lentes” (1989: 37), en la de 2019 se duda: “En su cabeza *quizá* el casco rojo de superhéroe, que sólo deja ver su cara de ratoncito con lentes [la cursiva es nuestra]” (2019: 53). En todo esto, sin embargo, la diferencia más importante que Kartun marca entre una versión y otra, tiene que ver con el mayor grado de autonomía interpretativa que brinda tanto a los lectores como a los directores de su obra cuando decide eliminar y acortar, para la versión de 2019, la gran mayoría de las didascalias que aparecen en la versión de 1989. Esta supresión de indicaciones no marca sino la apertura de su creación a todas aquellas miradas que, desde la lectura y la expectación, quieran abrirse y encontrar, como él mismo lo hace, nuevos sentidos.

Para concluir nos parece fundamental resaltar que no estamos hablando de un dramaturgo que se reescribe para “perfeccionarse”, para volver más sublimes a sus personajes, más cuidados a sus espacios, más fluidos a sus diálogos; al contrario, estamos hablando de un dramaturgo que reescribiendo se descubre, que haya en cada texto nuevas posibilidades, nuevos pliegues en donde injertar recuerdos, ensoñaciones, críticas, infancias, por medio de procedimientos (cortes, agregados, reemplazos) que configuran nuevos sentidos y nuevas formas, en definitiva, nuevas experiencias de lectura y expectación. En este devenir teatral Kartun está constantemente estimulado por múltiples textualidades, propias y ajenas, que nutren su poética. Es en el entorno y en la memoria donde permanece siempre el intertexto, una porción de vida (la historieta, el barrio, el club, los amores de niño) que resalta, que se revisiona y que se injerta, en su reinterpretación, a una obra que gracias a él se enriquece, tal como hemos observado en *Chau Misterix*.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. “Veinte palabras clave para Roland Barthes”. En *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2013, 1981.
- Benjamin, Walter. *La tarea del traductor*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2017
- Derrida, Jacques. “Los injertos, la vuelta al sobrehilado”. *La diseminación*. Buenos Aires: Espiral, 2015
- Deleuze, Giles. “Los repliegues de la materia”. En *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós. 11 a 23, 1989
- Deleuze, Giles y Guattari, Félix. “Introducción”. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2000
- Dubatti, Jorge. “Traducción y adaptación teatrales: deslindes”. En *El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Buenos Aires: ATUEL, 1999
- Dubatti, Jorge. “El expresionismo teatral como poética abstracta”. En *Seminario Perspectivas de teatro comparado en Juan Carlos Gené, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun*. S/D, 2022
- Kartun, Mauricio. “Chau Misterix”. En *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 1998
- Kartun, Mauricio. “Dramaturgia y otras cuestiones teatrales”. En *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue, 2006
- Kartun, Mauricio. “Chau Misterix”. En *Triángulo de San Andrés*. Buenos Aires: Interzona, 2019
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998
- Román, Gabriela. *El microrrelato en tres escritores argentinos: Marco Denevi, Isidoro Blaisten y Hugo W Amable*. [Tesis Doctoral]. Universidad Nacional de Misiones. [Román GI 2021 El microrrelato en tres escritores.pdf \(unam.edu.ar\)](#), 2021