



Polixena y la cocinerita

Dramaturgia: Alfonsina Storni.

Actuación: Eugenia Mendoza Falco, Chiara Di Bucchianico, Juan Cafferata.

Creación musical: Juan Cafferata, Krasbuch Isaías, Oscar Monsalve.

Diseño lumínico: Oscar Monsalve, Michay Fernández Quintero.

Vestuario: Lili D'Urzo, Isadora Cáceres, Julieta Benavides.

Comunicación: Chiara Di Bucchianico, Yamile Pereyra.

Producción: Julieta Benavides, Yamile Pereyra.

Colaboraciones: Lihué Vizcaíno, Virginia.Salamida, Lía Comaleras.

Asistencia de dirección: Isadora Cáceres Sáez.

Supervisión: Aldo Pricco.

Dirección: Paula Tabachnik.

PALABRAS CLAVE: REESCRITURA – FEMINISMO – HÉCUBA – EURÍPIDES
KEYWORDS: REWRITING – FEMINISM – HÉCUBA – EURIPIDES

Políticas de la diferencia y la revelación en una puesta universitaria de “Polixena y la cocinerita”, de Alfonsina Storni, en la Norpatagonia

Jorge Dubatti¹

Resulta un acierto que el proyecto de investigación-creación PICA UNRN (2021-2022) “Procedimientos aplicados a la creación escénica. Proceso y montaje de un espectáculo teatral”, avalado por la Universidad Nacional de Río Negro en su Sede

¹ Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo: CyT (2022-2024) “Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914”. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 87 escuelas de espectadores en diversos países.

Andina (San Carlos de Bariloche), se haya centrado en la puesta en escena y análisis de *Polixena y la cocinerita*², texto teatral de Alfonsina Storni escrito en 1931.

Tal como explica Aldo Pricco (teatrista, profesor e investigador de la Universidad Nacional de Rosario) en un artículo de filosofía de la praxis teatral³ donde reflexiona sobre esta experiencia (Pricco, 2022), el proyecto contó con su dirección y la participación de docentes y estudiantes de la Licenciatura en Arte Dramático de la UNRN. La puesta en escena, dirección y entrenamiento actoral estuvo a cargo de la Mg. Paula Tabachnik, junto a la labor de la Prof. Lihué Vizcaíno, con el asesoramiento integral de José Luis Valenzuela (Pricco, 2022: 128).⁴ En entrevista en Radio Nacional, pudimos dialogar con Tabachnik y Pricco sobre aspectos de esta versión.⁵

Pudimos presenciar una función de *Polixena y la cocinerita* en el marco de las *Jornadas de Estudios Teatrales, Praxis Escénica e Investigación* de la UNRN en Bariloche. En dicho encuentro se abrió la Escuela de Espectadores de la UNRN con el análisis de *Polixena y la cocinerita*, la participación de su equipo creativo y espectadores y nuestra coordinación. Consideramos que el espectáculo, al que asistió un público que desbordó el Salón de Teatro, constituye una referencia fundamental en la historia del teatro argentino de producción universitaria y, sin duda, un hito en la escena de la Norpatagonia y en la historia de la recepción escénica del teatro de Alfonsina Storni. Nos detendremos en tres méritos principales de esta puesta en escena.

² Agradecimiento especial: Astor Petralía Mendoza. Obra creada en el marco del PICA UNRN “Procedimientos aplicados a la creación escénica. Proceso y montaje de un espectáculo teatral. Caso: Polixena y la cocinerita, de Alfonsina Storni”, Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina. Estreno: 9 de diciembre de 2022, Salón de Teatro de la Universidad Nacional de Río Negro (Palacios y Anasagasti), San Carlos de Bariloche, Provincia de Río Negro. Reposición en el mismo espacio: entre otras presentaciones, 24 y 25 de febrero de 2023 y 1° de setiembre de 2023 (en el marco de las Jornadas de Estudios Teatrales, Praxis Escénica e Investigación, Bariloche, organizadas por la Secretaría de Investigación de la UNRN Sede Andina y las carreras de Teatro de UNRN, Licenciatura en Arte Dramático y Profesorado de Nivel Medio y Superior en Teatro).

³ Véase al respecto J. Dubatti, “El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis” (2020a: 247-277).

⁴ Sugerimos la consulta de este trabajo porque analiza aspectos de la experiencia que “se posiciona en entrenamientos actorales vinculados con el método Suzuki, los ‘puntos de vista escénicos’ de [Anne] 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” (Pricco, 2022: 127).

⁵ “Alfonsina Storni en el teatro universitario”. Disponible en: <https://www.radionacional.com.ar/alfonsina-storni-en-el-teatro-universitario/>

Primero: el rescate, para su relectura contemporánea, de *Polixena y la cocinerita*, de Alfonsina Storni. Se trata de un hito insoslayable de la modernización teatral en los años treinta, al que hemos estudiado en otra oportunidad (Dubatti, 2020b: 151-167).⁶ Es destacable que el equipo de la UNRN haya puesto la mirada sobre este texto. Storni lo publicó en 1931, inmediatamente después de su regreso de Europa (Delgado, 2001: 177), en el volumen teatral *Dos farsas pirotécnicas* (Buenos Aires, Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía).⁷ “Estamos en el año 1931”, afirma Eurípides, personaje en la obra (“Epílogo”, p. 160). *Dos farsas pirotécnicas* incluye las piezas *Cimbelina en 1900 y pico* (5-122) y *Polixena y la cocinerita* (más breve, 123-168), y ambas están vinculadas a la reescritura del teatro europeo: la comedia *Cimbelino*, de William Shakespeare, y la tragedia *Hécuba*, de Eurípides.

En un breve apunte metatextual sobre *Polixena y la cocinerita* Storni señala en el volumen *Dos farsas pirotécnicas*: “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 escribió para mí, para mi teatro de cámara” (*Mis dos vidas*, “Alfonsina Storni”, 1981: 236). 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” (*Mis dos vidas*, “Teatro de cámara”, 1981: 267). 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 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.

Podemos relacionar el interés del equipo de la UNRN por *Polixena y la cocinerita* con una corriente revisionista y decolonial de revalorización de la dramaturgia de mujeres en Latinoamérica. Hay una vasta producción femenina de textos dramáticos en los que no se ponía atención. El teatro de Alfonsina Storni

⁶ Para el análisis de la poética modernizadora de *Polixena y la cocinerita*, remitimos a este estudio que puede bajarse de manera gratuita de la página del Instituto Nacional del Teatro: inteatro.ar, sección Editorial Inteatro.

⁷ Todas las citas al texto de *Polixena y la cocinerita* se harán por esta edición.

cuenta con cada vez mayor aprecio de los investigadores.⁸ En los últimos cuarenta años la pieza que comentamos fue reeditada en varias oportunidades. En 1984, con prólogo de Julieta Gómez Paz, la Sociedad Editora Latino Americana publicó *Obras escogidas. Teatro* con la inclusión de *Polixena y la cocinerita* (1984: 237-276). Más recientemente, Beatriz Seibel reeditó *Polixena y la cocinerita* en el tomo XVI de su *Antología de obras de teatro argentino* publicada por el Instituto Nacional de Teatro (Storni, 2019: 39-64). Incluimos el texto en el volumen *Teatro. Teatro infantil* publicado por Losada con nuestro estudio preliminar (Storni, 2021).

Segundo: la concepción de la puesta en escena como reescritura para implementar sobre el texto clásico una política de la diferencia. Consideramos las políticas de la diferencia (Dubatti, 2020a) como formas de reescritura: se reelabora un texto anterior para generar un deliberado comparatismo contrastivo con el texto nuevo. Ese ejercicio de comparación hace insoslayable la referencia y el conocimiento del primer texto, al que se busca no solo por su entidad provechosa, sino también (y especialmente) para diferenciarse de él, para hacer visible un nuevo estadio de identidad, una transformación, una variación en la unidad. Consideramos que en esa diferencia se percibe el trazo de la territorialidad y la contemporaneidad. La puesta de Tabachnik sigue de cerca las instrucciones del texto-fuente, mantiene las invariantes principales de su historia (que en nuestro análisis dividimos en ocho unidades de situación, Dubatti, 2020b: 154-158). En el programa de mano (y en las gacetillas de editorialización⁹ del espectáculo para la prensa, los medios y el público en la web) se ofrece el siguiente “resumen” de *Polixena y la cocinerita*, que evidencia el punto de vista sobre el texto asumido por la puesta en el espectáculo:

En una cocina, una mujer, la Cocinerita, admiradora del personaje de la Polixena clásica, lee, enuncia y actúa teatralmente parlamentos en verso de ese papel sacrificial de la saga de Troya, mientras realiza los quehaceres domésticos. Entre conversaciones con la Mucama, su compañera de trabajo, y el acecho latente de la violencia masculina del joven dueño de casa, la Cocinerita se encamina gradualmente hacia un sacrificio. Entre real y

⁸ 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.

⁹ Llamamos editorialización a la literatura con la que el espectáculo elige presentarse ante el público y las instituciones mediadoras (periodismo, crítica, festivales, salas, productores, organismos oficiales, etc.). Dicha literatura puede estar incluida en carpetas de prensa, páginas web de grupos y carteleras, programas de mano, etc. Por su síntesis y voluntad comunicativa, por su búsqueda de capturar la atención y movilizar a las/los lectores a tomar contacto con el espectáculo, las editorializaciones suelen ser metatextos clave que merecen ser estudiados detenidamente. Véase Dubatti, 2020c.

ficcional también aparece la figura del tragediógrafo Eurípides, que finalmente se suicida, arrojándose en las fauces de un surrealista “Pez musical”, al enterarse de que existe una obra de Alfonsina Storni que parafrasea su universo teatral.¹⁰

Las líneas de reescritura como política de la diferencia buscan una mayor participación / identificación del público con la historia, poner en primer plano la convención consciente (el teatralismo pirandelliano que ya está en el texto-fuente) y hacer que el Joven pida perdón a La Cocinerita ya muerta. Destaquemos:

- El programa de mano incluye un fragmento de *Hécuba* de Eurípides (“¡Oh, Madre, que tales penas sufres! [...] en donde yaceré con los muertos”) y las actrices le piden al público que lo lea en voz alta.
- Se intertextualizan poemas de Alfonsina Storni y la canción “Alfonsina y el mar” de Ariel Ramírez y Félix Luna.
- El Joven increpa al público y señala a las mujeres espectadoras diciéndoles: “Vos también sos una sirvienta”.
- La Cocinerita y la Mucama sirven vino al público en pequeños vasitos.
- El guitarrista en vivo musicaliza la acción y acompaña al Joven (como parte de la patota) cuando amenaza a La Cocinerita. En la música que cantan los dos muchachos se incluye la frase “Haceme la camita”.
- Se reubica la escena de Eurípides y el Pez Musical en la estructura del texto, ya no como epílogo, sino antes del suicidio de La Cocinerita.
- La escena de Eurípides implica un cambio en el espacio, que rompe la ubicación frontal del espectador: el público se coloca a los laterales (bifrontal), Eurípides en un espacio elevado en el extremo opuesto a donde acciona La Cocinerita y el Pez Musical recorren el espacio entre los espectadores.
- El actor que encarna al Joven se hace cargo del personaje de Eurípides.
- Se quita la imagen de la Mujer dormida de Eurípides, que apoya sus pies sobre los hombros del dramaturgo.
- La Cocinerita no se suicida delante de su amiga, sino solo ante el público.
- Tras el suicidio de La Cocinerita, el Joven ingresa, palpa la sangre (sustituye en este rol a la Mucama amiga) y pide perdón a La Cocinerita muerta.
- La escena final está a cargo de La Cocinerita, con la función de acentuar nuevamente el teatralismo.

¹⁰ Tomado del programa de mano entregado en la función del 1° de setiembre de 2023.



Fotografía: Samy Onnainty

Tercero: la concepción de la puesta en escena como reescritura para implementar sobre el texto clásico una política de la revelación.¹¹ Esos trazos de desvío o divergencia respecto de las instrucciones del texto-fuente implican, además, políticas de revelación de los textos reescritos: la diferencia revela el texto del que se aparta e ilumina aspectos presentes en el texto-fuente que antes no habían sido destacados de esa manera. La puesta de Tabachnik y el equipo de la UNRN ponen el acento en revelar en el texto-fuente el feminismo de Storni, su denuncia de la violencia de género y en el empoderamiento de la mujer trabajadora que deja la protección de su familia, sale al mundo y se constituye en un laboratorio de (auto)observación, del mundo y de sí misma. 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” (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, cuasi-teatral, para la relación social. Sin duda *Polixena y la cocinerita* es una referencia fundamental en la intertextualidad pirandelliana en el Río de la Plata. Con una risa “no desesperada, sino pequeña y

¹¹ Para el concepto de políticas de revelación, véase Dubatti 2021.

convulsiva” (129, intertexto pirandelliano de la risa grotesca), La Cocinerita examina la situación de violencia del Joven como si se tratara de una escena teatral: “La comedia va bien” (129). La Unidad 4 es la más informativa: La Cocinerita dialoga con una mucama amiga y metacomunicacionalmente 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 autoconstituyen 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.¹² 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). En la 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).

¹² 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.



Fotografía: Samy Onnainty

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.

Otro componente central del empoderamiento femenino está en el desafío de Storni a Eurípides. En el “Epílogo” (159-168), en la Unidad 8, el Pez Musical 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. Teatro y existencia de la autora se entretajan, 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 1976: 125). Más allá de la revelación de la profecía autobiográfica (el suicidio de Alfonsina), la puesta de Tabachnik valora la “pirotecnia” de esta farsa (por la belleza, visibilidad y peligro incendiario de los fuegos de artificio, como destaca Castagnino, 1948) pero también el carácter explosivo de su denuncia¹³ en la Argentina de los años treinta: es una farsa rellena de pólvora.



Fotografía: Samy Onnainty

¹³ 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>).

La puesta de Tabachnik y el equipo de la UNRN acentúa el teatralismo ya presente en el texto-fuente. Creemos que en la versión de Bariloche el teatralismo apunta a favorecer la construcción de sentido: la verdad del teatro, expuesta en la convención consciente, pone en primer plano el presente de la representación y su territorialidad en el convivio, al mismo tiempo que torna más lúdica la comunicación, la hace más efectiva. Se trata de la concepción de un teatro de la comunicación, de la transmisión de ideas e imágenes, de las afirmaciones propositivas para una razón ética, para confrontar nuestros comportamientos con los de los personajes. Su poética diseña, con intención pedagogizante, un espectador implícito (Dubatti, 2023) que debe tomar posición frente a la violencia de género y hacer algo con ese posicionamiento en su existencia.

Referencias bibliográficas

- André, María Claudia (ed.) (2010). *Dramaturgas argentinas de los años 20. Antología*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Artesi, Catalina Julia (2005). “Alfonsina Storni, lectora de Shakespeare”. *Conjunto* 135.
- Castagnino, Raúl H. (1948). “El teatro pirotécnico de Alfonsina Storni”. *Boletín de Estudios de Teatro*, 22-23, 101-103.
- Delgado, Josefina (2001). *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*. Buenos Aires: Planeta.
- Dostoievski, Fiódor (2006). *Los Hermanos Karamázov*, trad. esp. Omar Lobos. Buenos Aires: Colihue, Col. Colihue Clásica.
- Dubatti, Jorge (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- (2020b). “Eurípides y la tragedia *Hécuba* transfigurados en *Polixena y la cocinerita*, ‘farsa pirotécnica’ (1931) de Alfonsina Storni”. En su *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional de Teatro, 151-167.
- (2020c). “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Tucumán, 4 (julio-diciembre), 37-45.
- (2021). “De *Don Gil de las Calzas Verdes* a *Siglo de Oro Trans*, de Gonzalo Demaría: Tirso revelado”. En *Actas Congreso internacional del GLESOC: Problemas de género(s) en el Siglo de Oro*, Elena Di Pinto (ed.). Universidad Complutense de Madrid. En prensa.
- (2023). “Siete formas de pensar a las/los espectadores”. *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 1-7. Edición digital disponible en:

<http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y
<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>

- Eurípides (2008). *Tragedias I*, trad. esp. A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo. Barcelona: Gredos.
- Galán, Ana Silvia y Gliemmo, Graciela (2002). *La otra Alfonsina*. Buenos Aires: Aguilar.
- Gómez Paz, Julieta (1984). “Introducción”. En A., *Obras escogidas. Teatro*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 5-6.
- Ibsen, Henrik (2006). *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*, trad. esp. Clelia Chamatropulos. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue Clásica.
- Pirandello, Luigi (1964). *Teatro completo*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Pricco, Aldo Rubén (2022). “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”. *Telón de Fondo*, 35 (enero-junio), 127-135.
- Prieto, Julio (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).
- Salgado, María A. (1996). “Reflejos de espejos cóncavos. El teatro clásico en las ‘farsas pirotécnicas’ de Alfonsina Storni”. *Latin American Theatre Review*, 30/1 (Fall).
- Seibel, Beatriz (1992). “El feminismo en el teatro de Alfonsina Storni”. *Teatro* 2, 2. ----- (1999). “Alfonsina: el desafío teatral”. En Ana María Ramb (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, Berta (1981). *Mis dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Sormani, Nora Lía (2014). “Prólogo”. En Alfonsina Storni, *Alfonsina y los niños: teatro infantil*. Buenos Aires: Atuel, 5-19.
- Storni, Alfonsina (s. f.) [1931]. *Dos farsas pirotécnicas*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía. ----- (1976). *Poesías*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana. ----- (1984). *Obras escogidas. Teatro*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana. ----- (2019). “Polixena y la cocinerita”. En Beatriz Seibel, sel. y pról. *Antología de obras del teatro argentino. Desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo XVI (1931-1940)*. Buenos Aires: Editorial Inteatro, 39-64. ----- (2021). *Teatro. Teatro infantil*. Buenos Aires: Losada. Estudio preliminar de J. Dubatti (“La dramaturgia de Alfonsina Storni: modernizaciones, poéticas y pensamiento teatral”, 7-52).
- Shakespeare, William (2003). *Cimbelino*, introducción y traducción de Javier García Montes. Madrid: Editorial Gredos.

Páginas web

Radio Nacional, Programa “El Tiempo y el Teatro”, AM870: “Alfonsina Storni en el teatro universitario”. Disponible en: <https://www.radionacional.com.ar/alfonsina-storni-en-el-teatro-universitario/>

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*. Disponible en <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=pirotecnia>