

***Uvieta*: aproximaciones liminares**

Anthony J. Robb

Rowan University

*No existía la muerte; cuánto orgullo
feliz. El salto era atrevido, siempre
cruzó la vida hoguera pastoril,
la que dañaba al monte...*

Francisco Brines

Este trabajo panorámico tratará varios puntos claves en la obra, entre algunos, la idea de orden, las contraposiciones ciudad-campo y el tema del microcosmos que se compone de aspectos de la vida provinciana costarricense. Cómo estos encajan en el desarrollo de la acción constituirá el enfoque principal.

El estreno de *Uvieta*, el 3 de octubre de 1980, señala un renacimiento de la obra dramática de Alberto Cañas. El dramaturgo escribe la obra a petición de dos directores teatrales, Lenín Garrido y Jean Moulart. Escrita entre 1978 y 1979, la comedia es una versión del mito africano recreado por la cuentista costarricense Carmen Lyra¹. Cañas se apropia de la trama general del cuento y la amplía, introduciendo en ella aspectos de folclore y tradiciones nacionales. Así no sólo lleva a la escena la identidad cultural costarricense sino transforma el mito de Lyra en un texto complejo, en el cual el individuo encarna los valores autóctonos y al hombre universal y sus luchas interiores.

1. Miguel Rojas, «Unas letras para *Uvieta*», *Semanario Universidad* (San José) (7-13 de noviembre de 1980) 20.

En el plano exterior, podríamos caracterizar el teatro de Cañas de emblemático, ya que representa al hombre costarricense de diferentes estratos sociales, su posición y su realidad problemática. Andrés Sáenz, en su crítica periodística, afirma que la búsqueda literaria de Cañas se caracteriza por la indagación del alma criolla y por la fina observación de la conducta de sus compatriotas, quienes, convertidos en personajes de su teatro o narrativa, son a menudo blanco de su crítica. Cañas desarrolla su obra de una manera naturalista. La mayor tensión dramática de su teatro se encuentra en una paradójica oposición del realismo de los acontecimientos con la causa sobrenatural que los suscita². El teatro *betoniano* cumple también un compromiso social al plantear la problemática de diversas injusticias e hiprocresías sociales, políticas e institucionales, las cuales se estudiarán más adelante en este análisis. El dramaturgo también afirma, en una entrevista con Teresa Cajiao en 1970, que él escribe por compromiso consigo mismo, aparte del compromiso que tiene con el país y la sociedad³. No obstante, no se puede relegar el teatro de Cañas al canon folclórico y social sin considerar su trascendencia metafísica y universal. En la misma entrevista, Cañas admite que Pirandello fue el escritor que más le ha influido. La relación triangular de realidad-hombre-tiempo se integra de forma palmaria en muchas de sus obras y principalmente en *Uvieta*.

En el escenario se representan tres historias entrelazadas que giran en torno al protagonista, Noé Redondo, conocido como "Uvieta"⁴. Al igual que el Uvieta del texto de Carmen Lyra, este se da cuenta de que tiene el poder mágico de detener la muerte en el pueblo inventado de San Luis y así altera el orden temporal-espacial de este microcosmos.

2. Andrés Sáenz, «¿Qué hace Dios de esa vida, Uvieta?», *La Nación* (8 de octubre de 1980) 5B.

3. Anita Herzfeld y Teresa Cajiao Salas, *El teatro de hoy en Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1973) 27.

4. De joven en la escuela, se le pide al niño Noé Redondo que interprete, del cuento *Uvieta* de Carmen Lyra, el papel de Uvieta, protagonista con poderes mágicos y ser estrafalario. Desde este momento el apodo de "Uvieta" se le queda.

Enfrentado con las consecuencias funestas de su acción en los habitantes del pueblo y en él, específicamente, *Uvieta* sufre una metamorfosis. Asimismo, se libera de sus cadenas metafóricas impuestas por la sociedad y recupera su verdadera identidad, aceptándose a sí mismo. Además de función catártica, su transformación constituye una victoria moral.

***Uvieta*: teatro popular o teatro nuevo**

Diane Taylor plantea el problema de asociar el 'teatro popular' con el 'nuevo teatro'. El nuevo teatro latinoamericano «is theatre of identity, revolutionary theatre, committed theatre, historical theatre, theatre of violence, theatre of social criticism, documentary theatre, avant-garde, popular theatre»⁵. Para aclarar la ambigüedad de esos dos términos, Taylor define como "popular" el teatro: «if it plays an instrumental part in shaping ideology, whether it is an agitational, integrative or demystifying kind of theatre, which advances and supports the interests of the oppressed and marginalized groups within a society»⁶. Bajo esta luz, *Uvieta* se puede considerar teatro 'popular'. Cañas comenta, tal vez con humildad cuestionable, que su función es la de ser 'espejo del pueblo' que observa, pero en realidad introduce

5. Taylor afirma que el término *new theatre* «seemingly applies to the entire theatrical movement that developed toward the end of the 1950s which broke with inherited, especially bourgeois, models and became revolutionary and 'dialectical,' following Brecht's theatre... The 'new' theatre addresses a 'new' proletariat and peasant audience, forming part of a wider socio-economic and political confrontation in which the underclasses struggle for decolonization and for the appropriation of methods of production, including theatrical production. While the term signals a widespread commitment to social inquiry and change on the part of the playwrights, the term, on the other hand, however, refers to a particular methodological approach, a clearly defined ideological position and a specific proletarian audience.» Taylor añade que la equiparación entre "teatro nuevo" y "teatro popular" complica aun más el asunto. "Muchos teatralistas y académicos aceptan la definición de teatro popular de "por el pueblo" y "para el pueblo", puesto que sus obras reflejan los valores y sabores nativos, folclóricos y tradicionales, pero sin siquiera un intento de analizar o alterarlas", Diane Taylor, *Theatre of Crisis* (Lexington: UP of Kentucky, 1991) 40.

6. Taylor, 42.

una crítica mordaz mediante una fina y hasta poética ironía. Aunque el crítico Sáenz opina que Cañas deja que el espectador emita el juicio moral, quedan patentes las implicaciones del dramaturgo⁷.

Por un lado, el escrutinio de Cañas se enfoca en el pueblo de San Luis, un pequeño microcosmos, y en sus habitantes. Por otra parte, el mundo urbano, la capital, es el foco crítico de Cañas. El binomio ciudad-campo revela conflictos milenarios. En *Uvieta*, Chico, el dueño del bar, comenta acerca de un asesinato cometido en San Luis y declara: "Porque lo que es con la gente que hay aquí no vamos a averiguar nunca nada"⁸. Las autoridades locales son incapaces de resolver un crimen sin la intervención capitalina, que es, a la vez, superior y objetiva. Los pueblerinos, en su función de conspiradores y encubridores, no escapan de la crítica betoniana. La hipocresía religiosa y social forma parte de la vida provinciana. Rosalinda, joven esposa maltratada por su cónyuge, por cuestiones religiosas rechaza la idea de dejarlo. Sin embargo, está enamorada de Eduardo, director del liceo, con quien tiene una relación amorosa. Aunque no queda clara la índole de dicha relación, el hecho de que tiene intereses amorosos pone en cuestión además su moralidad como esposa. El dramaturgo censura también a la gente del pueblo, al igual que a la clase burguesa provinciana que fomenta la desigualdad y el predeterminismo sociales. La voz del autor se intuye al escuchar los diálogos entre los personajes que revelan estas injusticias. Por ejemplo, en el segundo acto, doña Elenita y doña Isabel, en su plena función de chismosas recién salidas de la misa, reciben una atención esmerada dentro de Chico's bar y son exentas de pagar la cuenta cuando se marchan. Como afirma Norma Loaiza, en su crítica periodística, Cañas crea personajes que sufren la pobreza y la burla de una sociedad que todavía no ha definido algunos conceptos de justicia social, un medio donde el necesitado depende en una caridad desobligada⁹. Estas doñas encarnan

7. Sáenz, 5B.

8. Alberto Cañas, *Uvieta* (San José: REI, 1995) 20.

9. Norma Loaiza, «*Uvieta*: una escena del hombre costarricense (entrevista al director 'betoniano')», *La Nación* (12 de octubre de 1980: Áncora, n° 433) 2.

el "tipo". El matrimonio entre Rosalinda y don Rosendo carece de todo cariño. La gran diferencia de edad es notoria: Rosalinda desempeña una función de criada en el matrimonio. Por lo tanto, el machismo como instrumento de represión femenina, propicia la cosificación de la mujer de la sociedad sanluisina.

La crítica política es aún más manifiesta. Adquiere un lugar prominente en la obra a la mitad del primer acto. En una conversación con José Luis, investigador del DIC, un organismo judicial de la capital, Chico se entera de que aquel es agente desde el cambio de gobierno. Chico le hace un comentario con doble intención: "Y cuando vuelva a cambiar el gobierno, te dedicás a la delincuencia..." (20). El abuso de las agencias policiales recibe una censura también. En un diálogo casi cómico entre José Luis y el delincuente Jupas, este le pregunta: "Nada he hecho, ¿por qué me vas a detener?". El investigador responde, "Por sospechas" (36). Otra crítica de índole política se dirige a la economía local y a la situación laboral. En el ejemplo de San Luis, el desajuste entre este binomio llevaría al mundo a estar en poder de los explotadores, a los que, generalizando el apodo de uno de sus personajes, Cañas llama los 'chepémicos'¹⁰ del mundo. Los favores políticos hechos con dinero extranjero por 'chepémicos' simplemente ofrecen la posibilidad para dar premios, becas, mallas para canchas de fútbol, un monumento a una tía soltera, a la comadrona y a la partera, concesiones a las vanidades y los deseos mediocres, con una sola pequeñísima condición: la entrega del voto¹¹.

Más allá del propósito crítico, Cañas demuestra un gran afecto a la gente campesina y permite al espectador vislumbrar las virtudes de la vida bucólica junto con las idiosincrasias de los provincianos. Cañas capta las costumbres de estos, vivifica a sus personajes y los describe pormenorizadamente. La conjugación de la sencillez de los sanluisinos, su búsqueda de un orden y su lenguaje humilde, crea imágenes de gran poeticidad.

10. En el vernáculo costarricense, Cañas se refiere a los explotadores urbanos como 'chepémicos', 20.

11. Loaiza, 2.

El espacio

Todas las escenas transcurren en el interior de Chico's bar, descrito en las acotaciones del autor: "núcleo, avispero y centro de comunicaciones de San Luis" (7). Además de bar, funciona como *soda* y los sábados es salón de baile o "bailongo", según la gente escandalizada. El tiempo abarcado por la obra son tres domingos por la mañana en sendos actos y el bar se convierte en heladería adonde la gente acude después de asistir a misa. Es la función de Chico's bar como signo, la de establecer el *leitmotiv* del orden. En acotaciones se dice que *todo está en orden*. Además del valor de carácter denotativo, el tema del orden se desarrolla a lo largo de la obra.

La acción representada, el diálogo dramático y la temporalidad

El tiempo escénico se desarrolla en tres actos de duración similar. La acción representada transcurre en un mes, exactamente durante tres mañanas de domingos alternos. Los diez personajes aportan una doble contextualización y codificación. Aunque el proceso lingüístico es directo, los diálogos de los personajes en *Uvieta* proyectan su punto de vista al receptor. Bobes Nava reflexiona sobre este tipo de personaje: "son personajes futuros que tienen posibilidades mecánicas de recoger el presente (para ellos, pasado) y ponerlo en escena siguiendo una temporalidad", "son personajes que informan sobre hechos e historias anteriores al drama necesarios para comprender los sucesos. La temporalidad dramática y el espacio escénico se alteran y se amplían con estos recursos que se reconocen como novelescos y que no encuentran un modo verosímil de integrarse en el diálogo dramático"¹². Así en *Uvieta*, el carácter de algunos de los diálogos es expositivo: el espectador se entera, entre otros sucesos, de la muerte de Sanabria, el estado moribundo de su esposa herida, que

12. María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática* (Madrid: Taurus, 1987) 156.

también es objeto del amor de Noé (Uvieta), y de la figura personificada de la muerte, trepada en un árbol sin poder bajarse. El diálogo entonces está previamente *orientado*, es decir, el problema dramático no está creado por el diálogo, sino que es anterior al levantamiento del telón y los personajes se limitan a comentar más que a dialogar. El diálogo dramático, por consiguiente, está cargado de múltiples signos. Bobes afirma que "estos diálogos son densos y responden a una oralidad teatral en la que se excluyen los 'vacíos'"¹³.

Un elemento temporal interno depende directamente de las acciones del protagonista. Al descubrir sus poderes mágicos, Uvieta pronuncia un encanto que impide que la anciana (alegoría de la muerte) baje del árbol. Se asegura así la suspensión de muertes en San Luis y se consolida el dominio de Uvieta sobre la muerte. La anciana Lorena, una especie de ángel y prima de la Muerte, redarguye a Uvieta: "La vida está diseñada de manera que se acabe. No hagás enredos" (70). El tiempo mítico que ha creado Uvieta tiene que desaparecer para que el tiempo cronológico de la acción representada sea completo de nuevo.

Lenguaje

Según el director de la obra, Lenín Garrido, "nuestra lengua está en crisis y Alberto Cañas, con un finísimo oído y en forma comprensiva lo plantea en escena"¹⁴. Los extremos lingüísticos son, por un lado, la jerigonza de los hampones juveniles y, por otro, el hablar campesino de Uvieta. Este refleja la diferencia lingüística del habla, fundada en una total diferencia de sentido, de situarse en el mundo con los demás¹⁵. Así la obra contiene múltiples ejemplos del léxico popular, que a diferencia de lo que dice Garrido, está omnipresente en la cultura costarricense y es manifiesto hoy día en todas las clases

13. Ibid., 157-158.

14. Loaiza. 2.

15. Ibid., 2.

sociales. El propio autor recurre a una socarronería lingüística en las primeras acotaciones. El vernáculo campesino, poblado de albures y apotegmas, el uso del *voseo*¹⁶ y la función semántica del *vacilón* contribuyen a la construcción del carácter intrínseco de la identidad campesina.

El tema del orden

El deseo del orden constituye el *leitmotiv* fundamental en la obra de Cañas y se manifiesta en valores sígnicos de diferente índole. Las acciones físicas se muestran en acotaciones: Chico "ordena el local". Las manifestaciones dialógicas se concentran en todos los personajes. El deseo por parte del agente del DIC de "poner el asunto del asesinato en orden", al igual que la búsqueda de orden de los novios en sus vidas, constituyen un valor sígnico: el ansia subconsciente de crear una realidad deseada y, por lo tanto, lograr una identidad significativa que les aporte la felicidad, o por lo menos la satisfacción. No obstante, este *leitmotiv* fundamental del orden afecta mayormente a Uvieta, desde su manía de comprar dos fósforos por cada cigarrillo, para gastarlos de forma simétrica, hasta su cosmovisión. En el plano actancial, Uvieta altera el orden del universo al prohibir que la Muerte descienda de su palo de mango¹⁷. Al ver que los sanluisinos dejan de morir (pero se siguen accidentando), Uvieta, en una epifanía, llega a entender que la muerte significa vida. De ello puede deducir que su amada ya no va a morir. Pero hasta que Lorena, una emisaria celestial, no le explica la verdadera naturaleza del orden universal y el papel de la muerte, no rescinde Uvieta su interdicción sobre la muerte. Esto asegura la vuelta al orden cósmico¹⁸. En una intervención de gran comicidad betoniana,

16. Uvieta constituye una de las pocas obras escritas por Cañas que ostenta la forma hablada del voseo.

17. Uvieta dice: "...¿lo ves? Antes de que yo haga algo muy importante que tengo que hacer, y que no te puedo contar todavía, voy a arreglar este pueblo" (mi énfasis, Cañas, 83).

18. Lorena dice: "Fijate que todo, absolutamente toda la organización de la humanidad, del mundo, del universo, está basada en la muerte, en que los viejos le dejen el campo libre a la gente nueva..." (Cañas, 76).

Lorena regaña a Uvieta por el hecho de que por culpa suya, hasta un dictador sudamericano puede pasearse por las calles sin correr peligro. Aunque la acción de Uvieta ocurre en San Luis, afecta el microcosmos. Lorena le explica, mediante una metáfora de círculos concéntricos, las consecuencias en el ámbito universal. Por más que descubra la vida en la muerte, Uvieta encuentra que aquella es tan ilusa como efímera. Si bien Uvieta piensa que ha deconstruido el mito sobre la muerte y que ha creado una realidad superior, es Lorena quien le hace interpretar la realidad del orden anterior ya establecido.

La función de la intermediaria y el mito de la caverna de Platón

Lorena, en función de intermediaria, desempeña un papel de suma importancia y su presencia aglutina dos mitos. Como la Intermediaria en la obra de Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, Lorena desempeña tres funciones: como signo teatral que aparece por técnica de *deus ex machina*, es un personaje algo desmitificado: es un ángel en toda su sencillez y chabacanería al estilo de García Márquez. Es signo también existencialista; nos revela la verdad de la existencia humana. Finalmente, como actante, media entre Dios y Uvieta. Pero quizás su función primaria es de acuciar a Uvieta a romper los espejos falsos y a descubrir su verdadera identidad. George Woodyard concurre: «The Medium is always the link between the rational and the irrational, the figure who sees beyond surface meaning»¹⁹. Más que eslabón, el personaje de Lorena es una especie de Ariadne mitológica que funge de intermediaria en el mito de la caverna de Platón²⁰. Lleva a Uvieta de la mano, desde su caverna donde este sólo ve sombras y reflejos falsos, hacia la luz de afuera donde los espejos ya no existen sino la luz del sol del autoconocimiento. Como hombre posmoderno,

19. R.A. Kerr, «La función de la Intermediaria en *Yo también hablo de la rosa*», *LATR*, Fall (1978) 57.

20. José Barbio, *Historia de la filosofía* (Madrid: Vicens-Vives, 1985) 39.

Uvieta así destruye el mito al encontrar su lugar en el mundo. Al final de la obra, el personaje de Uvieta proclama: "Acordáte lo que dijo el ángel, que la muerte es la vida, y ahora lo digo yo, Noé Redondo y no me volvás a llamar Uvieta" (93).

Uvieta, personaje pirandelliano

En *Pirandello's Drama of Revolt*, Robert Brustein afirma sobre el teatro pirandelliano: «The mask of appearances is shaped both by the self and others. The others constitute the social world, a world which owes its existence to the false assumption that its members adhere to narrow definitions»²¹. Este es el mundo de San Luis, donde los "otros" ya han definido a Uvieta desde su niñez. Apenas comenzando la obra, en la doceava línea del primer acto para ser exacto, la identidad de Uvieta es transmitida a los espectadores:

CHICO. [...] eso es lo que dice el loco de Uvieta [...].

EDUARDO. Ya anda ese carajo-con cuentos... Pero la verdad es que si no lo sabe él, quién lo va a saber. Ese lo sabe todo (16-17).

Bobes afirma que "el espectador tiene una noción previa de lo que es el personaje tomando como marco general de referencia la persona, e interpreta lo que ve en el escenario en los límites físicos que le señala el actor"²². La noción referencial del personaje no se debe sólo a esto, sino de lo que los demás ("the others") dicen de él. En la comedia, el espectador ve a un Uvieta tierno, optimista y lleno de vida. Este declara: "Las puestas de sol son gratis", "la de hoy es una mañana de encumbrar papelotes", y cuando Chico le pregunta: "¿Es que hoy no está San Luis lleno de pájaros?", Uvieta le responde: "San Luis es siempre un pueblo lleno de pájaros aunque muchos no quieran oírlos

21. R. Brustein, *Pirandello*, ed. Glauco Cambon (Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1967) 108.

22. Bobes, 191.

cantar" (16-17). Al igual de sensible, Uvieta también es perspicaz. Se da cuenta cuando alguien del pueblo "está atravesado de sombras", muy parecido al Uvieta-mago del mito de Carmen Lyra. En el teatro pirandelliano, comenta Brustein: «Because he is uncertain of his identity, he accepts the identity given him by others' sometimes willingly,... sometimes reluctantly...»²³. A. Paolucci no sólo lo confirma, sino agrega: «Ostensibly Pirandello's plays and novels are about the relativity of truth, multiple personality, and the different levels of reality»²⁴. Visto bajo esta luz, Uvieta encarna el típico personaje pirandelliano, un ser que no sabe quién es hasta el final. Calendoni, en su libro *Luigi Pirandello*, afirma: «Il momento nel quale Luigi Pirandello sorprende i suoi personaggi a contemplare la molteplicità e l'intima contraddizione della propria personalità non è mai un momento patologico; anzi, è generalmente un momento di eccezionale lucidità»²⁵.

En conclusión, a diferencia de los personajes de Pirandello que «per essere se stesso, subì tanta pena e tanto dolore, affrontò tante umiliazioni e tante torture, fu così apertamente esposto al giudizio degli altri, violato nella sua interiorità»²⁶, Uvieta se salva al final del proceso y deja atrás los detritos míticos. La comedia, revestida de folclor y cotidianidad provinciana costarricense, es en esencia, una obra que no sólo trasciende lo popular sino que plantea las inquietudes humanas de honda espiritualidad y de ingentes implicaciones metafísicas. Cañas adecúa lo universal en un microcosmos de apariencia regionalista y logra entregar al espectador una obra magistralmente construida y de gran consuelo.

23. Brustein, 108.

24. Anne Paolucci, *Pirandello's Theater. The Recovery of the Modern Stage for Dramatic Art* (Illinois: Southern Illinois UP, 1974) 4.

25. Giovanni Calendoni, *Luigi Pirandello* (Roma: La Navicella, 1962) 100.

26. *Ibíd.*, 100.