

# Luisa Josefina Hernández, la enseñanza de los géneros dramáticos y la invención de la pieza

Flavio González Mello

Escuela Nacional de Artes Cinematográficas,  
Universidad Nacional Autónoma de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0234-1928>

***Luisa Josefina Hernández, the Teaching of Dramatic Genres  
and the Invention of a Genre Called Piece***

Recepción: 11 de octubre de 2021

Aceptación: 15 de febrero de 2022

### **Resumen**

Este artículo brinda un testimonio de primera mano acerca de la metodología de enseñanza que Luisa Josefina Hernández utilizaba en las clases de teoría dramática que durante varias décadas impartió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, las cuales marcaron profundamente la manera de analizar los géneros dramáticos en México. Además, se centra en la manera en que esta dramaturga, narradora y pedagoga contribuyó a la definición de la “pieza” acuñada por Rodolfo Usigli, una aportación innovadora, desde México, en el estudio de los géneros dramáticos.

### **Palabras clave**

Pieza, géneros dramáticos, Rodolfo Usigli, Luisa Josefina Hernández, Antón Chéjov, enseñanza de teatro

### **Abstract**

This paper provides a first-hand testimony about the teaching methodology that Luisa Josefina Hernández used in the dramatic theory classes taught for several decades at the Universidad Nacional Autónoma de México, which profoundly marked the way of analyzing dramatic genres in Mexico. The article focuses on the way in which this playwright, narrator, and pedagogue contributed to the definition of the “piece” coined by Rodolfo Usigli, an innovative contribution, from Mexico, to the study of dramatic genres.

### **Keywords**

Piece, dramatic genres, Rodolfo Usigli, Luisa Josefina Hernández, Anton Chekhov, theatre teaching

VIVIMOS UNA ÉPOCA TAN ESPECIALIZADA QUE PARECERÍA NECESARIO CATALOGAR a un autor como de teatro o de novela o de poesía. Ya no basta el simple apelativo de “escritor”. Pero esto da una visión incompleta sobre su trabajo.

Tomemos como ejemplo a Luisa Josefina Hernández y a uno de sus pupilos más sobresalientes, Juan Tovar. En sus respectivas generaciones todavía era frecuente que los dramaturgos escribieran también narrativa, y los narradores, dramaturgia: es el caso de la propia Luisa Josefina Hernández y sus contemporáneos Emilio Carballido, Juan García Ponce, Salvador Elizondo y Jorge Ibarguengoitia; años después, el de Tovar, José Agustín, Ignacio Solares y Hugo Hiriart, por citar algunos. En las generaciones siguientes, en cambio, la escritura tiende a organizarse en compartimentos estancos: salvo contadas excepciones, como las de Juan Villoro o Vicente Quirarte,<sup>1</sup> se es dramaturgo o novelista o poeta, y nada más. Los dramaturgos, de hecho, rara vez son incluidos en antologías de letras o invitados a dialogar con escritores de otras estirpes en mesas redondas sobre literatura. Pero, ¿cómo entender una saga escénica de la extensión y los alcances de *Los grandes muertos* de Luisa Josefina Hernández sin recurrir a los antecedentes novelísticos de la autora?<sup>2</sup>

En esta ocasión, yo me propongo hablar de la labor de Luisa Josefina Hernández como maestra y como teórica de los géneros dramáticos, y de

<sup>1</sup> Villoro ha estrenado varias obras en los últimos años (algunas de ellas recopiladas recientemente en Villoro, *La guerra fría y otras batallas*); Quirarte, por su parte, posee una larga carrera como dramaturgo, a lo largo de la cual ha estrenado y publicado, generalmente en espacios de la Universidad Nacional, diversas obras sobre temáticas relacionadas con libros y autores de la literatura decimonónica, como Oscar Wilde en *El fantasma del hotel Alsace* y Herman Melville en *Melville en Mazatlán*.

<sup>2</sup> Luisa Josefina Hernández, *Los grandes muertos*. La publicación consta de alrededor de medio millar de páginas, cantidad similar o incluso superior al de muchas novelas. Hasta ahora (2021), la Compañía Nacional de Teatro ha estrenado seis de los textos, que se han presentado ya sea en tandas de dos obras por día, o bien en maratones de ciclo completo los fines de semana.

la influencia que han tenido sus conceptos, particularmente el relativo a la existencia de un género llamado *pieza*. Lo haré a través de un testimonio personal, como alumno que fui, durante varios semestres, de su cátedra de teoría y análisis dramático en la Universidad Nacional. Llegué ahí por recomendación de mis dos maestros de dramaturgia, Emilio Carballido y Juan Tovar. A Carballido lo escuché elogiar en numerosas ocasiones las clases de su gran amiga, en comentarios marcados por el cariño personal que le tenía, lo cual me hizo relativizar un tanto sus palabras. Posteriormente, cuando le pregunté a Juan Tovar dónde me recomendaba continuar mis estudios de dramaturgia, me contestó sin titubear que entrara de oyente a la clase de Luisa Josefina en la Facultad de Filosofía y Letras, pues así se había formado él mismo, años atrás.

Yo ya había escuchado hablar acerca de su teoría de los siete géneros (que, en mi cabeza aún adolescente, imaginaba con los rostros de los siete enanitos de Blanca Nieves bailoteando alrededor de la maestra Luisa Josefina); pero, en aquella década de los ochenta, la bibliografía accesible sobre el tema era, sobre todo, de tipo indirecto, fruto del trabajo de algún alumno que organizaba y publicaba los apuntes tomados en su clase. De hecho, hasta hace relativamente poco, el libro de Claudia Cecilia Alatorre<sup>3</sup> era prácticamente el único donde los estudiantes de teatro y cine podían estudiar, de manera panorámica, la teoría de géneros de Luisa Josefina Hernández. Esta situación se ha visto modificada con la valiosa labor de académicos como Felipe Reyes Palacios, que se han dado a la tarea de recopilar y publicar, en volúmenes antológicos, varios prólogos y artículos teóricos de Hernández que se hallaban desperdigados en ediciones inconseguibles.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*.

<sup>4</sup> Uno de ellos (Luisa Josefina Hernández, *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*), que incluye sus principales artículos y prólogos sobre géneros dramáticos, fue editado en 2011, mientras que otro (Luisa Josefina Hernández, *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández. Reseñas de crítica teatral y literaria. Artículos misceláneos*), que reúne sus críticas teatrales —es decir, la aplicación práctica y cotidiana de sus reflexiones sobre teoría dramática—, apareció en 2015.

Durante un periodo de tres años asistí, como oyente, a la clase de Luisa Josefina Hernández. Más que asignaturas semestrales, lo que ella impartía era una clase-ciclo: un curso trans-semestral al que —un poco como sucede en *Los grandes muertos*— uno se integraba en el punto donde le había tocado llegar, y a partir de ahí seguía tomándolo durante varios semestres hasta desembocar en el punto de inicio; y aún entonces éramos varios los que volvíamos a cursar el ciclo entero, para entender, ahora sí, todo lo que se nos había escapado la primera vez (aunque los temas fueran los mismos, las obras a analizar podían cambiar). El conocimiento teórico de los géneros se puede adquirir en unas cuantas clases; pero su aplicación práctica —la capacidad de analizar el género de una obra específica— es fruto de un ejercicio constante durante meses o años. Tal ejercicio fácilmente se puede convertir en una obsesión o en un tic: y ahí se encontraba uno, meses o años después, dilucidando el género dramático de todo espectáculo o película que tuviera enfrente. Se podía identificar a los residentes permanentes de la clase de Luisa Josefina por la manera apasionada en que debatían la pertenencia de una obra a tal o cual género, algo que normalmente no hacían los alumnos en tránsito que pasaban por ahí sólo durante un semestre.

La cátedra de Luisa Josefina Hernández gozaba de un aura especial por haber sido impartida, antes de ella, por Rodolfo Usigli, quien había sido su maestro a principios de los cincuenta. Jorge Ibarguengoitia, compañero de banca de Luisa Josefina en ese curso, lo recordaba así:

Rodolfo Usigli fue mi maestro, a él debo en parte ser escritor y por su culpa, en parte, fui escritor de teatro diez años. Digo que fue mi maestro en el sentido más llano de la palabra: él se sentaba en una silla y daba clase, y yo me sentaba en otra y lo oía, haciendo de vez en cuando algún apunte en mi libreta, cosas como “Farquhar no respeta las unidades”, etc.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Jorge Ibarguengoitia, *Autopsias rápidas*, 67-68.

Al frente de la cátedra, Luisa Josefina Hernández era el reverso de su maestro: hablaba poco, casi siempre para reencauzar el análisis que, individual o colectivamente, sus alumnos hacíamos de determinado texto dramático. Dos veces por semana, los martes y jueves por la tarde, discutíamos las obras —a razón de una clase dedicada a cada una— que la maestra nos había dejado leer al inicio del curso. Quien no hubiera hecho la lectura, no podía participar en la discusión; pero sí asistir, como el convidado de piedra, al debate de los alumnos aplicados que intentaban desmontar el texto en cuestión para determinar si estaban frente a una tragedia, una comedia, un melodrama o qué cosa. La maestra escuchaba las disertaciones con una sonrisa (que a algunos nos parecía burlona) y, de vez en cuando, intervenía para formular preguntas que tenían la capacidad de derrumbar el más sólido edificio analítico. Entonces, como Sísifo, había que comenzar de nuevo. Al final de la clase ella podía ratificar el consenso al que habíamos llegado, y organizar nuestras intuiciones en explicaciones escuetas y sustanciosas; o bien, explicarnos por qué estábamos equivocados y a qué conclusión debíamos haber llegado. En ocasiones (en un giro dramático convenientemente preparado) nos sorprendía con la revelación de que la obra en cuestión no pertenecía a ninguno de los géneros en los que habíamos tratado infructuosamente de hacerla caber, sino a otro, que sólo entonces exponía por primera vez en el pizarrón. A partir de ese momento, el nuevo miembro de la familia pasaba a formar parte de la rutina de análisis y discusión de cada martes y jueves.

Fueron muchas las definiciones y las agudas disertaciones de la maestra Hernández que, siendo su alumno, me resultaron reveladoras. Por ejemplo (y a pesar de que su visión de los géneros por lo común no tenía un enfoque historicista), su explicación sobre cómo el auge de la comedia de enredos en la España del siglo XVII estaba estrechamente vinculado con la vigilancia de la Inquisición; lo cual no sólo me permitió entender la proliferación del género en ese contexto histórico, sino, prolongando por mi cuenta el razonamiento, explicarme también el surgimiento y auge de la comedia romántica, y de la propia comedia de enredos, en el Hollywood sometido a la férrea censura del código Hays durante los años treinta del siglo pasado.

Sin embargo, quizá el aprendizaje más importante haya sido su método para abordar los problemas. Al igual que Héctor Mendoza, otro maestro fundamental de aquellos años en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, Luisa Josefina Hernández utilizaba un enfoque mayéutico, al plantear preguntas que no eran fáciles de responder y que tenían la capacidad de engendrar nuevos y más profundos cuestionamientos en la cabeza del alumno.<sup>6</sup> De ahí que esas preguntas a menudo tuvieran una vida más larga que las respuestas que ella daba en clase, con las que yo no siempre estaba de acuerdo. Cuando analizamos *Edipo Rey*, por ejemplo, me sublevó su afirmación de que la tragedia de Sófocles era realista porque su material resultaba probable. Me enfraqué en una polémica con ella acerca las probabilidades de que alguien se topara con el padre al que no quería asesinar, luego con la madre con la que no quería acostarse, y para colmo todo le hubiera sido predicho por un oráculo. Aún conservo entre mis apuntes el razonamiento con el que la maestra resolvió el problema (razonamiento que, por cierto, tampoco logró convencerme): “En los trágicos griegos, lo probable que define a la tragedia como género realista no se aplica a los hechos en sí, sino a las emociones en los personajes, a su carácter”.<sup>7</sup>

Referiré otra afirmación con la que nunca estuve de acuerdo: Luisa Josefina Hernández recibía a sus alumnos diciéndoles, en la primera clase, que ésa no era una asignatura útil para los dramaturgos y que únicamente debían cursarla quienes quisieran dedicarse a la dirección escénica. El dramaturgo —razonaba ella— no necesita saber de qué género es la obra que está escribiendo: de hecho, suele ser el menos indicado para determinarlo. Los directores, en cambio, tienen la obligación de analizarlo y determinarlo, para entender cómo está construida una obra antes de llevarla a escena. Como ejemplo de lo primero ponía a su amigo Carballido, de quien decía que siempre se equivocaba sobre el género de sus textos

<sup>6</sup> Mendoza plasmó su método en obras teatrales que son, en buena medida, vehículos didácticos, como *Hamlet*, por ejemplo y mucha de la producción dramática de sus últimos años.

<sup>7</sup> Apunte tomado por el autor en la clase de análisis dramático de Luisa Josefina Hernández en 1988.

(pensando que había escrito una tragedia cuando en realidad era una espléndida farsa, por ejemplo), razón por la cual solía acudir a ella para que le bautizara sus nuevas obras con el subtítulo genérico correcto.

Por fortuna no le hice caso a la maestra, pues yo quería ser escritor; como tal tomé su clase y, como tal, he aplicado lo que ahí aprendí. Casi todas las obras que he escrito después han sido, en mayor o menor medida, ejercicios genéricos: exploraciones fronterizas entre tragedia y farsa, tragedia y comedia, pieza y comedia de enredos. Pocas cosas me resultan más divertidas que bautizar en términos genéricos mis propios textos; a veces lo he hecho antes aún de empezarlos, y esa definición (a menudo, un oxímoron) guía de algún modo todo el proceso de escritura. *Edip en Colofón*, por ejemplo, lleva por subtítulo “tragedia de enredos” y es una respuesta escénica —y a destiempo— a la argumentación de Luisa Josefina sobre el carácter supuestamente realista del *Edipo* de Sófocles: en el texto planteo un juego sobre por qué la de Edipo, siendo la más improbable de las tramas, sería, sin embargo, congruente con ciertos conceptos derivados de la física cuántica.

La pregunta formulada el primer día de clases siguió rondando mi cabeza en busca de una respuesta —no sólo empírica— muchos años después de haber terminado los cursos. ¿Cuál es, entonces, la utilidad real de los géneros dramáticos? ¿Son ante todo una herramienta de análisis *a posteriori*, como afirmaba Luisa Josefina?

Para tratar de responderla, he intentado entender, primero, cuál era la función que la teoría de géneros cumplía para Rodolfo Usigli y Luisa Josefina Hernández. Una hipótesis es que el interés de ambos en el estudio y enseñanza de este tema podría estar relacionado con el hecho de que, hasta bien entrados los años sesenta del siglo XX, los dramaturgos como ellos tenían que lidiar con un contexto profesional que aún portaba las improntas del viejo teatro español y del melodrama decimonónico. Ante la hegemonía de este último (no sólo en el teatro, sino en un cine que, en plena época de oro, vivía un *boom* de melodramas rancheros y urbanos) se

volvía indispensable voltear hacia otras posibilidades genéricas. Quizá de ahí provenga también, en parte, esa peculiar aspiración de nuestros dramaturgos de mediados del siglo XX por crear una tragedia auténticamente mexicana capaz de conferirnos una especie de mayoría de edad escénica frente a las otras naciones: una búsqueda que llevó a Rodolfo Usigli a escribir su *Corona de fuego* y a Sergio Magaña su *Moctezuma II*, por citar dos ejemplos.<sup>8</sup> Frente al predominio del melodrama y sus convenciones, Usigli, Luisa Josefina Hernández y sus contemporáneos no sólo voltearon hacia la tragedia de griegos e isabelinos, sino también hacia la comedia y, en ocasiones, hacia la farsa, géneros que autores como Novo, Carballido e Ibarguengoitia cultivaron de manera asidua. Pero también intentaron transitar por los caminos genéricos de un teatro que no es ni tragedia ni comedia ni melodrama, y que, en palabras de Luisa Josefina Hernández, Usigli bautizó con el nombre de pieza:

[...] al tiempo que autores de diferentes países así le llamaron casi simultáneamente aunque sin profundizar al respecto: fue más bien un caso de precaución frente a obras que no podían cumplir como tragedias aunque representaran una perfección dramática inobjetable; éste sería el caso de una obra de Turguéniev y varias de Chéjov.<sup>9</sup>

Hernández recuerda, con motivo de su propio examen profesional, que el concepto no era compartido por los colegas de Usigli en el claustro académico del que formaba parte:

Me gradué (en la UNAM) con el texto de *Los frutos caídos*, y una presentación verdaderamente simple: no tenía elementos necesarios.

<sup>8</sup> A varias décadas de distancia, sin embargo, daría la impresión de que esos textos de corte histórico e interés un tanto nacionalista no consiguen, en su ambición y ampulosidad, volar a la altura trágica de otros incluso anteriores, como *El gesticulador* de Usigli. Paradójicamente, las versiones satíricas sobre esos mismos temas han envejecido mucho mejor, como la brechtiana *Cortés y la Malinche* (o *Los argonautas*) del propio Magaña, o el sainete *No te achicopales Cacama*, en el que Jorge Ibarguengoitia hace una parodia ineluctablemente de la *Corona usigliana*.

<sup>9</sup> Hernández, "Usigli y la enseñanza de la teoría dramática", 44.

Mis jurados, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Rodolfo Usigli, Allan Lewis y José Rojas Garcidueñas, tampoco tenían los elementos, se pasaron el tiempo diciendo algo muy de moda en esos años (1955): que el teatro de Chéjov era trágico y sus obras, tragedias modernas. Usigli vio la oportunidad de una acalorada discusión: dijo que ese teatro era aristotélico, pero no trágico, sino una modalidad nueva, la pieza, idea suya de mucho antes. Yo opté por callar. Me dieron mención por prudente, nunca se lo perdoné a don Francisco Monterde, ejemplo insigne de testarudez.<sup>10</sup>

En su *Itinerario de un autor dramático*, publicado en 1940, Usigli ya incluía la pieza en su clasificación de géneros, definiéndola como “obra seria de extensión normal, comúnmente llamada drama, que aborda la exposición y el conflicto de temas contemporáneos graves, mentales, sentimentales, sociales o biológicos”; no mencionaba a Chéjov como ejemplo ni como antecedente, pero sí a Ibsen, Strindberg y Bernard Shaw.<sup>11</sup> Fue Luisa Josefina Hernández quien terminó de definir el género inventado por su maestro y, al parecer, quien lo asoció de manera predominante con las obras de Chéjov. Según Tovar, Luisa Josefina “instituyó la tragicomedia chejoviana como género en sí, llamándola pieza y definiéndola por su gran cercanía con la realidad”.<sup>12</sup> En *La pieza como género dramático*, la propia Luisa Josefina afirma que “sólo Chéjov y antes Turguénev descubrieron un género apropiado para hablar acerca de los pequeños y medianos propietarios, los que viven en el campo o en ciudades pequeñas, una clase social caracterizada por su variable poder económico; el hombre que da la tónica del siglo”.<sup>13</sup>

Usigli exploró, también como dramaturgo, los diversos géneros en sus propias obras; bautizó como pieza su obra de 1937, *El gesticulador*, la cual es más gogoliana y pirandelliana que chejoviana o ibseniana. Podría, de hecho, ser calificada más precisamente como tragicomedia, aunque no según la

<sup>10</sup> Hernández y David Gaitán, *Memorias: Luisa Josefina Hernández*, 48.

<sup>11</sup> Rodolfo Usigli, “Itinerario de un autor dramático”, 58.

<sup>12</sup> Juan Tovar, *Doble vista. Teoría y práctica del drama*, 151.

<sup>13</sup> Hernández, *Los frutos...*, 211.

definición de Luisa Josefina Hernández (quien asocia dicho género con la estructura de la *Odisea* y los cuentos infantiles) sino la de Eric Bentley:<sup>14</sup> es decir, una comedia con desenlace trágico (a la manera de *Timón de Atenas* de Shakespeare, por ejemplo). La clara inclinación cómica —o tragicómica— del texto de Usigli está implícita en el subtítulo: “pieza para demagogos”.

La idea de un género llamado pieza tuvo tal impacto que hoy se enseña en casi todas las escuelas de teatro del país, así como en varias de cine. Aunque los estudiantes adquieran en ellas una idea bastante precisa de qué significa, suelen mostrarse incrédulos ante la afirmación de que ese género es de cuño local, y relativamente reciente (“el más joven de todos los géneros”, decía en sus clases Luisa Josefina Hernández), por lo que difícilmente podrán encontrarlo mencionado en otros países y en otras épocas, como sí ocurre, en cambio, con los demás. Y es que, a pesar de que la propia Luisa Josefina ha hablado en diversas ocasiones sobre la manera en que fue inventado el concepto de pieza, esto suele ser pasado por alto a la hora de impartirlo en las aulas, dándole, en cambio, el mismo carácter universal del melodrama, la comedia o la tragedia. No obstante, pieza, en otros países e idiomas, no es un género sino un sinónimo de obra teatral; y ni siquiera un sinónimo cuyo origen esté en un género dramático específico que luego se amplía para abarcar a toda la escritura teatral (como sería el caso del término *commedia* en italiano): la operación de Usigli fue a la inversa, pues utiliza una denominación de tipo general para aludir a un género dramático específico. Luisa Josefina Hernández refiere:

A este género en México se le llamó pieza, a iniciativa de Rodolfo Usigli, pero desde finales del siglo XIX, algunos autores dramáticos percibieron que ciertas obras suyas no eran trágicas, aunque sí muy serias, por lo tanto no eran cómicas, y además eran realistas, lo cual les impedía ser fársicas. En francés empezaron a llamarse

<sup>14</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*.

*pièces*, en alemán *Stücke*, en inglés sencillamente *plays*, como en ausencia de más precisa denominación.<sup>15</sup>

El hecho de que casi siempre se omita el plausible origen local del género pieza es de llamar la atención, tomando en cuenta que, si algo le ha aportado la teoría dramática nacional al enorme edificio levantado durante más de 2,000 años sobre los cimientos de la *Poética* de Aristóteles, probablemente sea esa pieza propuesta por Usigli y codificada por Luisa Josefina Hernández. Más allá de cualquier chauvinismo, la sorprendente facilidad con que ha sido asimilada a los demás géneros parecería reflejar que toda categoría nueva necesita ser dada por hecho, volverse un lugar común, para rendir frutos.

Esto es importante si consideramos que una clasificación genérica tiene dos posibles alcances: servir como herramienta de análisis y clasificación de los textos ya existentes (es decir, su uso *a posteriori* respecto de la escritura, útil sólo para la crítica especializada y, según Luisa Josefina Hernández, también para los directores); o bien funcionar como una especie de brújula durante la escritura de un texto por parte de su autor, y también durante su recepción por parte del público, generándole a este último expectativas concretas acerca del tipo de historia que se está construyendo frente a sus ojos, así como de la clase de respuesta emocional que la obra le provocará (un uso *a priori* que resulta, entonces, de vital importancia no sólo para el dramaturgo sino también para los espectadores). El problema con la afirmación de Luisa Josefina Hernández acerca de la utilidad del análisis de género para los directores y su inutilidad para los autores radica, precisamente, en que elimina de la ecuación al espectador, ese ente hipotético con quien el autor intenta entrar en comunicación a través de su obra y que es, a fin de cuentas, quien mantiene viva la noción de un género, a veces un tanto distorsionada en sus detalles pero casi siempre certera en su esencia.

<sup>15</sup> Hernández, *Los frutos...*, 206-207.

El espectador entra a ver una obra con una expectativa específica, propiciada por lo que leyó en una reseña, por los otros textos que conoce del autor, por lo que se imagina a partir del título, del teatro en que se presenta, del cartel o del elenco. Esta expectativa será confirmada, ampliada, cuestionada o contradicha por el desarrollo de la escenificación. Un género dramático, en este sentido, puede ser visto como una cierta forma particular de expectativa del público, ya sea relacionada con el tema (el honor en el Siglo de Oro español, la venganza en la Inglaterra isabelina), con el contexto espacial donde se desarrolla la ficción (la alcoba en ciertas farsas, la sede del poder en las tragedias, la sala burguesa en muchas comedias), con los mecanismos y artificios dramáticos de que echa mano (los enredos cómicos, las peripecias trágicas o melodramáticas) y con la emoción que provoca (si aquello que se anuncia como película de terror no genera algunos sobresaltos, o la comedia no hace brotar algunas carcajadas, el espectador, defraudado en sus expectativas, probablemente pedirá que le regresen el monto de sus entradas). En ámbitos industriales, como el de la televisión, suele dárseles una gran importancia a las expectativas del público: debido a criterios de orden económico, se le insiste a los guionistas en que, por ejemplo, el melodrama debe generar en la audiencia la expectativa de grandes conflictos (el famoso *cliff-hanger*), con verdugos e inocentes, buenos y malos, muchas sorpresas (los artificios inevitables del género), una historia de amor imposible y apasionado, y, sobre todo, muchas lágrimas y sobresaltos.

Aunque para los criterios académicos resulten básicas e imprecisas, las nociones del público sobre los géneros dramáticos suelen tener un cierto carácter esencial. De niño aprendí que tragedias eran las obras donde al final todos morían, y comedias, aquellas donde al final todos se casaban. Años de lecturas de Aristóteles y Bentley, de clases con Juan Tovar y Luisa Josefina Hernández, sólo han profundizado ese conocimiento básico, permitiéndome entender, por ejemplo, por qué los finales en tales géneros son éstos y no otros (pues nada tienen de arbitrarios).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> En su revelador libro sobre Esquilo, Ismaíl Kadaré ubica el origen de la tragedia y la comedia precisamente en las plañideras de los rituales fúnebres y en las procesiones matrimoniales de la antigua Grecia. Véase Ismaíl Kadaré. *Esquilo: el gran perdedor*.

¿Y la pieza? La cuestión resulta más complicada, pues estamos frente a un género que surgió de especialistas y para especialistas, pero cuya existencia es prácticamente desconocida por el público en general. Sólo algunos estudiantes y aficionados al teatro habrán oído hablar de algo llamado pieza y quizá tengan una vaga idea acerca de obras con un final circular (lo cual parecería refrendar que, para el público, la noción de género estriba principalmente en el tipo de final, algo que no deja de tener bastante sentido).<sup>17</sup> Si ensayáramos una definición escueta que describiera con mayor precisión lo que Luisa Josefina definía como pieza en sus clases podríamos hablar de una tragedia en la que la destrucción ya ha ocurrido, y donde la acción no es más que un lento y doloroso proceso de anagnórisis: un darse cuenta, como hacen los personajes de Chéjov a lo largo de sus obras, de que sus expectativas —justamente— en realidad han quedado clausuradas hace mucho tiempo.

Respecto al nombre, que Usigli relacionaba con el término *drama* y Luisa Josefina con la *pièce-bien-faite*,<sup>18</sup> en mi labor docente me he encontrado con un posible equivalente cinematográfico del término pieza que me hace entender de otra manera la definición usigliana. Cada cierto tiempo, algún alumno de guion o de realización cinematográfica se rebela ante el intento de analizar el proyecto que está escribiendo con las herramientas de la

<sup>17</sup> El propio Chéjov se refiere al problema e importancia de los finales en una carta dirigida a S. Suvorin el 4 de junio de 1892: "Quien invente un final nuevo para una obra inaugurará una nueva era. ¡Cómo me cuestan los malditos finales! El héroe, bien se casa, bien se pega un tiro; no hay más salida. Mi futura comedia se llamará *La pitillera*. No voy a ponerme a escribirla hasta que encuentre un final tan desconcertante como el principio". Antón Chéjov, *Sobre el teatro: artículos y cartas*, 239. La afirmación presagia las soluciones que experimentará en sus obras más importantes; particularmente en *El tío Vania*, que en sus tres primeros actos recupera de manera muy cercana un texto anterior (*Lesij*, también conocido como *El espíritu de los bosques*), pero en la cual le frustra al héroe (rebautizado Iván, "Vania", en vez de Egor) su intento de darse un tiro, que en el original era exitoso, optando por dejarlo con vida para que enfrente su propio fracaso. Esta decisión, simple en apariencia pero radical en sus consecuencias, no sólo cambiará por completo el acto final de la obra, sino la manera en que la dramaturgia encarará, a partir de ese momento, el problema de los desenlaces dramáticos. Ecos de esta audaz apuesta dramática se escuchan en numerosos textos del siglo XX, incluido *Esperando a Godot* de Beckett.

<sup>18</sup> Tovar, *Doble vista...*, 148.

teoría dramática; a la pregunta sobre cuál es el género de su película, he oído en muchas ocasiones la misma respuesta: “es género *cine*”, como un desplante para deslindarse de la tradición dramática y afirmar el carácter esencial y puro de un proyecto cinematográfico (generalmente de carácter posdramático, contemplativo, limítrofe entre ficción y documental). Quizá los términos pieza o drama, usados como género dramático, hayan surgido de un impulso similar: la necesidad de llamar de algún modo a todo aquello que no cabía (pero, sobre todo, *que no quería caber*) en los viejos moldes de la tradición aristotélica, sino que buscaba un abordaje completamente distinto, el cual sólo podía ser calificado simplemente como teatro.<sup>19</sup> Hablar de pieza, o de drama, sería así equivalente a decir que el género dramático de un texto es obra teatral.

## Conclusiones

Hay varios ejemplos de la importancia que el concepto de pieza tuvo en la escritura dramática de mediados del siglo pasado, empezando por las propias obras de Usigli y Hernández. En la generación de esta última hay otro caso destacado: Jorge Ibargüengoitia. Cuando yo estudié con Luisa, acababa de publicarse el teatro completo del guanajuatense, así como algunos de sus artículos sobre teatro y la espléndida biografía dramática de este autor escrita por Vicente Leñero;<sup>20</sup> en su conjunto, dichas ediciones revelaron una veta que los nacidos en la década de los sesenta prácticamente desconocíamos, pues, con excepción de las reimpresiones de *El Atentado* en Joaquín Mortiz y de *Clotilde en su casa* en una de las antologías de teatro mexicano contemporáneo del Fondo de Cultura Económica, las obras

<sup>19</sup> Luisa Josefina Hernández inicia su breve ensayo sobre la pieza aludiendo a algunas obras teatrales de Chéjov que “desconcertaron al mundo, siempre reducido, de los técnicos y críticos de teatro, porque no se adaptaban a una serie de reglas generales establecidas en principio por Aristóteles”, y cuya “notable calidad” habría motivado que algunos críticos “más tradicionales de lo que ellos mismos creían, acuñaran el término ‘tragedia moderna’, tan difícil de manejar y de sostener”. Hernández, *Los frutos...*, 206-207.

<sup>20</sup> Véase Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*.

teatrales de Iburgüengoitia ya no se publicaban ni se llevaban a escena, a diferencia de sus cuentos y novelas, que se agotaban edición tras edición. Este descubrimiento marcó profundamente a los dramaturgos de mi generación (e incluso a algunos de nuestros maestros, como el propio Tovar), pues sus deliciosas comedias, de *dialogación* insuperable, eran quizá lo más cercano a Chéjov que le habíamos leído nunca a un dramaturgo nacional.<sup>21</sup> Fue a través de Iburgüengoitia como pudimos entender por qué el ruso defendía algunas de sus obras como comedias, y se quejaba del *tempo* interminablemente largo y solemne con que Stanislavski las llevaba a escena.<sup>22</sup> Sin embargo, cuando en alguna ocasión le pregunté a la maestra qué opinaba de las obras de su amigo y excompañero de banca, la respuesta que obtuve fue tan breve como lapidaria: “su obra relevante está en la novela”. ¿Cómo es que la gran teórica de la pieza no era capaz de reconocer al mejor exponente de la misma en el país?<sup>23</sup>

Esto deja en evidencia un factor imprescindible a tomar en cuenta cuando hablamos de géneros: la distancia con la que se escribe acerca de ellos. En la disputa entre Stanislavski y Chéjov, Luisa Josefina Hernández no duda en tomar partido por el director: “Chéjov, como otros autores, toma a broma las diferenciaciones genéricas, lo cual no sorprende pues nadie las

<sup>21</sup> El propio Juan Tovar da algunos ejemplos significativos en Tovar, *Doble vista...*, 150-151.

<sup>22</sup> En su carta a Olga Knipper del 29 de marzo de 1904, por ejemplo, Chéjov se queja: “Lulú y K. L. han visto *El jardín de los cerezos* (...) y los dos dicen que Stanislavski actúa fatal en el acto IV, que alarga penosamente la acción. ¡Qué horror! Un acto que debe durar doce minutos como máximo, lo hacéis durar cuarenta. Sólo puedo decir: Stanislavski me ha arruinado la obra”. Días después, le escribe: “¿Por qué se empeñan en llamar ‘drama’ a mi obra en los carteles y en los anuncios de los periódicos? Nemiróvich y Alexéyev [apellido real de Stanislavski, N. de A.] no ven en ella lo que escribí, y me apuesto a que no se la han leído ni una vez con atención”. Chéjov, *Sobre el teatro...*, 376-377. En su ensayo sobre la pieza, Luisa Josefina Hernández se refiere a ello en estos términos: “Stanislavski, el otro genio teatral de la época, al poner en escena varias desoladoras obras de Chéjov, le preguntó por qué las llamaba comedias. Afortunadamente Chéjov le contestó por carta, diciendo que a él la clase de los propietarios en decadencia, le da risa. El público, en cambio, sufre hondamente”. Hernández, *Los frutos...*, 206.

<sup>23</sup> Quien sí supo entender esta cercanía fue el director Ludwik Margules, quien en los noventa dirigió una puesta de *Ante varias esfinges* como si fuera una obra de Chéjov; pero no según la visión del autor ruso acerca de sus “comedias” sino según la que Stanislavski y Luisa Josefina Hernández tenían sobre ellas.

necesita para escribir buenas obras, así como las madres no necesitan saber anatomía para parir niños sanos”.<sup>24</sup> Pero la crítica tampoco está exenta de esta suerte de ceguera maternal, sobre todo cuando habla de obras tan cercanas en el tiempo y cuando ella misma practica, también, la dramaturgia. El hecho de que la pieza suela ser enseñada como si fuese un género consolidado y reconocido en todas partes —como la tragedia o la comedia— ha contribuido a otorgarle una distancia crítica aparentemente mayor que la que realmente tenían quienes la formularon.

Es comprensible que la definición del “más joven de los géneros” expresara, más que un corpus perfectamente coherente, una aspiración: el anhelo de algo que apenas estaba forjándose y que se suponía que con el tiempo llegaría a tener las mismas credenciales y la misma solidez que los géneros más antiguos. Por lo pronto resolvía algunos asuntos problemáticos al distinguir ciertas obras contemporáneas respecto de toda la producción dramática anterior, evitando endilgarles el término (considerado “tan difícil de manejar y de sostener”) de tragedias modernas pero vinculándolas, al mismo tiempo, con algunos de los rasgos definitorios de la tradición trágica, como las nociones de anagnórisis y catarsis. Llama la atención que el parámetro estilístico de probabilidad, que aplicado a las tragedias griegas obliga a realizar los malabares conceptuales descritos anteriormente, no parece encontrar escollos en obras como las de Chéjov, escritas en pleno auge del realismo y del naturalismo, y que, de hecho, se volvieron el emblema de la vertiente escénica de esta corriente al ser llevadas a las tablas por el Teatro de Arte de Moscú.

Si los intentos de clasificar suelen decirnos más de quien clasifica que de aquello que es clasificado, la división de los estilos en realistas y no realistas —una de las herramientas fundamentales en el análisis dramático de Luisa Josefina Hernández— nos describe muy concretamente el territorio conceptual desde el cual los dramaturgos de la década de los cincuenta del siglo XX intentaban organizar la producción dramática de varios

<sup>24</sup> Hernández, *Los frutos...*, 206.

milenios. Tal dicotomía, que define uno de los términos en función de la negación del otro, parecería implicar una especie de ciudadanía estilística, equivalente a las filas para pasar Migración que dividen a los pasajeros de un avión en mexicanos y extranjeros. Del mismo modo, los dramaturgos debían ubicarse como realistas (y, por lo tanto, pertenecientes al estilo imperante en el teatro de ese momento) o renunciar a ello (y volverse *outsiders*, definidos por su no pertenencia). La misma falta de distancia que hacía a Luisa Josefina Hernández dividir la producción dramática entre estas posibilidades quizá la llevara a pasar por alto la importancia de Ibar-güengoitia para esa pieza que ella había ayudado a definir, así como la posible filiación cómica de las obras de Chéjov que había postulado como paradigmas del nuevo género. Pero, ¿quién puede, a fin de cuentas, ser objetivo respecto al propio hijo recién nacido?

## Bibliografía

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Ciudad de México: Editorial Gaceta, 1986.
- González Mello, Flavio. *Edip en Colofón: tragedia de enredos*. Ciudad de México: Editorial Jus / Compañía Nacional de Teatro, 2009.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Ciudad de México: Paidós, 1985.
- Chéjov, Antón. *Lesj*. Turín: Giulio Einaudi Editore, 1982.
- Chéjov, Antón. *Sobre el teatro: artículos y cartas*. Selección de Jutta Hercher y Peter Urban. Barcelona: Editorial Libros del Silencio, 2011.
- Chéjov, Antón. *Teatro: La Gaviota / El tío Vania / Las tres hermanas / El jardín de los cerezos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1981.
- Hernández, Luisa Josefina. *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández. Reseñas de crítica teatral y literaria. Artículos misceláneos*. Editado por Felipe Reyes Palacios; recopilado por Adriana Carbajal Segura. México: UNAM / Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2015.
- Hernández, Luisa Josefina. *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*. Editado por Felipe Reyes Palacios y Edith Negrín. Ciudad de México: UNAM-IIF / CEL / FFyL, 2011.

- Hernández, Luisa Josefina. *Los grandes muertos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Hernández, Luisa Josefina. "Usigli y la enseñanza de la teoría dramática". En *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 y 1991*, editado por Martha Toriz Proenza, 43-45. Ciudad de México: INBA-Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", 1992.
- Hernández, Luisa Josefina, y David Gaitán. *Memorias: Luisa Josefina Hernández*. Ciudad de México: Arte y Escena Ediciones / UANL, 2016.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Autopsias rápidas*. Selección de Guillermo Sheridan. Ciudad de México: Editorial Vuelta, 1988.
- Kadaré, Ismail. *Esquilo: el gran perdedor*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- Leñero, Vicente. *Los pasos de Jorge*. Ciudad de México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1989.
- Tovar, Juan. *Doble vista. Teoría y práctica del drama*. Ciudad de México: Ediciones El Milagro / Conaculta, 2006.
- Usigli, Rodolfo. "Itinerario de un autor dramático". En *Teatro completo*, tomo V, 33-216. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Villoro, Juan. *La guerra fría y otras batallas. Teatro reunido*. Ciudad de México: Paso de Gato / UNAM, 2018.



### Flavio González Mello

Dramaturgo, guionista, director escénico y cinematográfico. Su trabajo ha sido reconocido con el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda, el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón, el Premio Internacional Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de la Cruz, la Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en el área de Creación Artística, el Sistema Nacional de Creadores de Arte y el Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Ha recibido comisiones del Teatro Español de Madrid y la Compañía Nacional de Teatro. Es autor de *1822 (El año que fuimos imperio)*, *Lascurain o la brevedad del poder*, *Edip en Colofón* y *El padre pródigo*, entre otras obras.