



UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO NEGRO

Sede Andina, San Carlos de Bariloche

Licenciatura en Arte Dramático

Trabajo final de Licenciatura

Construcción Escénica del Personaje "La Cocinerita"
en *Polixena y la Cocinerita, farsa pirotécnica* de Alfonsina
Storni

Estudiante: María Eugenia Mendoza

Directora: Viviana Diez Codirectora: Paula Tabachnik

Junio 2025

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	3
ENFOQUE METODOLÓGICO.....	6
EJE 1 - EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA OBRA DE TEATRO.....	8
La dramaturgia de Storni: contexto, influencias y características.....	9
Luigi Pirandello y la influencia de su teatro de crisis: Metateatro y Autoficción.....	11
Una farsa pirotécnica.....	13
Desafíos de una estructura dramática no lineal.....	15
El absurdo y la farsa: la risa como respuesta.....	16
EJE 2: ENTRENAMIENTO ACTORAL Y CREACIÓN ESCÉNICA.....	19
Entrenamiento psicofísico.....	20
El estado pre-expresivo como eje de construcción escénica.....	23
Dominio vincular, un enfoque sobre la praxis actoral.....	24
Miradas en tensión.....	27
El trabajo con el público.....	30
EJE 3 - LA CONSTRUCCIÓN DE LA COCINERITA.....	33
Una escena final reconfigurada.....	34
Desafíos técnicos.....	37
Agenciamiento y transformación: la escena como acto de sentido.....	39
CONCLUSIONES.....	42
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44
ANEXO I - MATERIAL GRÁFICO COMPLEMENTARIO.....	46
ANEXO II - TEXTO ORIGINAL POLIXENA Y LA COCINERITA, farsa pirotécnica de Alfonsina Storni.....	48
ANEXO III - TEXTO ADAPTADO.....	72

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo aborda de manera personal y reflexiva el proceso de construcción escénica del personaje La Cocinerita en la obra *Polixena y la Cocinerita, farsa pirotécnica de Alfonsina Storni* (de aquí en más *Polixena y la Cocinerita*), realizada en el marco del proyecto de investigación y creación artística P.I.C.A. (Proyecto de Investigación y Creación Artística), desarrollado entre 2021 y 2023 en la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN). El objetivo principal del proyecto fue generar una práctica profesionalizante que abordara el texto dramático desde herramientas concretas del entrenamiento actoral, favoreciendo una experiencia de creación integral que articule la teoría con la práctica.

El presente informe busca generar una reflexión en torno a los resultados del proceso de creación artística en sus dimensiones teóricas y prácticas, dando cuenta de una investigación que combina la experiencia escénica con un abordaje conceptual, desde mi rol de estudiante investigadora y actriz.

El grupo de trabajo estuvo conformado por la dirección de Paula Tabachnik, la supervisión de Aldo Pricco y la asistencia de dirección de Isadora Cáceres, junto a los actores Juan Cafferatta, Chiara di Bucchianico y quien suscribe. Contamos con la participación de Oscar Monsalve en la asistencia técnica; la producción estuvo a cargo de Julieta Benavides y Yamile Pereyra; el diseño de iluminación fue realizado por Michay Fernández Quintero, y el vestuario, por Liliana D'Urzo e Isadora Cáceres.

La obra, producto del trabajo realizado en el proyecto, que conservó el mismo título de la obra de la dramaturga argentina, se estrenó en diciembre de 2021 y, desde entonces, ha sido representada en diversos espacios de Bariloche y El Bolsón. Durante el 2023 participó del 12° Festival Primavera Teatral, fue seleccionada como la obra de apertura del Encuentro Federal de Profesores de Teatro DRAMATIZA, se presentó en las Jornadas de Estudios Teatrales y Praxis escénica de la UNRN, y abrió la Escuela de Espectadores N.º 85, en una función que contó con la presencia de Jorge Dubatti, quien posteriormente escribió una reseña en la que señala: “Consideramos que el espectáculo, al que asistió un público que desbordó el Salón de Teatro, constituye una referencia fundamental en la historia del teatro argentino de

producción universitaria y, sin duda, un hito en la escena de la Norpatagonia y en la historia de la recepción escénica del teatro de Alfonsina Storni. (Dubatti, 2023, p. 100).

Asimismo, Aldo Pricco presentó este trabajo en el ámbito internacional, en el marco del VI Congreso de CLASTEIA, llevado a cabo en la Universidad de Coimbra (Portugal) en el año 2022. Dicha participación fue registrada en el libro que compila las ponencias del encuentro, donde se incluye un capítulo dedicado específicamente a nuestro proyecto. Allí se desarrollan los fundamentos que guiaron la formulación de los objetivos, la elección del texto dramático y los criterios que estructuraron su abordaje escénico. En relación con estos aspectos, Pricco afirma:

“(El proyecto) emerge como una novedad en las actividades académicas de esa universidad e intenta ir abriendo un camino que aspiramos cimiente una tradición naciente, en plena consciencia de que la mediación teórica que respalda todo saber encuentra un obstáculo significativo en el camino –incierto todavía– entre la creación (poíesis) y su explicación.” (Pricco, 2022, p.150)

Desde el aspecto investigativo del proyecto P.I.C.A al que se hace alusión en este informe, se propuso abordar desde una perspectiva teórico-práctica el texto *Polixena y la Cocinera* (1931), con el fin de indagar sus tensiones internas y sus posibilidades expresivas en el campo de la experimentación escénica. En una primera etapa, el texto fue trabajado de manera intensiva a través de múltiples lecturas, análisis dramaturgico, reconstrucción de escenas, identificación de núcleos poéticos y ejes temáticos. Este acercamiento permitió reconocer la complejidad estructural de la obra, su tono farsesco, su carácter fragmentario y su densidad simbólica. A partir de este trabajo con la palabra escrita, el equipo fue delineando interpretaciones que luego se volcaron al espacio escénico.

En función de esos hallazgos textuales, se exploraron herramientas metodológicas de entrenamiento actoral poco convencionales que permitieron abordar la dimensión estética y poética de la obra desde un trabajo escénico comprometido, colectivo y reflexivo. El proceso incluyó registros personales y grupales, bitácoras de ensayo y análisis del proceso creativo, lo que facilitó una sistematización del trabajo que habilita esta instancia de escritura.

Desde esta perspectiva, la práctica escénica no se concibe únicamente como un medio expresivo, sino también como un modo de producción de conocimiento en sí mismo. En línea

con esta mirada, Sonia Vicente (2006, p. 8) sostiene que el arte produce conocimiento desde su propio lenguaje. Bajo esta premisa, es posible afirmar que el cuerpo, la voz y la acción dramática constituyen operaciones creativas que pueden ser observadas, analizadas y transmitidas, lo que otorga validez epistemológica a las prácticas del actor-investigador dentro de un proceso formativo y reflexivo.

Específicamente este trabajo tiene como objetivo reflexionar en profundidad sobre el proceso de creación escénica del personaje de La Cocinerita en la obra *Polixena y la Cocinerita*, a partir de una sistematización que articule teoría y práctica desde una mirada crítica, situada y en diálogo con la experiencia concreta. Para ello, el desarrollo se estructura en tres ejes. El primero aborda el análisis del texto dramático de Storni y los desafíos que implicó su puesta en escena en el marco de un proyecto de creación e investigación colectiva. En este eje se consideran tanto los aspectos estructurales y poéticos del texto como las decisiones de puesta que permitieron su actualización escénica, atendiendo al contexto de producción y las tensiones que se desplegaron en el trabajo de adaptación.

El segundo eje se centra en el entrenamiento actoral y el proceso de exploración psicofísica y perceptiva que atravesó el elenco, con especial énfasis en las técnicas desarrolladas con la docente Paula Tabachnik y su articulación con la praxis actoral propuesta por Aldo Pricco. En este apartado se problematiza el modo en que dichos entrenamientos inciden en la presencia escénica y en la construcción del estado pre-expresivo, así como los desafíos que surgieron al vincular herramientas técnicas de exigencia corporal con una poética farsesca.

Finalmente, el tercer eje se enfoca en la construcción escénica del personaje de La Cocinerita, integrando los aspectos dramaturgicos, técnicos y vinculares que definieron su aparición escénica. En este eje se reconstruye el recorrido actoral desde las primeras decisiones sobre el tono del personaje, hasta la emergencia de sentidos críticos y sociales vinculados al lugar de la mujer en la historia, el poder de la acción poética y el potencial transformador del teatro, en relación directa con la experiencia vivida durante las funciones.

En conjunto, estos ejes buscan ofrecer una reconstrucción analítica del recorrido actoral realizado, dando cuenta del modo en que se configuran sentidos escénicos desde una experiencia de formación universitaria atravesada por la práctica artística, la investigación y la reflexión pedagógica.

ENFOQUE METODOLÓGICO

El abordaje metodológico de este trabajo combina herramientas de investigación artística con perspectivas teóricas orientadas a la construcción del personaje desde la experiencia escénica. En tanto actriz-investigadora, mi aproximación se fundamentó en la praxis como fuente de conocimiento, es decir, en un hacer que reflexiona sobre sí mismo en el transcurso del proceso.

Desde una perspectiva colectiva, la experiencia se llevó a cabo en el marco del programa P.I.C.A. (ver Introducción), bajo una modalidad de investigación grupal estructurada como laboratorio escénico. Este formato de trabajo favoreció la exploración, el registro y la revisión constante de los materiales en proceso, permitiendo una construcción escénica dinámica y reflexiva.

Desde el aspecto individual, el proceso de construcción del personaje de La Cocinerita se apoyó en tres líneas metodológicas articuladas:

1. **Entrenamiento psicofísico y presencia escénica**, basado en técnicas como el Método Suzuki, viewpoints de Anne Bogart y a ejercicios vinculados a la línea de la Antropología Teatral que trabaja Eugenio Barba como la Danza del Viento. Estas prácticas ayudaron a desarrollar la escucha corporal, la conciencia del espacio y la organicidad del movimiento.
2. **Exploración dramaturgica y análisis de texto**, enfocado en las particularidades del lenguaje de Storni, el tono farsesco, los cambios de registro, las rupturas temporales y la dimensión poética del texto. Esta lectura activa orientó la composición desde la palabra y el subtexto.
3. **Construcción subjetiva del personaje**, desarrollado a través de improvisaciones, ejercicios de entrenamiento actoral relacionados al trabajo con imágenes y evocación de estados. Ejercicios de escritura personal, exploración de vínculos escénicos y búsqueda de vínculos biográficos o imaginarios con la figura de La Cocinerita. El anclaje de lo biográfico ligado al trabajo actoral, permitió la integración en el campo ficcional.

En todo momento, el modo de abordaje metodológico se caracterizó por ser flexible, dialógico y en constante revisión, privilegiando un enfoque experiencial donde las herramientas se pusieron al servicio de las preguntas que surgían en la práctica. Es así que el personaje se construyó como un campo de exploración escénica que fue tomando forma a partir del cuerpo, la escucha, el pensamiento, la relación con los otros y el diálogo con la poética de la autora.

EJE 1 - EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA OBRA DE TEATRO

El recorrido de este eje abordará el trabajo dramaturgico de Storni, analizando los aspectos técnicos y de contenido de *Polixena y la Cocinerita*. Además, se examinarán las características que definen a esta obra, como su estructura de farsa pirotécnica, su uso del absurdo, la autoficción y los intertextos pirandellianos, los cuales configuran el núcleo de la dramaturgia de la autora. A través de un análisis profundo, se buscará comprender cómo Storni construye un teatro explosivo, crítico y profundamente reflexivo, que combina lo cómico y lo trágico, lo absurdo y lo real, para confrontar la realidad social de su época. Jorge Dubatti, a partir de sus estudios realizado sobre esta pieza teatral, se refiere al personaje de La Cocinera como la representación de la mujer como “esclava moderna”:

“Para construir una representación de la mujer como “esclava moderna” (167), con una nítida intención política de discutir el estado presente de la sociedad. El texto, al mismo tiempo que declara fascinación por el varón, denuncia el machismo, el sexismo, el clasismo y la violencia de género, que conducen al suicidio a la “cocinerita”. La parábola inscripta en la trama denuncia el sufrimiento de los trabajadores y, especialmente, de las trabajadoras en una sociedad de la desigualdad.” (Dubatti 2020, p.13)

Polixena y la Cocinerita es una obra que expresa la visión crítica y subversiva de Alfonsina Storni, quien utiliza el teatro como una herramienta para cuestionar las estructuras de poder, la violencia de género y la opresión de las mujeres.

La dramaturgia de Storni: contexto, influencias y características

Alfonsina Storni es una de las escritoras y dramaturgas más destacadas de la literatura argentina. Su obra abarcó diversos géneros literarios, pero fue en el ámbito del teatro donde desplegó con mayor contundencia su capacidad para mezclar la crítica social, el feminismo y la denuncia de las estructuras de poder patriarcales. *Polixena y la Cocinerita* es una de las obras más representativas de Storni. En ella, la autora desafía las convenciones teatrales de su

tiempo y expone con fuerza las tensiones sociales, políticas y de género propias de su época presentes en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930 (Dubatti, 2020)

Para comprender a fondo la dramaturgia de Storni, es esencial situarse dentro de su contexto histórico y social. Alfonsina Storni escribió en un momento de grandes transformaciones en la sociedad argentina. La década de 1920 y 1930 estuvo marcada por una serie de movimientos políticos y sociales, incluyendo la consolidación del movimiento feminista en Argentina, que buscaba la igualdad de derechos para las mujeres, y un contexto político volátil y de crisis sociales. En este contexto, Storni se erige como una figura contestataria, tanto en su poesía como en su teatro.

En sus obras, no sólo cuestiona las normas sociales, sino que también denuncia la opresión de las mujeres y las estructuras de poder patriarcales que subyacen en la sociedad. (Dubatti, 2020)

En *Polixena y la Cocinerita*, Alfonsina Storni construye los vínculos entre los personajes como dispositivos fundamentales para poner en tensión lo real y lo representado, la vida cotidiana y los roles impuestos, la opresión y las formas posibles de resistencia. A través de ellos, articula una crítica social que interpela las estructuras de poder patriarcales y las desigualdades de género. La relación entre La Cocinerita y El Joven, dueño de la casa, representa un vínculo amoroso atravesado por la violencia simbólica y el asedio masculino. Él encarna el poder, el privilegio de clase y género, y desde esa posición ejerce una amenaza constante sobre la protagonista, que queda atrapada en la ambigüedad entre el deseo, el sometimiento y la ficción que construye para resistir esa realidad. (Dubatti, 2023)

Por otro lado, el vínculo entre la cocinera y la mucama se sostiene en una amistad previa, forjada desde antes del tiempo en que transcurre la obra. Ambas mujeres comparten una historia de trabajo conjunto, no por necesidad económica, sino como una forma de construcción de sentido compartido. Este lazo, sin embargo, también es puesto a prueba por el impacto que provoca la situación entre El Joven y La Cocinera. La mucama, consciente del deterioro emocional de su compañera, intenta hacerla regresar a su hogar, llamándola insistentemente al presente y a la razón. La Cocinera, en cambio, se aleja progresivamente del mundo real. En lugar de volver, se adentra con creciente intensidad en su identificación con el personaje mítico de Polixena. Esta fantasía actoral le permite resignificar su dolor y elaborar una forma de resistencia desde la escena. El proceso culmina en un estado de delirio, donde,

fundida con la figura trágica de la princesa troyana, se inmola mientras recita los versos finales de la tragedia griega.

De este modo, Storni utiliza las relaciones interpersonales como estructura dramática que visibiliza las tensiones sociales que atraviesan a las mujeres: la presión de los mandatos sociales, la violencia de los vínculos jerárquicos y el deseo de emancipación a través del arte, la locura o el sacrificio.

A este entramado de vínculos reales se le suma la aparición de tres personajes imaginarios dentro de la ficción: Eurípides, un pez musical y Políxena, la princesa troyana. Estos personajes introducen un plano simbólico que amplifica el conflicto interno de *La Cocinerita*. Políxena aparece como un desdoblamiento de la protagonista, una versión idealizada y trágica con la que ella se identifica profundamente. En cambio, Eurípides y el Pez musical habitan un espacio alterno, paralelo al universo cotidiano de la obra, desde donde observan como testigos, el devenir de *La Cocinerita*.

Con estos recursos, Storni construye una dramaturgia en múltiples capas, en la que el conflicto social se traslada al plano íntimo, simbólico y político del personaje.

Además de estos recursos temáticos y vinculares, la autora introduce una estructura dramática no convencional, que refuerza el carácter fragmentario propio de la farsa. *Polixena y la Cocinerita* se organiza en dos grandes actos y un epílogo, en el que el inicio formal de la obra está situado en una escena cuyo desarrollo no coincide con un inicio definido, sino más bien con una situación en progreso.

Esta elección dramática potencia el impacto en el espectador y rompe con las formas tradicionales de narración lineal. El epílogo final, habitado por personajes fantásticos como Eurípides y el pez musical, introduce un plano alternativo que propone una reflexión desde fuera del universo realista de la cocina.

Esta estructura particular exigió un abordaje escénico atento a las transiciones, los cambios de plano y la multiplicidad de sentidos, elementos que se desarrollarán en profundidad en los apartados siguientes.

Luigi Pirandello y la influencia de su teatro de crisis: Metateatro y Autoficción

“¿Quién era más real: él o su máscara? Y entonces decidió asumir, lúcidamente, aquella ficción, persuadido de que la vida real es también una ficción, «otra mascarada constante de cada minuto, de la que somos payasos involuntarios, cuando, sin saberlo, nos disfrazamos de lo que nos parece que somos».”

Pirandello, *Enrique IV*.

En el campo de los estudios teatrales, distintos autores han analizado los recursos que componen la poética dramática de Alfonsina Storni. Uno de ellos es Jorge Dubatti, quien en su artículo “Eurípides y la tragedia Hécuba transfigurados en Polixena y la cocinerita (1931), “farsa pirotécnica” de Alfonsina Storni”, analiza la estructura formal de la obra como parte de un proceso de modernización teatral. Dubatti identifica en su composición una serie de elementos innovadores que relaciona con la influencia de Luigi Pirandello, y afirma: “atañe, por un lado, a aspectos formales de la estructura dramática (algunos de ellos, como observamos, bajo el signo pirandelliano), innovadores hacia 1930: el teatralismo, el metateatro, la autorreferencia, lo maravilloso, el antirrealismo, lo lúdico farsesco y satírico, la reescritura contemporánea de los clásicos, la autoficción.” (Dubatti, 2020, p. 13).

El "signo pirandelliano" al que alude Dubatti permite identificar una de las influencias más significativas en la dramaturgia de Storni. En particular, se destaca el uso del metateatro y la tematización de la crisis de identidad, ejes centrales en obras como *Seis personajes en busca de autor* y *Enrique IV* de Pirandello. En ellas, los personajes se enfrentan a la conciencia de su representación, revelando la fragilidad entre lo real y lo ficticio, y exhibiendo las máscaras sociales que deben portar. Esta concepción se presenta y atraviesa también a *Polixena y la Cocinerita*, puesto que el personaje principal no sólo representa un rol social, sino que se observa y se cuestiona a sí misma desde ese rol, en un juego de espejos que evidencia la artificialidad de las normas impuestas y el deseo de emancipación frente a ellas:

LA COCINERITA: Ver, saber, conocer, constatar; ¿hay tentación mayor en la vida? Tener que ganarse la vida aclara rápidamente las ideas. Había oído

hablar de amos felices y oprimidos desdichados... Fui ama; quise servir. Fui obrera, enfermera, fui costurera. Estoy en una cocina... Sí, la vida desde una cocina y fuera de ella tiene dos caras distintas: cambia el valor del dinero, cambia el valor del esfuerzo, cambia el valor de las horas. (p.4)

La obra de Storni, al igual que las de Pirandello, se aleja del realismo convencional y se adentra en un terreno de representación ambigua. En efecto, los personajes no solo están representados en escena, sino que también se auto-observan y cuestionan su propia existencia, como podemos apreciar en esta cita:

“Cocinerita:- ¿Por qué se me grabó esa mujer? quiero despreciar a los románticos pero soy una romántica. Me admiran los gestos heroicos por lo mismo que no soy capaz de cometerlos. Nunca sabría morir como esa mujer” (p. 7)

Así, esta dualidad entre lo representado y lo real se configura como un recurso estratégico que invita al público a cuestionar y reflexionar sobre las normas y convenciones sociales.

Por su parte, la influencia de la autoficción, entendida como el cruce entre lo real y lo ficticio, constituye un elemento central en la construcción del personaje de La Cocinerita, en línea con el legado dramático de Pirandello. Esta mezcla de planos permite a Storni crear una figura que trasciende su dimensión ficcional para proyectar tensiones personales y sociales propias de su tiempo. Así, *Polixena y la Cocinerita* se configura como un espacio de autorrepresentación, donde la protagonista, al igual que la autora, confronta los roles impuestos por la sociedad y los mecanismos de opresión vinculados al género y al poder. En esta dirección, Aldo Pricco (2022) sostiene que “desde el punto de vista de una mujer, los grandes temas de la obra se condensan en el abuso de poder, el clasismo, el sexismo, el machismo y la violencia de género”. Esta lectura, coincidente con los análisis desarrollados por Jorge Dubatti (2020), refuerza la interpretación de la obra como una pieza crítica que desmantela los discursos dominantes desde una perspectiva de género y clase.

Existen dos momentos en la obra en los que se aprecia fuertemente este conflicto interno. Uno de ellos es cuando la Cocinera se ve a sí misma en la cocina habiendo elegido conocer el mundo a través del trabajo obrero, y el otro es cuando recita algunos versos de

Polixena “troyana dominada y reducida entré al rebaño vil de los que sirven. Ya de un esclavo he de partir el lecho, o se manceba de amo que me compre, y he de limpiar su casa, a sus hijos he de vestir (...) y humillar mi cabeza ante sus deseos” (p. 12) en el momento previo en que su interpretación es interrumpida por un joven despechado que viene a reclamarle su ausencia con la nota que ella le envió anteriormente en la mano.

Una farsa pirotécnica

Uno de los aspectos más distintivos de la dramaturgia de Storni es el uso de la farsa como estilo dramático al que ella misma califica como “pirotécnica”. Raúl Castagnino, quien define a Storni como “la poetisa de mayor alcurnia, por la fuerza de su talento poético y por su idealismo militante” (Castagnino, 1948, p. 101), destaca su estilo irreverente como medio para expresar sus ideales. En esa misma línea, Jorge Dubatti retoma y amplía esta lectura al afirmar que la obra de Storni se configura como una farsa política atravesada por una potente dimensión de denuncia:

.“(...) hay que valorar en Polixena y la cocinerita su semántica política. Si la calificó como “farsa pirotécnica” no es solo para asimilar a los fuegos de artificio (por su belleza, visibilidad y peligro incendiario), sino más bien por el carácter explosivo de su denuncia en la Argentina de los años treinta. Una farsa rellena de pólvora.” (Dubatti, 2020, p. 14)

El concepto de farsa pirotécnica resulta fundamental para comprender el estilo dramático de Storni, ya que trasciende la mera exageración de situaciones cómicas para convertirse en un recurso que concentra una carga explosiva de emociones y una crítica incisiva a las estructuras de poder, en particular aquellas que sostienen la opresión de las mujeres.

La díada de personajes femeninos se completa con el personaje de la mucama, con quien la que la Cocinerita construye un vínculo que funciona en contraste con las ocurrencias de esta última. Es esta compañera de labores la que la llama constantemente al presente de la acción y al contexto laboral que las convoca. Este contrapunto evidencia, a lo largo del desarrollo de la obra, el progresivo alejamiento de la Cocinerita de la realidad concreta y su

deriva hacia un final desbordado. A través de diálogos e interacciones que transitan desde el intercambio cotidiano de los quehaceres hasta momentos de confesión íntima y juego compartido, se van construyendo los distintos climas y atmósferas que sostienen el devenir dramático de la puesta. Siguiendo el enfoque de Jorge Dubatti sobre la farsa como herramienta crítica, puede interpretarse que las emociones en escena actúan como una vía de denuncia, y que el tono grotesco habilita la ambigüedad como forma de significación escénica, algo que se expresa con fuerza en la dinámica entre ambas figuras femeninas.

“Mucama:-¿Ya estás cansada de todo esto?

Cocinera:-¿Cansada? No todavía

Mucama:-Somos dos desdichadas.

Cocinera:- Saco el arroz a punto. Desenredo a Einstein.

¿Puedo ser una desdichada?” (p.3)

Storni potencia la dimensión crítica de su obra mediante la articulación de lo cómico y lo trágico, logrando así una atmósfera cargada de emociones que se desbordan y operan como vehículo de denuncia. Esta tensión se manifiesta particularmente en escenas donde el personaje de la Cocinera, en diálogo con la mucama y con el público, despliega un juego irónico que pone en evidencia las contradicciones sociales que atraviesa. Un ejemplo de ello se observa en la siguiente cita:

“(…) ¿Sabes qué papeles haría con especial genio? Los papeles de mujeres perdidas. Mira mi gesto, la mirada, el andar ¿No soy una prostituta? ¿Mis movimientos acaso no son rústicos? ¿Mi cara no es promisoro? (...) Si vos fueras un hombre y yo no fuera una comediente ¿Cuánto darías por mí? A ver ¿Cuánto?” (p.4).

En síntesis, la farsa en la dramaturgia de Storni no se limita a un recurso formal o estético, sino que opera como una estrategia crítica desde la cual la autora desmonta los discursos dominantes de su época. La exageración, lo grotesco, el absurdo y la ironía no solo permiten una lectura lúdica o desestructurada, sino que funcionan como vehículos de denuncia frente a las desigualdades de género, clase y poder. En *Polixena y la Cocinera*, Storni articula estos elementos con precisión, construyendo una poética teatral donde el humor convive con el dolor, y la risa se convierte en una forma de resistencia. Esta dimensión

farsesca, por tanto, no solo define el tono de la obra, sino que constituye el núcleo ideológico desde el cual se potencia su capacidad transformadora.

Desafíos de una estructura dramática no lineal

En la versión original de *Polixena y la Cocinerita*, la historia no inicia con una presentación clara de sus elementos dramáticos, sino que el público ingresa en una situación ya en curso: una cocinera en plena faena de cocina y una mucama que organiza el espacio para recibir a los invitados del Joven. Con el correr de las escenas, y a través de una progresiva disolución de los límites entre realidad y delirio, la cocinera asume el rol de la princesa troyana Polixena hasta culminar en su suicidio. El cierre de la obra no está dado por esta muerte, sino por un epílogo que introduce a los personajes ficticios Eurípides y un pez musical, quienes, desde un infierno simbólico, reflexionan sobre el devenir trágico de la protagonista.

Desde el punto de vista estructural, la obra se divide en dos grandes núcleos: por un lado, el desarrollo de las acciones en la cocina, que mantienen un vínculo más directo con lo cotidiano y lo social; y por otro, el epílogo final, en clave fantástica, que introduce un tiempo y un espacio completamente distintos. En nuestra versión, el equipo artístico decidió reorganizar esta estructura, desplazando el epílogo hacia una posición anterior, para permitir que la muerte de La Cocinerita funcione como cierre dramático. Esta elección respondió a la búsqueda de una clausura más contundente y simbólica, que reforzara la potencia trágica del personaje y consolidara el arco narrativo desde la actuación y la puesta en escena.

Estas decisiones estructurales no fueron meramente formales, sino que implicaron una profunda revisión de los elementos escénicos disponibles como la distribución del espacio total, la delimitación del espacio escénico, recursos lumínicos, escenográficos, como así también, las posibilidades del elenco. A continuación, detallo las principales resoluciones que tomamos como grupo en relación con la adaptación dramática y su puesta en escena:

- Recortar y unificar personajes. Juan y Chiara, quienes interpretan al Joven y a La Mucama respectivamente, también interpretan a Eurípides y al Pez musical, quien originalmente está planteado como una escenografía estática de la que sale una voz en off. Esta misma decisión acomodó la siguiente estrategia:

- Mover el epílogo de lugar y cerrar la obra con la muerte de Polixena, es decir, el suicidio de la Cocinerita, como hemos señalado. Con esta decisión, dimos tiempo a todos los intérpretes para cambiar de vestuario y acomodarnos en nuestras posiciones de una manera más fluida y práctica.
- En torno al sentido dramático, esta decisión que también modifica el final original, acentúa otra parte de la historia que quisimos contar, y es la de la muerte de la cocinera como culminación de la narración de su historia.

El absurdo y la farsa: la risa como respuesta.

El uso del absurdo es otro de los elementos característicos de la dramaturgia de Storni. En este sentido, su obra se adentra en el terreno del teatro del absurdo, influenciado por el trabajo de Pirandello. El absurdo en *Polixena y la Cocinerita* no solo se manifiesta en la falta de lógica de las situaciones, sino también en la forma en que los personajes reaccionan ante ellas. La obra se construye sobre la contradicción entre lo que es y lo que debe ser, y esta contradicción se refleja en el comportamiento de los personajes, que se ven atrapados en situaciones absurdas que desafían las convenciones del sentido común.

La escena en la que Cocinera y Mucama hablan sobre los hombres revela una parte de esta contradicción: “Escena tercera del primer acto la dama se oprime el pecho y grita. Luego toma al hombre y lo cuelga utilizando un alfiler de sombrero. No habiendo alfiler de sombrero, bueno, uno cualquiera.” (p.5).

Sin embargo, el absurdo no solo tiene una función cómica, sino que también es una herramienta de crítica social. A través del absurdo, Storni logra resaltar las incoherencias y las injusticias de la sociedad en la que sus personajes se mueven. En este sentido, la obra no sólo busca provocar la risa, sino también la reflexión que surge como respuesta en el espectador, convirtiendo este procedimiento en un mecanismo de denuncia.

El concepto de risa grotesca también juega un papel fundamental en la construcción de la farsa en la obra de Storni. En diálogo con Pirandello, Storni se vale de los recursos del discurso fársico, que es denso, cargado de intención de denuncia y dinámica del lenguaje lleno de metamensajes, para generar contrastes. Estos contrastes se logran utilizando el efecto de la risa como respuesta y consecuencia a la vivencia espectral. En la comedia, la risa es

una respuesta a modo reflexivo y como consecuencia de lo observado. En cambio, en la farsa, la risa es una respuesta impulsiva y más bien irreflexiva, como resultado de una incomodidad. Dicho esto, en el teatro de la autora, la risa no es simplemente una reacción instintiva a lo cómico, sino una respuesta ante la exageración de lo absurdo, lo violento y lo injusto. La risa grotesca se genera cuando la violencia, la opresión y la desigualdad son llevadas al extremo de lo ridículo, y en lugar de generar compasión o tristeza, producen una reflexión amarga sobre la naturaleza de esas realidades. En nuestra composición, esta risa aparece tanto en los personajes como en el público. Esto nos permitió vivenciar en cada función una experiencia distinta en torno a la ambigüedad de respuestas de un público que se renueva en cada función.

El punto cúlmine de este aspecto dramático se da en la siguiente escena de nuestra versión del trabajo: en la versión original la Cocinera está siendo acosada por la figura de un grupo de jóvenes que se encuentran fuera de escena y solo se escuchan sus voces en off hablando sobre la Cocinera. En nuestra versión, el Joven ingresa a escena junto a un amigo y su guitarra. Ven a la cocinera y le hablan directamente a ella y a la Mucama quien se encuentra sosteniendo a la Cocinera en más de un sentido. El Joven intenta darle dinero, intenta tocarle las nalgas, todo al mismo tiempo en que se burla de ella mientras improvisa unos versos junto a su amigo músico.

La escena es devastadora y sin embargo, en todas las funciones, el público se ríe. Se ríe en respuesta a la incomodidad que genera la escena. La risa es entonces, una respuesta impulsiva ante lo grotesco de la situación.

En relación a todo lo expuesto, el trabajo con el texto fue, entonces, una forma de entrar en diálogo con la poética de Storni, pero también con nuestro presente, nuestras preguntas y nuestros modos de estar en escena.

El trabajo con el mismo implicó varias modificaciones. Se hicieron diversos ajustes que se iban transformando a demanda de la creación de sentido. Se fusionaron escenas, se cambió de lugar el epílogo, se unificaron personajes, y se recortó el poema final, que es la pieza que Storni toma completa de la tragedia Las Troyanas, y también se movió un fragmento del mismo hacia otra escena en la que La Cocinera lee lo que llama su escena favorita.

Esta actitud de apertura frente al texto nos acompañó durante todo el proceso y definió el enfoque con el que nos acercamos a la obra. La obra de Storni, desde su complejidad y su potencia fragmentaria, se volvió un espacio de creación donde fue posible investigar actuando, actuar investigando y construir, desde el cuerpo y la escena, una mirada situada sobre el teatro y su potencia política.

A modo de cierre, puedo decir que el abordaje del texto dramático no solo fue el punto de partida para el trabajo escénico, sino también un eje vertebral que sostuvo y retroalimentó todo el proceso.

Lejos de concebirse como un material cerrado, el texto de Storni se presentó como un campo fértil para la creación colectiva, permitiendo entretejer sentidos desde la práctica, el análisis, la reescritura escénica y la actuación.

Esta experiencia de lectura activa, sensible y encarnada fue determinante tanto para las decisiones dramáticas como para el desarrollo del entrenamiento actoral y la composición del personaje. Así, el texto dramático dejó de ser una instancia previa o aislada para convertirse en un territorio vivo, atravesado por preguntas estéticas, políticas y subjetivas que resonaron a lo largo de toda la investigación escénica.

EJE 2: ENTRENAMIENTO ACTORAL Y CREACIÓN ESCÉNICA

“Realizar cualquier entrenamiento artístico seriamente, sin embargo, es una especie de contrato que se hace con uno mismo: un compromiso que tiene que ver más con la experiencia, con el proceso, que con el resultado.”

Ellen Lauren, *En busca de la Quietud* (2011)

Este eje tratará sobre el recorrido del entrenamiento actoral que se llevó a cabo en el proceso de creación y montaje de *Polixena y la Cocinera*. Dicho entrenamiento fue conformado por diversas técnicas psicofísicas y de dramaturgia actoral que describiré desde la perspectiva de la sistematización del proceso.

La experiencia fue guiada por dos líneas de trabajo complementarias: por un lado, el entrenamiento físico intensivo bajo los lineamientos de la técnica Suzuki, bases de la antropología teatral barbiana y los viewpoints, conducido por Paula Tabachnik; y por otro, una praxis actoral centrada en el impulso y la acción, desarrollada junto a Aldo Pricco, quien en cada una de sus intervenciones, en formato virtual o en instancias presenciales de ensayos intensivos, potenció los hallazgos desde una mirada integral de la actuación. Ambas líneas de trabajo propiciaron una relación profunda y concreta con el cuerpo como herramienta expresiva, como presencia escénica y como vía de acceso al mundo poético de la obra.

En este eje, me propongo analizar cómo estos enfoques metodológicos influyeron en el proceso de construcción colectiva, poniendo estos elementos en diálogo con los desafíos y aciertos, así como con las crisis y logros que atravesamos como grupo durante la construcción escénica.

Entrenamiento psicofísico

El proceso de entrenamiento actoral en *Polixena y la Cocinera* se inició en condiciones particulares, atravesadas por el contexto de la pandemia y por una modalidad virtual que marcó el comienzo de los encuentros. En esa etapa inicial, se realizaron lecturas compartidas del texto, propuestas de roles y primeras indagaciones sobre los ejes del trabajo, aunque la falta de presencialidad impuso ciertos límites al despliegue físico y al vínculo

grupales. Con el tiempo, el grupo se fue reconfigurando, y en ese tránsito se consolidó el elenco que finalmente llevó adelante la obra.

Los primeros encuentros presenciales estuvieron centrados en el entrenamiento actoral y en la búsqueda de un lenguaje escénico común. Sin embargo, la complejidad del material dramático, sumada a las dificultades logísticas para sostener una frecuencia estable de ensayos, hizo que el tiempo dedicado al entrenamiento fuera progresivamente desplazado por el trabajo de puesta en escena. Este desplazamiento no se dio sin consecuencias: entre el deseo de sostener un trabajo técnico riguroso y la urgencia de resolver escénicamente las situaciones planteadas por la obra, surgieron tensiones que acompañaron todo el proceso. ¿Cómo sostener la lógica de un entrenamiento psicofísico exigente frente a las necesidades cambiantes de una puesta en escena que requería respuestas inmediatas y ajustes permanentes? ¿Qué tipo de disponibilidad corporal e interna se pone en juego cuando el tiempo de preparación se ve condicionado por exigencias externas?

La preparación actoral, en su primera instancia, estuvo a cargo de Paula Tabachnik, directora de la obra y discípula directa del maestro creador de la técnica, el director de teatro japonés Tadashi Suzuki. Su propuesta se apoyó en herramientas psicofísicas provenientes del entrenamiento Suzuki, Viewpoints de Ann Bogart, la Danza del Viento y otros ejercicios ligados a la línea de la Antropología Teatral desarrollada por Eugenio Barba. Estos abordajes no solo funcionaron como lineamientos para la preparación física, sino que sentaron las bases para el trabajo posterior.

En su escrito *El concepto de la energía en la dramaturgia del actor* (2015), Tabachnik explica que Suzuki posiciona la filosofía de su dirección teatral a partir de su postura política y criterio estético, y se centra en el concepto de recuperación de la energía, a la cual denomina “energía animal”. Según Suzuki, el proceso de civilización hace que nos desconectemos de esa energía, provocando una pérdida de sensibilidad de los cinco sentidos. En pos de recuperar esa energía animal, relacionada a la energía escénica, Suzuki desarrolla su sistema de ejercicios, el cual apunta a que el actor recupere el contacto natural y la conciencia del centro de gravedad, reconectando con esa vitalidad originaria.

Tabachnik explica que “este aspecto esencial es el que Suzuki busca rescatar en el actor a través del entrenamiento, proponiendo ejercicios para que el intérprete descubra su propia energía a través del contacto de sus pies con la tierra (escenario)” (2015, p. 3). Esta noción del

centro de gravedad como eje no solo físico, sino también energético, fue central en los entrenamientos, en tanto organizador del movimiento, de la presencia y de la relación con el entorno escénico.

Los ejercicios que se utilizan en este tipo de entrenamiento implican una preparación física rigurosa, junto con un elevado grado de concentración, precisión y atención expandida. Según palabras de Ellen Lauren, directora artística de la SITI Company¹, “el significado real del entrenamiento Suzuki se encuentra en la creación de una presencia viva en la quietud y una intensa concentración en el momento presente, en el escenario” (Lauren, 2011, p. 3).

La *quietud* a la que Lauren alude no se refiere a la ausencia de movimiento, sino que presenta un estado activo, de vibración contenida y atención plena. No se trata de una pasividad o una detención, sino de una tensión contenida que potencia el gesto, la mirada y el estar. Un ejemplo de los ejercicios que llevamos a cabo fundamentales en el entrenamiento de la quietud activa fueron “Las estatuas²”. Se trató de explorar la densidad del cuerpo en reposo, la tensión interior, el estado de alerta como base expresiva. Esta práctica permitió al grupo actoral afinar la escucha, ampliar el registro sensorial y abrir el cuerpo a una disponibilidad que no se agotaba en la ejecución técnica.

En sintonía con el concepto de recuperación de la energía que plantea Suzuki, Lauren agrega: “aprender a relacionarse con la quietud que nace de la energía es descubrir un significado más allá de las palabras que se pronuncian. Esto restaura en nosotros, nuestros sentidos.” (idem, p. 4).

En lo grupal, la incidencia de este entrenamiento nos nutrió de manera integral al mismo tiempo que supuso un gran desafío. El compromiso con el trabajo nos llevó a ampliar el

¹ Fundada en 1992 por Anne Bogart y Tadashi Suzuki, la SITI Company es un colectivo artístico que comenzó con el objetivo de redefinir y revitalizar el teatro contemporáneo en los EEUU, a través del intercambio y la colaboración cultural internacional.

² Este ejercicio consistía en la construcción de “estatuas” en dos modalidades: de pie o sentadas. En ambos casos, se partía de una posición inicial neutra —también llamada “posición cero”— para luego pasar por tres niveles corporales definidos. A partir de las indicaciones de la guía (en este caso, la directora), se trabajaba el pasaje entre una figura y otra, con foco en la precisión del equilibrio, la concentración y la capacidad de sostener un stop activo. Al mismo tiempo, se buscaba sostener una respiración constante y un caudal energético estable, que permitiera una voz proyectada y disponible. Las transiciones entre estatuas no solo implicaban un cambio físico, sino también la activación de imágenes mentales que daban sentido y sostenían el trabajo físico.

espectro de disponibilidad física para la tarea. La concentración requerida por estos ejercicios nos condujo a un estado interno que resultó clave para la construcción de los personajes.

Por otro lado, lograr una tensión estética para la puesta en escena fue otro hallazgo trabajado a conciencia por la directora. En palabras de Tabachnik: “para abordar el entrenamiento, el intérprete debe transitar un gran desafío en cuanto a su capacidad aeróbica, de resistencia, de equilibrio y atención. Mientras que experimenta una manera personal de concentrar la energía en su centro de gravedad explorando en imágenes internas relacionadas al texto o situación dramática.” (Tabachnik, 2015, p.4).

Esta dimensión estética del trabajo no se trataba de un cuerpo “preparado” de forma neutra, sino de un *cuerpo trágico*, en tensión, denso, portador de una energía que desborda lo cotidiano. Esta concepción, que resuena con los postulados de Eugenio Barba sobre el “estado pre-expresivo” del actor, orientó todo el trabajo inicial: generar un cuerpo que todavía no actúa, pero que está a punto de hacerlo, vibrando en una intensidad anterior al personaje.

Ahora bien, este estado no es algo que se alcanza una vez y permanece: requiere tiempo, constancia, condiciones que no siempre estuvieron dadas en el proceso que atravesamos. ¿Cómo sostener ese estado de presencia cuando el ensayo deriva hacia la resolución de cuestiones técnicas de la puesta? ¿Qué sucede con ese cuerpo entrenado cuando debe adaptarse a escenas que demandan una disponibilidad emocional o vincular diferente? Estas preguntas quedaron abiertas, no como obstáculos, sino como parte del terreno sobre el que se fue construyendo la escena.

El estado pre-expresivo como eje de construcción escénica

La búsqueda de organicidad, presencia y escucha en el entrenamiento psicofísico que llevamos adelante bajo la guía de Paula Tabachnik, se vio fortalecida por la noción de estado pre-expresivo, concepto desarrollado por Eugenio Barba en el marco de la Antropología Teatral. En su libro *La canoa de papel* (1992), Barba explica que el estado pre-expresivo es el estado que antecede a cualquier forma de expresión codificada o reconocible como signo escénico, y se manifiesta como una disposición física y energética del intérprete que está lista para la acción. En otras palabras, da cuenta de su capacidad para estar presente antes de que el sentido aparezca: “para un actor trabajar a nivel pre-expresivo quiere decir modelar la calidad

de su propia existencia escénica.” (Barba 1992, p. 164). Esta dimensión del entrenamiento fue fundamental para sostener escenas que requerían una atención sostenida, una relación constante con los otros y con el espacio, y una disponibilidad para la emergencia del acontecimiento escénico.

Para complementar el eje de trabajo con Tabachnik, otra práctica que se incorporó además de la calidad pre-expresiva, fue la Danza del Viento³. Esta técnica trabaja de manera profunda la relación entre impulso interno y forma externa, entre respiración y movimiento. Se trata de una práctica que estimula la conciencia del cuerpo en el espacio, pero sobre todo, su cualidad vibrante. El cuerpo no actúa “como sí”, sino que acciona “desde”. La Danza del Viento, en ese sentido, habilita un tránsito hacia el estado *pre-expresivo*⁴, entendido aquí como un momento de máxima potencia previa a la forma, donde el gesto aún no se cristaliza, pero ya está presente en su posibilidad de transformarse en acción dramática.

Este tipo de entrenamiento abrió paso a una serie de interrogantes sobre la calidad de la acción, sobre lo que precede al movimiento, y sobre las condiciones necesarias para que algo escénico se produzca sin forzamiento, desde una verdad física.

A partir de estas prácticas, y del marco conceptual que las sostiene, comenzamos a pensar nuestro trabajo desde preguntas más que desde respuestas: ¿cuándo un gesto está verdaderamente vivo?, ¿cómo sostener una energía que no se disipe en la repetición?, ¿qué hace que un cuerpo esté presente antes de que el texto aparezca? Fue en ese tránsito, entre la práctica sostenida, la reflexión sobre el estado previo a la expresión, y el trabajo escénico en conjunto, donde los aportes de Aldo Pricco sobre el *dominio vincular* y la *retórica escénica* comenzaron a resonar con fuerza y, en consonancia con su enfoque sobre el pre-impulso y la organicidad del gesto terminó de complejizar nuestra mirada sobre el entrenamiento, ofreciendo claves que retomaremos en el apartado siguiente.

³ Ejercicio desarrollado por el Odin Teatret en el marco del entrenamiento físico y vocal de la antropología teatral. Permite al intérprete explorar y expandir su presencia escénica, trabajando desde el cuerpo y la respiración para lograr una conexión más profunda con el entorno y con los otros/as intérpretes.

⁴ Es el momento de descubrimiento de energías opuestas que habitan en el cuerpo del actor, la tensión de las oposiciones internas que lo habitan.

Dominio vincular, un enfoque sobre la praxis actoral

En las etapas intermedias del proceso creativo, la práctica actoral comenzó a entramarse con nuevas dimensiones que se iban abriendo con las propuestas de trabajo de Aldo Pricco. A los fundamentos físicos trabajados durante el entrenamiento inicial, se incorporó el concepto de *dominio vincular*, principio que Pricco trabaja orientando su fundamentación, en sus palabras “a todas las experiencias de interacción entre sujetos, y entre sujetos y objetos, que incluye todos los procesos de desinhibición, socialización y sensorialización” (Pricco 2021, p 10). Este desplazamiento fue delineando una lógica escénica que ya no se apoyaba únicamente en la elaboración individual del personaje, sino que proponía una praxis centrada en la interacción viva con los otros cuerpos en escena, con el espacio y con el espectador.

En esta instancia, los aportes de Aldo Pricco resultaron fundamentales para abordar el desafío de una escena viva, permeable al presente en consonancia con el estado pre expresivo que formula Barba. Su enfoque propone pensar la actuación a partir de una praxis donde el intérprete no representa, sino que se ofrece como campo de resonancia sensible. Su propuesta se centra en la construcción de un cuerpo disponible a lo inesperado, capaz de habitar el presente escénico desde una escucha activa y una apertura perceptiva. Un estado de disponibilidad donde el cuerpo del actor no ha iniciado aún una acción concreta, pero ya se encuentra cargado de tensión, de intención latente, dispuesto a la relación.

Desde esta perspectiva, lo escénico comenzó a organizarse en torno a principios que no buscan un efecto expresivo inmediato, sino que habilitan una construcción en tiempo real del acontecimiento teatral. El actor se presenta como un cuerpo sensible que percibe, responde y se transforma. Así, la presencia escénica se pone en tensión con la energía colectiva, y se sostiene en la construcción de una red vincular que activa el espacio común.

Una de las primeras decisiones dramáticas colectivas fue la de trabajar escenas con todos los actores presentes simultáneamente, en tres estaciones escénicas coexistentes. Esta consigna implicaba un desafío concreto: ¿cómo construir una escucha real entre los intérpretes? ¿Cómo hacer que las acciones individuales generaran una resonancia más allá de sí mismas, sin caer en automatismos o repeticiones mecánicas?

Es en este contexto donde se vuelve relevante el concepto del SATs⁵, que retoma algunas claves del estado pre-expresivo. En lugar de enfocarse en la acción finalizada o en su efecto, este enfoque pone la atención en el momento anterior, en ese umbral donde aún no se ha decidido actuar, pero todo el cuerpo ya está involucrado en la posibilidad. En palabras de Eugenio Barba:

“En el instante que precede a la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentra lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aún retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de sats, o preparación dinámica. El sats es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide a actuar.” (Barba,1992, p. 92)

El trabajo con Pricco retoma esta idea desde la práctica: lo importante no era la ejecución de la acción, sino el estado corporal de decisión previa, ese punto de partida vital desde donde el actor deviene cuerpo activo en escena.

Desde esta perspectiva, el pre-impulso puede pensarse como ese umbral donde aún no ha ocurrido la acción, pero todo el cuerpo ya está involucrado en su gestación. Aldo Pricco propone una analogía matemática para pensar la calidad de la presencia actoral en escena: las acciones serían como números enteros, mientras que los “decimales” que las componen aluden a los microimpulsos, las variaciones internas, el flujo sutil de energías que sostiene y enriquece cada decisión. No se trata de un estado previo a la acción, como podría pensarse, por ejemplo, en la estatua neutra del entrenamiento Suzuki, sino del modo en que se habita el desarrollo mismo de la acción dramática: una retención constante, una atención sostenida a lo micro, que permite que el actor o actriz permanezca orgánicamente disponible durante todo el recorrido escénico. Estar con la atención en los decimales no implica fraccionar o intelectualizar el gesto, sino más bien estar abierto a los matices que construyen un subtexto profundo, una capa sensible que vuelve más clara y elevada la presencia en relación con la situación escénica.

Así, una acción tan simple como agarrar una zanahoria se torna en un momento de búsqueda y transición de estados. Tomando un ejemplo en el caso de la Cocinerita, el momento que se da después de “colgar” a su compañera de una pared con alfileres

⁵ Concepto desarrollado por Eugenio Barba y su grupo Odin Teatret, dentro del marco de la Antropología Teatral.

imaginarios, termina siendo una acción de enlace y transición hacia el siguiente momento que se presenta en un tono más reflexivo. La Cocinerita toma una zanahoria algo desorientada y culmina su búsqueda utilizando el vegetal como un habano y dando una bocanada de humo imaginario. No se limita al acto final de tomarla, sino que cobra sentido en el camino hacia ella mediante una acumulación de pequeños desajustes, desvíos y tensiones. Es en esa micro construcción, en esos “decimales”, donde se instala el trabajo escénico que potencia la presencia del intérprete y su relación viva con los otros.

Es entonces que este aporte se convirtió en uno de los anclajes principales de la vinculación de los personajes en escena para provocar una reacción genuina en el otro, en el público, en mi compañero, en el espacio.

La pregunta “¿para qué?”, planteada por Aldo Pricco, se vuelve central en la reflexión sobre el hacer actoral. Cada acción escénica, bajo esta mirada, no responde a una forma ni a una marca externa, sino a una necesidad concreta que la justifica. En *Apuntes sobre el oficio de teatrar*, Pricco (2022) introduce el concepto de dominio vincular, una noción que desplaza el foco del intérprete desde el “hacer por hacer” hacia un “hacer para producir un efecto en el otro”.

Allí sostiene que la escena no es el lugar de la autoexpresión, sino del encuentro: “la tarea básica e insoslayable de quien actúa reside en transformar la expectación (simple mirar) en un admirar, en una expectación. Por consiguiente, desde la actuación y la dirección teatral tenemos que construir el deseo ajeno.” (p.2). Esta afirmación resignifica la actuación como un acto de invocación, una manera de convocar la atención del otro a través de la construcción sensible de un vínculo vivo, y no mediante la exhibición o el virtuosismo.

Este modo de pensar la actuación ofreció un marco teórico que permitió resignificar los principios físicos incorporados durante el entrenamiento con Suzuki: ya no como ejercicios formales, sino como potenciales generadores de presencia vinculante. Las imágenes y estados construidos comenzaron a adquirir espesor no solo por su valor expresivo interno, sino por su capacidad de afectar al otro, compañero/a o espectador, y generar un campo común, perceptivo y vivo. Fue allí donde el componente trágico de la farsa empezó a manifestarse como una tensión compartida, donde el vínculo se volvió materia escénica.

Miradas en tensión

Uno de los aspectos más significativos del proceso fue la convivencia de dos improntas distintas en la dirección escénica: la de Paula Tabachnik, enmarcada en el trabajo psicofísico riguroso y estilizado, fuertemente influenciado por el entrenamiento Suzuki, y la de Aldo Pricco, centrada en una praxis actoral que busca la eficacia del acto escénico desde la construcción de un vínculo expresivo con el otro. Aunque al inicio ambas líneas podrían parecer contradictorias, el tiempo de trabajo y la puesta en diálogo permitió percibir las como complementarias: distintas maneras de construir presencia en escena, que no se anulan entre sí, sino que amplían el campo de posibilidades del actor.

La propuesta de Paula se sostenía en un entrenamiento que cultiva la evocación de estados internos, de un cuerpo poético que convoca al espectador a ver lo que el personaje ve. Tabachnik reforzaba constantemente la idea de que el público tiene que ver lo que mi personaje intrínsecamente ve, como por ejemplo, cuando la Cocinera habla del mar y lo ve, o cuando interpretando a Polixena ve acercarse a su verdugo. Esto implicaba una precisión física que partía del estado pre-expresivo. Se trabajó en la búsqueda de una presencia intensa, disponible, cargada de intención, donde el gesto emerge desde una escucha interior activa. La estilización y la contención se volvían formas de intensificar la carga expresiva de la escena sin necesidad de subrayarla.

En contraste, el enfoque de Aldo se anclaba en el impacto comunicativo del acto escénico. Su pregunta “¿para qué?” fue una guía constante, una manera de volver a interrogar cada acción desde su necesidad concreta. Introdujo el concepto de *dominio vincular* como clave para pensar el trabajo actoral: no se trata de hacer “por hacer” ni de mostrarse a uno mismo, sino de generar una transformación en el otro, tanto en el compañero de escena como en el espectador. En esta línea, la escena, como ya hemos dicho, no es un lugar de autoexpresión, sino un espacio de encuentro, de efecto, de riesgo.

Desde mi experiencia como actriz, un momento clave que condensó la tensión entre ambas miradas de dirección fue la escena del encuentro entre la Cocinera y el joven. Para mí, desde la distancia pertinente como observadora de mi propio proceso, ese instante reveló claramente cómo las distintas propuestas podían convivir y generar múltiples capas de significado en la escena, dependiendo del énfasis que se le diera en cada ensayo o función. En esta escena la Cocinerita, tras ser violentada por el Joven, logra zafarse y tomar control de la

situación. En ese momento, la actriz se acercaba a él con un hacha en la mano, cargada de una violencia contenida, antes de volver a cederle espacio. Este instante condensó una contradicción interpretativa que me acompañó hasta comprender que esas miradas no se contraponían, sino que se complementaban: el momento permanecía, pero la forma de habitarlo variaba según dónde se pusiera el foco. Esta vivencia, que retomaré más adelante en el eje 3, fue fundamental en la elaboración de mi proceso individual de construcción del personaje. Y quizás, en esa multiplicidad de formas posibles de abordar una misma acción, se aloje una pregunta fundamental para nuestra práctica: ¿no es acaso responsabilidad de quien actúa encontrar su propia síntesis orgánica para sostener una interpretación honesta?

Estas diferencias también se manifestaron en aspectos concretos de la puesta, como el uso del calzado. Durante buena parte del proceso, trabajamos descalzas/os. No se trataba de una elección estética premeditada, ni era un requerimiento específico del entrenamiento Suzuki, como luego entendí con mayor claridad, sino de una práctica que surgía del modo en que se articulaban el entrenamiento y el ensayo: pasábamos de una instancia a otra sin interrupción, y la continuidad corporal se volvió parte del lenguaje. El trabajo descalzo favorecía una mayor conexión con el piso, con el centro, con la vibración del cuerpo entero como herramienta expresiva.

Con la llegada presencial de Aldo Pricco, esta práctica fue puesta en cuestión. Su mirada atenta a la construcción del verosímil escénico, nos llevó a preguntarnos si tenía sentido que dos empleadas domésticas, una cocinera y una mucama, trabajaran descalzas dentro de una casa. El planteo no invalidaba el trabajo anterior, sino que lo desplazaba hacia nuevas preguntas: ¿cómo construir un cuerpo cargado y disponible sin perder la precisión del mundo que ese cuerpo habita? ¿Qué tipo de convención se construye cuando se elige un estilo realista, incluso dentro de una farsa?

La incorporación del calzado modificó profundamente nuestra presencia. Caminar calzadas alteró el peso del cuerpo, la sonoridad de la pisada, la distribución del equilibrio. Fue necesario reaprender y adaptar ciertos desplazamientos.

A su vez, esta decisión escénica generó un contraste potente para la escena final, en la que la Cocinerita, al transformarse en Polixena, se descalzaba y se quitaba el delantal. Ese gesto, que podría haber pasado desapercibido, adquirió una dimensión simbólica intensa: se volvió signo de despojo, de tránsito hacia otro plano, de ruptura con el orden anterior.

Ahora bien, las tensiones no se agotaron en las miradas de dirección. Atraviesan también el modo en que cada actor, cada actriz, abordó su trabajo; los vínculos dentro del grupo; los criterios de actuación, y sobre todo, la relación con el público. En más de una oportunidad, nos encontramos preguntándonos cómo hacer convivir estilos, lenguajes, exigencias distintas. ¿Cómo incorporar objetivos escénicos respondiendo a demandas técnicas simultáneas sin perder el foco de la verosimilitud? ¿Cómo construir una escena que dialogara con la complejidad del texto sin caer en la dispersión? ¿Cómo crear una escena que sostenga su potencia expresiva sin perder cohesión ni dirección?

Como actriz, estas preguntas se volvieron materia viva. No por contradicción, sino por la intensidad que implicaban. Había momentos en los que sentía que no sabía si iba a poder resolverlo todo: cómo sostener la estilización sin perder la eficacia, cómo habitar una escena desde la fisicalidad sin perder el vínculo con el otro, cómo integrar sin forzar. Pero fue justamente esa tensión la que me permitió crecer en el trabajo. Más que oponer lenguajes, el proceso me empujó a habitar las preguntas. Algunas de esas preguntas aún no tienen respuesta, y eso, lejos de ser un obstáculo, se convierte en un motor de búsqueda que se resignifica en cada función.

La escena, en cada presentación que realizamos, vuelve a ser el lugar donde esas tensiones se reactivan. No como un problema a resolver definitivamente, sino como una posibilidad viva. Lo aprendido con Paula sigue presente en el cuerpo. Lo aprendido con Aldo sigue interrogando cada gesto. Y el convivio con el público les da sentido: es ahí donde las decisiones se ponen a prueba, donde el cuerpo actoral se abre a la mirada ajena, y donde lo que parecía irreconciliable encuentra, al menos por un instante, su forma.

De esta manera pudimos vivenciar como grupo, cómo esta búsqueda en torno a la verosimilitud y al estado pre expresivo propuesto por Pricco, nos puso en crisis al mismo tiempo que encontró resonancia y expansión en el entrenamiento psicofísico del método Suzuki.

Si bien se trata de lenguajes distintos, ambos comparten una preocupación por el “antes” de la acción: por ese estado de disponibilidad tensa, donde el cuerpo del actor está cargado de energía y listo para actuar, sin necesidad de producir aún un gesto explícito.

El trabajo sobre la pisada, la respiración, el centro y el equilibrio en el método Suzuki se convirtió en una vía concreta para habitar ese estado de tensión activa del que hablaba

Pricco, permitiendo así que el impulso escénico no partiera de una voluntad intelectual, sino de una presencia física plena y contenida.

El trabajo con el público

Otro eje central del proceso de montaje fue el trabajo con la relación expectatorial. Aldo Pricco propuso una mirada que inscribe al público dentro del dominio vincular. Desde este enfoque, el público no es un “otro” distante al que se le informa o explica la escena, sino un interlocutor activo, incluido en el campo sensible de la representación.

A partir de esta concepción, Pricco insistió en evitar el teatro explicativo: aquel que busca controlar la recepción del público mediante recursos didácticos o redundantes. En sus palabras, “no operar con la mirada sobre personas y cosas vuelve a absorber la expresividad hacia uno mismo y transforma la escena en un sitio de autoactuación: que los demás se arreglen solos, mientras yo me ocupo de expresar con ‘talento’ mi grandiosa performance individual” (Pricco, 2022, p. 8). Explicar todo al espectador, remarcaba Aldo, es subestimarlos. Lo que interesa es provocarlo, interpelarlo, permitir que se conmueva a su manera. Apelamos así a una relación escénica donde el vínculo se sostiene no en la entrega de un significado cerrado, sino en la activación de una experiencia compartida.

Este marco de trabajo dialoga con la formulación de Pricco, quien a partir de las ideas de Eisenstein y Salabert, establece la diferencia entre un “teatro erótico” y un “teatro pornográfico” (2021). Mientras que el teatro pornográfico opera con la lógica de lo explícito, del desvelamiento progresivo que avanza hacia una verdad transparente, el teatro erótico, en palabras del propio Pricco, es “el lugar en el que es posible la seducción, la fantasía para el otro” (2021, p. 16). La potencia está en lo que se sugiere, no en lo que se exhibe. Se trata de evitar la literalidad, de rodear el sentido, permitiendo que el espectador construya su propio recorrido dentro de lo que se le presenta.

Este enfoque estuvo profundamente anclado en nuestras prácticas actorales. En cada ensayo y función, revisábamos si las acciones estaban verdaderamente sostenidas por una escucha sensible del otro, del espacio, del ritmo escénico. Pricco propuso para esto una noción que resultó muy operativa: la de los decimales, como ya fue mencionado, aquellas microdecisiones que, sin ser evidentes, sostienen la organicidad de la acción. Lo importante

no era tanto, retomando un ejemplo anterior, si la zanahoria se tomaba o no, sino todo lo que se gesta previamente para que ese gesto sea inevitable, cargado de necesidad, y pueda ser recibido por el público como parte de una cadena lógica-emocional.

Desde esta lógica, también abordamos el trabajo con el texto dramático: pensar qué se quiere decir antes de decirlo, trabajar la búsqueda de la palabra, el titubeo, los desvíos del discurso, para habilitar una escucha activa del espectador. Como señala Pricco “la actuación teatral resultará verosímil (en términos de credibilidad estética y no de naturalidad o analogía con la cotidianidad) y estará, por ende, en condiciones de provocar la empatía necesaria para una copresencia sostenida” (2021, p. 140). Esa copresencia se vuelve condición indispensable para una escena viva, permeable, que respire con quienes la presencian.

Desde mi experiencia como actriz, esta dimensión se volvió tangible en escenas como la del poema de Polixena, donde la Cocinerita, al interpretar a Ulises, nombra a la hija de Hécuba con un gesto de desprecio, pero luego de haberla buscado en su memoria, en su carne. O en el momento en que intenta convencer a la Mucama de que lo que presencié era parte de una escena de comedia: el titubeo, la fragilidad de la mentira, el intento de recomponer la compostura fueron claves para instalar tensión en la escena. Esa tensión, sostenida en lo que no se dice, en lo que se oculta, en lo que se gesta internamente, es también la tensión que se traslada al espectador, y que lo vuelve partícipe.

En esta línea, como lo propone Pricco: “una retórica de lo dramático exige pensar procedimientos verbales, somáticos y escénicos montados sobre la búsqueda de efectos perlocutivos de seducción ajena en el marco de convenios lúdicos” (2021, p. 140). Seducir, provocar, invitar, antes que mostrar, explicar o convencer.

Finalmente, este trabajo nos llevó a asumir que una acción escénica no nace de la necesidad de representar, sino de una urgencia interna que moviliza al cuerpo y a la voz en dirección al otro. No se trata de ejecutar lo previsto, sino de dejarse afectar por lo que sucede en el presente escénico, habitando una disposición activa que convierte cada gesto en respuesta viva. En esa imposibilidad de mantenerse al margen, que es al mismo tiempo deseo, necesidad y decisión, se cifra el sentido profundo de una escena que verdaderamente conmueve, en el mejor de los casos.

A lo largo de este eje se exploraron los distintos lenguajes de entrenamiento que conformaron la base de la experiencia actoral en *Polixena y la Cocinerita*, con especial énfasis en su incidencia sobre la escena. Las herramientas psicofísicas provenientes del método Suzuki, del teatro antropológico barbiano y de la praxis desarrollada con Aldo Pricco resultaron fundamentales para construir una presencia escénica viva, permeable y sostenida.

La integración entre técnica y la propia subjetividad personal y grupal, permitió sortear desafíos colectivos, como el de mantener la vibración de un elenco entero en escena, sin fragmentaciones.

Esta experiencia confirmó que el entrenamiento no constituye una instancia previa o separada del montaje, sino su cimiento dinámico: un territorio de búsqueda donde lo expresivo emerge como consecuencia de una disponibilidad activa, una construcción precisa del gesto y una forma singular de estar presente.

En ese sentido, el recorrido de entrenamiento no fue lineal ni acumulativo, sino una zona de preguntas permanentes, donde cada herramienta encontró sentido al ponerse al servicio de un lenguaje escénico común y de una práctica actoral viva y poética. Las decisiones dramáticas y las formas de actuación que se desplegaron no respondieron a una receta preestablecida, sino a la necesidad de explorar y habitar una escena en relación con el otro, tanto el otro intérprete como el público, desde un deseo real de afectar y dejarse afectar.

Esta concepción del trabajo actoral, como una práctica que se funda en la escucha, el deseo y el vínculo, será abordada con mayor detenimiento en el eje siguiente, centrado en la construcción escénica del personaje de *La Cocinerita*.

EJE 3 - LA CONSTRUCCIÓN DE LA COCINERITA

Este último eje propone una reflexión a partir de una experiencia escénica que condensó, de forma radical y conmovedora, muchas de las capas de sentido que habitaron mi trabajo actoral en *Polixena y la Cocinerita*. Me refiero a la escena final de la obra, en la que mi personaje, La Cocinerita, pronuncia el monólogo original de Polixena en *Las Troyanas* de Eurípides, en una interpretación extendida que dura poco más de quince minutos y culmina con su suicidio. Esta escena no sólo representa el clímax de la progresiva descomposición y delirio del personaje, sino que también habilita una superposición compleja entre cuerpos, voces y memorias: Polixena, La Cocinerita y la actriz conviven en un mismo gesto escénico.

Convertir esta escena en el cierre de la obra fue, además, una decisión dramaturgica central. En lugar de mantener el final original propuesto por Alfonsina Storni, que incluía un epílogo coral y la irrupción del Pez Musical, optamos por un cierre más íntimo, trágico y descarnado, que culmina con la muerte de La Cocinerita y un epílogo añadido en el que el Joven, y no la Mucama como en la versión original, entra, la encuentra muerta y le pide perdón.

Esta escena exigió un trabajo particular con el texto trágico de Eurípides: fue necesario “ablandarlo”, volverlo poroso, someterlo a un proceso de digestión sensible que permitiera alojarlo sin solemnidad, pero sin perder su potencia poética ni política. Esta operación implicó no sólo una tarea técnica y actoral, sino también una reflexión en torno a los niveles de subjetividad, conciencia y transformación que habitan el hacer escénico. En este sentido, esta parte de mi trabajo dialoga con conceptos provenientes de la antropología social, como el de agenciamiento, para pensar los desplazamientos y devenires del personaje como portador de memoria, tensión histórica y potencia vital.

La superposición entre Polixena, La Cocinerita y la actriz se vuelve entonces, aquí, total. No se trata solo de un pasaje fugaz entre personajes, sino de una experiencia sostenida, física, vocal y emocionalmente exigente, en la que el cuerpo actoral aloja múltiples presencias, memorias y discursos. A partir de esta experiencia, el eje propone una lectura que articula dimensiones actorales, dramaturgicas y reflexivas. ¿Qué implica, para una actriz, alojar simultáneamente la voz de un personaje propio, la de una figura trágica ancestral y la de una misma? ¿Qué capas de conciencia y transformación se movilizan en esa operación?

¿Cómo puede una interpretación escénica reconfigurar sentidos cristalizados en torno a lo histórico y lo político?

La estructura de este eje está organizada desde una mirada crítica en torno a la construcción en capas de este proceso de construcción actoral y personal de la escena final de *Polixena y la Cocinerita*, el recorrido da cuenta de una evocación sensible de la escena final y sus resonancias; una lectura dramaturgica del corrimiento del texto trágico; el trabajo actoral con el monólogo de Eurípides; una reflexión sobre la superposición de identidades escénicas; y una propuesta final que vincula esta experiencia con el concepto de agenciamiento.

Una escena final reconfigurada

Como mencioné anteriormente, desplazar el monólogo de Polixena hacia el final fue una decisión surgida, en parte, de la necesidad de administrar los recursos escénicos y actorales. Éramos tres intérpretes encarnando dos personajes cada uno, y la distribución estratégica de las escenas permitía, entre otras cosas, resolver los tiempos de cambio de vestuario y la reconfiguración del espacio. Pero esta limitación operativa fue también la puerta de entrada a una resolución escénica potente: en esta escena, La Cocinerita le pide al público que se levante de sus lugares y reubique sus sillas a los costados de la sala. Así se genera un espacio central, un espacio río, y un movimiento inesperado que devela un Eurípides asomado desde su infierno en el extremo superior del salón, en una cabina técnica elevada.

Este gesto marcó un antes y un después en la obra. La decisión de cerrar con este monólogo incidía directamente en el tono trágico de la pieza, desplazando la farsa hacia un lugar más oscuro y afectivo. El uso del texto de Eurípides potenciaba el drama del clímax: la muerte de La Cocinerita no era solo un acto final, sino la consecuencia inevitable de una acumulación emocional sostenida. Así, se condensaban los picos emocionales del personaje, la sensibilidad del momento y, sobre todo, la revelación de que la decisión de suicidarse había sido tomada por ella mucho antes de verbalizarla. El hecho de imaginarme cuándo fue que la Cocinera había decidido suicidarse, fue una pregunta que me acompañó incluso durante algunas funciones. Confieso que he cambiado de lugar algunas veces esa decisión, experimentando su impacto interno en el devenir de la escena. Es un ejercicio interesante que desde mi experiencia, mantiene viva y alerta la vida interna del personaje, y permite ahondar

en el territorio investigativo de las preguntas y respuestas en torno a la praxis. ¿Qué tal sí la Cocinera se levantó ese día con la decisión tomada? o ¿qué tal sí el último encuentro con el Joven le hizo perder las esperanzas y es ahí cuando decide darle fin a su vida? o qué tal sí cuando toma la jarra y empieza a hablarle a la Mucama sobre Hécuba y Polixena, en la admiración que siente por la princesa troyana, se da cuenta de que en realidad ella también ofrecerá su vida en sacrificio como un símbolo de una construcción aún más profunda de su propia subjetividad?

El texto de Eurípides proponía, además, una tensión política y una problematización del lugar de las mujeres que encuentra eco en lo que hoy conocemos como enfoques feministas, que resonaban profundamente con la obra de Storni. La voz de Polixena, al decir: “Al túmulo ya subo, me conduce el valiente hijo del glorioso Aquiles que fue muerto por un hermano mío”, no sólo enuncia un destino trágico, sino también una denuncia frente a la violencia patriarcal ejercida sobre los cuerpos femeninos a lo largo de la historia. En ese gesto, comprendí que La Cocinerita encontraba en Polixena una voz ancestral de reclamo, un eco que legitimaba su propia historia.

El trabajo con el texto original de Eurípides fue tan complejo como desafiante. Ocupa cinco páginas de extensión, la traducción está escrita en prosa, y está atravesado por las voces de Ulises, de Hécuba y de otras figuras imaginarias. Polixena le habla a su madre, a Ulises, a los aqueos, al mismo tiempo que entra y sale de sí misma. Y, en nuestra versión, también le habla al público, recordando todo el tiempo que quien habla es La Cocinerita actuando.

El primer paso fue enfrentarme a ese lenguaje: palabras desconocidas, arcaicas, como “tálamo”, que, en una suerte de ejercicio lúdico, terminé incorporando en mi entrada en calor junto a “cúmulo” y “túmulo”, generando una especie de trabalenguas que me ayudaba a aflojar la lengua y el cuerpo. Memorizar el texto entero fue apenas el comienzo. Lo más arduo fue el trabajo de ablandamiento: volver ese lenguaje cercano sin perder su densidad poética. Es decir, que no se notara su rigidez formal, que pudiera sonar vivo, orgánico, aunque supiera que estaba pronunciando palabras escritas hace más de dos mil años.

Tuve que trabajar en la segmentación del texto: algunas partes fueron omitidas, otras fueron desplazadas estratégicamente. Por ejemplo, un fragmento fue resignificado dentro de la escena de la entrada del Joven. Allí, la Cocinerita, en tono confidencial, le dice al público que va a leer su escena favorita: “Troyana dominada y reducida entré al rebaño vil de los que

sirven. Ya de un esclavo he de partir el lecho o se manceba de amo que me compre; y he de limpiar su casa, a sus hijos he de criar, cuidar de sus manjares y tejer las telas que sus cuerpos vistan, y humillar así mi cabeza ante sus deseos.” Este desplazamiento no solo dinamizó la escena final, sino que también profundizó el vínculo con el público, resignificando el texto en clave política y emocional.

Uno de los desafíos más profundos de este proceso fue sostener en escena la superposición de identidades: ser La Cocinerita, siendo a la vez Polixena, y siendo, en el fondo, la actriz. Esta operación de múltiples capas no se vivió como una fusión, sino como una sucesión constante de entradas y salidas. La propuesta de Storni me habilitaba a ese juego: podía interrumpir el drama, hacer una pausa, mirar al público, tomar un repollo y hablarle como si fuera un personaje más. Esa apertura habilitó que aspectos como la duda, el error o la reiteración, gajes del oficio en toda práctica escénica, fueran asumidos como parte del gesto actoral, más que como interferencias.

En muchas funciones, el público se reía cuando, en medio de un monólogo grandilocuente, La Cocinerita rompía la cuarta pared con un gesto cotidiano o una interrupción absurda. Ese juego me permitió encontrar un placer particular en la actuación: el de poder flotar entre capas sin tener que justificar del todo cada transición. Sin embargo, este fue también el tramo más difícil: el estar sola en escena, sosteniendo toda la carga emocional y física, sin posibilidad de apoyarme en otros cuerpos, implicaba una concentración absoluta.

Experimenté una conexión más profunda con el personaje en este tramo más que en cualquier otro momento de la obra. Tal vez por la singularidad de habitar como única actriz el espacio escénico, tal vez por la potencia del texto, o tal vez porque esta escena me permitía armar y romper atmósferas, entrar y salir del drama, construir y desmontar la teatralidad en tiempo real.

Desafíos técnicos

La experiencia escénica de interpretar a La Cocinerita en *Polixena y la Cocinerita* me planteó una serie de preguntas complejas sobre el modo de construir un personaje que opera simultáneamente como dispositivo cómico y como vector crítico dentro de una propuesta teatral que dialoga con el grotesco, la tragedia clásica y la relectura feminista de los relatos

patriarcales. ¿Desde dónde encarnar un cuerpo subalterno que es a la vez víctima y agente farsesco? ¿Qué tipo de lenguaje actoral se vuelve necesario cuando el texto interpela desde su estructura misma las convenciones del drama?

El proceso comenzó con la necesidad de encontrar un punto de vista desde el cual abordar a esta figura ambigua y multifacética. La Cocinerita es presentada por Storni como una sirvienta grotesca, una mujer común que irrumpe con descaro en el mundo de los héroes y las heroínas trágicas. Su decir está marcado por la oralidad, por la velocidad del habla, por una gestualidad exuberante y por un humor que desborda la lógica dramática. Sin embargo, esta comicidad no la exime de estar atravesada por el dolor y la exclusión: su risa no es ingenua, sino que abre una grieta en el entramado simbólico del sacrificio heroico.

El trabajo con Aldo Pricco fue fundamental para pensar el modo en que este personaje se inscribe en la escena. Como ya se ha señalado, su praxis actoral propone un entrenamiento basado en la presencia, el ritmo, la escucha activa y el trabajo vincular como fundamento del sentido. En ese marco, conceptos como los SATs y el pre-impulso resultaron centrales para desarrollar una lógica de acción que no dependiera de una psicología previa del personaje, sino de una disponibilidad sensible frente al otro y frente a la situación escénica. El pre-impulso, tal como lo define Pricco, no es una intención ni una emoción, sino una alerta del cuerpo, una disposición interna que activa la escucha y organiza la presencia escénica antes del gesto reconocible.

Durante los ensayos, comenzamos a identificar cómo esa escucha activa no podía reducirse al plano relacional entre actores, sino que debía expandirse hacia el texto, la espacialidad y el público. Se trataba de componer un cuerpo poroso, capaz de alojar la irrupción de lo inesperado, y a la vez sostener una estructura rítmica exigente. En ese sentido, el concepto de estado pre-expresivo de Eugenio Barba fue una herramienta útil para pensar el tipo de energía que debía sostener el personaje más allá de sus acciones codificadas. No se trataba de representar a una cocinera cómica, sino de activar un cuerpo escénico que irradiara simultáneamente urgencia, desborde y artificio.

Este trabajo encontró afinidad con la perspectiva de los entrenamientos con Paula Tabachnik; el cuerpo se entrena para habitar un estado de disponibilidad en movimiento, donde el centro no está en la voluntad individual sino en el devenir colectivo de la energía. Si bien el tono de la obra distaba del drama ritual, esta experiencia me permitió explorar una

fisicalidad que luego se tradujo, en escena, en la posibilidad de sostener una comicidad grotesca con raíces profundas.

En ese sentido, el personaje se fue construyendo en capas superpuestas: por un lado, la precisión técnica que exigía la partitura gestual, marcada por el ritmo y la relación constante con el otro; por otro, el trabajo vincular como motor de sentido, donde el diálogo con Polixena, su opuesto trágico, se volvió eje del conflicto escénico. No había forma de pensar a La Cocinerita sin el contraste con ese otro cuerpo, atravesado por la solemnidad, el sacrificio y la nostalgia.

A su vez, la relación con el público fue una dimensión vital del trabajo: La Cocinerita no solo dialoga con los personajes de la obra, sino que interpela directamente al espectador, lo provoca, lo incomoda, lo seduce. Se trata del “teatro erótico” de Pricco, en el sentido de que el actor “desea ser deseado”, pone en juego su presencia en una relación de tensión activa con quien lo observa.

A partir de esta búsqueda, comencé a intuir que el personaje de La Cocinerita podía ser pensado como una figura fronteriza que desafía los binarismos tradicionales (heroína/sirvienta, víctima/actora, cuerpo/voz) y encarna una política del entre. Su comicidad no está separada de su politicidad; al contrario, su desborde, su desobediencia y su presencia disruptiva, dan lugar a la potencia farsesca, y es justamente la vía por la cual se activa una crítica al orden simbólico.

Así, la construcción del personaje no fue un proceso de acumulación de rasgos, sino más bien de excavación. Cada ensayo abría nuevas preguntas sobre qué hacer con ese cuerpo excéntrico que dice y no dice, que habita una zona ambigua entre la risa y la herida. En los momentos de mayor intensidad escénica, el trabajo no se sostenía sobre una emoción interior sino sobre una arquitectura precisa de vínculos, acciones y silencios. El subtexto residía en lo rítmico y en la manera en que el cuerpo construía sentidos en relación con los otros cuerpos en escena.

Lo que quedó, finalmente, fue una experiencia de composición que me confrontó con los límites del lenguaje y con la potencia política del artificio teatral. La Cocinerita no “representa” un mensaje, sino que expone una pregunta: ¿qué cuerpos merecen ser escuchados? ¿Qué voces interrumpen la lógica del sacrificio trágico? ¿Qué sucede cuando la farsa se vuelve una forma de resistencia?

Agenciamiento y transformación: la escena como acto de sentido

Este apartado surge en diálogo con una materia teórica del profesorado en teatro que cursé en paralelo a la redacción de este trabajo, donde abordamos conceptos como *agenciamiento*, *interseccionalidad* y *consustancialidad* desde una perspectiva antropológica. Estas herramientas teóricas me permitieron resignificar todo el proceso, en especial la escena final. Si bien los elementos políticos, sociales, de género y clase estuvieron presentes desde los comienzos del trabajo actoral y dramático, fue a partir del contacto con estos marcos conceptuales que logré poner en palabras ciertas intuiciones escénicas que se venían gestando. Así, comprendí que aquello que inicialmente se manifestó como una búsqueda sensible y escénica, cargada de emoción, urgencia y potencia encarnada, encontraba también una dimensión analítica posible, en la que las acciones del personaje, los gestos de la actriz y las decisiones de la autora podían pensarse como actos de agenciamiento, en contextos atravesados por estructuras de poder. Esta resignificación no solo esclareció el valor simbólico de la escena del perdón, sino que reordenó retrospectivamente todo el proceso creativo como un entramado de tensiones y potencias políticas que el arte logra condensar y proyectar.

En ese marco, resulta sumamente potente retomar el concepto de *agencia*, tal como lo desarrolla Sherry Ortner (2006), entendida no como una capacidad individual libre de condicionamientos, sino como una práctica situada, históricamente localizada, estructurada por el contexto pero también capaz de transformarlo. Ortner propone una concepción relacional de la agencia, que reconoce simultáneamente la capacidad de reproducir y de resistir las estructuras sociales. Desde esta perspectiva, cada elección escénica, por mínima que parezca, puede ser leída como parte de un gesto de agenciamiento, ya que implica actuar (y actuar-se) dentro de un sistema de relaciones de poder, en este caso atravesado por jerarquías de clase, género, estética y autoridad.

En este sentido, el proceso de construcción escénica del personaje de La Cocinerita puede ser comprendido como un doble movimiento: por un lado, de inscripción en un rol subordinado (el de la sirvienta obediente, burlada, castigada), y por otro, de reconfiguración simbólica de ese lugar a través del juego, la imaginación y el desborde farsesco. A pesar de estar encuadrada en un sistema de opresión que le impone un lugar marginal, La Cocinerita despliega una serie de recursos expresivos: el exceso, la voz, la deformación, la metáfora que permiten vislumbrar un acto de resistencia. Su identificación con la figura trágica de Polixena

no sólo funciona como un escape poético del espacio de la cocina, sino como un gesto de reapropiación de la palabra y del sentido: al decir los versos de la mártir, no los repite, los reencarna, los reinterpreta y los reinscribe desde su propia condición de servidumbre.

Este desplazamiento simbólico opera como un acto de agenciamiento subjetivo, porque le permite constituirse como sujeto de discurso, incluso desde la marginalidad. Es en esa grieta, en ese quiebre entre el cuerpo cómico y la palabra trágica, donde se produce un cortocircuito que desestabiliza los órdenes jerárquicos del sentido. En ese momento, *La Cocinerita* no está solo representando: está diciendo, está reclamando. Aun cuando al final se restituya su lugar de castigo, ese instante de protagonismo poético se sostiene como acto de agencia: breve, fugaz, pero denso de significación.

Pero la obra no habilita solo un agenciamiento dentro de la ficción. Existe también un segundo nivel, no menos político, que se expresa en la escritura misma de la obra y en la figura de su autora. Alfonsina Storni interviene como agente de transformación estética e ideológica en un campo cultural dominado por cánones patriarcales. Su decisión de escribir una obra con estructura no convencional, personajes femeninos que desbordan los moldes de su tiempo y un tono farsesco cargado de crítica, constituye en sí misma un gesto de agenciamiento.

Storni desafía el paradigma del drama burgués y las expectativas de representación femenina de la época. Al elegir el tono grotesco y la farsa, y al calificarla como “pirotécnica”, intensifica la capacidad subversiva del texto. En lugar de repetir los patrones normativos, crea una estructura textual que desnaturaliza los mandatos de clase y género. Las mujeres de su obra, la mártir y la sirvienta, no encarnan la virtud ni la obediencia, sino el dolor, el deseo, la rabia, la desmesura. En esa apuesta estética hay un posicionamiento político: el arte como campo de intervención simbólica.

La obra, por tanto, se vuelve un doble dispositivo de agenciamiento. Uno ocurre en el plano de la representación (*La Cocinerita* como personaje que resiste, que imagina, que se reapropia de su voz); y otro en el plano de la producción cultural (Storni como autora que irrumpe en un campo hegemónico para ensayar nuevas formas de subjetividad, lenguaje y conflicto). Ambos niveles se intersectan en la escena y cobran cuerpo en la actuación, lo que transforma la práctica actoral en una zona de interpelación crítica.

Este doble agenciamiento se reactualiza cada vez que la obra se pone en escena, en especial cuando dialoga con públicos actuales. Como compartió una espectadora al finalizar una función durante una instancia de desmontaje y debate del material: *“necesitaba escuchar que el Joven le pedía perdón a la Cocinera”*. Ese gesto escénico, quizás menor en términos de acción dramática, operó para ella como una reparación simbólica. Allí también ocurre otro nivel de agenciamiento: el del público que se ve afectado, que resignifica la experiencia, que encuentra en el arte una forma de respuesta emocional y política. La escena, entonces, se vuelve espacio de contacto, de fricción, de potencia.

CONCLUSIONES

El arte como práctica de sentido y transformación

A lo largo de este proceso de investigación y creación escénica, se fue haciendo evidente que la práctica actoral no es nunca una mera ejecución técnica ni una simple tarea de interpretación, sino una experiencia situada, relacional, histórica y, por ello, profundamente política. La construcción del personaje de La Cocinerita, el entrenamiento físico y vocal, el trabajo con la farsa, el vínculo con el texto de Storni y con el público, todo fue configurando un espacio donde el arte no solo representa, sino que interviene, interroga y proyecta.

Entiendo el arte como una herramienta cultural fundamental para la producción, circulación y transformación de sentidos. A través de sus múltiples lenguajes, el arte permite representar experiencias humanas, resignificarlas y abrir la imaginación a nuevas posibilidades de existencia. Desde mi perspectiva, es por medio del arte que los humanos damos forma y continuidad a nuestra existencia, dejando huellas simbólicas de nuestro paso por el mundo. Estas expresiones, cargadas de intencionalidad y contexto, condensan transformaciones sociales, políticas, geográficas, culturales e históricas. Por eso, el arte no es nunca neutral: se produce en un contexto atravesado por relaciones de poder y disputas simbólicas, y al mismo tiempo puede operar como una herramienta crítica capaz de tensionarlas o transformarlas.

Volviendo a *Polixena y la Cocinerita*, la obra no sólo manifiesta una sensibilidad estética particular, sino que también propone una posición política frente a los modos de representación. Al cuestionar los moldes dramáticos de su tiempo, desafiar los mandatos de género y construir personajes femeninos que escapan a la norma, Storni no se limita a describir una realidad: proyecta otras posibles. Esa imaginación, atravesada por el humor, la crítica y la tragedia, se convierte en una herramienta de resistencia.

En ese marco, el proceso artístico que aquí se analiza dejó marcas no solo en la escena, sino también en la vivencia actoral. No se trató simplemente de representar una obra, sino de habitarla, resignificarla y abrirla al presente. La pregunta por la agencia no quedó contenida en el texto: atravesó el cuerpo, la voz, el ensayo y el vínculo con lxs otrxs. Fue, en definitiva, una experiencia de creación compartida: entre dramaturgia y actuación, entre texto y público, entre historia y actualidad.

El arte, en este sentido, no solo comunica o entretiene. Nos transforma. Nos permite hacer espacio a lo indecible, lo silenciado, lo aún no pensado. Es allí donde reside su potencia: en el riesgo, en la pregunta, en la grieta por donde se filtran nuevas formas de estar en el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castagnino, R. H. (1948). El teatro pirotécnico de Alfonsina Storni. *Boletín de Estudios de Teatro*, 22-23, 101-103.
- Domenech, R. (2011). *Pirandello y su teatro de crisis*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
https://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_americana/obra/pirandello-y-su-teatro-d-e-crisis/
- Dubatti, J. (2020). Eurípides y la tragedia *Hécuba* transfigurados en *Polixena y la cocinerita* (1931), “farsa pirotécnica” de Alfonsina Storni. *Boletín de Literatura Comparada*, 2(45), 17-38.
- Dubatti, J. (2023). Políticas de la diferencia y la revelación en una puesta universitaria de *Polixena y la cocinerita*, de Alfonsina Storni, en la Norpatagonia. *CeLeHis*, 10(29).
<https://doi.org/> (completar DOI si lo tenés)
- Lauren, E. (2011). En busca de la quietud. *American Theatre* (Traducción de León Sierra).
- Ortner, S. B. (2006). *Antropología y teoría social: Cultura, poder y el sujeto que actúa*. Durham: Duke University Press.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Tomo I, pp. 3-5). La Habana: Edición revolucionaria.
- Pricco, A. R. (2021). Teatro explicativo versus teatro de experiencia estética. Apuntes sobre una dicotomía provisoria para comprender tendencias y estereotipos en la enseñanza teatral escolar. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 3(5), 7-24.
- Pricco, A. (2022). Apuntes sobre el oficio del teatrar, en Dubatti, J. (coord.), *Teatro: praxis escénicas, pedagogías, producción de conocimiento*, Morón: Macedonia ediciones, 323-339.
- Pricco, A. R. (2024). Retórica escénica y técnica actoral. Paradigma de la construcción de empatía en la interfaz escena/espectadores. *Liminal: Revista de Investigación en Artes Escénicas*. <https://doi.org/10.69746/liminal.a16>

Pricco, A. R. (2022). Intertextualidad y discursos sobre el poder en "Polixena y la cocinerita". Farsa pirotécnica (1931) de Alfonsina Storni, espectáculo de investigación-creación de la Universidad Nacional de Río Negro, Argentina. En *Actas del VI Congreso Latinoamericano de Teatro y Educación Artística (CLASTE A)*. Universidad de Coimbra, Portugal. [Conferencia-ponencia CLASTE A VI Ponta Delgada Aldo Pricco Intertextualidad y discursos sobre el poder en Polixena y la cocinerita de A. Storni.pdf](#)

Proyecto "Procedimientos aplicados a la creación escénica. Proceso y montaje de un espectáculo teatral. Caso: *Polixena y la cocinerita*, de Alfonsina Storni" (s.f.). Dirección: Dr. Aldo Rubén Pricco. Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina, San Carlos de Bariloche, Argentina. Código PI-CA 40-B-881.

Tabachnik, P. (2015). El concepto de la energía en la dramaturgia del actor. In *Actas VI de las Dramaturgias Norpatagonia Argentina*. Educo Editorial, Universidad Nacional del Copahue, Neuquén.

Vicente, S. (2006). René Gotthelf, la investigación desde sus protagonistas: Senderos y estrategias. En *Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística*. Mendoza: Ediunc.

ANEXO I - MATERIAL GRÁFICO COMPLEMENTARIO



Escenas de La Cocinerita con El Joven en foto 1, y La Cocinerita y la Mucama en foto 2. Función de Polixena y la Cocinerita en La Llave (2024). Foto: Denis Bruno.



Imágenes que condensan la intensidad y la esencia del proceso escénico dentro de la obra. Representan para mí un punto de encuentro entre la exploración artística, la carga emocional y el trabajo técnico desplegado a lo largo de todo el proyecto. Función de Polixena y la Cocinerita en La Llave (2024).





Pez Musical y Eurípides. Personajes fantásticos de la obra.
Función de Polixena y la Cocinerita en La Llave (2024).



Escena final: La Cocinerita interpretando a Polixena.
Función en La Llave, 2024. Fotografía Denis Bruno.



ANEXO II - TEXTO ORIGINAL *POLIXENA Y LA COCINERITA, farsa pirotécnica de Alfonsina Storni.*

Farsa trágica en prosa y verso

1 acto y epílogo

Alfonsina Storni

Esta obra fue escrita para que la representara Berta Singerman, lo que explica su carácter. Su verso, deshilvanado, ha querido atender más a la nerviosidad del relato que a las formas corrientes.

PERSONAJES

Del primer acto

la cocinerita (25 años)

la mucama (23 años)

el joven (28 años)

varias caras de jóvenes (de 18 a 24 años)

Del epílogo

eurípides

la mujer de eurípides (no habla)

la voz del pez musical (masculina)

La cocinerita y la mucama: Visten como servidoras modernas, pero con exquisito gusto y gracia. Vestidos de tafetán, delantales y cofias lujosas. Deben dar la impresión, querida, de estilizar algún figurín.

El joven: De clase reinada. Traje común. Impresión de fuerza.

Varias caras de jóvenes: Estilizan una elegancia snob. Impresión de muñecos, al aparecer.

Eurípides: Trajeado al estilo de su época. Es anciano, vigoroso.

La mujer de Eurípides: Túnica de su época. Es joven aún.

El pez musical: Una inmensa boca en la que puede entrar Eurípides; los ojos son focos de colores, rojo y verde, respectivamente.

La escena representa una cocina estilizada. Cacerolas, plumeros, sartenes, escobas, fuentes, etc., de diversas formas y colores caprichosos y brillantes, distribuidos. En un rincón, una gran cantidad de repollos se levanta decorativamente. Canasta de verduras, con pepinos, zanahorias y perejil. Al lado de una pileta un atril con un gran libro abierto. Sobre una mesa muchos libros. Una escalera tijera de no más de 1,50 de alto con clavos en sus travesaños. El decorado debe adelantar al espectador una impresión de irrealidad original y colorida.

la cocinera: –(Al alzarse el telón seca los últimos platos al lado de la pileta y lee en el libro del atril con entonación enfática) “¡Oh, madre, qué tales penas sufres! Oh, tú la más infeliz de las madres. ¡Oh, mujer desdichada! ¿Qué numen ha suscitado contra ti de nuevo tantas infaustas e inauditas calamidades? Ya no seré tu compañera de esclavitud, ya no podré, siendo tu hija, consolarte en tu deplorable vejez. Como la leoncilla criada en las selvas, como la ternera nueva, me verás separada de ti, me verás degollar, y bajaré a las subterráneas tinieblas de plutón, en dónde yaceré con los muertos...” (Termina con los platos y comienza a ordenar la cocina.) Oh, Eurípides, si me vieras a mí fregando los platos, a mí, admiradora de tu genio, secadora también de tus lágrimas, repetidora de tus cantos... ¡Cantemos, cantemos! Todo es canto en la vida, ¡todo! (Su monólogo lo hará colgando cacerolas, ordenando la vajilla, distribuyendo repasadores) Cantan los cubiertos al chocar contra la pileta; canta el agua al hervir en las ollas, canta el lomo en contacto con el hierro caliente; canta el vapor al levantar las tapas; canta el acero que fila el acero; canta el rallador contra las aristas del pan y del queso; canta la media luna picando el perejil y el ajo; canta el muñón del mortero al riturar las especias. Cantemos, pues; ¡cantemos siempre! Cantemos el resplandor de las cacerolas, lunas de pared colgadas en fila sobre un cielo al óleo; cantemos la redondez de las cebollas, noble símbolo de maternidad; cantemos la canción del aceite hirviendo que levanta cataratas de humo en contacto con las humildes rajadas de calabaza; cantemos el agua que sale rabiosa de las canillas y cae sobre los platos limpiándolos de grasa, que es la deshonra de la loza; cantemos el movimiento del brazo, que friega de derecha a izquierda y de la periferia al centro en una fiebre académica de lustre y resplandor... ¡Cantemos!... ¡Cantemos!... Cantemos el esplendor de una cocina en orden! (Ya está todo arreglado) ¿Soy o no soy la cocinera perfecta? (Con suma gracia) ¿A ver mi cofia? ¿Mi delantal? (Saca del cajón de una mesita espejos y elementos de maquillaje) Pongamos una rosa de 70 centavos sobre la boca. (Se da rouge) La patilla... cinematográfica... Las mejillas... pletóricas. (Se pinta) Soy la salud vigilando los dominios gastrointestinales... Yo misma soy el principio del apetito.

el joven: –(Viene del interior; va hacia ella, descompuesto, con un papel en la mano) ¿Con qué te vas a burlar de mí, arrastrada? ¿Con qué me vas a venir con papelitos? ¿Qué te has creído? (La toma de un brazo) ¿Quieres que te deshaga la cara a bofetadas?

la cocinerita: –Suelte, suelte, que me hace daño...

el joven: –¡Coqueta inmundada; ramera!

la cocinerita: –Ya sabía usted que no iría, que no iría. Podía usted matarme, ¡pero no iría!

el joven: –¿Y me has tenido un mes dando vueltas, dejándote besuquear, engañándome con pamplinas?

la cocinerita: –Usted no comprende nada, no puede comprender...

el joven: –¿Qué es lo que no puedo comprender?

la cocinerita: –Que hay mujeres a las que no se las compra con nada; ni con amor, ni con amenazas, ni con dinero, ni con halagos...

el joven: –¿Y tú eres una de esas? ¿Imaginas que he creído tus historias? ¿Crees que si valieras algo estarías en una cocina lavando babas ajenas? ¿De dónde sacas para vestidos de seda? ¿A quién le cuentas que te has ido pura de tu casa a correr mundo? ¡Por algo te habrán echado, farsante, descocada!

la cocinerita: – (En un tono que es serio pero cuya actitud resulta cómica: el brazo empuñando un hacha pequeñísima de cocina se ha detenido a la altura de la frente como a mitad de camino) ¡Salga de aquí, salga de aquí o le parto la cabeza de un hachazo!

el joven: – ¡Dobla ese brazo! (La domina; ella gime) ¡Dobla ese brazo! ¡Así!...¡Entrega esa porquería! (Ella suelta el hachita) Ve a buscarla ahora a mi cuarto. ¿Cuánto quieres? ¿Quinientos? ¿Mil? ¿Tres mil? ¿Cinco mil? ¿Te bastan? Ni uno más. Por una cocinera ni un centavo más. ¡Y desengrásate primero, si quieres que mi cama te honre, sirvienta! (Sale).

la cocinerita: –(En esta escena debe adoptar una actitud ambigua; cuando él la deja, comienza a reír con una risa no desesperada, sino pequeña, convulsiva. Se vuelve buscando qué hacer y maquinalmente cuelga y descuelga objetos sin ton ni son. De pronto toma una escalera de tijera que se halla en un ángulo y la lleva al centro de la escena; vertiginosamente clava con un martillo clavos en sus travesaños intercalando en estas actitudes su monólogo) La comedia va bien... la comedia va muy bien... gran escena... va muy bien... último acto... (Hace el movimiento de clavarse un puñal en el corazón) ¡Magnífico! ¡Bravo! ¡Bravo! (Se aplaude) La heroína soy yo... ¡Me saludo a mí misma!... ¡Hombre hermoso! ¡Mujer estúpida!... Él entra por esa puerta; ella está sentada... Ella es chica, muy chica... no mide más que la mesa... Él

cuatro pisos; si, mide cuatro pisos... ¡Qué gran escena! (Se imita a sí misma) ¡Salga, salga, porque si no lo mato! Yo tenía un hacha en la mano, un hacha chiquita... un ajo podría morir de un golpe... Pero un gato, ¿un gato hubiera muerto con ella? Muy chiquita; demasiado chiquita... (De pronto) ¡Más grande que este cuchillo!... (Toma uno grande y filoso) De un golpe salta la cabeza del pollo... En el extremo del túmulo estaría bien... ¡aquí! (Lo pone en el extremo superior de la escalera, luego se pasa la mano por la frente, como quien ha sufrido una alucinación y sale de ella. De vez en cuando conserva una risita que ya no es convulsiva sino triste. Se sienta en la mesa cargada de libros y se pone a hojearlos).

la mucama: –(Viene del interior) ¿Has terminado ya tu tarea?

la cocinerita: –Sí, limpié la cocina.

la mucama: –¿No vienes a hacer la siesta?

la cocinerita: –No, me quedaré aquí leyendo.

la mucama: –¿Cuándo rindes?

la cocinerita: –Dentro de diez días.

la mucama: –Yo, mañana. ¡Qué tienes? ¿Por qué te ríes?

la cocinerita: –Por nada.

la mucama: –¿Ya estás cansada de nuestra aventura?

la cocinerita: –¿Cansada? No aún, todo esto es muy divertido ¿Has visto quemar a un ser humano? Sus contorsiones son las más cómicas que se puedan imaginar. (Transición de tono) ¿Nunca te ha dado risa?

la mucama: –Muchachas, somos dos desdichadas.

la cocinerita: –¡Hola! ¿Quién te lo dijo?

la mucama: –¿No quieres reconocerlo?

la cocinerita: –Saco el arroz a punto y desenredo a Einstein, ¿puedo ser una desdichada?

la mucama: –Dejémonos de fantasías, volvamos a nuestras casas... Mi padre acaba de comprarse un Packard, ¡ay el recuerdo de los almohadones suaves!

la cocinerita: –(Sombría) ¡Vete!

la mucama: –¿Sola?

la cocinerita: –Sola.

la mucama: –¿Y tú?

la cocinerita: –(Muy significativa) Saldré antes que tú...

la mucama: –¿De esta casa?

la cocinerita: –No.

la mucama: –¿No dices que saldrás?

la cocinerita: –Saldré.

la mucama: –No te comprendo.

la cocinerita: –No te importa.

la mucama: –A ti te ha pasado algo. Recién oí que gritabas; también oí la voz del joven. ¿Ha vuelto a molestarte? ¿Qué pasó? Habla... ¿Por qué te ríes?

la cocinerita: –(Ambigua, con un fondo sombrío en la voz) Hacíamos una comedia, hace algunas semanas que la venimos ensayando. Los ensayos van cada vez mejor ¿No me crees? Siempre he tenido pasta de actriz, bien lo sabes... (Alegrando el tono) En cuanto deje esta cocina pasaré a la escena; será mi séptima experiencia. Acaso mi gran experiencia. Porque ¿quién te dice que mi verdadera vocación no está en ser un médium de la vida, de las pasiones, de las ideas de todos?... (Con orna perversa) ¿Pero sabes qué papeles haría con especial genio?... Los papeles de mujeres perdidas. Mírame el gesto, la mirada, el andar (Se descompone) ¿No soy una prostituta? ¿Mis movimientos, acaso, no son zafios? ¿Mi cara no es promisoro? ¿Soy o no soy una gran actriz?... Anda, si tú fueras hombre y yo no fuera una comedianta, ¿cuánto darías por mí? A ver, ¿cuánto?

la mucama: –Vamos, loca. ¡Siempre la misma!

la cocinerita: –¿Cuánto tiempo hace que salí de mi casa? Cuatro años, ¿te acuerdas? Era hermosa, entonces, era casi una niña... ni una arruga tenía en la frente. Pero había llorado mucho... ¿Tú has pensado en lo que sentirías si los seres que están en los libros se movieran, salieran de sus páginas, se mezclaran a tu vida? ¿Cuánto han sufrido los seres de los libros? Unos han muerto de hambre, otros en el fondo de las cárceles como una fruta podrida, otro en la horca por amor a los seres humanos. Pero ¿y si te engañaron esas ficciones? Ver, saber, conocer, constatar; ¿hay tentación mayor en la vida? No, no era rica como tú, pero no necesitaba trabajar... mi padre y mi madre, buenísimos pero, ¡qué pequeños! Habían bajado a la vida cuatro funciones miserables... No, nada me faltaba. Pero sabía una cosa, que era un ser humano, ¿sabes?, un ser humano con una sola vida, con un solo puñado de años para ir pagando lo que el mundo me diera, bueno o malo. Y me salí a ver el mundo. Pero por los forros. Quise trabajar para verlo. He sido celadora, he sido enfermera, he sido empleada, he sido obrera, estoy en una cocina...

Ganarse la vida aclara rápidamente las ideas. Había oído hablar de amos felices y oprimidos desdichados... Fui amo; quise ser servidor... Si, la vida desde una cocina y fuera de ella tiene dos caras distintas: cambia el valor del dinero, cambia el valor del esfuerzo, cambia el valor de las horas.

la mucama: –Cambia el valor de las langostas... En la cocina te atiborras gratis; fuera las pagas muy caras.

la cocinerita: –No vi nunca a los míos; seguí estudiando; mis hermanos pensaron de mí atrocidades, sí, ¡atrocidades!... (El recuerdo de lo dicho la hiera y se aloca de nuevo levantándose, enfática) ¡Amo a Diana!

la mucama: –Oh pobre gatita... yo también.

la cocinerita: –A Diana casta, fuerte, libre, dueña de su cuerpo y de sus flechas.

la mucama: –¡Vamos, mujer!

la cocinerita: –Ojalá esto fuera un bosque y mis cacerolas hombres. ¡Dame el arco! ¡Dame las flechas!

la mucama: –¿Flecha? Toma la de mi espíritu...

la cocinerita: –(Hace como si le extrajera una flecha de la cabeza; imita con los brazos la tensión del arco y hace con la boca el zumbido de la flecha) ¡Psss... ya está! ¡Hombre al suelo!

la mucama: –¿Los odias?

la cocinerita: –Eh, tú, descríbeme un hombre... (Toma papel y tijera).

la mucama: –Dos piernas tiene.

la cocinerita: –Recorto. (Recorta un papel blanco).

la mucama: –Sobre las piernas un busto...

la cocinerita: –Recorto.

la mucama: –En la cavidad torácica, vulgo pecho, a la izquierda...

la cocinerita: –Un nido de ratas. Espérate, escribiré: RATAS. (Escribe la palabra en el sitio del corazón).

la mucama: –Un cuello, una cabeza...

la cocinerita: –Recorto.

la mucama: –En la cabeza...

la cocinerita: –No me digas: escribo... SOBERBIA, CRUELDAD, CEGUERA. (Escribe estas palabras en la cabeza del pelele).

la mucama: –Come.

la cocinerita: –Camina.

la mucama: –Ama.

la cocinerita: –Mata.

la cocinerita: –Insulta.

la cocinerita: –¡Ah! (Da un grito terrible).

la mucama: –¡Muchacha!

la cocinerita: –(Se lleva la mano al pecho en actitud cómica) Escena tercera del primer acto... La dama se oprime el corazón y grita. Luego toma al hombre y lo clava en la escalera... así, con un alfiler de sombrero. (Clava al pelele en la escalera) No habiendo alfiler de sombrero bueno será uno cualquiera.

la mucama: –Chica; te vas a enloquecer...

la cocinerita: –(Vuelve a su tono natural) He aceptado mi destino; me jugó una mala pasada, pero sábelo; lo he aceptado...

la mucama: –Has sufrido mucho en esta dura experiencia; no era para ti; estás a tiempo: vuelve a tu casa. Yo renuncio. Locura de chicuelas. Afán de corregir un mundo incorregible. Vuelve a tu casa; allí deben conocer tu vida, saber que siempre has sido una muchacha honesta... Yo hablaré. Deben saberlo.

la cocinerita: –Niña mía; jamás. Vuelve tú. Yo jamás camino sobre mis pasos. Sigo para adelante, así me hunda en un abismo. Tú tienes otro carácter. Sabes capear las cosas. Yo sólo sufrirlas. Tú sabes jugar con la vida... Yo quise ponerla a prueba y ella me puso a mí. Aceptado. He visto más de lo que deseaba ver y algunas cosas, oh, viviría mis años y las recordaría. ¿Quieres que te cuente una, una de tantas? Fue en la sala de un hospital de niños; un muchacho vendedor de diarios; doce años tendría; sin padre, sin madre; con unos ojos sucios de perro aporreado. Llegó en un estado lamentable; se moría; tuvo una agonía lenta: dos, tres días, agonizando. Antes de morir reaccionó: se dio cuenta que se iba y gritó, lloró, implorando salvación. Lo atendía una médica; era bonita, era joven; era graciosa; elegante; tenía una sonrisa dulce de hada buena. Era tanto el miedo que el muchacho tenía de morir que esa mañana, al pasar ella por su lado le pidió en un gemido: “por favor, no me deje solo; por favor, quédese conmigo, me muero”. Ella se detuvo apenas, coqueteando con otro médico de la sala que iba a su lado. Por toda respuesta le tapó la cara con la sábana. “Es esa la muerte”, le dijo a su compañero al alejarse.

la mucama: –¿Y qué iba a hacerle?

la cocinerita: –Oh, sí, comprendo, era una médica, estaba acostumbrada a ver morir; tenía un horario fijo, y no era su tarea la de acompañar agonizantes; pero si hubiera visto a cientos de enfermos contagiosos abandonados para siempre por los seres que más los quisieron, padres a sus hijos, maridos a sus mujeres, hijas a sus madres...

la mucama: –¿Y no has visto también gestos grandes, virtudes, actos heroicos?

la cocinerita: –Oh, sí, los he visto; pero en escaso número; el suficiente para no morir de desesperación en medio de una mayoría cobarde y egoísta.

la mucama: –Mira en cambio el caso de otro médico: fue en tiempos de la guerra europea. Se trata de un especialista célebre. Ganaba apenas para vivir mal, sosteniendo a mujeres de su casa que habían quedado desamparadas. Fue a verlo desde aquí a Alemania un enfermo, sino rico, acomodado. El hombre tenía una enfermedad incurable y aquel sabio, agobiado de preocupaciones económicas, no quiso cobrarle la consulta. “Le agradezco -le dijo- que haya venido desde América a verme. Con esto me doy por bien pagado. Pero no puedo cobrarle honorarios a un hombre a quien no sé salvarle la vida”.

la cocinerita: –Sí, admirable.

la mucama: –Sobre todo cuando tú ves a otros que especulan sobre el pobre individuo desahuciado.

la cocinerita: –¿Desahuciados? Todos estamos desahuciados... Es cuestión de años más, años menos... Lo único que yo le enseñaría a los hombres es a saber morir. El ser más grande es el que mejor sabe morir... Cuando la vida te resulta una piltrafa, suprímela. Un corazón generoso ama tanto la vida como sabe aceptar la muerte. Gajes del juego de vivir una muerte a destiempo...

la mucama: –Ay, chica; prefiero el pan con mermelada.

la cocinerita: –¿Conoces la Hécuba de Eurípides?

la mucama: –¿Grieguecillos a mí? No, hija; cómete tú sola la ensalada Esquillo- Sófocles- Eurípides... Te la regalo.

la cocinerita: –Si me quisieras oír con un poco de seriedad...

la mucama: –Tengo una seriedad por dentro que me hace falta frivolidad por fuera.

la cocinerita: –Si me quisieras oír... ¿Por qué se me ha grabado esa mujer? Quiero despreciar a los románticos, pero soy una romántica... Me admiran los gestos heroicos por lo mismo que yo no soy capaz de realizarlos. Nunca sabría morir como esa mujer.

la mucama: –¿Cómo cuál?

la cocinerita: –Como Polixena.

la mucama: –Vamos, vamos...

la cocinerita: –Sí, como en la leyenda, que acaso la verdad fue otra cosa.

la mucama: –¿Como cuál leyenda?

la cocinerita: –La que recoge Eurípides sobre Polixena. La tengo aquí (señala la cabeza), hace días que la leo y releo...

la mucama: –(Jovial) Sí, veo que has adelgazado...

la cocinerita: –(Reflexiva) ¡Polixena!...

la mucama: –(Jocoso) Dios salve a Polixena...

la cocinerita: –Era hija de una reina, de Hécuba; madre e hija fueron hechas esclavas después de la guerra de Troya... tengo la escena, aquí, aquí...

la mucama: –¡Oh, el antiguo esplendor! Reina esclava de nombre Hécuba... su hija Polixena se llama...

la cocinerita: –Y cuando todo lo había perdido, aun le pidieron la vida y la entregó sin cobardía...

la mucama: –¡Oh, Polixena, Polixena!

la cocinerita: –Si yo fuera capaz de un acto semejante, ¡cuánto me estimaría!

la mucama: –Pues yo quisiera morir dopada de morfina para no saber que me muero.

la cocinerita: –Oh, la vida es sucia frente a la creación noble de un gran poeta: gestos bellos, cuerpos bellos, almas bellas, pensamientos bellos, actos bellos... Me muero, me muero de sed...

la mucama: –(Muy graciosa) ¿Agua? ¿Soda? ¿Limonada? ¿Refrescos? ¿Chufas? ¿Helados?... (De pronto, en el interior, una fuerte victrola rompe un tango arrabalero; risas y jaranas de muchachos jóvenes se oyen claramente).

la cocinerita: –(Se aloca nuevamente, su acento es profundamente humano, verídico) Ah, miserable; arriba en su cuarto; con sus amigos... bailan, se ríen, janean... Son muchos, son más que de costumbre... ¿Qué hará? ¿Qué intentará hacer? Conozco bien su bajeza... No en balde los ha traído... Es capaz de todo; amiga, queridita, protégeme, protégeme; te contaré; te contaré todo; mi corazón se rompe de angustia; no podré vivir más... lo amo, lo amo alocadamente; lo amo, lo odio, lo desprecio, lo aborrezco... le haría pedazos el corazón con las uñas... si supieras lo que es tener que amar, a pesar tuyo, a un hombre brutal con un alma de hiena y un lenguaje de carrero... Porque es hermoso, sí, hermosos, y hombre, ¡tan hombre como infame!... Pero me redujo a una piltrafa, me ensució con palabras horribles, me trató como a la peor de todas las mujeres, porque mi voluntad es tan terrible como mi amor... ¡Jamás, jamás, jamás, seré suya! Nunca seré humilde con él, ¡nunca, nunca!... Puede atarme a un árbol, latigearme sin piedad, ¡me resistiré!... Puede triturarme el cuerpo a alfilerazos, ¡me resistiré! Puede quemarme viva, me resistiré!... Me daré a un mendigo de la calle, a él no... ¡jamás!... ¡jamás! (La música cesa, no así la jarana) Calló la música; tóname las manos, ¡abrázame! ¡No te vayas!... ¡No te vayas! Salen del cuarto... van a bajar por la escalera de atrás. ¿No los oyes? ¿Se irán? Nunca bajan por allí... ¿Saldrán por la puerta de servicio?... ¡Ojalá!... (La ventanilla que está en una de las paredes de la cocina, se abre y asoma la cabeza del joven con cuatro o cinco cabezas más. Tienen juntos algo de la manada a punto de arrasar un sembradío; sus caras son rientes, irónicas, insultantes).

una voz: —¿Esa es?

otra voz: —¡Vaya careta!

otra voz: —¡Salud, virgen!

el joven: —500 y ni un centavo más...

una voz: —Ni un centavo más.

otra voz: —¿Y tú?

otra voz: —Ni un centavo más...

otra voz: —Ni un centavo... (Entre risas y jaranas se les oye bajar una escalera). (Silencio).

la mucama: —Se han ido. Salieron por la puerta de servicio... sentí el portazo.

(La cocinerita vuelve a reírse con la risa convulsiva de antes a la que se agregan gemidos profundos).

la mucama: —¡Vamos, muchacha, vamos! ¡Coraje! No hagas caso de un hombre despechado... Escápate de esta miseria... Toma ahora mismo tus maletas y mándate a mudar... Vamos, no hagas caso de esto... ¡arriba el ánimo! ¿No eras tú la que hablaba de las mujeres valientes? ¡Este es el momento de serlo! ¡Vamos, coraje, coraje! ¡Ea, ea!... (Le golpea un hombro, pues la cocinerita ha doblado la cabeza sobre una mesa). ¡Polixena, Polixena!... ¡Arriba!

la cocinerita: —(Con un grito de alegría triunfante, heroico, en exaltación creciente) ¡Si, Polixena, Polixena! Te contaré, si te contaré... pero mira, mira, arreglemos la escena; quiero una luna roja, una luna de tragedia... Hécate, Hécate misma. (Se da vuelta buscando) Esta cacerola de bronce... aquí; la colgaremos de la lamparilla. (La cuelga de la lamparilla) ¡Electricista, luz roja, aquí! (Un rayo de luz roja pega contra el fondo de la cacerola colgada con el reverso hacia el público e imita una luna roja. El reverso de la cacerola puede tener manchas de tizne que imiten los dibujos lunares habituales) ¡Ahora ambiente, ambiente! (Cambia la luz del escenario en medios tonos; buscar una luz que permita ver con claridad los detalles pero que nada resulte chocante) La escena en Troya. Aquí una tumba, la tumba de Aquiles. (Toma la escalera) Haremos el túmulo con cacharros, escobas y fuentones. (Cuelga elementos de cocina en la escalera para cubrirla y darle el aspecto de túmulo).

la mucama: —(La mirará compasivamente, con asombro doloroso; durante este escena procurará desaparecer de la atención del público ubicándose en un rincón) ¡Muchacha! ¡Muchacha!

la cocinerita: –Este banquito aquí. (Le hace base al túmulo con un banquito alargado). Más cosas, más cosas... (Apoya en el banquito fuentones, etc.) Levantemos bien adornado el túmulo donde fue degollada Polixena. Esta sartén, esa parrilla; más cosas, más cosas!... ¡Arriba el túmulo! ¡Un túmulo sonoro y brillante, sobre todo brillante!... Para la sangre de una virgen poco es todo adorno... Venga un cucharón más una espumadera, una tabla de picar... Plumeros, escobas... Ya está... Ahora la espada... la espada... ¡aquí!... (Busca en la canasta de verdura.) Una zanahoria o un pepino... Sí, sí, este pepino. (Lo empuñará.) Parece una cimitarra... Eurípides dice que el hijo de Aquiles degolló a Polixena con una espada, pero es igual una cimitarra. ¡Arriba el pepino! (Lo sube a la parte superior de la escalera y lo deja al lado del cuchillo que puso al comienzo de la escena).

la mucama: –Muchacha, muchacha...

la cocinerita: –No me mires así, ayúdame, no te estés allí... mira: cuando sacrificaron a Polixena vino a ver el sacrificio todo el ejército aqueo... ¿Con que haríamos el ejército aqueo? ¿Con qué? ¿Con qué?... Sí, esos repollos aquí en el suelo... (Tira repollos alrededor del túmulo; la parte de atrás de la escalera ha quedado libre). Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, cien, mil, dos mil, tres mil, aqueos, infinitos aqueos... He aquí el ejército griego que mira el túmulo alzado sobre la tumba de Aquiles... Una túnica... (Busca, pero no encuentra nada a su alrededor que pueda servirle de tal). Una guirnalda... (Arma nerviosamente una corona de perejil y se la pone sin orden en lugar de la cofia). Ya soy Polixena; ya cuento lo que ocurrió.

la mucama: –(Desde su apartado sitio, sentada, esconde la cabeza entre sus brazos.) Cha...

la cocinerita: –(Dominando la escena, excitada, alocada, desentonada en sátira con frecuencia, mezclando su propio drama al drama que relata)

He aquí que Ulises fuerte

se adelanta

hacia Hécuba postrada...

Hécuba, otrora reina de troyanos...

Mal la sostiene un báculo;

los ojos dan sombras donde miran;

esclava es ya;

le brotan de los ojos

no lágrimas,

*que es sangre la que en ríos
baja de sus dos cuencas temerarias
y teje rosas en la tierra negra.
Flauta que no termina su sonido
es la queja goteante
de sus males.
Ya le dijeron las mujeres suyas,
aparecidas:
–Oye mujer esclava,
fuiste una vez:
Ulises viene en marcha
hacia tu tienda.
No le mueve a piedad
la suerte tuya;
la gratitud que debete
tampoco;
viene con un mensaje solamente
que ha de partir tu corazón anciano
a espalda de palabras.
Revuelve cielo y tierra,
pide gracia
o ha de morir la flor de tus entrañas,
tu dulce Polixena,
hija querida.
Y Ulises habló así,
ante las protestas
de Hécuba desterrada
y sollozante:
–Ya sé mujer que sólo te acompañas
de tu hija Polixena en el destierro.
Duro el destino fue para contigo:
perdiste a tu marido, el grande Príamo,
y no has de ver jamás la tierra tuya.
Pero otros males sufrirá tu vida;*

*más comerás aún de la desgracia.
decretaron los griegos que tu hija,
llamada Polixena por los hombres,
halle la muerte en el sepulcro mismo
de Aquiles, en su túmulo sagrado.
Tomada Troya quieren que la sangre
de tu hija pague
tanta sangre griega
y sea así inmolada al más valiente
del ejército nuestro...
Ya Hécuba se desgarrar los vestidos
pide piedad y las rodillas busca
de Ulises, implorando.
Avanza Polixena:
es bella, es pura,
no conoce el amor,
desplaza gracia,
esculpe el aire.
Mana de su boca
el fuego de la ira.
Ni una lágrima sola
mancha su rostro
hermoso de coraje.
Calma los llantos
de su madre esclava,
detiene las palabras de Ulises
y habla serenamente:
–Madre, amigo:
hija de un rey
que dominó la Frigia
soy una esclava miserable ahora...
¡Hermana de Héctor, de león hermana,
de Páris, rayo agudo de tormenta!
El tálamo, que para mí*

*se preparaba,
perlas crujía
al deslizar la mano
que hube de ser la esposa
del más grande
entre los griegos,
de este Aquiles muerto
a quien debo entregar
mi sangre joven,
en sacrificio.
Pero cambió mi suerte
en lluvia negra:
¡troyana dominada
y reducida
entré al rebaño vil
de los que sirven!
Ya de un esclavo
he de partir el lecho,
o se manceba
de amo que me compre,
y he de limpiar su casa,
y a sus hijos he de vestir,
cuidar de sus manjares,
tejer las telas
que su cuerpo cubran,
y humillar mi cabeza
a sus deseos...
Pero he aquí, gran Ulises,
que me traes
suerte más alta
en tus palabras duras.
La mano del Destino,
de diamante enjoyada,
me reclama*

*para una muerte
digna de mi entronque.
Sobre la tumba del glorioso Aquiles,
su hijo varón que lo honra,
ha de vengarlo
al hacer mi garganta:
¡Bajo mi propio cielo
veré abrirse el infierno,
pero mi sangre
seguirá tejiendo
redes terribles!...*

*Decido ya:
por bella muerte cambio
mi oscura vida.
Sin temor la entrego
que no han de verme nunca
ni quejosa,
ni tímida,
ni débil.*

*No he de clamar merced:
¡que se me aventen los
brazos
si han de alzarse
a pedir gracia!
Adiós madre, adiós pechos
que me disteis
alimento al nacer...*

*No llores, mira:
soles nuevos me nacen
en los ojos;
veré a mi padre ilustre
y a mi hermano
les contaré de ti
la historia triste.*

Vamos, Ulises, te acompaño...
Cubre mi cabeza;
no quiero
escuchar los lamentos
de mi madre
porque mi corazón
no se desprenda...
“¡Ya no queda más
que el corto trecho
que media desde aquí
hasta la acerada
punta de una cuchilla!”
Ya el ejército aqueo,
junto al túmulo,
va a presenciar la muerte.
¡Ea, repollos, arriba las cabezas!
Ya comienza espectáculo sabroso:
¡Abrid las bocas que manará sangre!
Soy Polixena, ved y me adelanto:
cojo un aqueo, le hablo cara a cara:
(Levanta un repollo.)
¡Mírame ahora bien;
soy cosa viva;
lengua tengo en la boca;
en las dos cuencas
los ojos tengo, mira,
que refulgen...
De movimiento libre
estoy dotada;
enciendo pensamientos
y alma quemó;
pude amar y reinar!
Has votado mi muerte; tu deseo
y el de tu multitud

*hoja es que siega
mi lengua como un pasto
y la enmudece;
tapia mis ojos,
y mis movimientos
para siempre jamás
los ata y traba...
Pero no imploro, ¿ves?
No tiemblo.
Avanzo.
¡Y hermosa soy!
(Deja caer el repollo.)
Al tùmulo ya subo:
(Se acerca a la escalera.)
Me conduce
el hijo mismo
del valiente Aquiles
que murió a manos
de un hermano mío.
Jóvenes nobles
síguenme los pasos;
¡tac tac!... ¡tac tac!... ¡tac tac!...
(Sube la escalera)*

*Ya están conmigo
arriba.
Ved a mi verdugo
hablando a los aqueos
al ofrecer el sacrificio:
(Imita la voz del hijo de Aquiles)
—El ejército y yo,
Oh, padre Aquiles,
la sangre no libada
de esta virgen*

te ofrecemos.
¡Protege nuestras naves,
danos vientos propicios;
que veamos
de nuevo nuestra patria
y retornemos
a Grecia amada, desde Troya,
libres de todo mal!
(Levanta el pepino.)
¡Ya los jóvenes nobles me sujetan
porque no intente yo escapar al tajo
y recibir mi cuerpo convulsivo!
He aquí que grito airada
a mis guardianes:
—¿Qué hacéis? ¡Nadie me toque!
¡Ni una mano me aferre, que
no soy esclava aunque lo soy!
¡Más reina ahora que antes!
Acerco la cabeza al filo sola,
¡qué sé morir!
Por mandato del rey
suéltame entonces.
(Abandona el pepino)
Despierto admiración.
Por los aqueos
mi coraje circula como sierpe
que el pecho pica
de varones bravos.
¡Abrid sonrisas, eh, nobles repollos
en vuestras bocas, de hojas verdiblanca;
decid mi elogio
en gritos y murmullos;
caminad en dos pies;
los grandes labios

*retorced en loas;
rizad más vuestros párpados rugosos;
dad el cabello vegetal al viento!
mirad, mirad aún:
Ya se adelanta mi verdugo
blandiendo espada fiera.
Como focos mis ojos
le atraviesan
la médula viril
y retrocede.
Avanzo yo,
y al verlo que vacila,
movido de piedad,
hasta mi vientre
bajo mi túnica,
de un solo golpe
lo invito a matar,
que la ternura
de mis pechos desnudos
es camino
que va a dar
a mi cuello delirante!
¡El hombre avanza!
(Toma el cuchillo.)
¡Ahora me arrodillo!
(Da la espalda al público.)
¡Mueve su mano
un resplandor de luna,
relámpago feroz,
y el brazo fuerte me...*

(Se hunde el puñal con un gemido sordo. Cae muerta detrás de la escalera. Queda de modo que se le vea lo menos posible. Se hace en escena luz natural y desaparece la luna roja).

la mucama: –(Se levanta bruscamente de su sitio y corre hacia la cocinerita sobre la que se inclina. Retrocede. Levanta en alto su mano derecha totalmente bañada en sangre y corre por la escena gritando). ¡Socorro! ¡Socorro! ¡Se ha matado! ¡Se ha matado!

TELÓN

EPÍLOGO

Decoración caprichosa, interpretando el infierno plutoniano. El sitio no es sombrío sino plácido. Sesgando la escena, desde la mitad del fondo hacia el primer término de la derecha del espectador, un fantástico mar anaranjado. A su orilla, rocas marina. Eurípides, sentado en una de las rocas del primer término, soporta sobre los hombros los pies de su mujer, que, descansando en otra roca más alta, duerme durante todo el acto.

eurípides: –(En la incómoda posición descrita, defendiéndose de los tábanos. El tono de su discurso es una mezcla de énfasis e ironía pero parca y dignamente amalgamados. Cierta dejo bonachón. Modales cuidados) Ea, ea, ilustres tábanos: no persigáis a Eurípides; dejad de picarme. Reconocedme; soy Eurípides, el salamino el que floreció en era grande, antes de que nuestro mayor enemigo, el blanco señor Jesús, bajara a ponerles velos a nuestros mármoles, sin que los que habitábamos, ya muertos, estas regiones de Plutón, pudiéramos levantarnos a desgarrarlos. Veinticuatro siglos hace que os hago el mismo discurso, e igual tiempo hace que vuestros agujijones florecen mis mejillas en cuanto me acerco a un río plutoniano. Pero sabed, sabed que hemos tocado la nueva era yestamos en el año 1931, época en que ningún ser, por alado que sea, se atreve a vivir descaradamente de la sangre de otro, sin sufrir baldón público. Id a picar a otro. Preferid a mi mujer, de dulce sangre y piel delicada. Buscadlo a Aristófanes; devolvedle en mi nombre los agujijonazos que me dio y dejadme en paz, pues fui glorioso. Tragedias escribió mi pluma que aun por el mundo dan guerra a débiles. Y muchas fueron. Me admiraron multitudes; gocé de la amistad de poderosos. El llanto desprendido de mis tragedias aumentó el caudal de los mares y el dios Gemido engordó considerablemente con ellos. Morí, pues era hombre y no dios, cosa que mucho agradezco, y aquí vivo en este suave infierno, acompañado de mi segunda esposa que descansa sus pies sobre mis hombros la mayor parte del día. Laureles le debe mi frente. Escenas mis tragedias. Peso mi cuerpo. Pero, ¿qué haces? Mujer... ¿Qué haces? ¿Roncas? Esto es nuevo. ¿Dónde has aprendido cosa tan despreciable? Los tiempos cambian también aquí, y nuevos muertos costumbres nuevas

traen... Cuando y tu vivíamos sobre la dulce tierra griega, y sangre roja circulaba por mis venas, de tu boca dormida salían ristas de melódicos suspiros, rosas y violetas concentradas en pequeños besos murmurantes... Ahora, que amarilla sangre helada me honra circulando por mi cuerpo, vas perdiendo tus nobles modos urbanos y soplas desvergonzadamente. (Pausa) Oh, padre Esquilo, grande y bien timbrado despertador teatral, puro alimento mío: ¿caminas acaso por la caverna número 10.000 que así demoras esta noche en llegar hasta esta orilla donde intento distraerme con el caprichoso oleaje de este mar anaranjado? (Retira delicadamente los pies de su esposa y se levanta) Esposa, esposa dilecta: acomodo tus pies ligeros sobre la parte más aterciopelada de esta roca. Nunca mariposa gentil tocó más suavemente la rosa de tus pies. Sigue soplando... que acaso el mar se rice mejor al compás del viento que nace de tu boca bien amada... (Camina. Se toca los hombros) ¡Oh, dolor! Cuantas horas hacía que mi dulce bien apoyaba sus pies contra mi cuello. Bendigamos a Plutón, que así agracia a sus hospedados, pues con frecuencia los apoya diez. (Pausa) ¡Qué aburrimiento! ¡Qué aburrimiento! Ni una guerra, ni un sacrificio, ni una peste, ni un incesto, ni una calumnia sabrosa, ni siquiera un crimen donde mojar mi pluma! Gracias a que Plutón, de torvo aspecto, es manso con los poetas y cada luna nos inventa esparcimientos nuevos. He aquí que su ingenio nos ha aportado en estos días novedad grandiosa que trae revuelta a esta vasta pensión mortuoria. No, no es la novedad un público inteligente para mis tragedias, no. Es un pez musical; un gigantesco pez musical que todo lo sabe y a quién consultamos sobre las novedades del día, a lo redondo del mundo. Llegó Plutón una mañana hasta nosotros con una canasta llena de flautas, y nos distribuyó una a cada uno. He aquí la mía. Puedo con esta flauta llamar al pez musical, cuando y cuantas veces quiera, que acudirá al instante, esté donde esté, pues, como el pensamiento, cruza el mundo de un pestañazo... Su voz es acariciante e igual a la de un efímero, y, como todos los seres marinos posee un gran corazón y se compadece de Eurípides. Voy a llamarlo. (Toca la flauta) Pirirí... pirirá... pirirú... He aquí su plateada cabeza que avanza. (Aparece a la derecha, en primer término, la cabeza del pez, que queda semioculta por las rocas que orillan el agua.)

el pez: –Buenas noches, ilustre Eurípides.

eurípides: –Hola, sabio y bien informado pez musical.

el pez: –Sentí tu inconfundible flauta que aún conserva el ritmo de sus versos y acudí al instante.

eurípides: –¿Dónde estabas?

el pez: –Me alejé esta noche más que de costumbre. Tomé una avenida del Atlántico y llegué al Polo Sur. Mucho frío para toda la música y sabiduría que cargo, pero tuve la suerte de trabar coloquio con una adorable pingüina de castos movimientos y sedosa capa, a quién cité para mañana en la misma roca. Después costé el país de los Onas donde me informé de hechos muy curiosos... Parece que la vida del hombre vale, allí, muy poca cosa.

eurípides: –¡Despáchate, oh gran amigo!

el pez: –Pues verás: me contaron, entre otras cosas, de un extranjero alto y tostado, que se entretiene en cazar indios en vez de guanacos, sin que nadie lo meta entre rejas. Lo conocen por el apodo del “Cazador de Indios”... Hay mucho bueno que ver por allá. No acabaría de contarte hechos sorprendentes.

eurípides: –Feliz tú que tiene como tarea la de recorrer el mundo, y eres así el periodista de la edad de piedra, pues donde no hay hojas impresas, lenguas despiertas las reemplazan. Compadécete de mí que no puedo escapar de este reino de aburrimiento y de salsas mil veces recalentadas. Créeme que hay veces que quisiera morir de veras.

el pez: –Oh, Eurípides; cuando quieras morir de veras cae en mi boca que te tragaré lo más suavemente posible. Una vez en mi estómago no habrá nadie que pueda reanimarte.

eurípides: –Te agradezco gran pez, tu noble consejo; los seres capaces de devorar a otros son siempre musicales; y si dudas de ello mira a mi mujer que canta dormida, deliciosamente, y arrulla y encrespa el mar con su aliento.

el pez: –A propósito de mujeres: te traigo una gran novedad de mi viaje de esta noche al Sur, que te atañe particularmente.

eurípides: –Habla ya...

el pez: –¿Conoces la Argentina?

eurípides: –¡Oh, nombre, oh, nombre sonoro! ¿Se llama así alguna mujer cantada por Horacio o Virgilio?

el pez: –No te nombro a una mujer, Eurípides, sino a una democracia sureña y republicana que debe su nombre al noble argento.

eurípides: –¿República has dicho?

el pez: –Sí, República Argentina...

eurípides: –Espera... espera... sí, sí; ya recuerdo... Estrabón nos da diariamente lecciones de geografía... Aguardamos en estos días grandes novedades... Sí, sí; es esto: República Argentina, país lejano que descansa sus pies en el Polo Sur mientras los ilustres cabellos se le chamuscan ligeramente en el horno ecuatorial; si, ya ves, ya recuerdo...

el pez: –Eso, exactamente. Veo que sabes más de lo que yo suponía. Sabrás, pues, también, lo que es Agathaura, o sea la ciudad que tiene por nombre vulgar Buenos Aires.

eurípides: –Oh, sí; gran ciudad; 2.000.000 de habitantes; algunos griegos por el Paseo de Julio; autos de alquiler muy buenos; hermosas vírgenes; espera... espera... su fundador... ¡un ibérico!... Reside en el paraíso de Jehová. Como hemos comunizado las carreteras de las varias pensiones mortuorias, suele venirse hasta aquí en un aparato de motor rigurosamente hispano.

el pez: –¡Pues asómbrate!...

eurípides: –Habla...

el pez: –¿Sabes cuál es la séptima plaga de aquellas regiones?

eurípides: –Sí, Safo me ha hablado... ¡poetisas!... Aconséjalas, ya que vas por allá, que disimulen... son inevitables. En mis tiempos también las hubo y Zeus sabe que, con permiso de los dioses, a Safo la zarandeamos bastante por Atenas. Pero no nos hizo caso. Esta encendida lirófora era de Lesbos, isla que fue antes un nido de amazonas, y sus guerreras mujeres cuando dejaron el amenazante escudo, empuñaron los libros... Como abeja zumbona vino Safo a reirse de las mujeres atenienses, tachándolas de ignorantes y esclavizadas... Pero Palas Atenea, como sabrás, masculinista, porque nació sin madre de la cabeza paterna, le fue hostil, pues, con su ayuda, cubrimos a la noblemente fea Safo de delicadas calumnias áticas.

el pez: –Pues debo decirte, Eurípides, que una mujer...

eurípides: –Noticia terrible presiento, tu faz pezuna se ha demudado...

el pez: –Una mujer, esta noche, ha estrenado una farsa en Buenos Aires; tú eres la víctima. Tomó de tu tragedia Hécuba el magnífico episodio de la muerte de Polixena y lo puso en versos suyos. Y tiembla Eurípides; la escena pasa en una cocina. Una indigna esclava moderna, una maloliente fregona de estos despreciables demagogos del siglo XX ha levantado con cacerolas, fuentones y plumeros, el túmulo de Aquiles, e intercalado en su relato algunas de tus célebres palabras, ante espectadores tranquilos, y entre olores de repollos y ajos!...

eurípides: –¡Oh, pez musical, oh amigo mío, oh sabio acuático!... ¡Ya ardo en ira! ¡Ya hierve mi helada sangre amarilla! Dime el nombre de esa mujer, porque sé que entre aquellas liróforas las hay, a pesar de todo, no del todo despreciables. Consuela mis lastimados oídos con un nombre digno de mi Polixena. Cubre el olor de los ajos y repollos con los perfumes de un alto pensamiento, evocado en un armónico nombre femenino... ¡Dime el nombre de esa autora!...

el pez: –Acerca tu oído; nombres propios cola traen. (Eurípides acerca su oreja a la boca del pez) Esa lirófora se llama... (Muy bajo) Alfonsina Storni...

eurípides: –¡Ah, Oh! ¡Abre tu boca, ábrela más!... ¡Quiero caber en ella de un golpe! ¡Adiós mujer, adiós, Plutón, adiós amigos! ¡Perezco, perezco voluntariamente! (Se arroja a la boca del pez).

ANEXO III - TEXTO ADAPTADO

Una cocina. En la cocina hay una mesa, una silla y accesorios de cocina distribuidos en el espacio. Eugenia en la mesa de trabajo. Chiara, Juani y Osqui acomodando a la gente y dando una hoja con el primer párrafo. El público termina de acomodarse, se cierran las puertas, y Chiara entra a la cocina.

MUCAMA: Ya están acá.

LA COCINERITA: ¿Ya están acá? (se dirige a público)

Buenas noches, bienvenidos, bienvenidas. Qué gusto recibirles. Es muy importante contar con su presencia esta noche. Estoy ensayando una obra. Me encantaría que me ayuden. Yo la leo primero así me escuchan y después ella nos marca las respiraciones así sonamos todos como un coro. ¿Les parece?

LA COCINERA LEE SOLA PRIMERO Y LUEGO LES INVITA A SUMARSE A LA LECTURA.

Todxs: “¡Oh, madre, que tales penas sufres! Oh, tú la más infeliz de las madres. ¡Oh, mujer desdichada! ¿Qué numen ha suscitado contra ti de nuevo tantas infaustas e inauditas calamidades? Ya no seré tu compañera de esclavitud, ya no podré, siendo tu hija, consolarte en tu deplorable vejez. Como la leoncilla criada en las selvas, como a ternera nueva, me verás separada de ti, me verás degollar, y bajaré a las subterráneas tinieblas de Plutón, en donde yaceré con los muertos...”

MUCAMA: Bueno, vamos. Ponete a cocinar que estamos retrasadas.

LA COCINERITA: (se acerca hasta el proscenio y saca un papel del libro que tiene en la mano) “No voy a ir. No voy a ir.” (Ingresa la mucama)

LA COCINERA: Lléveselo. (insiste con el brazo extendido. La mucama se resiste y finalmente toma el papel y se retira)

LA COCINERA: Ay, Eurípides... si me vieras a mí fregando los platos, a mí, admiradora de tu genio, secadora también de tus lágrimas, repetidora de tus cantos... Todo es canto en la vida. Cantan los cubiertos al chocar contra la piletta; canta el agua al hervir en las ollas, canta el lomo en contacto con el hierro caliente; canta el vapor al levantar las tapas; canta el acero que fila el acero; canta el rallador contra las aristas del pan y del queso; canta la media luna

picando el perejil y el ajo; canta el muñón del mortero al triturar las especias. Cantemos, entonces; ¡cantemos siempre! Yo soy la cocinera perfecta. (*Contradicción/ profunda angustia*) Soy la salud vigilando los dominios gastrointestinales... Yo misma soy el principio del apetito.

(Interrumpe la mucama con cosas para limpiar y ordenar)

LA COCINERA: ¿Y, qué dijo?

MUCAMA: No estaba. Se la dejé sobre la mesa de luz. Ponete a cocinar que estamos retrasadas. (*Mucama se retira*)

La cocinera se dispone a cocinar y rápidamente interrumpe la tarea y se dirige al público.

LA COCINERA: ¿Les dije que estoy ensayando una obra? Esta es mi parte favorita: “¡troyana dominada

y reducida

entré al rebaño vil

de los que sirven!

Ya de un esclavo

he de partir el lecho,

o se manceba

de amo que me compre,

y he de limpiar su casa,

y a sus hijos he de vestir,

cuidar de sus manjares,

tejer las telas

que su cuerpo cubran,

y humillar mi cabeza

a sus deseos...”

Interrumpe el JOVEN, ebrio.

JOVEN: (*Aplaude*) ¿Qué estás leyendo?

LA COCINERA: Una tragedia.

JOVEN: Seguí.

La Cocinera continúa y finalmente se detiene

LA COCINERA: Sabías que no iba a ir.

JOVEN: ¿Qué es esto? Me vas a venir con papelitos a mí?

La COCINERA: MIERDA!

Hay cosas que hombres como vos no entenderían nunca. Hay mujeres a las que no se las compra con nada. Ni con amor, ni con halagos, ni con dinero, ni con amenazas.

JOVEN: y vos sos una de esas? te imaginás que me creí tus historias? Crees que si valieras algo estarás en una cocina lavando babas ajenas? ¿De dónde sacas para vestidos de seda? A quién le contás que te fuiste de tu casa a correr mundo?

Ah, y si vas a venir a mi cama, bañate. Sucia.

LA COCINERITA: La comedia va bien... la comedia va muy bien... gran escena... va muy bien... último acto... (Hace el movimiento de clavarse un puñal en el corazón.) ¡Magnífico! ¡Bravo! ¡Bravo! (Se aplaude.)

POEMA (En el fondo del mar)

Risas de la COCINERITA.

LA MUCAMA: –¿Qué pasó? ¿Por qué te reís?

LA COCINERITA: –Por nada.

LA MUCAMA: – ¿Ya estás cansada de esto?

LA COCINERITA: – ¿Cansada? No todavía.

LA MUCAMA: –Dejémonos de fantasías, volvamos a nuestras casas...

LA COCINERITA: –(Sombría.) ¡Andate!

LA MUCAMA: –¿Sola?

LA COCINERITA: –Sola.

LA MUCAMA: –¿Y vos?

LA COCINERITA: –(Muy significativa.) Voy a salir antes que vos...

LA MUCAMA: –¿De esta casa?

LA COCINERITA: –No.

LA MUCAMA: –¿No decís que vas a salir?

LA COCINERITA: –Voy a salir.

LA MUCAMA: –No te comprendo.

LA COCINERITA: –No te importa.

LA MUCAMA: –A vos te pasó algo. ¿Volvió a molestarte? ¿Qué pasó? Hablá... escuché que gritaban.

LA COCINERITA: –Hacíamos una comedia; hace algunas semanas que la venimos ensayando. Los ensayos van cada vez mejor. Siempre tuve pasta de actriz, bien lo sabés... En cuanto deje esta cocina voy a pasar a la escena; va a ser mi séptima experiencia. A lo mejor mi gran experiencia. Porque ¿quién te dice que mi verdadera vocación no está en ser un medium de la vida, de las pasiones, de las ideas de todos? (la cocinerita sirve y reparte vasitos con bebida) ¿Sabés qué papeles haría con especial genio?... Los papeles de mujeres perdidas. Mirame el gesto, la mirada, el andar ¿No soy una prostituta? ¿Mis movimientos, acaso, no son rústicos? ¿Mi cara no es promisora? ¿Soy o no soy una gran actriz?... Andá, si vos fueras hombre y yo no fuera una comedianta, ¿cuánto darías por mí? A ver, ¿cuánto?

LA MUCAMA: – Nada.

LA COCINERITA: Ver, saber, conocer, constatar; ¿hay tentación mayor en la vida? Tener que ganarse la vida aclara rápidamente las ideas. Había oído hablar de amos felices y oprimidos desdichados... Fui ama; quise servir... Sí, la vida desde una cocina y fuera de ella tiene dos caras distintas: cambia el valor del dinero, cambia el valor del esfuerzo, cambia el valor de las horas.

LA MUCAMA: –Cambia el valor de las frutillas... En la cocina las comes gratis; afuera las pagás muy caras.

LA COCINERITA: –¡Amo a Diana! A Diana casta, fuerte, dueña de su cuerpo y de sus flechas.

LA MUCAMA: –¡Vamos, mujer!

LA COCINERITA: –Ojalá esto fuera un bosque y mis cacerolas...

JUNTAS: ¡Soldados!

LA COCINERITA: ¡Dame el arco! ¡Dame las flechas!

LA MUCAMA: –¿Flecha? Tomá la de mi espíritu...

LA COCINERITA: –(Hace como si le extrajera una flecha de la cabeza; imita con los brazos la tensión del arco.) (Apunta y dispara a público y a personajes) ¡Hombre al suelo! (por último le dispara a la mucama quien cae al suelo)

Mucama: ¡Mujer al suelo!

(Cocinerita avanza, la mucama se levanta y se le acerca por detrás)

LA MUCAMA: –¿Los odiás?

LA COCINERITA: –Describime un hombre...

LA MUCAMA: –Dos piernas tiene.

LA COCINERITA: –Recorto.

LA MUCAMA: –Sobre las piernas un busto...

LA COCINERITA: –Recorto.

LA MUCAMA: –En la cavidad torácica, vulgo pecho, a la izquierda... el corazón.

LA COCINERITA: –Un nido de ratas.

LA MUCAMA: –Un cuello, una cabeza...

LA COCINERITA: –Recorto.

LA MUCAMA: –En la cabeza... el cerebro.

LA COCINERITA: – SOBERBIA, CRUELDAD, CEGUERA.

LA MUCAMA: –Come.

LA COCINERITA: –Camina.

LA MUCAMA: –Ama.

LA COCINERITA: –Mata.

LA COCINERITA: –Insulta.

LA COCINERITA: –¡Ah!

LA MUCAMA: –¿Qué pasó?

LA COCINERITA: Escena tercera del primer acto... La dama se oprime el corazón y grita. Luego toma al hombre y lo clava en la escalera... así, con un alfiler de sombrero. No habiendo alfiler de sombrero bueno va a ser uno cualquiera.

LA MUCAMA: – Así te vas a volver loca...

LA COCINERITA: Acepté mi destino; me jugó una mala pasada, pero sabelo; lo he aceptado...

LA MUCAMA: – ¿Qué destino? Lo que pasa es que sufriste mucho en esta experiencia; no era para vos; estás a tiempo: volvamos a nuestras casa. Yo renuncio. Locura de chicuelas. En tu casa tienen que saber que siempre fuiste una mujer honesta.

LA COCINERITA: – Amiga jamás. Volvé vos. Yo jamás vuelvo sobre mis pasos. Sigo para adelante, así me hunda en un abismo. Vos tenés otro carácter. Sabés evadir las cosas. Yo, solo sufrirlas. Vos sabés jugar con la vida... Yo quise ponerla a prueba y ella me puso a prueba a mí. Aceptado. He visto más de lo que desearía, y algunas otras, viviría 1000 años y las recordaría. ¿Querés que te cuente una, una de tantas? Fue en la sala de un hospital de niños; un vendedor de diarios; doce años tendría; sin padre, sin madre; con unos ojos sucios de perro aporreado. Llegó en un estado lamentable; se moría; tuvo una agonía lenta: dos, tres días, agonizando. Antes de morir reaccionó: se dio cuenta de que se iba y gritó, lloró, implorando salvación. Lo atendía una médica; era bonita, era joven; era graciosa; elegante; tenía una sonrisa dulce de hada buena. Era tanto el miedo que el muchacho tenía de morir, que esa mañana, al pasar ella por su lado, le pidió en un gemido: –“Por favor, no me deje solo; por favor, quédese conmigo; me muero”.

Ella se detuvo apenas, coqueteando con otro médico de la sala que iba a su lado. Por toda respuesta le tapó la cara con la sábana. –“Esa es la muerte”, le dijo a su compañero al alejarse.

LA MUCAMA: –¿Y qué podía hacer?

LA COCINERITA: –Comprendo, era una médica, estaba acostumbrada a ver morir; tenía un horario fijo, y no era su tarea la de acompañar agonizantes; pero si hubieras visto a cientos de enfermos contagiosos abandonados para siempre por los seres que más los quisieron, padres a sus hijos, maridos a sus mujeres, hijas a sus madres...

LA MUCAMA: –¿Y no viste también gestos grandes, virtudes, actos heroicos?

LA COCINERITA: –Oh, sí, los he visto; pero en escaso número; el suficiente para no morir de desesperación en medio de una mayoría cobarde y egoísta.

LA MUCAMA: –Mirá, en cambio, el caso de otro médico: fue en tiempos de la guerra europea. Se trata de un especialista célebre. Ganaba apenas para vivir mal, sosteniendo a mujeres de su casa que habían quedado desamparadas. Fue a verlo desde aquí a Alemania un enfermo, rico, acomodado. El hombre tenía una enfermedad incurable y aquel sabio, agobiado de preocupaciones económicas, no quiso cobrarle la consulta. –“Le agradezco”, le dijo, “que haya venido desde América a verme. Con esto me doy por bien pagado. Pero no puedo cobrarle honorarios a un hombre quien no sé salvarle la vida”. Admirable, no?

LA COCINERITA: –Sí, admirable.

Vuelven a trabajar

LA COCINERITA: –¿Conocés la Hécuba de Eurípides?

LA MUCAMA: –¿HECU quién?

LA COCINERITA: –Si me quisieras oír con un poco de seriedad...

LA MUCAMA: –Tengo tanta seriedad por dentro que me hace falta frivolidad por fuera.

LA COCINERITA: ¿Por qué se me grabó esa mujer? Quiero despreciar a los románticos, pero soy una romántica... Me admiran los gestos heroicos por lo mismo que yo no soy capaz de realizarlos. Nunca sabría morir como esa mujer.

LA MUCAMA: –¿Cómo cuál?

LA COCINERITA: –Como la leyenda de Polixena, aunque probablemente la verdad fue otra cosa.

LA MUCAMA: –¿Cómo cuál leyenda?

LA COCINERITA: –La que recoge Eurípides sobre Polixena. La tengo acá, hace días que la leo y releo...

LA MUCAMA: –Dios salve a Polixena...

LA COCINERITA: –Era hija de una reina, de Hécuba; madre e hija fueron hechas esclavas después de la guerra de Troya...tengo la escena, aquí, aquí...Y cuando todo lo había perdido, le pidieron la vida y la entregó sin cobardía... Si yo fuera capaz de un acto semejante, ¡cuánto me estimaría!

LA MUCAMA: –Pues yo quisiera morir dopada de morfina para no saber que me muero.

LA COCINERITA: –Oh, la vida es sucia frente a la creación noble de un gran poeta: gestos bellos, cuerpos bellos, almas bellas, pensamientos bellos, actos bellos...

LA MUCAMA: Qué lindo lo que decís

LA COCINERA: Me muero, me muero de sed...

LA MUCAMA: ¿Agua? ¿Soda? ¿Limonada? ¿Refrescos? ¿Helados?... ¿Vino?

De pronto, en el interior y jaranas de muchachos jóvenes se oyen claramente.

LA COCINERITA: – Miserable. Arriba en su cuarto; con sus amigos... bailan, se ríen, jaranean... Son muchos, son más que de costumbre... ¿Qué va a hacer? ¿Qué va a intentar hacer? Es capaz de todo; amiga. Te voy a contar, sí te voy a contar. Lo amo. Lo amo, lo odio, lo desprecio, lo aborrezco... le haría pedazos el corazón con las uñas... si supieras lo que es tener que amar, a pesar tuyo, a un hombre brutal, no voy a poder vivir más. Porque es hermoso, sí, hermoso, y hombre, ¡tan hombre como infame!... Pero me redujo a una piltrafa, me ensució con palabras horribles, me trató como a la peor de todas las mujeres, porque mi voluntad es tan terrible como mi amor... ¡Jamás, jamás, jamás, voy a ser suya!*La música cesa, no así la jarana.* ¡No te vayas!...

Ingresa el JOVEN CON UN AMIGO

AMIGO DEL JOVEN: –¿Esa es?

EL JOVEN- ¿Cuánto?

AMIGO DEL JOVEN- No sé... 1000.

EL JOVEN: –500 y ni un centavo más...

AMIGO DEL JOVEN: –Ni un centavo más.

Entre risas y jaranas se retiran entonando una melodía de burla. Silencio.

LA MUCAMA: –Se fueron. No le hagas caso a un hombre despechado... Escapate de esta miseria... Tomá ahora mismo las valijas y mandate a mudar... Volvamos a nuestras casas ¿No eras vos la que hablaba de las mujeres valientes? ¡Este es el momento de ser una! ¡Vamos, coraje, coraje! ¡Ea, ea!.. ¡Polixena, Polixena! ¡Arriba!

LA COCINERITA: ¡Sí, Polixena, Polixena! Te voy a contar, sí, te voy a contar...pero mirá, mirá, arreglemos la escena; quiero una luna roja, una luna de tragedia... Hécate, Hécate misma. Esta cacerola de bronce...aquí; la colgamos de la lamparita. ¡Electricista, luz roja, aquí! *Un rayo de luz roja pega contra el fondo de la cacerola colgada con el reverso hacia el público e imita una luna roja. El reverso de la cacerola puede tener manchas de tizne que imiten los dibujos lunares habituales.* ¡Ahora ambiente, ambiente! La escena en Troya. Aquí una tumba, la tumba de Aquiles. Hacemos el túmulo con cacharros, escobas y fuentones.

LINGRESA LA PRODUCCION Y JUNTO A LA MUCAMA VAN ARMANDO EL TÚMULO SOBRE LA MESA CON LOS OBJETOS DE LA COCINA

LA COCINERITA: –Este banquito aquí. (Le hace base al túmulo con un banquito alargado.) Más cosas, más cosas. Levantemos bien adornado el túmulo donde fue degollada Polixena. Esta sartén, esa parrilla; ¡más cosas, más cosas!... ¡Arriba el túmulo! ¡Un túmulo sonoro y brillante, sobre todo brillante!... Para la sangre de una virgen poco es todo adorno... Venga un cucharón más una espumadera, una tabla de picar...Plumeros, escobas...Ya está...Ahora la espada...la espada... ¡aquí!... Una zanahoria o un pepino... Sí, sí, este pepino. Parece una cimitarra... Eurípides dice que el hijo de Aquiles degolló a Polixena con una espada, pero es igual una cimitarra. ¡Arriba el pepino...! cuando sacrificaron a Polixena vino a ver el sacrificio todo el ejército aqueo. *A público:* ¿Con qué haríamos el ejército aqueo? ¿Con qué?¿Con qué?... ¡Ustedes! *Hablando al público.* Vengan, acerquensé. Pueden quedarse de pie o traer sus sillas. De ambos lados, yo camino por el medio.

Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, cien, mil, dos mil, tres mil, aqueos, infinitos aqueos... He aquí el ejército griego que mira el túmulo alzado sobre la tumba de Aquiles... Una túnica... (Busca, pero no encuentra nada a su alrededor que pueda servirle de

tal.) Una guirnalda... (Arma nerviosamente una corona de perejil y se la pone sin orden en lugar de la cofia.)

TRANSICIÓN CAMBIO DE ESCENA **PEZ MUSICAL** y Eurípides

EURÍPIDES: *Aparece desde la cabina de luces, ver si es posible que baje por ahí para la escena con el pez.* –Ea, ea, ilustres tábanos: no persigan a Eurípides; dejen de picarme. Reconózcanme; soy Eurípides, el salamino, el que floreció en era grande, antes de que nuestro mayor enemigo, el blanco señor Jesús, bajara a ponerles velos a nuestros mármoles, sin que los que habitábamos, ya muertos, estas regiones del Hades, pudiéramos levantarnos a desgarrarlos. Veinticuatro siglos hace que les hago este discurso, y el mismo tiempo hace que sus agujijones hacen florecer mis mejillas en cuanto me acerco a un río del infierno. Pero sepan, sepan que hemos tocado la nueva era y estamos en el año 1931, época en la que ningún ser por alado que sea se atrevería a vivir descaradamente de la sangre de otro. Vayan a picar a otro. Prefieran a mi mujer, de dulce sangre o piel delicada. Me muero, me muero de sed. Búsquenlo a Aristófanes; devuélvanle en mi nombre los agujijonazos que me dio o déjenme en paz, ya que fui glorioso. Tragedias escribió mi pluma que aún por el mundo dan guerra a débiles. Y muchas fueron. Me admiraron multitudes; gocé de la amistad de poderosos. El llanto desprendido de mis tragedias aumentó el caudal de los mares y el dios Gemido engordó considerablemente con ellos. Morí, porque era hombre y no dios. Y aquí vivo en este suave infierno, acompañado de mi segunda esposa que descansa sus pies sobre mis hombros la mayor parte del día. ¡Qué aburrimiento! ¡Qué aburrimiento! ¡Ni una guerra, ni un sacrificio, ni una peste, ni un incesto, ni una calumnia sabrosa, ni siquiera un crimen donde mojar mi pluma! Gracias a que Plutón, de torvo aspecto, es manso con los poetas y cada luna nos inventa esparcimientos nuevos. He aquí que su ingenio nos ha aportado en estos días novedad grandiosa que trae revuelta a esta vasta pensión mortuoria. No, no es la novedad un público inteligente para mis tragedias, no. Es un pez musical; un gigantesco pez musical que todo lo sabe y a quién consultamos sobre las novedades del día, a lo redondo del mundo.

Llegó Plutón una mañana hasta nosotros con una canasta llena de flautas, y nos distribuyó una a cada uno. He aquí la mía. Puedo con esta flauta llamar al pez musical, cuando y cuantas veces quiera, que va a acudir al instante, esté donde esté, porque, como el pensamiento, cruza el mundo de un pestañazo... Su voz es acariciante e igual a la de un efímero, y, como todos los seres marinos posee un gran corazón y se compadece de Eurípides. Voy a llamarlo. (Toca la flauta.) Pirirí... pirirá... pirirú... Acá está su plateada cabeza que avanza.

EL PEZ: –Buenas noches, ilustre Eurípides.

EURIPIDES: –Hola, sabio pez musical.

EL PEZ: –Sentí tu inconfundible flauta que aún conserva el ritmo de sus versos y acudí al instante.

EURIPIDES: –¿Dónde estabas?

EL PEZ: –Me alejé esta noche más que de costumbre. Tomé una avenida del Atlántico y llegué al Polo Sur. Mucho frío para toda la música y sabiduría que cargo,

EURIPIDES: –¡Contame todo!

EL PEZ: –¿Conocés la Argentina?

EURIPIDES:–¡Oh, nombre, oh, nombre sonoro! ¿Se llama así alguna mujer cantada por Horacio o Virgilio?

EL PEZ: –No te nombro a una mujer, Eurípides, sino a una democracia sureña y republicana que debe su nombre al noble argento.

EURIPIDES: –¿República dijiste?

ELPEZ: –Sí, República Argentina...

EURIPIDES: –Esperá... esperá... sí, sí; ya recuerdo...Estrabón nos da diariamente lecciones de geografía... Aguardamos en estos días grandes novedades... Sí, sí; es esto: República Argentina, país lejano que descansa sus pies en el Polo Sur mientras los ilustres cabellos se le chamuscan ligeramente en el horno ecuatorial; sí, ya ves, ya recuerdo...

EL PEZ:– ¿Sabés cuál es la séptima plaga de aquellas regiones?

EURIPIDES: –Sí, Safo me ha hablado... ¡poetisas!... Aconsejalas, ya que vas por allá; que disimulen...; son inevitables. En mis tiempos también las hubo y Zeus sabe que, con permiso de los dioses, a Safo la zarandamos bastante por Atenas. Pero no nos hizo caso. Esta encendida lirófora era de Lesbos, isla que fue antes un nido de amazonas, y sus guerreras mujeres cuando dejaron el amenazante escudo, empuñaron los libros...Como abeja zumbona vino Safo a reírse de las mujeres atenienses, tachándolas de ignorantes y esclavizadas... Pero

Palas Atenea, como sabrás, masculinista, porque nació sin madre de la cabeza paterna, le fue hostil, pues, con su ayuda, cubrimos a la noblemente fea Safo de delicadas calumnias áticas.

EL PEZ: –Pues debo decirte, Eurípides, que una mujer...

EURIPIDES: –Noticia terrible presiento; tu faz pezuna se ha demudado...

EL PEZ: –Una mujer, esta noche, ha estrenado una farsa en Buenos Aires; vos sos la víctima. Tomó de tu tragedia Hécuba el magnífico episodio de la muerte de Polixena y lo puso en versos suyos. Y tembló, Eurípides; la escena pasa en una cocina. Una indigna esclava moderna, una maloliente fregona de estos despreciables demagogos del siglo XX ha levantado con cacerolas, fuentones y plumeros, el túmulo de Aquiles, e intercalado en su relato algunas de tus célebres palabras, ante espectadores tranquilos, y entre olores de repollos y ajos...

EURIPIDES: –¡Ay, pez musical,! ¡Decime el nombre de esa autora!...

EL PEZ: – Acercate. Esa autora se llama, Alfonsina Storni...

EURIPIDES: –¡Ah, oh! ¡Abrí, por favor, tu boca, abrilá más!... ¡Quiero caber en ella de un golpe! ¡Adiós, mujer, adiós, Plutón, adiós, amigos! ¡Perezco, perezco voluntariamente!

(SALE PEZ Y Eurípides)

ESCENA FINAL - POEMA POLIXENA

LA COCINERITA: Ya soy Polixena. Ya les cuento lo que ocurrió.

He aquí que Ulises fuerte
se adelanta
hacia Hécuba postrada...
Hécuba, otrora reina de troyanos...
mal la sostiene un báculo;
los ojos dan sombras donde miran;
esclava es ya;
le brotan de los ojos
no lágrimas

que es sangre la que en ríos
baja de sus dos cuencas temerarias
y teje rosas en la tierra negra.
Flauta que no termina su sonido
es la queja goteante
de sus males.
Ya le dijeron las mujeres suyas,
aparecidas:
–Oye mujer esclava,
que antes reina
fuiste una vez:
Ulises viene en marcha
hacia tu tienda.
No le mueve a piedad
la suerte tuya;
la gratitud que débete
tampoco;
viene con un mensaje solamente
que ha de partir tu corazón anciano
a espalda de palabras.
Revuelve cielo y tierra,
pide gracia
o ha de morir la flor de tus entrañas,
tu dulce Polixena,
hija querida.
Y Ulises habló así,
ante las protestas
de Hécuba desterrada
y sollozante:
–Ya sé, mujer, que sólo te acompañas
de tu hija Polixena en el destierro.
Duro el destino fue para contigo:
perdiste a tu marido, el grande Príamo,
y no has de ver jamás la tierra tuya.

Pero otros males sufrirá tu vida;
más comerás aún de la desgracia.
El ejército manda y obedezco:
decretaron los griegos que tu hija,
llamada Polixena por los hombres,
halle la muerte en el sepulcro mismo
de Aquiles, en su túmulo sagrado.
Tomada Troya quieren que la sangre
de tu hija pague
tanta sangre griega
y sea así inmolada al más valiente
del ejército nuestro...
Ya Hécuba se desgarró los vestidos
pide piedad y las rodillas busca
de Ulises, implorando.
Avanza Polixena:
Calma los llantos
de su madre esclava,
detiene las palabras de Ulises
y habla serenamente:
–Madre, amigo:
hija de un rey
que dominó la Frigia
soy una esclava miserable ahora...
El tálamo, que para mí
se preparaba,
perlas crujía
al deslizar la mano
que hube de ser la esposa
del más grande
entre los griegos,
de este Aquiles muerto
a quien debo entregar
mi sangre joven,

en sacrificio.
Pero he aquí, gran Ulises,
que me traes
suerte más alta
en tus palabras duras.
La mano del Destino,
de diamante enjoyada,
me reclama
para una muerte
digna de mi entronque.
¡Bajo mi propio cielo
veré abrirse el infierno,
pero mi sangre
seguirá tejiendo
redes terribles!...
Decido ya:
por bella muerte cambio
mi obscura vida.
Sin temor la entrego
que no han de verme nunca
ni quejosa,
ni tímida,
ni débil.
No he de clamar merced:
¡que se me aventen los
brazos
si han de alzarse
a pedir gracia!
Adiós, madre, adiós, pechos
que me disteis
alimento al nacer...
No llores, mira:
soles nuevos me nacen
en los ojos;

Vamos, Ulises, te acompaño...
¡Ya no queda más
que el corto trecho
que media desde aquí
hasta la acerada
punta de una cuchilla!”
Ya el ejército aqueo,
junto al túmulo,
va a presenciar la muerte.
¡Ea, repollos, arriba las cabezas!
Ya comienza espectáculo sabroso:
¡Abrid las bocas, que manará sangre!
Soy Polixena, ved y me adelanto:
Ahora tomo un repollo, le hablo cara a cara:
(Levanta un repollo.)
¡Mírame ahora bien;
soy cosa viva;
lengua tengo en la boca;
en las dos cuencas
los ojos tengo, mira,
que refulgen...
De movimiento libre
estoy dotada;
pude amar y reinar!
Has votado mi muerte; tu deseo
y el de tu multitud
hoja es que siega
mi lengua como un pasto
y la enmudece;
tapia mis ojos,
y mis movimientos
para siempre jamás
los ata y traba...
Pero no imploro, ¿ves?

No tiemblo.

Avanzo.

¡Y hermosa soy!

(Deja caer el repollo.)

Al túmulo ya subo:

(Se acerca a la escalera.)

Me conduce

el hijo mismo

del valiente Aquiles

que murió a manos

de un hermano mío.

Jóvenes nobles

síguenme los pasos;

¡tac tac!... ¡tac tac!... ¡tac tac!...

(Sube la escalera.)

Ya están conmigo

arriba.

Ved a mi verdugo

hablando a los aqueos

al ofrecer el sacrificio:

(Imita la voz del hijo de Aquiles.)

–El ejército y yo,

Oh, padre Aquiles,

la sangre no libada

de esta virgen

te ofrecemos.

¡Protege nuestras naves,

danos vientos propicios;

que veamos

de nuevo nuestra patria

y retornemos

a Grecia amada, desde Troya,

libres de todo mal!

¡Ya los jóvenes nobles me sujetan

porque no intente yo escapar al tajo
y recibir mi cuerpo convulsivo!
He aquí que grito airada
a mis guardianes:
—¿Qué hacéis? ¡Nadie me toque!
¡Ni una mano me aferre, que
no soy esclava aunque lo soy!
¡Más reina ahora que antes!
Acerco la cabeza al filo sola,
¡que sé morir!
Por mandato del rey
suéltame entonces.
Despierto admiración.
Por los aqueos
Mi coraje circula como sierpe
que el pecho pica
de varones bravos.
Ya se adelanta mi verdugo
blandiendo espada fiera.
Como focos mis ojos
le atraviesan
la médula viril
y retrocede.
Avanzo yo,
y al verlo que vacila,
movido de piedad,
de un solo golpe
lo invito a matar.
¡El hombre avanza!
¡Ahora me arrodillo!
(Levanta la zanahoria.)
¡Mueve su mano
un resplandor de luna,
relámpago feroz...

(Se queda mirando la zanahoria sosteniendo el puñal, y lo cambia por una cuchilla real)

LA COCINERITA: ¡Mueve su mano un resplandor de luna, relámpago feroz... Adiós amigas.
Perezco, perezco voluntariamente.

La cocinera se desvive y queda tendida sobre el túmulo. Ingres a el joven con intención de hablarle. La descubre, le pide perdón y huye.
