

Reconstrucción dramática: Omar Serra reescribe Layo de Sófocles

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Daniela Ponte (*)

Resumen: En marzo del 2009 el actor y director rosarino Omar Serra publica un curioso y osado texto. Versión libre, reconstrucción, o, según el autor: una trama argumental conjetural sobre un texto perdido de Sófocles: Layo, la precuela de Edipo Rey. Bajo la dirección de Serra se estrena en Rosario en julio de 2013. ¿Cómo operó la interculturalidad en este proceso de apropiación de un texto clásico? Tragedia, parodia y grotesco se mixturaron en la particular poética serreana. ¿Qué recursos de la dramaturgia pre escénica pudieron sostenerse en el texto dramático escénico? Intentaremos acercarnos a posibles respuestas para esos interrogantes.

Palabras clave: dramaturgia - escritura - puesta en escena - reconstrucción - tragedia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 219]

Introducción

Podemos afirmar que todos los que hayan asistido a alguna de las puestas de Omar Serra habrán podido advertir que evidencian una poética particular. Estamos hablando de una poética auténticamente serreana. Pero, ¿de dónde surge esta impronta? ¿Cuáles son los recursos -humamos, materiales, simbólicos, etc.- de los que se vale Serra para lograr que sus puestas provoquen sorpresa, curiosidad, admiración, rechazo, pero nunca indiferencia?

Omar Serra es un actor, director y dramaturgo que nace en la ciudad de Rosario en marzo de 1946. De pequeño se traslada con su familia a Buenos Aires, al barrio de Lanús donde transcurren su infancia, adolescencia y los primeros años de su juventud. Hacia 1978 retorna a su ciudad natal donde comienza su formación con algunos grupos de teatro de la ciudad. Es por ello que situaremos nuestro recorrido en tres momentos, la década del '60 en Buenos Aires, la década del '80 entre Buenos Aires y Rosario, y el período 2009-2013 en la ciudad de Rosario.

Buenos Aires, el origen

Había planeado la fuga pacientemente durante meses hasta que por último lo había hecho. Había abandonado mi casa, mi familia y mi trabajo y me había ido al mar. Había elegido Villa Gesell porque sabía que allí se refugiaban los jóvenes inconformistas... (Serra, 1997: 11)

Así comienza Generación Descartable, el libro autobiográfico inédito escrito por Omar Serra en el que narra con lujo de detalles sus vivencias como parte activa del movimiento *hippie* en la ciudad de Buenos Aires. En él describe además el vínculo que mantuvo con Miguel Abuelo, Tanguito y Pipo Lernoud.

Generación Descartable se sitúa entre el verano de 1967 y el otoño de 1969. Contemporáneamente, en el año 1968 el historiador estadounidense Theodor Roszak escribe *El nacimiento de una contracultura*. Allí aparece

por primera vez el término *contracultura* para definir al conjunto de valores, tendencias y formas sociales opuestos a los establecidos por una sociedad. Además, se califican como contraculturales a los movimientos organizados que persisten durante un tiempo determinado y que tienen influencia en las masas a partir de la realización de aspiraciones de un grupo marginal.

Si bien Omar Serra no desarrolló ninguna actividad artística específica en este período, se nutrió como espectador o partícipe circunstancial de lo que fue el teatro de vanguardia, el advenimiento del teatro del absurdo y las producciones del Di Tella. En su libro cuenta que por aquellos años escribió varias obras cortas de un solo acto que fluctuaban entre el surrealismo y el absurdo.

El retorno a Rosario

En el año 1978, al regresar a Rosario, su ciudad natal asiste a las clases de teatro del grupo *Arteón*, creado y dirigido por el actor y director rosarino Néstor Zapata. Luego se relaciona, trabaja y establece vínculos estéticos y artísticos con el actor y director Norberto Campos, -a quién Omar Serra reconoce como su maestro-, y con el reconocido grupo *Cucaño*. Al respecto diremos que se trata de dos espacios de las artes escénicas que se hicieron cargo del cambio de paradigma que produjo el Golpe de Estado de 1976. Norberto Campos lo hizo, entre otros aspectos, al sacar al teatro de las salas céntricas y llevarlo a todos los barrios de la ciudad. Por su parte, el grupo *Cucaño* sostuvo la ética y la estética del surrealismo. Ambos le dieron protagonismo al cuerpo en la escena y al cuerpo del espectador. Sostuvieron además la desafiante acción de intervenir en el espacio público durante la dictadura cívico-militar.

Teatro de Posdictadura: Buenos Aires - Rosario

El teórico argentino Jorge Dubatti en su libro *Batato Barea* y el Nuevo Teatro Argentino (1995:67) define los rasgos más salientes de aquellas expresiones de las artes escénicas que comenzaron a gestarse en la ciudad de Buenos Aires a principio de la década del '80, apenas finalizada la dictadura cívico militar. A este período histórico lo

llamaremos Posdictadura. En sus escritos, Dubatti nombra a algunas manifestaciones de las artes escénicas surgidas en este contexto como El Nuevo Teatro.

Según Dubatti, el rasgo más saliente del Nuevo Teatro lo constituye su diversidad. Esta diversidad podría resumirse en la idea de una heterogénea mezcla de códigos donde la única regla general es la libertad absoluta. En este contexto nace una estética teatral inédita, cuyos mentores descubrieron un universo de inagotables posibilidades expresivas.

La década del '80

Llegamos al segundo momento de este recorrido. Con la indeleble marca del Terrorismo de Estado emergen en la escena porteña novedosas expresiones de las artes escénicas que provocan un efecto de explosión social y artística ante la dura represión de los años de dictadura. Sus mentores supieron que la resiliencia a partir del exterminio sufrido pasaba por los cuerpos y por la creación de nuevas formas de comunicación. Así nació una estética totalmente original, fuera de todo paradigma conocido. Otros códigos escénicos, otro público, otros espacios, otros conflictos, otros modos de actuación, otras formas de relación con el público.

Estas expresiones tuvieron su centro en la ciudad de Buenos Aires y encuentran allí innumerables referentes. Sin embargo, en la ciudad de Rosario, a pesar de la reconocida y rica tradición en el teatro independiente que la caracteriza, no se registran expresiones similares que se hayan sostenido en el tiempo, más allá de las puestas de Omar Serra. Por lo ecléctico y novedoso de la estructura dramática, por la impronta de improvisación que marcaba cada función, por la preferencia hacia el humor negro y lo siniestro, es que a una franja particular de aquel Nuevo Teatro se le asigna además la denominación de Teatro Alternativo o Teatro Underground. Vale mencionar aquí a dos protagonistas y referentes esenciales de este período: Fernando Noy, Batato Barea y Alejandro Urdapilleta. No es casual que Omar Serra se haya relacionado con ellos. En el caso de Noy, los une una profunda y singular amistad surgida en los años '60 que se mantiene hasta la actualidad. Con Batato Barea, la relación se da en la década del '80, cuando Serra ya había retornado a Rosario. A través de Noy, conoce a Batato y en sus visitas a Buenos Aires actúa junto a él.

La Compañía Sabina Beher

Entre los años 1995 y 1996, Omar Serra crea en la ciudad de Rosario su propio grupo de teatro, la Compañía Sabina Beher. Bajo el lema "compañía abierta", Serra propone un espacio para la experimentación. "La nuestra es una compañía abierta, entren y cambien las cosas desde adentro. Decimos al final de la función que lo que queremos es acortar la distancia entre el público y el actor." (OMAR SERRA. Entrevista publicada en periódico El Eslabón. Julio 2001). Como actor y director de su propia compañía puso en escena: La Voz Humana, de Jean Cocteau, Extraño Trío, de Clerembaul, Días Felices, de Samuel Becket, Eva Perón, de Copi -considerada un hito del teatro camp-, Feliz Cumpleaños, sobre textos de Silvina Ocampo, Los pájaros del Deseo, sobre el caso Schreber, La Condesa Sangrienta sobre textos de Valen-

tine Penrouse y Alejandra Pizarnik, y su propia versión de Layo de Sófocles, la obra a la cual nos referiremos en esta ponencia.

Layo, la escritura

Luego de esta introducción acerca de la trayectoria de Omar Serra pasaremos a referirnos al tema que da título a esta ponencia. Debemos mencionar que lo haremos teniendo en cuenta dos procesos: por un lado la creación del texto dramático in vitro, -publicado en una edición artesanal confeccionada por el mismo Serra que se vendía por pedidos especiales- en el año 2009, y por otro lado, a la dramaturgia in vivo creada a partir de la puesta en escena, cuatro años más tarde.

Volveremos en esta instancia sobre los aportes teóricos realizados por Jorge Dubatti. En este caso, partiremos de los conceptos expuestos en Cartografía Teatral (2008) acerca de la noción de dramaturgia. En el capítulo IV titulado Textos dramáticos y acontecimiento teatral, Dubatti señala entre los cambios que se produjeron en el campo teatral a partir de la Posdictadura, a la formulación de nociones teóricas que amplían el concepto de dramaturgia. En el mencionado capítulo, el autor define al texto dramático como

Todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad considerando a esta última como el resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el espectral. (DUBATTI, 2008. p. 136).

El procedimiento de escritura utilizado por Serra no encierra ningún secreto. Está explicado detalladamente en la introducción de la edición impresa. Se parte del supuesto de que lo que conocemos como una trilogía (Edipo Rey, Edipo en Colonos y Antígona) era en realidad una tetralogía cuya primera pieza resultaba ser, precisamente, Layo. Esta pieza inicial se ha perdido y solo se conocen unas pocas líneas fragmentarias. Tomando como texto fuente los Fragmentos de Sófocles editados por Gredos en 1983, Serra armó una trama en base a datos mitográficos de diversas fuentes y utilizó para los diálogos fragmentos auténticos de Sófocles pertenecientes a otras obras.

Así algunos verán en este hipotético "Layo" un trabajo artesanal al estilo parchwork un tanto curioso. Me tomé todas las licencias posibles. La obra no tiene la estructura ni la métrica de las tragedias tradicionales. Eliminé corifeos y coreutas, párodos y estásimos. Puse música contemporánea diversa: Strauss, Guastavino, Piazzolla y hasta un tango rock de la Bersuit.(...) El resultado es este polémico "Layo" especie de puzzle o ready-made a la manera surrealista.(Serra, 2009. p. 2)

Sin embargo, debe agregarse que también fueron utilizados algunos poemas creados por el propio Serra inspirados en Oliverio Girondo. Este estilo de escritura dramática deja en evidencia la marca de lo que fue el *Under*

porteño del cual -como lo hemos mencionado anteriormente- Omar Serra también fue protagonista.

La obra consta de un prólogo y dos actos divididos en cuatro escenas cada uno. Cabe en esta instancia una reflexión acerca de lo acertado o no del término reescritura para nombrar al proceso desarrollado por Serra en su versión de Layo. Es que la vaguedad e imprecisión de la versión original o texto fuente así lo admite. En tal caso, podríamos afirmar que la versión original gira en torno a un supuesto. Por eso resulta adecuada la denominación que utiliza el mismo Serra para referirse a su proceso de creación que define como *trama argumental conjetural*. Entonces, la reescritura estaría dada por la creación del texto dramático escénico o dramaturgia in vivo (Dubatti, 2008.p141), proceso llevado a cabo por el mismo Serra en su triple rol de director, actor, sumado al de dramaturgo.

En cuanto a las motivaciones que llevaron a esta versión, (que demandaron -según lo expresa el mismo Serra- dos años de trabajo) y a la valoración de la misma, esto expresa el autor en una entrevista inédita realizada por el escritor rosarino Miguel Erre:

Me emocioné mucho cuando lo terminé porque siento que ese trabajo me supera. Nunca pensé que yo iba a hacer una recreación de una obra clásica, de Sófocles, y me interesó mucho ese proceso y realmente me di cuenta de que sí, que voy a seguir escribiendo siempre. (Serra, 2011)

En consonancia con los dichos de Serra acerca de su propio trabajo, vale mencionar las palabras que el director y dramaturgo argentino Mauricio Kartum (2006), expone en su libro *Escritos 1975-2005* en relación a este tipo de reescrituras, reversiones o adaptaciones:

¿Qué es lo que hace de esa ropa usada un bien preciado?. ¿de dónde viene ese deseo de volverlo camiseta propia? (...) Es difícil entenderlo hasta que se lo practica. Recién ahí se termina de ver claro el placer inaudito de esa libertad desfachatada que como en el carnaval nos da el jugar tras la máscara. (...) Una especie de fantasma corriendo sin rostro sobre un caballo ajeno. Así se me ha presentado siempre el oficio del versionista” (Bartis, 2006. P112)

Breve descripción de la trama

La obra comienza con el suicidio de Krisipo, hijo del rey Pelops. Es que Layo, exiliado, había sido alojado por él. Cuando Layo retorna a Tebas, Krisipo se siente abandonado y deshonrado y se suicida. El rey Pelops culpa a Layo por la muerte de su hijo y por haber abusado de un joven que podría ser su hijo. En consecuencia lanza una maldición: “Ojalá quieran los dioses vengadores que halles muerte ignominiosa y no en manos de enemigos sino a manos de tu propio hijo.”(*Layo de Sófocles*. Serra, p.6)

Layo, la puesta en escena

Pasaremos entonces al segundo proceso mencionado anteriormente. Antes de adentrarnos específicamente en la puesta en escena, nos detendremos en algunos

conceptos centrales que desarrolló Jorge Dubatti en *Filosofía del Teatro III* (2014:142). En el capítulo titulado *El teatro de los muertos*. Teatro perdido, duelo, memoria del teatro, Dubatti afirma que, en tanto acontecimiento/cultura viviente, el teatro no puede ser capturado por estructuras in vitro. En tal sentido, lo único que podemos conservar o recuperar de los acontecimientos perdidos de la cultura viviente es información. Por lo tanto, es menester hacernos cargo de que abordaremos el estudio de un objeto perdido: el teatro como acontecimiento. De este modo, el duelo ante el teatro perdido implica aceptar la muerte de la cultura viviente y a la vez, potenciar nuevas instancias de conocimiento. Cabe especificar entonces, que para abordar esta puesta en escena luego de 3 años de haber sido estrenada, nos valemos de la experiencia de quien escribe como parte del elenco de la misma que, en el rol de actriz, ha vivenciado el proceso de producción y puesta en escena. También son parte fundamental de este trabajo las expresiones que el mismo Serra desarrolló en varias entrevistas periodísticas. En párrafos anteriores hemos afirmado que, siguiendo los conceptos de Dubatti (2009), toda puesta en escena es una reescritura en sí misma. Fundamentamos esta afirmación a partir de la distinción del texto dramático escrito (al que llamamos dramaturgia in vitro) y el texto dramático espectacular (al que llamamos dramaturgia in vivo). Estamos entonces ante una segunda reescritura de Layo, esta vez bajo la dirección del propio Serra.

El corpus al que nos referiremos está integrado por las dos funciones, que en carácter de estreno, se realizaron en el Centro de Expresiones Contemporáneas de la ciudad de Rosario el 26 y 27 de julio del año 2013. La primera observación que haremos es que en el texto espectacular se reprodujo en su totalidad el texto escrito por el autor. Pero las marcas notables de la poética *serrreana* aparecen en la caracterología de los personajes y en el planteo de las escenas. En relaciones a los personajes, observamos a un Layo libertino pero temeroso del castigo divino y poco apto para dirigir los destinos de su pueblo, una Yocasta calculadora, de ascendencia espartana, formada y entrenada para combatir, capaz de manipular y de suplir la debilidad de su esposo. Ambos demuestran atracción por personas de su mismo sexo y lo admiten en lo que podríamos denominar una relación abierta. Edipo se presenta como el extranjero joven que duda sobre su identidad y es interpelado por la esfinge. La esfinge es una joven seductora capaz de generar dudas y de provocar al desprevenido Edipo. El joven Krisipo, de rasgos marcadamente femeninos que se evidencian en su vestuario, inaugura la puesta con un escandaloso suicidio.

La puesta se inicia con el personaje de Krisipo, en un nivel superior, declamando un monólogo en el que sentencia los motivos de su suicidio. Mientras tanto, en el nivel inferior, el resto de los personajes, de espaldas al público, acompaña con ramas de olivo y sonidos diversos. En la primera escena entre Yocasta y Layo, ambos personaje son interpretados por tres actores en forma simultánea, alternando parlamentos individuales y corales, constituyéndose como personajes múltiples. Luego, cada rol queda en manos de un actor y de una actriz. Yocasta embriaga a Layo y lo increpa culpándolo de la

muerte de Krisipo. Entonces, mientras Layo cuenta su versión de los hechos, estos son representados por el resto de los actores en una puesta de teatro de sombras que se desarrolla sobre un costado del escenario en una escena con múltiples focos de atención. Al finalizar la escena, Yocasta y Layo bailan un tango-rock a modo de ritual de cortejo previo a un encuentro sexual.

El nacimiento de Edipo es un acontecimiento siniestro. El nacido es llamado por sus padres “Engendro” y apenas llegado al mundo realiza una danza en la que su cuerpo va adoptando la forma de las letras de su nombre: E D I P O. Este extraño comportamiento, tomado como señal de mal augurio, es el motivo para deshacerse de él y entregarlo al pastor.

Aquí se realiza el cambio al Acto Segundo con un salto en el tiempo de 20 años. En la puesta, esto se traduce en un breve apagón mientras todos los actores recitan un texto en forma coral.

El segundo acto comienza con la escena de El cruce de caminos. En ella, reaparece Krisipo devenido en fantasma. El carro es tirado por un caballo interpretado por un actor. El enfrentamiento entre Layo y Edipo tiene el tono de un duelo.

La escena entre Edipo y la Esfinge se plantea como una escena colectiva. Reiterando el recurso del personaje coral, esta vez éste recae en la Esfinge que se presenta como una bella joven pero con un cuerpo “expandido” formado por todos los actores vestidos con túnicas blancas y con la cabeza cubierta. La Esfinge yace sentada sobre una silla alta. A sus pies, el grupo de actores, mirando al público, interactúa entre sí y acompaña con sus movimientos y con cantos y réplicas los dichos de la Esfinge. Todos ingresan a la escena bailando un malambo. Entonces, la aparición de Edipo, también a ritmo de malambo, adquiere un tono gauchesco que se repite en su decir.

Finalmente, develado el acertijo, Edipo será coronado rey. Se viste para la ocasión con un traje masculino negro. El cambio de ropa se hace en escena. Yocasta llega en helicóptero y lleva un actual vestido de lentejuelas, también negro. Ambos personajes se presentan como contemporáneos. Mientras ingresan al palacio las luces se apagan lentamente mientras un coro recita en vivo un verso que preanuncia el porvenir de ambos.

A partir de lo expuesto en la descripción anterior, debemos aclarar que no es objeto de este trabajo el análisis de los elementos constituyentes de la tragedia griega puesto que demandaría un exhaustivo análisis de textos específicos sobre el tema que exceden los límites de la presente exposición. Sin embargo, no podemos evitar la mención de Aristóteles y su Poética, ya que constituyen el estudio más antiguo acerca del tema. Según Aristóteles, la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida. Se inicia con el Prólogo en el que se expone la ubicación espacial y temporal de los hechos y se informa al espectador cuales son los motivos por los que el héroe será castigado. Como hemos mencionado, este aspecto está presente tanto en el texto escrito como en el texto espectacular (monólogo de Krisipo). En cuanto a los otros elementos constitutivos de la tragedia, según Aristóteles, mimesis -identificación por parte del espectador con las pasiones, deseos y miedos

del héroe- y catarsis -llevado a cabo el castigo, la mente del espectador se purifica de las pasiones negativas-, observamos cómo se resignifican a partir de una puesta contemporánea. Según el texto reescrito por Serra, Layo muere en manos de su hijo a causa de la maldición lanzada por el rey Pelops al enterarse de que el motivo del suicidio de su hijo Krisipo fue el abuso cometido por Layo durante las clases de equitación. Sucede que no se tiene noticias de que en aquel período histórico la pedofilia fuera condenada, o fuera motivo de deshonra. Si lo eran en cambio la traición a la hospitalidad. Entonces, el castigo tiene su justificación en una acción mediada por el tabú de nuestra cultura. Esta decisión del escritor contribuye a acercar espectáculo y expectación e insinúa una posible veta por donde puede filtrarse algo parecido a la mimesis.

Dada la psicología, las acciones, los parlamentos, el maquillaje y el vestuario, el personaje de Layo adopta, en el texto espectacular, un matiz de comicidad que acentúa la estética de la mezcla de géneros. Podemos tomar aquí el concepto de Linda Hutcheon, quien en su texto Ironía, sátira y parodia (1981) define a la parodia como una forma de intertextualidad que incorpora un texto al mismo tiempo que se distancia de él, provocando a veces, efectos de comicidad. En este caso, podemos afirmar que los textos cuya cadencia y vocabulario se referencian en la Antigua Grecia contextualizados a partir del trabajo actoral de Serra adquieren por momentos el rango de parodia. Lo mismo sucede con Edipo vestido con un atuendo de piel, presentándose al público en medio de un malambo. Pero la actuación de Serra también tiene rasgos del grotesco. Un rey que, lejos de demostrar dominio del poder, vive acorralado por la culpa y el miedo al castigo divino, que soporta la burla y el hostigamiento de su esposa -y a quien le manifiesta desprecio-, un personaje que maquilla su rostro de blanco y resalta sus labios y sus ojos con un negro intenso -a la manera expresionista-, nos permite establecer relaciones con aquello que mixtura lo risible y lo trágico. Tomando los conceptos de Mijail Bajtin (2005), la propuesta de Serra se muestra cercana al grotesco modernista, que retoma las tradiciones del grotesco romántico y recibe la influencia del surrealismo y del expresionismo.

Volvemos ahora a lo expresado en el comienzo del presente trabajo. Podemos afirmar entonces, que a partir de la experiencia vivida por Serra como hacedor de aquel movimiento contracultural surgido a mediados de la década del '60 elige vivir al margen de las leyes que impone el mercado de consumo. Serra aun sostiene aquellos principios como eje de su vida y de su arte. No es casual que inicie su camino hacia la actuación durante los '80 y lo haga siendo parte de una de las expresiones del teatro que supo hacerse cargo de las consecuencias socio-culturales que dejó la última dictadura cívico militar: el teatro Under. Con esa fuerte impronta, se aventura a la escritura, reescritura y puesta en escena de un texto complejo, poniendo en juego sus habilidades como lector, investigador y dramaturgo. En la puesta en escena aparece su trabajo como director y como actor. Como tales, Serra redobla la apuesta al cruce de géneros propuesto en el texto escrito y lo lleva a la categoría de

texto vivo. Apela a lo coral, al teatro de sombras, a la danza y al canto.

Inspirado en la inquietud que despierta un personaje del que poco se conoce y fiel a su estilo de rescatar piezas olvidadas o poco transitadas, Omar Serra logró, a partir de la escritura, unir su nombre nada menos que al de Sófocles. Sin embargo, la edición del texto lleva como título Layo, y debajo puede leerse Sófocles. En tanto para la puesta en escena se utilizó como título: Layo, de Sófocles. En ninguno de los dos casos se hace notoria la autoría del trabajo de reescritura, como si fuera una osadía a la que ni siquiera Omar Serra se atreviera.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1974) *Poética*. Madrid. Gredos.
 Dubatti, J. (1995) *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
 Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral*. Introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008
 Dubatti, J. (1981). *Filosofía del Teatro III. El Teatro de los muertos*. Buenos Aires. Atuel.2014. Hutcheon, Linda. Ironía, sátira y parodia. México. Hernan Silva Editores.
 Pavis, P. (1984). *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós.
 Serra, O. (1996). *Generación Descartable*. Manuscrito inédito. Rosario.
 Vignolli, B. (2009) "La apropiación posmoderna de un clásico". Diario Página 12. Rosario, 18 de marzo de 2009.

Abstract: In March 2009 the actor and rosarino Director Omar Serra publishes a curious and bold text. Free version, reconstruction, or, according to the author: a conjectural plot about a missing text of Sophocles: Laius, Oedipus the King prequel. Under the direction of Serra it opens in Rosario in July 2013. How intercultural operated in this process of appropriation of a classic text? Tragedy and grotesque parody mixturan in particular serreana poetic. What resources could sustain pre scenic dramaturgy at the scenic dramatic text? We try to approach possible answers to these questions.

Key words: dramaturgy - writing - staging - reconstruction - tragedy

Resumo: Em março de 2009 o ator e rosarino Director Omar Serra publica um texto curioso e ousado. Versão gratuita, reconstrução, ou, de acordo com o autor: uma trama conjectural sobre um texto em falta de Sófocles: Laio, Édipo Rei prequel. Sob a direção de Serra abre em Rosario em julho de 2013. Como intercultural operado neste processo de apropriação de um texto clássico? Tragédia e mixturan paródia grotesca em particular serreana poética. Que recursos poderiam sustentar dramaturgia cênica pré ao texto dramático cênica? Tentamos abordar possíveis respostas a estas perguntas.

Palavras chave: dramaturgia - escrita - staging - reconstrução - tragédia.

(*) **Daniela Ponte**. Licenciada en Artes Escénicas. Argentina.

Entramando lenguajes: Adultos Mayores en acción y creación

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Susana Rocha (*)

Resumen: Seis Talleres (Francés, Italiano, Expresión Musical, Fotografía, Diseño Textil, Computación), Programa Educativo de Adultos Mayores, UNRC, organizan la puesta Entramando lenguajes, sustentada en la Educación a lo largo de la Vida y la Educación Expresiva; se propició el relato de un abuelo que cuenta a su nieto sobre los colores de la vida. El desafío de subirse a un escenario alentó a potenciar en los mayores procesos de expresión, comunicación, libertad y creación desde canciones en tres lenguas, colores, tramas, imágenes y movimiento. Experiencia inédita intergeneracional que (re)unió a niños, jóvenes y adultos de la ciudad de Río Cuarto, Córdoba, Argentina.

Palabras clave: educación de adultos - lenguaje hablado - comunicación - acción - creación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 223]

Entramando ideas en contexto...

Este trabajo se enmarca como escrito de reflexión del PPI *Prácticas culturales, discursos sociales: lenguajes, identidad(es), memoria(s), del colectivo de personas mayores: (co)creaciones e interacciones desde/hacia/ con sujetos sociales jóvenes*, aprobado por Secre-

taría de Ciencia y Técnica, UNRC. Res. Rec. 161/16. En dicho proyecto y desde un equipo interdisciplinario conformado por docentes investigadores que provienen del campo de las lenguas extranjeras, la educación y la informática, junto con alumnos de grado y graduados, buscamos identificar prácticas culturales, discursos