

**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<sup>1</sup>**

Aldo Rubén Pricco  
Universidad Nacional de Rosario  
[aldopricco@gmail.com](mailto:aldopricco@gmail.com)

**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 que dirijo, titulado “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. A la vez, este trabajo analiza, desde perspectivas comparatísticas y filológicas, la reescritura que la poeta argentina Alfonsina Storni hace del episodio del sacrificio de Polixena, y sus posibles lecturas.

---

<sup>1</sup> Proyecto "Procedimientos aplicados a la creación escénica. Proceso y montaje de un espectáculo teatral. Caso: *Polixena y la cocinerita*, de Alfonsina Storni". Director Dr. Aldo Rubén Pricco. Universidad Nacional de Río Negro. Sede Andina, San Carlos de Bariloche, Argentina. Código PI-CA 40-B-881. El espectáculo fue estrenado el 09/12/2022 en la ciudad de Bariloche (Sala teatral UNRN, Anasagasti y Palacios). Actuación de Eugenia Mendoza Falco, Chiara Di Bucchianico y Juan Cafferata. Creación musical de Juan Cafferata, Isaías Krasbuch y Oscar Monsalve. Diseño lumínico de Oscar Monsalve y Michay Fernández Quintero. Vestuario de Lili D'Urzo, Isadora Cáceres Sáez y Julieta Benavides. Comunicación y prensa de Chiara Di Bucchianico y Yamile Pereyra. La colaboración de Virginia Salamida, Lihue Vizcaíno y Lía Comaleras. Producción de Julieta Benavides y Yamile Pereyra. Asistencia de dirección de Isadora Cáceres Sáez. Dirección de Paula Tabachnik. Dirección general del Proyecto de Aldo Pricco.

**Palabras-clave:** Proyecto de investigación-creación, Alfonsina Storni, cruce arte/ciencia, dramaturgia de autoría femenina, intertextualidad trágica

## 1. Arte y ciencia

Sabemos de la posición “débil” del teatro frente a saberes reconocidos por la academia y las ciencias que habitan la universidad. 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 grieta la antigua concepción cartesiana de cuerpo y cabeza, sentimiento/sensación e intelecto. De allí, a veces, la amable resistencia de los agentes de la escena 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 que dirigimos en la UNRN 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. Lihue Vizcaíno y la participación de 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.

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, 1990) que le otorgue legitimidad y, por ende, poder y autoridad. ¿Cuáles podrían ser, 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, por lo cual se ha optado por una operatoria comparatística que se vincula directamente con el núcleo de los congresos CLASTEAs.

## 2. Componente semántico y dramático

Ciertamente, la obra teatral de Alfonsina Storni no puede dejar de manifestar su profunda relación con la tragedia de Eurípides y, en ese sentido, configura una proyección en el siglo XX de motivos y procedimientos del teatro de la antigüedad, con el agregado de un contexto de producción que conjuga el tópico del sacrificio con la situación de las mujeres en Argentina, no solo de la época de composición (1931), sino también –lamentablemente– de la actualidad, de acuerdo con Dubatti (2022).

La elección de la pieza, *Polixena y la Cocinerita* (1931), obedece al propósito de trabajar escénicamente 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. 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 metatetralidad y de distanciamiento transitado en la segunda parte de la farsa (una vez muerta la Cocinerita, Eurípides mismo es avisado de la actuación del personaje femenino en una versión propia de *Hécuba*) habilitan una composición actoral y una puesta en escena acordes con modos de percepción actuales, a la vez que, desde una perspectiva didáctica, habilita, tanto para actantes 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) se sintetizan en el abuso de poder, 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 autoficción trágica (asesinato de *Polixena* a manos de Neoptólemo en la tragedia clásica).

Al comienzo de la pieza, mientras La Cocinerita ensaya una actuación leyendo el rol de la Polixena de *Hécuba*, irrumpe el personaje de El Joven para increpar a su amante. Presenciamos allí el siguiente diálogo:

EL JOVEN.- (Viene del interior; va hacia ella, descompuesto, con un papel en la mano.)  
¿Conque te vas a burlar de mí, arrastrada? ¿Conque me vas a venir con papelitos? ¿Qué te has creído? (La toma de un brazo.) ¿Querés que te deshaga la cara a bofetadas?

LA COCINERITA.- Suelte, suelte, que me hace daño...

EL JOVEN.- ¡Coqueta inmunda; ramera!

LA COCINERITA.- Ya sabía usted que no iba a ir, 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 has 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 vos sos una de esas? ¿Imaginás que creí tus historias? ¿Creés que si valieras algo estarías en una cocina lavando babas ajenas? ¿De dónde sacás para vestidos de seda? ¿A quién le contás 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 acá, salga de acá o le parto la cabeza de un hachazo!

EL JOVEN.- ¡Doblá ese brazo! (La domina; ella gime.) ¡Doblá ese brazo! ¡Así!... ¡Entregá esa porquería! (Ella suelta el hachita.) Andá a buscarla ahora a mi cuarto. ¿Cuánto querés? ¿Quinientos? ¿Mil? ¿Tres mil? ¿Cinco mil? ¿Te bastan? Ni uno más. Por una cocinera ni un centavo más. ¡Y desengrasate primero, si querés que mi cama te honre, sirvienta! (Sale).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Todas las citas de la obra pertenecen al texto de trabajo actoral sobre el original de 1931, levemente modificado en los tratamientos pronominales y verbales de acuerdo con la variante rioplatense del español.

Apenas la muchacha logra reponerse parcialmente de la agresión, queda atontada e intenta hacer varias maniobras inconexas con los alimentos y los utensilios de la cocina, mientras parece sublimar la angustia y tensión de la escena previa con el arrastre de la situación a una ficcionalización:

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.) 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; sí, 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 túbulo estaría bien... ¡acá! (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 compañera de trabajo de la protagonista aparece e indaga acerca de qué ocurrió con el dueño de casa y solo obtiene respuestas de lógica vaga, ancladas en la profesión deseada de actriz, mixturada con la asignación masculina de su conducta:

LA MUCAMA.- A vos te pasó algo. Recién oí que gritabas; también oí la voz del joven. ¿Volvió a molestarte? ¿Qué pasó? Hablá... ¿Por qué te reís?

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 creés? Siempre tuve pasta de actriz, bien lo sabés... (Alegrando el tono.) 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?... (Con sorna perversa.) ¿Pero sabés qué papeles haría con especial genio?... Los papeles de mujeres perdidas. Mirame el gesto, la mirada, el andar (Se descompone.) ¿No soy una prostituta? ¿Mis movimientos, acaso, no son rústicos? ¿Mi cara no es promisoro? ¿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.- Vamos, loca. ¡Siempre la misma!

LA COCINERITA.- ¿Cuánto tiempo hace que salí de mi casa? Cuatro años, ¿te acordás? Era hermosa, entonces, era casi una niña... ni una arruga tenía en la frente. Pero había llorado mucho... ¿Vos pensaste 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 se murieron de hambre, otros, en el fondo de las cárceles como una fruta podrida, otro, en la horca por amos a los seres humanos. Pero ¿y si te engañaron esas ficciones? Ver, saber, conocer, constatar; ¿hay tentación mayor en la vida?

Esta serie de relatos se integran luego con la vida llevada por cada una de las mujeres y la exhortación de La Mucama a abandonar la casa y volver con sus familias, como un modo de “reparación” de la manera es que la mujer es vista y considerada por una sociedad de rasgos patriarcales. Por ello, la Mucama insiste:

LA MUCAMA.- Sufriste mucho en esta dura experiencia; no era para vos; estás a tiempo: volvé a tu casa. Yo renuncio. Locura de chicuelas. Afán de corregir un mundo incorregible. Volvé a tu casa; allí deben conocer tu vida, saber que siempre has sido una muchacha honesta... Yo hablo. Tienen que saberlo.

Sin embargo, la fusión de la personalidad de la Cocinerita con la hija de Hécuba, montada sobre una lectura de plena identificación, empuja a aquel personaje a insistir en la encarnación actoral de Polixena, tal vez como un modo de redención o de coraje para enfrentar el acecho varonil o sublimar su sufrimiento. Por ello, de manera explícita hace referencia al trágico griego:

LA COCINERITA.- ¿Conocés la Hécuba de Eurípides?

LA MUCAMA.- ¿Grieguecillos a mí? No, hija; comete vos sola la ensalada Esquilo– 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 probablemente la verdad fue otra cosa.

LA MUCAMA.- ¿Como cuál leyenda?

LA COCINERITA.-La que recoge Eurípides sobre Polixena. La tengo acá, (Señala la cabeza) hace días que la leo y releo...

LA MUCAMA.- (Jovial.) Sí, veo que adelgazaste...

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, aún 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...

Mientras tanto, en el entorno de la casa, tanto simbólica como fácticamente, la amenaza varonil latente y ominosa presiona y preocupa a ambas jóvenes, a la vez que una serie de contradicciones sobre su relación amorosa con El Joven asaltan a la protagonista. Se observa, asimismo, en los siguientes parlamentos, el germen de una eventual violación:

LA COCINERITA.- (Se aloca nuevamente, su acento es profundamente humano, verídico.) Ah 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? Conozco bien su bajeza... No en vano los traje... Es capaz de todo; amiga, queridita, protégeme, protégeme; te cuento; te voy a contar todo; mi corazón se rompe de angustia; no voy a poder 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, 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! Nunca voy a ser humilde con él, ¡nunca, nunca!... Puede atarme a un árbol, latigearme sin piedad, ¡me voy a resistir!... Puede triturarme el cuerpo a alfilerazos, ¡me voy a resistir! Puede quemarme viva, ¡me voy a resistir!... Me entrego a un mendigo de la calle, a él no... ¡jamás!... ¡jamás! (La música cesa, no así la jarana.) Calló la música; tomame las manos, ¡abrazame! ¡No te vayas!... ¡No te vayas! Salen del cuarto... van a bajar por la escalera de atrás. ¿No los oís? ¿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).

Ante esa aparición perversa de una corporalidad masculina peligrosa, Cocinerita, impulsada, a la vez, por Mucama, decide corporizar a Polixena, de tal manera que ingresa en una dimensión híbrida entre su realidad y la ficción trágica:

LA COCINERITA.- Con un grito de alegría triunfante, heroico, en exaltación creciente.) ¡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 (Se da vuelta buscando.) Esta cacerola de bronce...aquí; la colgamos de la lamparita. (La cuelga de la lamparita.) ¡Electricista, luz roja, aquí! (Un rayo de luz roja pega contra el fondo 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.) Hacemos el túmulo con cacharros, escobas y fuentones. (Cuelga elementos de cocina en la escalera para cubrirla y darle el aspecto de túmulo.)

En el marco de una ruptura de la cuarta pared y como recurso de metateatralidad, la muchacha apela al "electricista" del teatro para que este cree el "ambiente" troyano, mientras continúa componiendo la *poíesis* del espectáculo, que mixtura con el armado de la utilería y la escenografía:

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.)

En pleno frenesí y ansiedad de actuación, Cocinerita solicita ayuda a su compañera y manipula los alimentos dispersos en la cocina y construye las entidades ficcionales, para establecer un pacto de verosimilitud por la nominación de las verduras devenidas ejército aqueo. Así se observa en su parlamento:

–No me mires así, ayudame, no te estés allí... mirá: cuando sacrificaron a Polixena vino a ver el sacrificio todo el ejército aqueo. ¿Con qué 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.

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, la autora se apodera de la *Hécuba* eurípídea, a fin de construir la imagen de las “esclava[s] moderna[s]” (Dubatti, 2022:143) 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. En efecto, frente a sus verdugos, la protagonista enuncia el valor de “saber morir”, tal como se lee en los siguientes enunciados, que completan y recrean el episodio posterior a la despedida entre la reina y su hija de la tragedia de Eurípides:

–¿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.  
 (Abandona el pepino.)  
 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,  
 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.)

Frente a la situación saturada de tragicidad, la pieza (“farsa trágica en prosa y verso, 1 acto y epílogo”) presenta un final abrupto y metateatral que, en el encuadre de improntas surrealistas, muestra a Eurípides en el inframundo de Hades (“Decoración caprichosa, interpretando el infierno plutoniano”), quejándose de que ya no existen dramas como los suyos. Sin embargo, un extraño Pez Musical (que se ofrece para eventuales suicidios ofreciendo devorar a quien se lo pida) le trae al poeta noticias de un lejano país, Argentina, en el que se ha representado el espectáculo que un público eventual acaba de presenciar:

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 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...

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 lirófara 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. TELÓN).

La indignación y el espanto irrisorio del dramaturgo no emerge por la “desubicación” de una parafraseada tragedia, reformulada –además– en una cocina, sino por la autoría de una mujer, Alfonsina Storni, lo que implica una práctica “impropia” desde paradigmas masculinos y, por consiguiente, ante la “gravedad” de esa disrupción y “atrevimiento”, el personaje de Eurípides toma la decisión de suicidarse, lanzándose ridículamente a la boca del Pez Musical, en consonancia con el soporte de “farsa” que habilita el título de la obra.

### 3. Componentes técnicos

Respecto de la metodología de trabajo, se ha llevado 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 psicósomática de los agentes de esta investigación-acción es asistida por el marco filosófico y técnico que propone el método actoral *Suzuki* (2015), mientras que el diseño de composición escénica resulta formulado a partir de la técnica de los *viewpoints* teatrales, de acuerdo con Anne Bogart (2016). Además, la serie de experimentaciones reguladas habrán de configurar un paradigma de hipótesis y

constrastaciones que dotarán el proceso de creación (*poíesis*) de cruces y entramados de criterios teóricos y técnicos que servirán de fundamento para la toma de decisiones poéticas, tanto grupales como de dirección.

Cabe consignar que todas las etapas de observación, experimentación, prueba y reformulación y ajustes se apoyan desde una perspectiva de eficacia, en términos pragmáticos, en 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, 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 espectadorial/expectatorial. Esto –presuponemos– dota 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 los componentes del 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, de los que se hacen cargo tanto la actuación como la puesta en escena en general.

#### **4. Conclusiones provisionarias**

Lo expuesto propende a generar algunos cambios en la concepción contenidista de ciertos eventos sociales espectaculares, para privilegiar el estudio pormenorizado de la conformación de estímulos de empatía hacia los espectadores, ubicados en una perspectiva más fenoménica que semántica, que intenta distanciarse de una construcción museística de las herencias clásicas teatrales. En ese rubro se contempla también la interpelación espectadorial (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.

En definitiva, la formación universitaria teatral se enfrenta con los problemas de su autopercepción, la grieta 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 emerge la necesidad de reformulación de ciertos estereotipos y la construcción de un cuerpo teórico amplio y propio que atienda especificidades y pueda correrse de la dependencia y de los préstamos de la lingüística y de otras disciplinas. Asumimos que *Polixena y la cocinerita* de Alfonsina Storni, tanto con el tratamiento dramático de sus tópicos, en intertextualidad plena con la tragedia clásica euripídea, como su configuración como entidad escénica, se aleja de una mera experimentación y de un reiterado pasaje por un repertorio de técnicas, para producir transferencias de resultados que aúnen investigación, docencia y extensión, sobre la base firme de las representaciones del sometimiento femenino como una trágica constante que exige compromisos, explicaciones y soluciones.

### **Referencias bibliográficas**

- Arnheim, R. (2001). *Arte y Percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Bogart, A. (2016). *Los puntos de vista escénicos*. Madrid: ADE.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo-Conaculta.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Dubatti, J. (2022). "Eurípides y la tragedia *Hécuba* transfigurados en *Polixena y la cocinerita* (1931), 'Farsa pirotécnica' de Alfonsina Storni", en Pricco, A. y Maiorana, D. (comps.), *Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos. Homenaje al Dr. Andrés Pociña*. Rosario, *Studia et Nugae*, 142-162.
- Eurípides (1977). "Hécuba", en *Tragedias I*. Traducción de Medina González, A. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Maritti, Falletti, C. et altri (2010). *Diálogos entre Teatro y Neurociencias*. Bilbao: Artezblai.
- Gombrich, E. (1999). *El sentido del orden*. Madrid: Debate.
- Pericot, J. (1987). *Servirse de la imagen*. Barcelona: Paidós.

Pricco, A. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Coedición 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-Artezb lai

Storni, A. (s. f. [1931]). *Polixena y la Cocinerita. Farsa pirotécnica en Dos farsas pirotécnicas*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía.

Suzuki, T. (2015). *Culture is the body. The theater writing by Tadashi Suzuki*. New York: Theatre communication group.