

# Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)  
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



*Colección Studia et Nugae*

**Mujeres en la literatura grecolatina.  
Imágenes y discursos**

**Homenaje al Dr. Andrés Pociña**

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

***Colección Studia et Nugae***

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario: Stella Maris Moro, 2021.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.

CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos

## **Eurípides y la tragedia *Hécuba* transfigurados en *Polixena y la cocinerita* (1931), “farsa pirotécnica” de Alfonsina Storni**

**Jorge Dubatti**

*Universidad de Buenos Aires*  
jorgeadubatti@hotmail.com

Entre los tesoros de la Biblioteca-Archivo del Instituto de Artes del Espectáculo,<sup>1</sup> sobresale el volumen teatral no fechado *Dos farsas pirotécnicas* de Alfonsina Storni (Buenos Aires: Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía).<sup>2</sup> Por datos externos relativos a su circulación, Raúl H. Castagnino (1948: 101-103), Julieta Gómez Paz (1984: 5-6) y Beatriz Seibel (2010: 58) coinciden en que el libro apareció en 1931, es decir, en el contexto de la fuerte modernización de la dramaturgia argentina (Dubatti, 2002 y 2012) impulsada por diversos teatristas (Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Vicente Martínez Cuitiño, Samuel Eichelbaum, Elías Castelnuovo, Roberto Arlt y otros), a partir de absorción y transformación reterritorializada de las poéticas innovadoras del teatro europeo y norteamericano (expresionismo, nuevas formas del realismo, simbolismo, teatralismo, experimentalismo y, especialmente, los modelos textuales de August Strindberg, Luigi Pirandello, Eugene O’Neill, Ernst Toller). “Estamos en el año 1931”, afirma Eurípides personaje en la obra (“Epílogo”, 160), haciendo coincidir el tiempo dramático, el de la

---

<sup>1</sup> Dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> Todas las citas al texto de *Polixena y la cocinerita* se harán por esta edición.

composición y el de la edición, que se habría concretado inmediatamente después del regreso de Alfonsina de Europa (Delgado, 2001: 177).

*Dos farsas pirotécnicas* incluye las piezas “Cimbelina en 1900 y pico” (5-122) y “Polixena y la cocinerita” (más breve, 123-168). Para este homenaje a Andrés Pociña, bajo el lema “La mujer en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos”, nos detendremos en la segunda.<sup>3</sup> Nos interesa observar cómo Storni se apropia de *Hécuba*, de Eurípides, para la construcción de una imagen de las “esclava[s] moderna[s]” (167), semejante y diversa de la de las esclavas troyanas.

En un breve apunte metatextual sobre *Polixena y la cocinerita*, Storni señala: “Esta obra fue escrita para que la representara Berta Singerman, lo que explica su carácter” (123). Lo recuerda Singerman, gran recitadora y actriz internacional, en sus memorias: “La obra de Alfonsina incluye algunas piezas de teatro, entre ellas, *Polixena y la cocinerita*, obra en un acto que escribí para mí, para mi teatro de cámara” (1981: 236, “Alfonsina Storni”). La extensión acotada de la pieza de Storni se ajustaba a la voluntad modernizadora de Singerman de hacer un “teatro sintético, sencillez de recursos, teatro breve, condensado, intenso” (1981: 267, “Teatro de cámara”). No hemos encontrado registro de que efectivamente Singerman haya llevado a escena la pieza. Así parece ratificarlo Delgado: “Aunque siguió escribiendo teatro [tras la experiencia adversa de *El amo del mundo*, 1927], ninguna de sus obras posteriores (...) fue representada durante su vida” (2001: 177). *Polixena y la cocinerita* se estrenó póstumamente: pocos días después de la

---

<sup>3</sup> Esta conferencia se leyó el 1 de noviembre de 2018, pocos días después de cumplirse el 80° aniversario de la muerte de Alfonsina Storni (quien se suicidó el 25 de octubre de 1938).

muerte de Storni, a manera de homenaje, el 10 de noviembre de 1938, la presentó el Teatro Íntimo, de Milagros de la Vega y Carlos Perelli. Dichosamente el interés de Alfonsina Storni por el teatro, así como su producción dramática, enmarcada en el corpus revisionista y decolonial de las “dramaturgas mujeres” de Latinoamérica, cuenta con cada vez mayor atención de los investigadores.<sup>4</sup>

### La mujer como laboratorio de (auto)observación

La caracterización metatextual de la pieza: “farsa trágica en prosa y verso” (123), su división en un acto y un epílogo, y la indicación didascálica de “impresión de irrealidad” del “decorado” (125), evidencian desde las primeras líneas el afán modernizador que Storni despliega en todos los componentes de la poética. La trama, no dividida en escenas internas, puede segmentarse en ocho unidades principales:

#### “Primer Acto” (125-158)<sup>5</sup>

*Unidad 1.* En una “cocina estilizada” (125) una joven cocinera (25 años, sin nombre) lee una escena de *Hécuba* de Eurípides (el “gran libro abierto” dispuesto en un atril) mientras seca platos y ordena vajilla y alimentos. En una mesa, muchos libros y, en el centro, una escalera-tijera abierta. La “cocinerita” se auto-observa con un alto nivel de conciencia, tanto en el recitado de las palabras de Eurípides (“Oh Eurípides, si me vieras a mí [...], 126), como en el desempeño del rol de la “cocinera perfecta”

---

<sup>4</sup> Véanse al respecto Beatriz Seibel (1992, 1999, 2008, 2010: 58), María A. Salgado (1996), Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo (2002, caps. XII y XIV), Julio Prieto (1998), Catalina J. Artesi (2005), María Claudia André (2010), Nora Lía Sormani (2014), entre otros.

<sup>5</sup> En términos técnicos, debería decir “Acto único”.

(127). Esa auto-reflexión remite al intertexto pirandelliano de los tópicos del vivir y verse vivir, de la existencia como representación liminal con el teatro, y de la asunción de una máscara voluntaria para la relación social.<sup>6</sup>

*Unidad 2.* El joven de la casa (28 años, según la tabla de personajes, 124), identificable con el tipo social “hijo de los patrones”, irrumpe en la cocina para asediarla sexualmente con violencia (127-129). Ante la ambigua resistencia de la cocinera (que parece estar representando una escena teatral), el hombre le anuncia que, aunque pagándole como a una prostituta, concretarán en su habitación el encuentro sexual por ella postergado.

*Unidad 3.* Con una risa “no desesperada, sino pequeña y convulsiva” (129, intertexto pirandelliano de la risa grotesca), la “cocinerita” examina la situación que acaba de vivir como si se tratara de una escena teatral: “La comedia va bien” (129). Su “risita” muta, “ya no es convulsiva sino triste” (130), y dispone en la parte superior de la escalera-tijera un cuchillo. Su “actitud ambigua” (129) y de “alucinación” (130) instala la percepción de una potente acción interna: el espectador advierte que mueve a la “cocinerita” un objetivo secreto, al que todavía no puede acceder (infrasciencia expectatorial<sup>7</sup>). Esa zona de intimidad de su conciencia es parte de su capacidad reflexiva, pero Alfonsina elige no revelarla verbalmente, estrategia que refuerza el suspenso creciente y proyecta las expectativas hacia el final.

---

<sup>6</sup> Insistiremos en estas páginas en que *Polixena y la cocinerita* es un caso relevante de la productividad del teatro de Pirandello en el Río de la Plata.

<sup>7</sup> Cuando referimos en este análisis al espectador, trabajamos con el concepto de espectador implícito que diseña la pieza en su virtualidad escénica (Dubatti, 2019a).

*Unidad 4.* Se trata de la unidad más informativa, de concentrada acción verbal. La “cocinerita” dialoga con una mucama amiga. Se informa que, además de trabajar como cocinera, estudia y prepara un examen (132). Ambas amigas han emprendido una “aventura” (131), de la que la mucama quiere retirarse (ha decidido regresar a la casa de los padres). Las han movilizado “fantasías” (131), el “afán de corregir un mundo incorregible” (138), variante del “noraísmo” ibseniano (*Una casa de muñecas*). Las lecturas constituyen una experiencia relevante para la “cocinerita”, quien (otra vez pirandellianamente, *Seis personajes en busca de un autor*) imagina a los personajes literarios y teatrales saliendo de sus libros e integrándose a la vida: “¿Tú has pensado en lo que sentirías si los seres que están en los libros se movieran, salieran de sus páginas, se mezclaran en tu vida?” (133-134). La “cocinerita” relata que se fue de su casa hace cuatro años:

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. (134)

Promete que su próxima “experiencia”, cuando deje el trabajo de cocinera, será actuar (133). Trabajar como actriz significará para ella “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?” (133). Elegirá especialmente “los papeles de mujeres perdidas” (133).

La imagen femenina es poderosa: dos jóvenes mujeres amigas se auto-constituyen en laboratorios de (auto)observación del mundo, poniéndose deliberadamente en el lugar de los trabajadores y viviendo sus experiencias más amargas. Para la “cocinerita” el balance es grotesco, fusiona el horror y la risa, lo trágico y lo cómico (Pirandello): “Todo esto es muy divertido. ¿Has visto quemar a un ser humano? Sus contorsiones son las más cómicas que se puedan imaginar. ¿Nunca te ha dado risa?” (131). Una de las causas de la degradación del mundo es el varón, por eso la “cocinerita” se declara adoradora de la diosa Diana, capaz de matar a los hombres con sus flechas. Mucama y “cocinerita” componen un retrato negativo de “un hombre” (135-137) con un muñeco de papel. Como síntesis simbólica de lo vivido en esos cuatro años, la “cocinerita” evoca una experiencia en el hospital: la muerte de un muchacho vendedor de diarios de apenas 12 años.<sup>8</sup> La mucama contrarresta el pesimismo de su compañera con el relato de otra historia: la de un digno médico filántropo. Ambos relatos parecen equilibrarse entre sí (en la vida hay cosas buenas y malas, de acuerdo al refrán popular “una de cal y una de arena”), pero el punto de vista de la pieza vuelve a centrarse en la “cocinerita”, quien concluye con una visión negativa: “Todos estamos desahuciados (...) Lo único que yo le enseñaría a los hombres es a saber morir. El ser más grande es el que mejor sabe morir” (140). Relaciona entonces su perspectiva con la historia de Polixena, que resume y celebra (140-143).

---

<sup>8</sup> Tal vez pueda conectarse esta historia con la lectura de *Los hermanos Karamázov*, de Fiodor Dostoievski, y el argumento de Iván sobre la inexistencia de Dios por el sufrimiento de los niños.

*Unidad 5.* Llegan de extraescena los sonidos de risas de varones y un “tango arrabalero”: el joven de la casa se ha reunido con sus amigos, se divierten y preparan la violación de la “cocinerita” en “manada” (144). Como el niño vendedor de diarios a la médica, la aterrada muchacha pide a su amiga que no la deje sola. Al mismo tiempo le confiesa su vínculo ambivalente con el joven, la atracción y el rechazo simultáneos:

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 seré suya! Nunca seré humilde con él, ¡nunca, nunca! (143-144)

Por la ventana de la cocina se asoman las cabezas del joven de la casa y cuatro o cinco amigos (de 18 a 24 años, según indica la tabla de personajes, 124), que producen la “impresión de muñecos al aparecer” (124). Pero la expectativa de inminencia de la violación se desarma: los hombres salen de la casa por la puerta de servicio.

*Unidad 6.* La mucama insta a la “cocinerita” a escapar y la llama Polixena (145). Patética hasta el paroxismo, “con la risa convulsiva de antes a la que se agregan gemidos profundos” (145), con “un grito de alegría triunfante, heroico, en exaltación creciente” (145), la “cocinerita” representa para su amiga (teatro dentro del teatro) la historia de Polixena (145-158). Cuando actúa la escena del asesinato de Polixena a manos de

Neoptólemo, se suicida con el cuchillo que antes puso sobre la escalera. La mucama duda si la “cocinerita” sigue representando, se acerca y al tocarla, en la sangre que baña su mano derecha, reconoce la muerte real, no actuada. La acción interna, de pronto, trágicamente, se hace inteligible al espectador: lo que impulsaba a la “cocinerita” desde el comienzo de la trama era el pensamiento de acabar con su vida. La consumación del suicidio hace que el espectador, catafóricamente, relea y resignifique los hechos de la historia que ha atestiguado.

“Epílogo” (159-168)

*Unidad 7.* En el “infierno plutoniano” (intertexto de *Las ranas*, de Aristófanes), sentado en una roca frente a un “fantástico mar anaranjado” (159) y acompañado por su mujer dormida, Eurípides se aburre. Su soliloquio evidencia el profundo conocimiento de Alfonsina sobre el teatro griego clásico, y en particular sobre el dramaturgo. Para que los muertos se entretengan en su ingrata inmortalidad, Plutón les ha entregado una flauta para llamar a un “gigantesco pez musical” (160) que les aporta información sobre lo que sucede en el mundo. Eurípides llama al pez.

*Unidad 8.* El pez transmite a Eurípides algunas noticias sobre su viaje por el Atlántico Sur. El dramaturgo le confiesa su deseo de “morir de veras” (164) y el pez le propone que se suicide arrojándose a sus fauces: “Una vez en mi estómago no habrá nadie que pueda reanimarte” (164). El pez le comunica que trae de la Argentina, región que padece “la séptima plaga”, la de “las poetisas” (166), una noticia que lo involucra:

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 y repollos de ajos!... (167)

Atacado de ira, Eurípides pide que identifique a la irreverente victimaria. El pez le dice al oído: “Esa lirófora se llama... (Muy bajo.) Alfonsina Storni...” (167). Como la “cocinerita”, Eurípides se suicida, pero arrojándose a la boca del pez. Con autorreferencia teatral innovadora, en el “Epílogo” la obra habla de sí misma, específicamente del “acto” único, y de su autora, quien lúdicamente se autoatribuye ser la causante del suicidio “post-mortem” del célebre trágico griego. *Polixena y la cocinerita* incluye así un primer avance precursor de la autoficción en el teatro argentino.

### **Transfiguraciones de “Hécuba” y de Eurípides**

Destaquemos algunas de las principales apropiaciones que Storni ejecuta sobre el material que le proveen la tragedia *Hécuba*, en particular, y más ampliamente vida y obra de Eurípides, según el orden en el que van apareciendo en el devenir del texto dramático:

a) El título: El texto de Eurípides aparece referido por Storni desde el título de su pieza, operación significativa para orientar semánticamente al espectador. La estructura nominal articula dos series a través de una conjunción copulativa (“y”), con valor

afirmativo, poniendo en evidencia la voluntad relacional y comparativa, según la tradicional fórmula X-Y del Teatro Comparado (Dubatti, 2008): Polixena – cocinerita; Eurípides – Storni; escritor hombre – escritora mujer; ciclo troyano – contemporaneidad; Grecia clásica – Argentina actual; la tragedia *Hécuba* – la farsa trágica *Polixena y la cocinerita*; la “creación noble de un gran poeta” – la vida “sucias” (143). Se trata de asimilar la historia contemporánea de la “cocinerita” al mito ancestral de Polixena, de remarcar el puente transhistórico de su condición de “esclavas” (antigua y contemporánea), y de desplegar una política de la diferencia en su reescritura (Dubatti, 2019b). ¿En qué se parecen ambas mujeres? La “cocinerita” es una nueva Polixena, o una Polixena del siglo XX, porque ambos personajes padecen la desigualdad social, en desmedro de su libertad y su integridad, así como la inminencia del sometimiento sexual; ambas eligen morir como una forma de liberación, y ambas asumen sus destinos (lo explicita la “cocinerita” a su amiga: “He aceptado mi destino; me jugó una mala pasada, pero sábelo; lo he aceptado...”, 137, como en la tragedia de Eurípides Polixena lo expresa a su madre). ¿Por qué una cocinera? Storni ha leído atentamente a Eurípides y observa que Polixena piensa su futuro de esclava como criada y cocinera: “Después, encontraría, quizá, las decisiones de un amo cruel (...), y, tras imponerme la obligación de hacer el pan doméstico, me obligará a barrer la casa y a atender las lanzaderas, mientras llevo una triste existencia” (vv. 359-364).<sup>9</sup>

¿Qué las distingue? Storni despliega una marcada política de la diferencia. Transgrede deliberada e irónicamente el estatus trágico del personaje señalado por Aristóteles en

<sup>9</sup> Todas las citas de *Hécuba*, de Eurípides, se hacen por la edición de Gredos, traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo (2008).

*Poética*: la “cocinerita” no es noble de familia, es una muchacha de un hogar de clase media (“no era rica como tú, pero no necesitaba trabajar”, 134, le dice a su amiga) que ha elegido como programa existencial transformarse en una simple trabajadora doméstica, una criada, “una maloliente fregona” (167).<sup>10</sup> Ese cambio justifica la indignación del Pez y de Eurípides en el “Epílogo” (escándalo que sin duda a Storni la divertía muchísimo). La “indigna” condición de la muchacha argentina se acentúa en la falta de nombre propio y el diminutivo con supuesto valor despectivo (irónicamente, ya que adquiere finalmente un valor simpático, de identificación compasiva). Esta supuesta “degradación”, que también se observa en la adscripción genérica de la obra (no tragedia sino “farsa trágica en prosa y verso”, 123), es en realidad una reivindicación de las nuevas formas que asume lo trágico contemporáneo: Storni lleva a escena la tragedia de la mujer/el hombre comunes, así como plantea la mezcla de lo farsesco con lo trágico, contra la “pureza” de la separación antigua de géneros.

Pero además la “cocinerita” se diferencia de la Polixena clásica por múltiples aspectos: su ambivalencia de amor y desprecio hacia el varón brutal; su programa de investigación del mundo, por el que se ha alejado voluntariamente de su familia; su amistad con la muchacha con la que emprenden esta “aventura” de experiencia y conocimiento. También, porque mantiene sus estudios y puede, al mismo tiempo que cumplir con su trabajo, preparar sus exámenes; por su entidad de

---

<sup>10</sup> También el Joven se referirá a la suciedad de la “cocinerita”: “¡Y desengrásate primero, si quieres que mi cama te honre, sirvienta!” (129). Se trata de una transformación de lo observado por Polixena en el texto euripídeo: “Un esclavo comprado donde sea ensuciará mi cama” (v. 365).

personaje pirandelliano que vive y se ve vivir, que encarna conscientemente su máscara y al mismo tiempo acaba perdiendo el control (a la manera de *Enrique IV*) y atenta contra sí misma; porque no es asesinada, sino que se suicida; por su capacidad de observación y reflexión sobre la condición de la mujer y las relaciones de género en la contemporaneidad; por su pasión por el teatro.

b) Lectura en voz alta de un fragmento de *Hécuba*: Podríamos pensar que la Polixena del título hace alusión al mito, en general; sin embargo, la primera unidad de la trama plantea la lectura en voz alta del texto de Eurípides. La escena se abre, justamente, con la “cocinerita” leyendo “en el libro del atril con entonación enfática” (125) el parlamento de Polixena en el que expresa a su madre que se lamenta porque va a dejarla sola (vv. 197-210). Es el texto de Eurípides el que se hace presente.

c) Invocación a Eurípides: Inmediatamente después de leer el fragmento, la “cocinerita” invoca al dramaturgo griego (“Oh Eurípides, si me vieras a mí fregando platos, a mí, admiradora de tu genio, secadora también de tus lágrimas, repetidora de tus cantos...”, 126). La invocación se proyecta como irónico adelanto del “Epílogo”, en el que Eurípides aparecerá como personaje y, como la “cocinerita”, también se suicidará (pero por culpa de la “lirófora” Alfonsina Storni). La “cocinerita” se declara “admiradora de tu genio”, explicitación del homenaje que Storni realiza a Eurípides con esta reescritura.

d) Análisis e interpretación de *Hécuba* y la “leyenda” de Polixena: “¿Conoces la *Hécuba* de Eurípides?” (140), pregunta la “cocinerita” a su amiga. La ignorancia de la mucama

(correlato del espectador implícito, que debe adquirir saberes al respecto) le permite a Storni actualizar la historia de Polixena e interpretarla (y de esta manera completar las competencias de un espectador implícito informado). La “cocinerita” le explica que se le ha “grabado” obsesivamente el “gesto heroico” de Polixena frente a la muerte: “¡Me admiran los gestos heroicos por lo mismo que yo no soy capaz de realizarlos! Nunca sabría morir como esa mujer” (141), dejando entrever irónicamente su objetivo secreto. Vincula la acción de Polixena con la idealización de “los románticos”, a los que quiere “despreciar” y no puede (141). Distingue entre “la leyenda que recoge Eurípides sobre Polixena” y “la verdad”, “que acaso fue otra cosa” (141). Sintetiza e interpreta la leyenda “que hace días leo y releo” (141) con estas palabras:

Era hija de una reina, Hécuba; madre e hija fueron hechas esclavas después de la guerra de Troya... (...) Y cuando todo lo había perdido, aun le pidieron la vida y la entregó sin cobardía... (...) Si yo fuera capaz de un acto semejante, ¡cuánto me estimaría! Oh la vida es sucia frente a la creación noble de un gran poeta. (143)

La “cocinerita” expresa que “muero de sed” (143) por la belleza idealizada del mito y su recreación en el texto de Eurípides. Contrasta así su deseo de “gestos bellos, cuerpos bellos, almas bellas, pensamientos bellos, actos bellos” (143) con la experiencia de la vida “sucia”. Por oposición de caracteres, la mirada más realista, burlona y, al mismo tiempo, incauta de la mucama (que no entrevé el conflicto profundo de su amiga) acentúa la idealización de la “cocinerita”. Storni se apropia en *Hécuba* de lo que le interesa: la historia de Polixena, y omite el episodio de Polidoro.

e) Teatro dentro del teatro: con estrategias liminales de teatro del relato (Dubatti, 2005), alternando *telling* y *showing*, narración y escena, la “cocinerita” representa primero en prosa y finalmente a través de una tirada de 273 versos la muerte de Polixena a partir de una reescritura de la información que brinda Eurípides, especialmente el relato del mensajero Taltibio a Hécuba y el coro (vv. 487-582). De acuerdo con la tragedia clásica, Storni escribe en verso esta pequeña y muy bella piecita teatral incluida, pero en su poética *in nuce* mantiene por momentos la comicidad: no desaparece el tono farsesco, la historia trágica se manifiesta “desentonada en sátira con frecuencia” (148). Metatextualmente, justifica que escribió esta obra para Berta Singerman, célebre recitadora de poesía, “lo que explica su carácter” (lírico, agreguemos). Sostiene respecto de la elección métrica libre su función dramática: “Su verso, deshilvanado, ha querido atender más a la nerviosidad del relato que a las formas normales de la versificación” (123). La “cocinerita” se desempeña como narradora-actriz, y también directora y escenógrafa: “Arreglemos la escena” (145), propone a su amiga y, a su voluntad, la luz se altera narrativamente. Pirandellianamente, juega con la autorreferencia teatral y la enunciación se vuelve enunciado: “¡Electricista, luz roja, aquí!” (146), en clave teatralista, antirrealista.

Ubica verbalmente la escena en Troya y, como centro del espacio dramático, la tumba de Aquiles. Compone el túmulo y la presencia del ejército aqueo con la escalera, “elementos de cocina”, “cacharros, escobas y fuentones”, verduras (146). La espada con que Neoptólemo degollará a Polixena, un pepino; los aqueos, repollos tirados por el suelo; la guirnalda de Polixena, una “corona de perejil” (148). La liminalidad es múltiple: entre narradora y actriz, y entre narradora y personaje (“Ya soy

Polixena; ya cuento lo que ocurrió”, 148); entre Polixena viva y Polixena muerta, que cuenta –prosopopeya– cómo la sacrificaron; entre la historia de Polixena y la de la “cocinerita”, ya que, según indica la acotación, la muchacha narra y actúa “mezclando su propio drama al que relata” (148). En el acto verbal “Ya soy Polixena”, resuena la ceremonia de invocación a los muertos, la presentificación y encarnación del espíritu de la griega en el cuerpo de la “cocinerita” (a la manera de lo que llamamos “teatro de los muertos”, Dubatti, 2014). La tirada de versos tiene como hablante básico a la narradora, quien describe en tiempo presente la escena y va dando la voz a los personajes de Hécuba, Ulises y Polixena, que compone como actriz. Por momentos, narradora y actriz se tensionan liminalmente. Polixena, a su vez, evoca la voz de Neoptólemo, según el siguiente esquema narrativo:

vv. 1-15: Narradora-actriz refiere que Ulises va al encuentro de Hécuba y describe bellamente a la “otrora reina de troyanos” (v. 4)

vv. 16-34: Narradora-actriz encarna la palabra al Coro, quien recomienda a Hécuba que implore por la vida de su hija

vv. 35-55: Narradora-actriz da la palabra a Ulises, quien anuncia a Hécuba el sacrificio de Polixena

vv. 56-58: Narradora-actriz refiere el sufrimiento y la súplica de Hécuba a Ulises

vv. 59-72: Narradora-actriz presenta a Polixena y le da la palabra

vv. 73-159: Actriz asume el parlamento de Polixena a Hécuba y Ulises, donde expresa su voluntad de morir

vv. 160-165: Narradora-actriz retoma la palabra y describe al ejército aqueo dispuesto a asistir al sacrificio: la “cocinerita” refiere a los “repollos” y, a manera de una presentadora, exhorta: “¡Abrid las bocas que manará sangre!” (v. 165)

vv. 166-273: Actriz asume a Polixena, quien toma la palabra, describe y narra en presente la escena de su sacrificio hasta el momento mismo de la muerte

Entre los versos Storni intercala breves acotaciones escénicas. Los versos absorben y transforman sutilmente el texto euripídeo, al mismo tiempo que constituyen un texto poético nuevo con la singularidad del estilo lírico de Storni.

f) Eurípides personaje: se trata de uno de los componentes modernizadores más relevantes de esta poética, que acentúa en el “Epílogo” su dimensión antirrealista. Storni propone un teatro de lo maravilloso, no fantástico, ya que nunca problematiza el contraste de lo representado con el régimen empírico del espectador.<sup>11</sup> En el “plácido” infierno plutoniano (159), sentado en una roca, Eurípides “soporta sobre los hombros los pies de su mujer”, su segunda esposa, dormida (159-160). Mientras se defiende de los tábanos y se sorprende de los ronquidos de su mujer, el tono de su habla es “una mezcla de énfasis e ironía pero parca y dignamente amalgamados” (158). Storni le atribuye “cierto dejo bonachón” y “modales cuidados” (158). El Eurípides de Storni tiene conciencia de su grandeza histórica y de que su “mayor enemigo” ha sido el “blanco señor Jesús” (158). Sabe de la contemporaneidad (habla de “nueva era”,

---

<sup>11</sup> Para la distinción entre teatro maravilloso y teatro fantástico, traspolamos las categorías propuestas por Ana María Barrenechea (1978).

afirma que “estamos en 1931”, 160) y de los cambios históricos, que implican desde su perspectiva una degradación. Con módico gesto feminista agradece a su mujer: “Laureles le debe mi frente. Escenas mis tragedias. Peso mi cuerpo” (160). Pero en el “suave infierno” (160) Eurípides se aburre: “¡Ni una guerra, ni un sacrificio, ni una peste, ni un incesto, ni una calumnia sabrosa, ni siquiera un crimen donde mojar mi pluma!” (161). La inmortalidad lo agobia y a veces quiere “morir de veras” (164). La única novedad en el infierno plutoniano es el “pez musical”, lo que aprovecha para burlarse del nivel de los espectadores: “No, no es la novedad un público inteligente para mis tragedias, no” (162). Sabe vagamente de la existencia de la Argentina, pero tiene mejor información sobre Buenos Aires: “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” (165). Confiesa haber calumniado a Safo con la ayuda de Palas Atenea (166) y arde en ira cuando se entera de que una poetisa ha reescrito su tragedia *Hécuba*. No lo horroriza tanto la reescritura ambientada en una cocina, ni el hecho de que haya sido ejecutada por una mujer, como saber que la autora es Alfonsina Storni, hecho por el que decide suicidarse arrojándose a la boca del pez musical (167-168). Para Eurípides, Storni no pertenece al grupo de las poetas “no del todo despreciables” (167). No le parece un nombre “digno de mi Polixena” (167). Storni se vale de Eurípides para reírse de sí misma. Pero, de alguna manera, también se venga en Eurípides de los varones con la ambivalencia antes apuntada: el retrato de Eurípides combina el homenaje y la irreverencia, el reconocimiento y la sátira.

## Conclusión

La modernización teatral de *Polixena y la cocinerita* se expresa en cada uno de los componentes morfotemáticos de la poética. 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. Por otro, se vincula a su dimensión semántica y tematológica. ¿Por qué se apropia Alfonsina Storni de la tragedia *Hécuba* y de Eurípides como personaje? 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 inscrita en la trama denuncia el sufrimiento de los trabajadores y, especialmente, de las trabajadoras en una sociedad de la desigualdad. Pero además quiere marcar una política de la diferencia respecto del pasado: pone en escena nuevos roles de la mujer “aventurera”, que busca “salir al mundo” e instituirse en laboratorio de (auto)observación de la realidad social para producir conocimiento y generar transformaciones. Nuevos roles que, a la par que descubrimientos y afirmaciones, revelan resistencias, oposiciones y dificultades para construir un nuevo espacio de la mujer en la contemporaneidad. Storni reescribe la valentía del “saber morir” (140) de Polixena como doble suicidio: el de la “cocinerita” y el de Eurípides. Expone así una teoría del suicidio como “saber morir”. Teatro y existencia de la autora se

entretejen, como escribió en uno de sus poemas más bellos: “Yo no estoy y estoy siempre en mis versos, viajero, / pero puedes hallarme si por el libro avanzas” (del libro *Irremediablemente*, incluido en 1968: 125). Más allá de la profecía autobiográfica, hay que valorar en *Polixena y la cocinerita* su semántica política. Si la calificó como “farsa pirotécnica” no es solo para asimilarla a los fuegos de artificio (por su belleza, visibilidad y peligro incendiario), sino más bien por el carácter explosivo de su denuncia<sup>12</sup> en la Argentina de los años treinta. Una farsa rellena de pólvora.

### **Bibliografía**

#### **Fuentes**

- Aristófanes (2015). *Comedias III*. Trad. esp. Luis M. Macía Aparicio. Madrid: Gredos.
- Dostoievski, F. (2006). *Los Hermanos Karamázov*. Trad. esp. Omar Lobos. Buenos Aires: Colihue.
- Eurípides (2008). *Tragedias I*. Trad. esp. A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo. Barcelona: Gredos.
- Storni, A. (s. f. [1931]). *Dos farsas pirotécnicas*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía.
- Storni, A. (1968). *Poesías*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana.
- Storni, A. (1984). *Obras escogidas. Teatro*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana.

#### **Estudios**

- André, M. C. (ed.) (2010). *Dramaturgas argentinas de los años 20. Antología*. Buenos Aires: Nueva Generación.

---

<sup>12</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española, pirotecnia es la técnica de la fabricación y utilización de materiales explosivos o fuegos artificiales” (<https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pirotecnia>).

- Aristóteles (2011). *Poética*. Trad. esp. E. Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- Artesi, C. J. (2005). “Alfonsina Storni, lectora de Shakespeare”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. 135.
- Barrenechea, A. M. (1978). “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en su *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 87-103.
- Castagnino, R. H. (1948). “El teatro pirotécnico de Alfonsina Storni”. *Boletín de Estudios de Teatro*. 22-23: 101-103.
- Delgado, J. (2001). *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*. Buenos Aires: Planeta.
- Dubatti, J. (2002). “Precursores de la modernización del treinta (1924-1930): Concepción de la obra dramática”, en O. Pellettieri (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, tomo II. Buenos Aires: Galerna, 492-503.
- (2005). “Narración oral, teatro del relato: herramientas para una definición y tipología”, en AA. VV. *Cuenteros y Cuentacuentos: De lo Espontáneo a lo Profesional. Compendio del 5° al 9° Encuentro Internacional de Narración Oral*. Buenos Aires: Coedición de Fundación El Libro, Instituto Summa-Fundación Salotiana y ALIJA, 209-216.
- (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- (2019a). “Espectadores: acción, liminalidad, historia”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. 191: 11-21. Disponible en <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>
- (2019b). “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”, en Gorleri, M. E. (comp.). *La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo*. Formosa: Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades, 67-95.
- Galán, A. S. y Gliemmo, G. (2002). *La otra Alfonsina*. Buenos Aires: Aguilar.

- Gómez Paz, J. (1984). “Introducción”, en Storni, Alfonsina (1984): *Obras escogidas. Teatro*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 5-6.
- Ibsen, H. (2006). *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*. Trad. esp. Clelia Chamatropulos. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Pirandello, L. (1964). *Teatro completo*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Prieto, J. (1998). “*Cimbelina en 1900 y pico: las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni*”. *Latin American Theatre Review*. 32/1 (Fall).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*. Disponible en <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pirotecnia>
- Salgado, M. A. (1996). “Reflejos de espejos cóncavos. El teatro clásico en las ‘farsas pirotécnicas’ de Alfonsina Storni”. *Latin American Theatre Review*. 30/1 (Fall).
- Seibel, B. (1992). “El feminismo en el teatro de Alfonsina Storni”. *Teatro 2* (2).
- (1999). “Alfonsina: el desafío teatral”, en Ramb, Ana María (ed.). *Pasión y coraje. Mujeres que hicieron historia*. Buenos Aires: Desde La Gente, 63-73.
- (2008). “Alfonsina y el teatro. Una escena olvidada”. *Nómada*. 4.
- (2010). *Historia del teatro argentino II. 1930-1956: crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Singerman, B. (1981). *Mis dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Sormani, N. L. (2014). “Prólogo”, en Storni, Alfonsina: *Alfonsina y los niños: teatro infantil*. Buenos Aires: Atuel, 5-19.



Colección *Studia et Nugae*