

Polixena y la cocinerita. Farsa pirotécnica (1931) de Alfonsina Storni. Acerca de la puesta en escena, criterios de ensayo y entrenamiento de un espectáculo de investigación-creación de la Universidad Nacional de Río Negro*



Aldo Rubén Pricco

Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario
aldopricco@gmail.com

Fecha de recepción: 25/03/2022. Fecha de aceptación: 24/05/2022

Resumen

El cruce entre arte y ciencia ha adquirido últimamente en las universidades argentinas formas de complementariedad que han habilitado procesos de investigación/creación en los que la *poiesis* y sus explicaciones y discursos derivados construyen un conocimiento de consensos más amplios. En esa línea se inscribe el Proyecto “Procedimientos aplicados a la creación escénica. Proceso y montaje de un espectáculo teatral. Caso “*Polixena y la cocinerita*”, de Alfonsina Storni”. Sobre la base de una pieza que transita –desde una perspectiva intertextual– tópicos como el clasismo, el sexismo y la violencia de género, el proyecto de investigación y creación artística pretende atender el hecho de que la mera experiencia, las sensaciones y emociones que provocan los artefactos teatrales, en general, no alcanzan a dar cuenta de las especificidades del fenómeno escénico, sobre todo si se intenta compartir académica y públicamente tecnologías didácticas. La experiencia se posiciona en entrenamientos actorales vinculados con el método Suzuki, los “puntos de vista escénicos” de Bogart y el encuadre de teorías estéticas que estudian los vínculos perceptuales entre la escena y sus receptores. Se proponen consideraciones técnicas y poéticas sobre el saber reflexivo teatral como material de referencia y de eventuales proyecciones pedagógicas en el nivel superior.

Palabras clave: Proyecto de investigación-creación, Storni, cruce arte/ciencia, entrenamiento actoral, criterios pedagógicos

* El trabajo corresponde a la participación como expositor del autor en las *Jornadas de Estudios Escénicos*, organizadas por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz de la FFyL de la UBA.

Alfonsina Storni's *Polixena y la cocinerita. Farsa pirotécnica* (1931). About the Staging, Rehearsal Criteria and Acting Training of a Research-Creation Performance in the University of Río Negro.

Abstract

The crossroads of art and science has recently acquired in Argentine universities forms of complementarity that have set up research-creation processes in which *poiesis* and its explanations and derived discourses build a knowledge of broader consensus. This is the framework of the Project "Procedures applied to performance creation. Process and staging of a theatrical performance. The case of Alfonsina Storni's *Polixena y la cocinerita* [*Polyxena and the Little Cook*]". On the basis of a play that moves –from an intertextual perspective– through topics like classism, sexism and gender violence, the research and artistic creation Project aims to address the fact that sheer experience, sensations and emotions that theatrical devices trigger, in general, are not enough to account for the specificities of the scenic phenomenon, mainly if teaching technologies are intended to be shared academically and publicly. This experience follows the approaches of acting training related to the Suzuki method, Bogart's "scenic viewpoints" and a selection of aesthetic theories that study the perceptual bonds between the scene and its recipients. Technical and poetic considerations on thoughtful theatrical knowledge are proposed as reference material but also as material for potential pedagogical projections in the higher education level.

Keywords: Research-Creation Project, Storni, art/science intersection, acting training, pedagogical criteria

Arte y ciencia

Sabemos de la posición *débil* del teatro frente a saberes reconocidos por la academia y las ciencias que habitan la universidad argentina. Por eso, resulta pertinente proponer, polemizar y dialogar a los efectos de la constitución efectiva de un cuerpo abierto de explicaciones teóricas (siempre provisorias y no dogmáticas, claro), no solo del fenómeno artístico, sino también del artístico-académico.

Emerge allí un inconveniente: nos referimos a la brecha, al hiato entre la praxis artística y la academia. En ese sentido, advertimos un divorcio entre el *ethos* artístico y el *ethos* académico, entre aquello que se experimenta con el cuerpo y los sentidos y aquello que intenta describir y explicar de manera sistemática: habría en esa especie de grieta la antigua concepción cartesiana de cuerpo y cabeza, sentimiento/sensación e intelecto. De allí, a veces, la amable resistencia de los teatristas a reflexionar sobre su práctica para convertirse en docentes o investigadores. Tendemos a pensar que el peso del estereotipo de actores y directores que el propio teatrista suele creer opera como una dificultad; nos referimos a la creencia extendida de que la sistematización del conocimiento o la teoría no inciden sobre la *imaginación* o la *creatividad* del artista. En esos narcisismos y restricciones visualizamos una reticencia –a veces ejercida con orgullo por algunos colegas– sobre la que resta aún conversar intensamente y trabajar.

Justamente, el Proyecto de Investigación-Creación (2021-2022) que dirigimos en la Universidad Nacional de Río Negro, Sede Bariloche, cuya puesta en escena, dirección y entrenamiento actoral está a cargo de la Mg. Paula Tabachnik, junto a la labor de la Prof. Lihú Vizcaíno y estudiantes avanzados de la Licenciatura en Arte Dramático y el asesoramiento integral de José Luis Valenzuela, 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 (*poiesis*) y su explicación.

Al modo de una especie de *defensa* del artefacto creado, pareciera que hay algo en un espectáculo que no puede transmitirse, transferirse o, simplemente, comunicarse. Y, por ello, el proceso y producto artístico parece existir únicamente en la esfera de las sensaciones, de lo innombrable, de lo indefinido, de *eso que no se sabe cómo explicar*, de modo que esa inefabilidad, por ende, se desprende de una obra propuesta a los sentidos, sumada al saber hacer, la praxis, al modo de un conjunto de dispositivos técnicos *ad hoc*. Por ello, creemos que resulta plausible coincidir (eso intenta este proyecto) en que la universidad y la investigación –se supone– están en condiciones de atenuar los espacios –las discontinuidades– entre el fenómeno artístico teatral y sus descripciones, análisis y explicaciones, mediante un discurso accesible a todo el mundo y no limitado a iniciados.

Se trata de, sistemáticamente, *poner en palabras* (si es posible), *organizar el caos*, prevenir el azar, saber a qué atenerse, crear modelos flexibles de especulación de los fenómenos teatrales y, sobre todo, hacerlos públicos. En ese sentido, surge la necesidad de la investigación de objetos que incluyan el proceso de creación artística, atendiendo perspectivas epistemológicas, ontológicas y metodológicas, con la particularidad de que quienes venimos tratando de ejercer esa tarea somos teatristas/docentes/investigadores: posicionados como creadores-investigadores, nos encontramos llevados a la revisión de hipótesis en base a lo que va surgiendo en el mismo proceso. Esto supone –más allá de paradigmas positivistas– la búsqueda de *objetividades* provisorias y consensuadas con la misma comunidad artístico-académica.

Consideramos que en estos niveles de estudios la metacognición y la apropiación de conocimiento resultan indispensables, y para ello hace falta superar instancias impresionistas que siguen aún presentes en algunos discursos universitarios (*me gustó, me asombró, no me gustó, flashé, desafío*, etc.) y una jerga que sigue pasando, sin tratamiento epistemológico ni transposición didáctica, del oficio actoral a la educación: *pasar por el cuerpo, expresar de adentro, el yo interno, ser atravesados por*, y otras del mismo tenor, conforman un universo en el que las palabras se disparan hacia el terreno libre de la comprensión y de la estética, cuando, a nuestro entender, lo medular no pasa por allí desde un punto de vista acorde con rasgos de científicidad. Cuando nos referimos a esta última noción, seguimos a de Certeau: “Un discurso mantendrá una marca de científicidad al hacer explícitas las condiciones y reglas de su producción y las relaciones a partir de las cuales nace” (2000:52).

No se trata en este Proyecto de establecer formalizaciones generales de aplicación de métodos estandarizados exteriores a la creación artística en cuestión, sino de atender al hecho de que la mera experiencia, las sensaciones y emociones que provocan los artefactos teatrales en general no alcanzan a dar cuenta de las especificidades del fenómeno, sobre todo si se intenta compartir didácticamente: el saber reflexivo de lo teatral depende del campo científico (conforme a Bourdieu, 1994) que le otorgue legitimidad y, por ende, poder y autoridad.

¿Cuáles podrían resultar, en el caso de los estudios específicos de lo teatral en una universidad argentina, las estrategias y los esquemas generadores de percepción, de apreciación y de acción vinculados con las formas de agencia pedagógica y que vuelven posibles la construcción de los objetos, la solución falible de los problemas y la evaluación de esas soluciones? Al respecto, aparece la problemática de los objetos de estudio (que, por supuesto, no preexisten, sino que son construidos a partir de nuestros puntos de vista teóricos). En el teatro (o las teatralidades) esos objetos parecieran entidades

efímeras, fugaces e inasibles que requieren –simulacro de estabilidad mediante– una progresiva adecuación de los instrumentos de registro y documentación, casi siempre prestados de otras disciplinas humanísticas y sociales (lingüística, literatura, antropología, sociología, etc.). Allí, la preeminencia casi absoluta de lo semántico resulta el eje de reflexiones, programas e, incluso, planes de estudio.

Un simulacro de especificidad

No es frecuente detenerse a pensar que todo lo que se muestra escénicamente, se exhibe, se da a ver y oír a otras personas no vale por su sumatoria, sino por los principios básicos de la percepción (culturales, biológicos, fisiológicos) que los organizan con el propósito de crear su propia existencia y no solo su carácter significativo de cualquier cosa (Cf. Pricco, 2015).

Se nos ocurre ineludible que el artista-docente y el docente-artista participen de una zona de saberes que no se complazca con la superficie de las doxas teatrales. Esto exige del primero reformular sus prácticas de idoneidad y *talento* en sistema de enseñanza, atendiendo al hecho de que el conocimiento no consiste en saber *cada cosa* en particular, sino su regla o su tendencia. Sostenemos que saber es poder advertir unidad en la dispersión, conocer –Samaja (2004) *dixit*– la “política del universo”. Al partir de nuestra práctica como teatristas, el universo se circunscribe al ámbito del estudio de la confrontación somática en situación performática y el análisis particular de una de esas conductas, la de ficción, capaz de influir en los destinatarios de un acontecimiento teatral. Así, puede constatarse que las nociones, categorías y procedimientos de lo escénico no resultan un fenómeno *en sí*, sino un evento bifronte, de tal modo que nada de lo que comúnmente enseñamos y aprendemos está dado de antemano: por el contrario, estamos en condiciones de explorar y explicar el fenómeno teatral en toda su dimensión (a los efectos de ser aprendido y utilizado en diversos contextos) cuando asumimos la índole solidaria de esta arte comunitaria y efímera. Esta perspectiva admite la dualidad del problema, de manera que las preguntas constantes que nos podemos formular en este Proyecto tendrán en cuenta la permanente vinculación del discurso composicional en tiempo y espacio del agente escénico con su eventual recepción. ¿Con qué material debe asistirse el artista-docente para que su experiencia se transforme en asistencia organizada para el proceso de enseñanza-aprendizaje?

En ese sentido, tanto la retórica (entendida en su raíz de afectación emocional ligada al placer estético, en consonancia con la tradición clásica de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano) como la fenomenología de la percepción, la psicología de la percepción, la antropología teatral y las neurociencias aplicadas al teatro dan cuenta de tendencias y funcionamientos de la relación escena/espectadores que han sido estudiados, categorizados, y que merecen un rol funcional e instrumental en la especulación teórica teatral, capaz de explicar y entender el fenómeno de la seducción escénica, indispensable para toda teatralidad.

Fundamentos y criterios de un proyecto de investigación-creación

Para llevar a cabo la composición de una versión de *Polixena y la cocinerita* creemos necesario no reiterar dominantes teóricas reconocidas y probadas, sino problematizar nociones de creación artística extendidas y su resultado espectacular. En ese sentido, la carrera de Licenciatura en Arte Dramático de la Sede Bariloche de la Universidad Nacional de Río Negro supone el ámbito adecuado de práctica, reflexión y pertenencia para especular sobre constructos teóricos y su aplicación efectiva en el campo de la praxis artística, a la vez que esta realmente y reformule las especulaciones teóricas

en una dinámica de intercambio permanente. En el entrenamiento, improvisaciones y ensayos, la dinámica entre actor/actriz y las intervenciones de la dirección escénica implican tópicos insoslayables, es decir, tomamos el marco de creación en el ámbito académico como una instancia de profesionalización y, por lo tanto, se espera, asimismo, un resultado espectacular profesional, no exigido por lógicas de mercado ni de industria cultural.

Para ello, se estima pertinente indagar simultáneamente los procedimientos que se consideren más adecuados mediante la interpelación constante del saber implícito, para la integración de los diferentes elementos tecnológicos y protocolos que hacen a la creación escénica, a los fines de construir un saber explícito. Se buscará, entonces, escrutar y reconocer cada uno de los dispositivos y módulos de la puesta en escena como los textos, la luz, el sonido, el vestuario, la escenografía, el espacio, las proxemias y sus interrelaciones con los agentes escénicos en la simultaneidad del aquí y ahora teatral. Todo esto ha de ser indagado en el propio devenir creativo, a diferencia de los procedimientos más tradicionales y convencionales en los cuales aquellos elementos se incluyen en la última etapa del proceso a modo de acopio de capas de trabajo sucesivas y no como una permanente interacción. Para eso, se habrán de revisar, asimismo, los mecanismos habituales de creación en nuestro propio marco académico. Ante eventuales desfasajes entre la dimensión teórica y la práctica, esta propuesta de creación emerge como necesaria, en tanto intenta amalgamar perspectivas teóricas con su instrumentación práctica concreta y permitiría construir no solo sentido (en cuanto al producto estético), sino también configurar un saber a compartir con la comunidad educativa.

Sobre nuestro proyecto

El proyecto de Investigación y Creación Artística (PICA) que dirigimos, radicado en la sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro, se enmarca en el proceso de una producción escénica con orientación, no solo hacia una especulación teórica sobre el proceso de creación de un espectáculo, sino también hacia una praxis pedagógica y sus posibles tecnologías didácticas. Esto permitirá observar y estudiar de modo práctico y teórico los distintos elementos fundamentales que conforman la actividad escénica teatral en su proceso y resultado. El proyecto propone experimentar todas las etapas de creación escénica, a través de registros múltiples, bitácoras, cuadernos de ensayo de cada integrante, etc., lo que facultará el armado de un documento académico sobre los procedimientos, tanto técnicos como poéticos, desde la motivación en la elección de una obra teatral y las personas que se implican en el proyecto, hasta la presentación de aquella con espectadores.

De este modo, un proyecto de Investigación, en el campo de las artes escénicas en el marco universitario, estará en condiciones –creemos– de constituir una conjunción propicia para la concreción de una puesta en escena, por un lado, y para el estudio pormenorizado de procedimientos, por otro, factibles de conformar material de consulta, de referencia y de proyecciones pedagógicas y didácticas en el nivel superior, en particular en instituciones jóvenes cuyos repositorios ameritan ser dotados de experiencias de investigación-creación.

1. Componente semántico y dramático

La elección de la pieza *Polixena y la cocinerita* (1931) de Alfonsina Storni, obedece al propósito de trabajar con un texto cuyas características se inscriben en un cruce de formas dramáticas híbridas que evidencian resonancias del expresionismo,

ensambladas con procedimientos pirandellianos (“vivir y verse vivir”), sin dejar de vincularse con rasgos simbolistas, lo que señala, en principio, una poética innovadora para su tiempo. Así, emergen el *teatro dentro del teatro* (desde el que se detona una liminalidad interna), la simultaneidad de planos de situaciones, cuya ambigüedad remite a lógicas del sueño y no de la vigilia, y un procedimiento de metateatralidad y de distanciamiento transitado en la segunda parte de la farsa, una vez muerta la protagonista. En efecto, Eurípides mismo es avisado, por el personaje casi surrealista de “El Pez”, de la actuación del personaje femenino en una versión “apócrifa” de *Hécuba*:

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; 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...

EURÍPIDES.- ¡Ay, pez musical, oh, amigo mío, oh, sabio acuático!... ¡Ya estoy ardiendo en ira! ¡Ya hierve mi helada sangre amarilla! Decime el nombre de esa mujer, porque sé que entre aquellas liróforas las hay, a pesar de todo, no del todo despreciables. Consolá mis lastimados oídos con un nombre digno de mi Polixena. Cubrí el olor de los ajos y repollos con los perfumes de un alto pensamiento, evocado en un armónico nombre femenino... ¡Decime el nombre de esa autora!...

EL PEZ.- Acercá tu oído; nombres propios cola traen. (Eurípides acerca su oreja a la boca del pez.) Esa lirófara se llama... (Muy bajo) Alfonsina Storni...

(Texto de trabajo actoral sobre *Polixena y la Cocinerita*, del volumen no fechado *Dos farsas pirotécnicas de Alfonsina Storni*, Buenos Aires: Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía. Biblioteca-Archivo del Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA.)

Estos procedimientos dramáticos habilitan eventuales maneras de composición actoral y una puesta en escena acordes con modos y hábitos de percepción actuales, a la vez que, desde una perspectiva didáctica, habilita –tanto para actuantes como para espectadores– el tránsito por diferentes experiencias poéticas y estéticas.

Los tópicos presentes en la obra de Storni (desde el punto de vista de una mujer, el personaje de la Cocinerita y su *alter ego*, Polixena) se sintetizan en el clasismo, el sexismo, el machismo y la violencia de género, una serie de factores que, sumados a los abusos sufridos por la Cocinerita a manos del *varón* de la casa en la que trabaja (asedios, amenazas y hasta la inminencia de una violación en manada), conducen a una especie de *sacrificio*, al suicidio efectivo de la joven devenida Polixena, de acuerdo con una *actuación* voluntaria que desemboca en una auto-ficción trágica (asesinato de Polixena a manos de Neoptólemo en la tragedia *Hécuba*, de Eurípides). Ante esta peripecia, el personaje de la Mucama duda si la Cocinerita sigue actuando luego de una acción violenta con el cuchillo que esta porta, por lo que se acerca y, al tocarla, toma conciencia de la muerte efectiva por la sangre en la mano. Así, el discurso de Storni se apodera de la *Hécuba* euripídea, a fin de construir la imagen de las “esclava[s] moderna[s]” homóloga y, a la vez, diversa, de la de las esclavas troyanas, por medio de un soliloquio admirable y rítmicamente preciso. En ese trámite, se advierte una suerte de alucinación y ambigüedad en la interpretación de “los papeles de mujeres perdidas”. Una lectura posible consistiría en que la Cocinerita emula a *Polixena* en modo siglo XX, puesto que ambas sufren la desigualdad social, en menoscabo, tanto de su libertad, como de su dignidad y honestidad, montadas en el sometimiento sexual acechante e inminente; las dos mujeres optan por la muerte como una manera

concreta y desesperada de liberación, y ambas terminan por asumir sus destinos: la protagonista enuncia, así, el valor de “saber morir”:

COCINERITA-POLIXENA.- ¡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. (Op. cit.)

2. Componentes técnicos

Respecto de la metodología de trabajo, se llevará a cabo una investigación exploratoria de modalidades y protocolos para la observación-ejecución de ejercitación de actividades escénicas performativas, tendiente a la búsqueda de plataformas estables de creación de presencia teatral sostenida. La preparación psicosomática de los agentes de esta investigación-acción será asistida por el marco filosófico y técnico que proponen el método actoral *Suzuki* (2015) y el método *Gaga* (técnica de entrenamiento, improvisación y composición corporal, creada para bailarines por el coreógrafo israelí Ohad Naharin), mientras el diseño de composición escénica será formulado a partir de la técnica de los *viewpoints* teatrales, de acuerdo con Anne Bogart (2007). Además, la serie de experimentaciones reguladas habrán de configurar un paradigma de hipótesis y contrastaciones que dotarán el proceso de creación (*poiesis*) de cruces y entramados de criterios teóricos y técnicos que servirán de fundamento para la toma de decisiones estéticas, tanto grupales como de dirección.

Cabe consignar que todas las etapas de observación, experimentación, prueba y reformulación y ajustes tendrán como una perspectiva de *eficacia* –en términos pragmáticos– los aportes teóricos y metodológicos de la psicología de la percepción y la *Gestalt* (Gombrich, 1999; Arnheim, 2001; Pericot, 1987), la retórica escénica (Salabert, 2013; Pricco, 2015) y las últimas hipótesis de las neurociencias aplicadas al teatro (Falletti, 2010; Maritti, 2010; Sofia, 2015). Estos puntos de vista teóricos convergen en la consideración del fenómeno teatral como una experiencia estética en la relación actores/espectadores, de manera que toda la actividad escénica conforma una mutualidad con la percepción espectral/expectatorial. Esto –presuponemos– habrá de dotar al trabajo de entrenamiento y montaje de referencias de falibilidad para articular cada fase del proceso. La hipótesis fundamental –como ya hemos mencionado– consiste en el hecho de que la metodología de entrenamiento, ensayo y montaje del espectáculo no resulta un *en sí* sino un *entre*, que define su eficacia en la relación escena/espectadores y en el logro de un *feedback* constante entre quienes componen el convivio. Esta conjetura otorga a todo el proceso de construcción del espectáculo un carácter solidario, por el cual resulta relevante la modalidad de vínculos perceptuales entre la escena y sus receptores. Lo expuesto propende a generar cambios en la concepción de tendencia contenidista de ciertos eventos sociales, para privilegiar el estudio pormenorizado de la conformación de estímulos de empatía hacia los espectadores, ubicados en una perspectiva más fenoménica que semántica. En ese rubro, se contempla también la interpelación *espectatorial* (de procesos y resultados)

mediante cuestionarios, conversatorios y coloquios que integrarán los avances de investigación, junto con las muestras de ensayos en proceso y funciones propiamente dichas. Diferenciamos los adjetivos *espectatorial* y *expectatorial* como fases o estados vinculados con el más neutro y simple *espectar*, integrando el convivio, y el agregado de una admiración y espera en el *expectar*. Presuponemos que el trabajo escénico se funda en convertir la *espectación* inicial de la recepción en *expectación*, mediante sus procedimientos de seducción.

En definitiva, la formación universitaria teatral se enfrenta con los problemas de su autopercepción, el hiato entre la praxis artística y la académica, los desajustes de los objetos de estudio y sus estereotipos y la revisión constante de sus creencias teóricas. El tránsito por las artes performáticas, ya sea como disciplina artística plena, ya sea como instrumento o estrategia didáctica para construir otros saberes, incide en la comprensión del fenómeno teatral y, por ende, en el proceso de la praxis artística. Esto implica que en la agenda de los estudios académico-universitarios teatrales emerge la necesidad de revisión y reformulación de ciertos estereotipos y la construcción de un cuerpo teórico amplio, dinámico, flexible y propio que atienda especificidades y pueda desligarse de la dependencia y de los préstamos de la lingüística, los estudios culturales y de otras disciplinas. Asumimos que *Polixena y la cocinera* y su configuración como entidad escénica se alejan de una mera experimentación y de un reiterado pasaje por un repertorio de técnicas, para producir una documentación expositiva sistemática y transferencias de resultados que aúnen investigación, docencia y extensión.

Bibliografía

- » Arnheim, R. (2001). *Arte y Percepción visual*. Madrid: Alianza.
- » Bogart, A. (2007). *Los Puntos de Vista Escénicos*. Madrid: ADEE.
- » Bourdieu, P. (1994) “El campo científico”. *Redes: revista de estudios sociales de la ciencia*. 1(2), 129-160.
- » de Certau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- » Dubatti, J. (2021). “Eurípides y la tragedia *Hécuba* transfigurados en *Polixena y la cocinerita* (1931), farsa pirotécnica de Alfonsina Storni”, en Pricco, A.; Maiorana, Darío, *Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos. Homenaje al Dr. Andrés Pociña* (pp.142-162). Rosario: *Studia et Nugae*.
- » Falletti, C. et altri (2010). *Diálogos entre Teatro y Neurociencias*. Bilbao: Artezblai.
- » Gombrich, E. (1999). *El sentido del orden*. Madrid: Debate.
- » Maritti, L. (2011). “Más allá del dogma de la inmaculada percepción”, en Falletti, C., Mirabella, G. et altri, *Diálogos entre teatro y neurociencias*. (pp. 131-155). Bilbao: Artezblai.
- » Pericot J. (1987). *Servirse de la imagen*. Barcelona: Ariel.
- » Pricco Aldo. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Biblos/UNR Editora.
- » Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.
- » Sofía, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México: Paso de Gato-Artezblai.
- » Suzuki, T. (2015). *Culture is the body. The theater writing by Tadashi Suzuki*. New York: Theatre communication group.
- » Samaja, J. (2004). *Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Storni, A. (1931). *Polixena y la cocinerita*, en *Dos farsas pirotécnicas de Alfonsina Storni*, Buenos Aires: Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía.