

**Tensiones y conflictos dramáticos del «héroe» en *El héroe* (1956), de
Alberto Cañas**

*Tensions and Dramatic Conflicts of the “Hero” in The Hero (1956), by
Alberto Cañas*

Yordan Arroyo Carvajal^{1*} <https://orcid.org/0000-0002-2509-4918>

¹ Universidad de Salamanca.

* Autor para la correspondencia: yordan_846994@hotmail.com

RESUMEN

En este artículo se realiza un análisis pragma-dialéctico de las tensiones y conflictos dramáticos del «héroe» en los discursos verbales de los personajes Jorge y Sara en la obra de teatro costarricense *El héroe* (1956), de Alberto Cañas. Para ello, se atiende, en los ámbitos retórico y dialéctico, la construcción de los espacios de la casa, de la temporalidad conflictiva pasado-presente y de la personalidad de Jorge, actor principal, para proponer algunas de las razones por las que Cañas se terminó decantando por la estética y retórica del antihéroe contemporáneo, continuadas, hasta hoy, en la literatura costarricense.

Palabras clave: agones, discursos, héroes, literatura costarricense, retórica.

ABSTRACT

In this article a pragma-dialectical analysis of the tensions and dramatic conflicts of the “hero” in the verbal discourses of the characters Jorge and Sara in the Costa Rican play *El héroe* (1956) by Alberto Cañas is carried out. To this end, the construction of the spaces of the house, of the conflictive past-present temporality and of the personality of Jorge, the main actor, in the rhetorical and dialectical spheres, are considered in order to propose some of the reasons why Cañas ended up opting for the aesthetics and rhetoric of the contemporary anti-hero, which are still present in Costa Rican literature.

Keywords: *agones, speeches, heroes, costa rican literature, rhetoric.*

Recibido: 1/2/2021

Aceptado: 1/7/2021

INTRODUCCIÓN

La obra de teatro costarricense *El héroe*, primera de Alberto Cañas –escritor, dramaturgo, abogado, docente, ensayista, Premio Magón de Cultura en 1976 y político perteneciente al Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales, de tendencia socialdemócrata, que terminaría siendo el partido Liberación Nacional (Romero 1982)–,¹ se estrenó un 24 de febrero de 1956,² por Teatro Universitario en San José, Costa Rica, bajo la dirección de Lucio Ranucci Gagliardi. Dicha obra no ha sido estudiada por quienes se han interesado en la producción de ese autor o en la dramaturgia costarricense del siglo XX,³ quizás porque, como menciona Cortés (1987), «las obras con lo que se ha llamado “contenido político” no han sido bien aceptadas por el código» (p. 46); es decir, por los intereses de la crítica literaria costarricense.

Respecto a su contenido, esta obra se alimenta, según consideraciones propias, de la tragedia y de un evidente realismo histórico y político, ligado a la vida de Cañas, aspecto por el que este dramaturgo se preocupaba constantemente (Cortés, 1987);⁴ la trama dramática encierra juegos retóricos y se adapta al contexto político problemático de los años cuarenta y cincuenta de su país, referencia necesaria para comprender la personalidad del personaje Jorge.

En cuanto a la estructura y otros elementos cercanos, la obra está escrita en prosa, es bastante corta –20 páginas (más los argumentos, de poco menos de dos páginas)– y se encuentra conformada por la participación de cinco personajes o actores: Sara, Mauricio, Raúl, Miguel –personaje indirecto; es protagonista clave, forma parte de la trama, de sus tensiones y conflictos, pero nunca aparece con su propia voz en los actos comunicativos– y Jorge. Todos ellos se encuentran unidos, de una u otra manera, a un destino desatado en un solo acto y cuyas tensiones dramáticas inician desde las primeras palabras de Sara, quien

en un tono eufórico grita, preocupada por el estado de salud de Jorge: «¡Papá!» (p. 207), pues, según la trama, le disparó.

Este artículo nació de la pregunta de por qué en esta obra de teatro costarricense, desde el título, se califica a Jorge como héroe, cuando en realidad muere en manos del personaje de Sara y se cuestiona dicho calificativo. A manera de hipótesis, creo que esto es una estrategia irónica en el ámbito retórico, cuyo propósito es fortalecer, en el plano discursivo, imaginarios culturales alrededor del mito de la paz, forjados en Costa Rica después de la Guerra Civil en 1948. Por eso, el objetivo general es analizar tensiones y conflictos dramáticos o los agones del «héroe» en los discursos verbales entre Jorge y Sara. Para ello, se atiende la construcción de los espacios de la casa, de la temporalidad conflictiva pasado-presente y de la personalidad de Jorge (el «héroe»), actor principal. Este entra en contraste con el Eneas de la *Eneida* de Virgilio, modelo de la retórica clásica y además conocido, al menos en traducciones al español, por Cañas. Mi propósito es argumentar las posibles razones por las que Cañas se terminó decantando, de manera precursora,⁵ por la estética y retórica del antihéroe, continuada, hasta hoy, en la literatura costarricense.

Para efectos de esta investigación, se consultó y utilizó *La segua y otras piezas*, en su octava edición, de 1988, y cuya primera publicación data de 1974. Justamente, esas «otras piezas» forman parte de obras «menores»⁶ que han recibido muy poca o nula atención por parte de la crítica; entre ellas, la obra dramática en estudio, según datos de Cortés (1989), solo ha recibido una,⁷ pero al no ser de las consideradas importantes, como por ejemplo *Uvieta* (1980), no se brindan mayores detalles.

1. DESARROLLO

1.1. Alberto Cañas Escalante: breve repaso bibliográfico y crítico

En interpretación con el estudio de Mora (2010), la obra dramaturgica de Cañas se caracteriza por el uso de tonos nostálgicos; en cuanto a espacios y tiempos, el pasado entra en disputa con un presente en decadencia y desorden, punto que le permite a Quesada (2010b) ubicarlo en la nueva dramaturgia costarricense. Según Cortés (1987), Cañas se interesa mucho por las temáticas locales –contrario a «Gallegos, a quien siempre se le señala su afán universalizante» (p. 45)– y forma parte, según Fumero (2007) y Quesada

(2010b), de una lista de autores –donde también están Samuel Rovinski y Daniel Gallegos–, que, por su gran impacto, refrescaron el panorama teatral costarricense, principalmente a partir de los años setenta.

Al respecto, en *El héroe* (1956) se destaca la referencia a la casa, cuyo uso, en el ámbito retórico-simbólico, remite al imaginario de un lugar o país en específico, punto de interés retórico y estético para Cañas. El personaje Raúl dice lo siguiente: «A esta casa no viene nadie hace años» (p. 214). Incluso, en palabras de Jorge, Raúl, su tío, no lo quiere porque «representaba la ruptura de una tradición que él creía indestructible» (p. 218); es decir, Jorge, luego de sufrir una transformación en su personalidad, por efectos persuasivos de Sara, se convierte en la imagen arquetípica del antihéroe en la literatura costarricense.

Lo anterior explica por qué, según Quesada (2010a), en Cañas «se aprecia una perspectiva nostálgica por el paraíso perdido de las relaciones y valores tradicionales» (p. 110), y por qué, según Cortés, este autor se preocupa por incluir temas políticos y mostrar sus pareceres al respecto. En *El héroe* (1956), la casa abandonada se une a sus sentimientos actuales. El pasado y la tradición se deconstruyen. Los tiempos de paz se desmoronaron con la llegada de la Guerra Civil de 1948 y es necesario, para regresar a ellos, construir, discursivamente hablando, un mito de la paz en la identidad costarricense a partir de la abolición del ejército en 1948 bajo el mando de José Figueres Ferrer. El personaje de Sara dice: «¿Recuerda, doctor, esta casa?» (p. 211), a lo cual Raúl responde: «Sí, esta fue una de las cosas que desaparecieron» (p. 211). Raúl y Jorge, familiares, necesitan saber cómo era la antigua casa para ser conscientes del cambio. Hay interés por indagar en la psicología de los personajes, asunto que ya se notaba en la literatura costarricense de los años cuarenta. Así, se sigue una tradición ya iniciada por otros autores del país, entre ellos Yolanda Oreamuno, con su novela *La ruta de su evasión* (1949).

La casa, según Amoretti (2011), es símbolo de la patria. En *El héroe* (1956) remite a un estado de degradación y abandono, metáfora del desplazamiento literario que sufrió, por medio de la retórica del antihéroe, la figura del héroe clásico desde los primeros textos que versaban sobre este tema en la literatura costarricense. Ejemplo de esto es la idealización del presidente Mora o de Juan Santamaría. Ahora, se desplazan las figuras de los héroes y de los campesinos por personajes cada vez más reales, trágicos y sufrientes. Este espacio simbólico y sus alrededores son bastante cuestionados y recurrentes. En las palabras

iniciales se dice: «dentro de la casa además se encuentran sillones y objetos viejos y muy importante, una lámpara que no ilumina» (p. 206).

Vemos aquí que existe una lámpara sin luz, aspecto que remite al contexto de esta obra: la Guerra Civil de 1948 en Costa Rica. Este tinte retórico de oscuridad es un recurso recurrente: «La pared de la izquierda está formada por un ventanal que da vista a un jardín *abandonado*. Las cortinas de este ventanal están *cerradas*. La habitación está a *oscuras*» (p. 206, los subrayados son propios). Se degrada la retórica del *locus amoenus* junto con el mismo héroe y su entorno, imagen de su propio ser; las tensiones dramáticas aumentan y evolucionan conforme se oscurecen, cierran y abandonan los espacios, así como el actor principal, Jorge, decide abandonar el arquetipo idealista y clásico de los héroes en la literatura.

En palabras de Mauricio, padre de Sara, se muestra lo siguiente: «no se puede vivir a la par de los héroes. Quieren seguirlo siendo, quieren indicar el camino, y prohíben que se olvide su condición por un tiempo» (p. 211); hay una resemantización retórica de los arquetipos oficiales o clásicos de la figura heroica. Incluso, Raúl se burla de Jorge, su sobrino, por seguir sintiéndose un «salvador de la Patria» (p. 211); la idea del héroe salvador debe morir, como también debe morir Jorge. Ya la nueva patria costarricense, desde esta óptica discursiva, no necesita salvadores, porque esta obra de teatro, dentro de su tradición y para el interés de Cañas por los temas políticos, responde a los modelos de construcción discursiva del mito de la paz costarricense.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Agones o conflictos y tensiones dramáticas entre Jorge y Sara

La edición consultada del texto en estudio abre con un muy diminuto argumento, cuyo lenguaje encierra claves que, luego de desarticularlas, encadenan gran parte de las tensiones y los conflictos dramáticos por analizar. En este caso, por tensiones y conflictos dramáticos se entiende los agones, momentos cumbre de la obra literaria o puntos en donde crece el posible interés del público en los debates, directos o indirectos, entre Jorge y Sara.

No se puede comprender a uno sin el otro; la personalidad de ambos está atada a la venganza, la violencia, un amor del pasado y la muerte.

Debido a lo anterior, parte de las bases teóricas de este artículo sienta sus raíces en las ideas de Frans H. van Eemeren, quien inició sus aportes desde 1984, primero con la compañía de Rob Grootendors y después, con Peter Hotlooser. Eemeren llama a esta categoría de análisis «The pragma-dialectal modelo of a critical» y retoma ideas y conceptos clásicos, únicamente, de Platón y de Aristóteles, entre ellos, aparece el término «agón». Interesa, particularmente, para referirse a este asunto, el libro *Reasonableness and Effectiveness in Argumentative Discourse. Fifty Contributions to the Development of Pragma-Dialectics* (Eemeren, 2015).

Según los aportes incluidos en Eemeren (2015), para la teoría de la pragma-dialéctica, el agón teatral es un tipo de enfrentamiento retórico entre dos personajes, y puede resolverse o no. Dentro de estos conflictos dialécticos se encuentran los actos de persuasión de uno u otro de los personajes involucrados en el acto comunicativo, pues alguno de los dos intentará ganar. En la obra de teatro costarricense *El héroe* (1956), este conflicto o *critical discussion*, se genera, principalmente, entre Jorge y Sara, quien comienza a dar y defender su punto de vista de la situación (*standpoint*). Esto convierte a Jorge en antagonista.

A través de Jorge y Sara, e indirectamente de Mauricio y Raúl, se generan los estados de confrontación (*confrontation stage*), de apertura (*opening stage*), de argumentación (*argumentation stage*) y de conclusión (*concluding stage*). Dichos momentos conducen a la resolución del conflicto dramático a través de un ganador o no. Y aunque los protagonismos en el acto comunicativo puedan cambiar, a favor de uno u otro (Sara y Jorge; Jorge y Sara), aumentando las tensiones dramáticas, el centro de la trama debe ser el mismo (el cuestionamiento de Jorge como héroe y su presentación como asesino).⁸

A lo largo de *El héroe* (1956), Sara manifiesta su descontento contra Jorge, esté presente o no, pues él aparece emitiendo sus primeras palabras hasta en la novena página de la trama dramática (p. 216). Antes de eso, su protagonismo era indirecto; se sabía de su presencia, al igual que de la de Miguel, por actos comunicativos, a veces más tensos que otros, entre Sara y su padre Mauricio o entre ella y Raúl, tío de Jorge. A partir de la p. 216, donde se detectan las primeras palabras de Jorge, se puede ubicar la etapa de confrontación. En este mismo momento de tensión y conflicto dramático, cuando Sara menciona «No, Jorge...

Fui yo... quien disparó» (p. 216), se comienza la etapa de apertura y, de inmediato, de argumentación, pues ya Jorge tiene claro que en realidad ella no lo salvó, como pensaba en un principio –«Fuiste tú... quien me recogió. Gracias» (p. 216)–, sino que actuó en venganza, decidida a matarlo, debido al asesinato de Miguel, su amado, que es el motivo clave para confrontar tal situación. Por último, a partir de la p. 227, luego de constantes discusiones con Sara, hábil en los actos de persuasión, Jorge acepta ser un asesino y un canalla, pues mató a Miguel sin remordimiento alguno. Se llega así a la etapa de conclusión, en donde la tensión dramática recae en el sonido de un disparo y la muerte implícita del «héroe» en manos de Sara, quien se lleva el triunfo de las acciones y tensiones dramáticas, o de los agones de los discursos verbales aquí analizados.

3. ANÁLISIS

3.1. Enfrentamientos dialéctico-temporales: el ayer frente al hoy

En palabras colocadas durante el argumento de *El héroe* (1956): «La acción ocurre *en un país latinoamericano*, diez años después de un periodo de *guerras civiles*. *En una casa de campo semiabandonada*. En el *atardecer* y la *noche* de un domingo» (p. 205, los subrayados son propios). A modo interpretativo, cuando se habla del periodo de guerras, se está haciendo referencia, muy probablemente, a la época de los años veinte y los treinta, periodo bastante convulso y lleno de transformaciones en Latinoamérica, en tanto aparecen la primera y la segunda Guerra Civil de Honduras (1919 y 1924), la Guerra Civil Paraguaya (1922-1923), la Guerra Civil de Nicaragua (1926-1933) y la primera y segunda Guerra Cristera en México (1926-1929 y 1934-1938). Todo ello, dejando un periodo de diez años en medio –como dice el argumento inicial, en códigos matemáticos–, remite al contexto de la Guerra Civil en Costa Rica: 1948; además, debido al protagonismo y triunfo de Sara, se puede establecer una relación con el primer voto de la mujer en Costa Rica, el 20 de junio de 1949.

Por su parte, de los momentos históricos costarricenses de gran relevancia en el ámbito literario, entre los años treinta y cuarenta, sobresalen los procesos estéticos de desterritorialización por parte de los personajes. Por eso, en el argumento se habla de una casa de campo semiabandonada. Hay un traslado hacia la urbanización y esto justifica la

mención, con cierta molestia, de la llegada de los automóviles para moverse hasta la hacienda; ya los personajes no van caminando ni a caballo. Antes de Cañas hay dos obras cumbre en la literatura costarricense que manifiestan este fenómeno estético: por un lado, la novela *Vida y dolores* de Juan Varela, de Adolfo Herrera García (1939), y por otro lado, muchos años antes y además en teatro, como adelanto de lo que iba a suceder en la literatura costarricense, *Don Concepción*, de Carlos Gagini (1905),⁹ estrenada en el Teatro Nacional de Costa Rica por la Compañía de Emilio Serrador en 1902, y donde se presenta un personaje campesino que vive de las apariencias. Este último personaje da paso, en el plano discursivo, al elemento carnavalesco, al punto de caer en la burla contra la ignorancia –esto sucede solo con don Concepción, no con el campesino en general, pues Heloísa triunfa en la ciudad por tener estudios– (Sandoval, 1987). Él, como dice el texto al final, es el concho, en referencia clave a las *Concherías*, de Aquileo J. Echeverría (1905). Esta época de referencia es muy importante porque encierra un cambio en los valores del ciudadano costarricense, del campesino, lo que provoca, en mucha de la literatura costarricense, una carga retórica de añoranza y, a su vez, se construye, discursivamente hablando, el mito del pasado costarricense que fue mejor, al menos en el sentido estético del sentir e imaginar de la paz. Esto se evidencia, por lo menos en la obra de Cañas (1956), en el uso de los símbolos cromáticos del «atardecer» y la «noche». Ambos recursos encierran una carga retórica de oscuridad, tristeza y caos, factores singulares en una tragedia.

Por medio de la referencia a momentos del día se marca una tensión dramática que luego enriquecerá los agones entre Sara y Jorge, quien, al realizar en este análisis una comparación de *exemplum* con la retórica clásica, ya no es el Ulises de Homero cuando regresa a casa, Ítaca. Ahora está más cercano al Ulises de Sófocles en su *Filoctetes*, en tanto se desacraliza; tampoco es el Eneas de Virgilio,¹⁰ sino el personaje costarricense errante, el supuesto héroe cuyo único camino es la muerte, la realidad trágica y desesperanzadora del antihéroe. Debido a esto, *El héroe* (1956), en el ámbito retórico-dialéctico, denota una ruptura con los cánones clásicos en torno a lo que implicaba, como imaginario y discurso oficial, ser héroe en la mayor parte de la literatura clásica o griega y romana.

Desde el inicio, en la descripción del acto único, la temporalidad marca una clara tensión dramática: «El salón de recibo de una vieja casona campestre. En otro tiempo este fue lugar de veraneo, de alegre concentración familiar y de amigos. Sin embargo, como el transcurso del tiempo ha ido disolviendo ciertos lazos y dispersando a la familia, ya nadie viene por aquí» (p. 206). Se recurre a una confrontación dialéctico-temporal, del ayer y el hoy, recurso constante a lo largo de toda la obra. Asimismo, se juega con un discurso cargado de símbolos para confrontar tales contextos. En este caso, es necesario el uso de la palabra «veraneo», pues remite a la luz, y de esta forma se da paso no solo al mito del pasado que fue mejor, sino a la necesidad de que los héroes desaparezcan, porque ellos son necesarios, únicamente, cuando hay guerras, como la de 1948. Pero ahora, en este contexto en el que ubicamos esta obra de Cañas, Costa Rica apuesta por la abolición de su ejército y no quiere más conflictos. Esto, por su parte, en el ámbito discursivo, se asocia con la cuarta etapa de los mitos de identidad costarricense; en palabras de Montero (2008), entre 1948 y 1980 se consolida el país como nación democrática moderna, casi un paraíso. Costa Rica comienza a consolidar el mito de la paz, del lugar edénico. Por ende, ya no hacen falta héroes, porque son violentos. Es esta una de las razones por las cuales se cuestiona la personalidad de Jorge, punto de interés para nuestro análisis pragma-dialéctico.

3.2. Jorge: héroe, santo y antihéroe

El nombre de Jorge deriva de varias leyendas relacionadas con relatos que se popularizaron en la mitología griega, principalmente el de San Jorge. En cuanto a sus orígenes, según Carvajal (2012): «se encuentran en el Oriente del siglo VII a. C., vinculados a las creencias del maniqueísmo mazdeísta. Esta temática de la lucha del bien y el mal pasa a la Grecia Helenística en la figura de Alejandro y posteriormente a la Roma Imperial para representar el triunfo del emperador» (p. 24).

Sin embargo, en la obra de Cañas (1956), a pesar de que Jorge derrota a Miguel, nombre de referencia también bíblica, al final, durante la etapa de conclusión, no triunfa como Alejandro Magno, con quien, aparte de Eneas, presenta parentesco y, como se observa enseguida, vínculos gráficos:



Figura 1. San Jorge a caballo, alanceando al dragón, esmalte del siglo XV, en el Museo de Tiflis, Georgia. Nótese las escrituras en griego. Justamente «la jerarquía eclesiástica fue una versión en griego escrita entre los siglos V y VI y que, al parecer, se conservó en el lugar donde se había producido la muerte del santo, en la antigua Dióspolis» (Capalvo, Sancho Menjón, Centellas y Ruiz, 2006).

En la obra de Cañas (1956), dentro de la etapa de argumentación, destacan los momentos de tensión cuando Jorge permite saber su inconformidad con la idea de ser un héroe: se lo cuestiona, lo debate y lo critica. Esto explica por qué, durante la etapa de conclusión, es asesinado por Sara, quien siempre deseó vengar la muerte de Miguel, su amado: «Sara ha cogido el revolver y ha disparado. Jorge se tambalea» (p. 227). Incluso, antes de morir, como parte de las tensiones durante la etapa argumentativa, le expone a Mauricio su frustración al verse como una figura divina expuesta en un museo, elemento característico de honra y recibido por la mayoría de los héroes en la retórica clásica —«para usted por ejemplo, soy un ente incomprensible y fuera de la humanidad, que hizo lo que no se esperaba que nadie hiciera; una figura de museo» (p. 227)—, aunque él no se siente para nada halagado por ello.

Según Gómez (2002), uno de los puntos que destacan en la figura del héroe clásico es la violencia como elemento retórico y dramático. Al respecto, Fico Guzzo (2010) observa la tensión *saeuus-pax* en Eneas, personaje bastante conocido por Alberto Cañas en traducciones al español.¹¹ A diferencia de Eneas, Jorge, durante la etapa de argumentación, se presenta ante Sara como «una amenaza a la paz» (p. 219). Según ella, él «había matado a Miguel y las gentes lo aclamaban» (p. 209), pero para Mauricio, un poco antes, durante la

etapa de confrontación indirecta, cuando Jorge todavía no tenía voz, «No lo aclamaban por la muerte de Miguel. Era porque había sobrevivido, porque había triunfado» (p. 209).

Este último punto de tensión, referente a la fama a través del triunfo y la derrota del adversario, pertenece, según Bauzá (1998), a las virtudes del héroe clásico. Entonces, la personalidad heroica de Jorge, hasta la página 209, debido a que todavía no se dan los agones entre él y Sara, no ha perdido del todo su idealismo discursivo; lo pierde cuando Jorge interviene y juzga, con sus propias palabras, lo que implica ser un héroe.

Para Fico Guzzo (2010), Eneas debía matar a Turno para presentarse, por antonomasia, como héroe fundacional de Roma. La violencia, semánticamente hablando, permite que los héroes sobresalgan frente a los demás, público y adversarios. Por esta razón, se entiende por qué Jorge es considerado un asesino. El contexto en el que se ambienta la obra de Cañas remite al proceso de formación discursiva del mito de la paz costarricense, punto paralelo a la abolición del ejército y al primer voto de la mujer en Costa Rica. Por este motivo, durante la etapa de argumentación, Jorge le dice a Sara: «Ahora tú sabes que matar es amargo. Que es amargo ver cadáveres a nuestros pies, y ver sangre ajena en nuestra ropa. Se embriaga uno, es cierto, pero de dolor, de acidez, de asco» (p. 216).

En la cita anterior se observa una actitud, por parte de Jorge, bastante crítica contra el tema de la violencia. A él le dolía cargar con la muerte de varios de sus compañeros; hay interés estético en ahondar alrededor de la psicología del personaje: «el remordimiento que se siente más hondo, no es por los que murieron a manos nuestras, sino por los que murieron junto a nosotros. Los amigos que cayeron nos fueron dejando solos cada vez más solos» (p. 216). La tensión dramática, en este momento, recae encima de las emociones de Jorge, quien, en un contexto, además, bastante cristiano, desde el mismo nombre de los personajes (Sara, Miguel y Jorge), se empieza a sentir cada vez más culpable, lo cual le permitirá a Sara sobresalir con sus habilidades retóricas, pues al final logra persuadirlo para que se acepte como lo que es, un asesino; Jorge debe morir, ya no calza con el proyecto político-discursivo de la Costa Rica pacífica e idealista, interés del Partido Liberación Nacional.

Al respecto y en contraste con Eneas, en la *Ilíada* (XX, 293-295; 300-301 y 306-308) de Homero, este héroe romano carga en sus hombros a su padre Anquises y se reúne con su hijo Ascanio, para emprender su travesía por el Mediterráneo. Asimismo, en los primeros

cinco versos de la *Eneida*, en el canto primero se dice: «*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris/ Italiam, fato profugus, Laviniaque venit/ litora, multum ille et terris iactatus et alto/ vi superum saevae memorem Iunonis ob iram;/ multa quoque et bello passus, dum conderet urbem*». ¹² En la cita anterior se denota cómo Virgilio anuncia el sufrimiento de Eneas desde su salida de Troya hasta su llegada a Italia. Sin embargo, Eneas nunca se rindió; esto, junto con el recuerdo de todas las muertes durante la guerra, en vez de hacerlo dudar de sí mismo, como sucede con Jorge, le dio el coraje necesario para convertirse, posteriormente, en un héroe fundacional, modelo legítimo de excelencia para la retórica clásica que la personalidad de Jorge fragmenta para dar paso a la retórica contemporánea y estética del antihéroe costarricense.

Lo anterior se rectifica durante la etapa de argumentación, propiamente cuando Jorge le comenta a Sara: «Héroe es el que estaba allí y nada más. Si hubiese estado en otro sitio no lo sería, y el héroe sería otro» (p. 217) y «A la larga, héroes son todos los vencedores» (p. 217). Sus emociones se comienzan a ablandar cada vez más debido a los efectos de persuasión provocados por Sara, quien lo culpa, una y otra vez, y por eso él reflexiona sobre sus actitudes y comienza a asumir precisamente un peso de culpa –palabra de tradición cristiana–, tras mirar todo lo que ha hecho y asesinar personas con tal de salir victorioso: «Uno regresa luego a que lo carguen de medallas. Pero hay que ver lo que se ha dejado atrás» (p. 217).

Las citas anteriores construyen la personalidad de Jorge como producto de la retórica contemporánea y estética del antihéroe costarricense. Y cabe aclarar que por antihéroe no debe entenderse al villano, sino al personaje que sufre, que se ablanda con sus emociones y que pone en cuestionamiento el significado de todo lo que implica ser un héroe, para romper así todo romance e idealismo retórico de por medio. Es el héroe imperfecto. Los efectos persuasivos de Sara funcionan y por eso él cae en su propia culpa, hasta el punto de convertirse en su propio enemigo y clamar paz, una y otra vez.

Jorge, quien en algún momento, antes de los agones con Sara, se dejaba llevar, con pasión y desenfreno, por la violencia, se transforma y se aleja de la figura de Eneas, pues según Fico (2010) este agente movilizador también es evidente en la *Eneida*. Propiamente, parte de las mayores tensiones en la obra de Virgilio se observan de los versos 95 al 109 del canto XII. Eneas, luego de decidir asesinar a Turno, muestra toda su furia y la fuerza de la

acción recae en el placer de venganza; él desea arremeter contra la vida de su enemigo, sobre quien, poco a poco (XII, 147-150), por medio de las mismas tensiones narrativas de la obra, se irá confirmando su muerte (XII, 950-952).

En la obra de Cañas (1956) hay una fuerte confrontación temporal entre el ayer y el hoy, pues este recurso retórico, en donde tienen un fundamental protagonismo los actos de persuasión de Sara, permite intensificar las cargas de culpabilidad de este personaje masculino. Ya no se siente orgulloso de sí mismo, todo lo contrario. De manera comparativa, según Fico (2010), Eneas deambula en una época de hierro donde florece la violencia, razón por la cual se alaba un pasado mítico que se fue perdiendo con el paso de los años (VIII, 326). Se anhela o añora retornar a esos tiempos ideales: «*aurea quae perhibent illo sub rege fuere/ saecula: sic placida populus in pace regebat*» (VIII, 324-325).¹³ Esto mismo sucede con Jorge, aunque en un contexto distinto, y este asunto marca una de las claves principales del presente análisis pragma-dialéctico de los discursos verbales entre Jorge y Sara, para quien Jorge, en un principio, era pacífico. Su cambio se da a partir de que lo llaman «héroe», y luego aparece un segundo momento y clímax de tensión dramática: «cambiaste. Ya no eres el mismo» (p. 219).

Nuevamente, en la cita anterior, la fuerza retórica cae contra la violencia, adversaria de la paz imaginada, pues Jorge era «bueno»; cambió luego de que le correspondiera partir a la guerra y matar personas, entre ellas a Miguel. Además, cabe destacar el ejercicio de persuasión de Sara, pues logra, como lo hemos dicho, que Jorge se entere de su cambio y acepte su culpa y su actitud de asesino; por eso clama paz, como lo anhela el mito de la identidad que se construye en Costa Rica para esa época: «ya yo no odio. Ahora solo quiero que me dejen en paz, que me dejen solo» (p. 219); «Yo no cambié. Me cambiaron. Yo no sabía odiar. Ninguno de nosotros sabía odiar» (p. 219). El contraste paz-odio marca parte de la tensión dramática durante la etapa de argumentación y ambienta este enfrentamiento discursivo en una retórica de tonos bastantes cristianos, razón por la cual ya no interesa la valentía del héroe clásico, sino sentir perdón para morir en paz.

Algo similar, en cuanto al enfrentamiento de emociones, según Rodríguez (1990), se produce con Eneas, quien a veces, asumiendo una actitud ambigua como la de Jorge, se cuestiona su comportamiento y se humaniza. Un ejemplo de lo anterior se da cuando Turno suplica por su vida. A partir de ese momento, Eneas muestra su lado emocional, duda,

hasta que recuerda la muerte de su amigo Palante en manos de su enemigo; por ende, la ira se vuelve a apoderar de su mente (XII, 931-952). Pero por contraste de épocas, contextos y manifestaciones estéticas en vigencia, en la obra de Virgilio prima el arquetipo clásico de la figura heroica, pues es lo que corresponde para exaltar los orígenes de Roma, mientras que en la obra de Cañas la resemantización de la retórica y de los arquetipos de figura heroica son muy necesarios, porque esto acerca más la personalidad de Jorge a la realidad y al contexto de los años cuarenta y cincuenta en Costa Rica, punto clave para la próxima y futura consolidación de la estética y retórica de los personajes antiheroicos en la literatura costarricense, como refuerzo a los discursos que consolidan el mito de la paz en dicho país. En este caso, se vuelve necesario citar a Bermúdez (2011), para quien el héroe «es tan multifacético como la sociedad que lo reclama» (p. 5). Por eso, la figura heroica en las literaturas es una de las más dinámicas, muta por épocas y se adapta a diferentes contextos y tratamientos estéticos. Jorge muere dudando de su propia identidad y lo hace en manos de Sara. Ella gana la pugna dialéctica o los agones de los discursos verbales entre ambos personajes. Por esta razón, el título *El héroe* remite a una herramienta retórica en particular. Cañas hace uso la ironía para desacralizar la figura del héroe y, de esta forma, reafirmar el mito de la identidad pacífica que se empieza a construir en los imaginarios costarricenses, posteriormente a la Guerra Civil de 1948, época donde suceden otros cambios –como el voto de la mujer, que se relaciona con el papel activo y sobresaliente de Sara en esta obra de teatro.

CONCLUSIONES

Alberto Cañas utiliza como título *El héroe* para referirse, de manera irónica, a una figura degradada por la retórica contemporánea y estética del antihéroe. Su asunto está ubicado en el periodo de construcción del mito de la paz costarricense, propiamente entre los años cuarenta y ochenta, como parte de los intereses y autorreflexiones vinculados al sector político dentro de la producción literaria de este autor y como parte del llamado nuevo teatro costarricense.

Asimismo, el análisis pragma-dialéctico de los agones entre los discursos verbales de Jorge y Sara permitió comprender que no se puede interpretar la personalidad de Jorge, es decir,

el cambio de su heroísmo a su antiheroísmo, sin ahondar en las habilidades de persuasión de Sara, ganadora de dichas tensiones dramáticas. Esto se aúna en los planos contextuales: hay incidencia del primer voto de la mujer en Costa Rica en 1949, un año después del fin de la Guerra Civil de 1948, momento clave de la trama dramática.

Por último, el hecho de que Sara gane los agones o conflictos y tensiones dramáticas que tienen lugar entre ella y Jorge también forma parte de los discursos de la época –mediados del siglo XX–, que configuran y fortalecen los imaginarios míticos de una sociedad costarricense pacífica, igualitaria y que desplaza no solo a los héroes de su sitio para brindar una mayor atención al mito de la paz, sino también a los campesinos, con el fin de construir espacios urbanos utópicos. Este último es un punto clave y de ruptura en la literatura costarricense posterior a los años ochenta, que es cuando comienza la quinta etapa de los mitos de la identidad costarricense, por medio de la invención de la nación y la nacionalidad desde una postura analítica e histórica y no de manera tan soñada como sucede en *El héroe* (1956). En la obra analizada la degradación de Jorge se da mediante la retórica contemporánea y estética del antihéroe costarricense, y tiene un fin político liberacionista bastante claro para el quehacer filológico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amoretti Hurtado, María. (2011). *Didáctica de la literatura en la Enseñanza de Segundas Lenguas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Bauzá, Hugo Francisco. (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bermúdez, Víctor. (2011). *La imperfección del héroe: el concepto de heroicidad en Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar* (Tesis de maestría). Universidad de Salamanca.
- Cañas Escalante, Alberto. (1988). *La segua y otras piezas* (octava edición). San José: EDUCA.
- Capalvo, Álvaro; Sancho Menjón, María; Centellas, Ricardo; y Ruiz, José Francisco. (2006). *San Jorge*. Recuperado el 16 de noviembre de 2020 de

<https://www.fundacioncai.es/portal2006Files/UserFiles/File2/59.%20SAN%20JORGE%20.pdf>

- Carvajal González, Helena. (2012). San Jorge. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (4), 21-28. Recuperado el 14 de diciembre de 2019 de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-5.%20San%20Jorge.pdf>
- Cortés, María Lourdes. (1987). *Lectura de la producción de sentido de la obra dramática de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski* (Tesis de licenciatura). Universidad de Costa Rica.
- Cortés, María Lourdes. (1989). Hacia una problematización del metadiscursio dramático: Cañas, Gallegos y Rovinski. *Revista de Filología y Lingüística*, 15 (1), 41-54. Recuperado el 20 de diciembre de 2018 de <https://doi.org/10.15517/rfl.v15i1.19135>
- Cuevas, Rafael. (2008). Alberto Cañas: el ojo que ve y dice (entrevista). *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 31, 83-90. Recuperado el 20 de diciembre de 2018 de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/8043>
- Eemeren, Frans. (2015). *Reasonableness and Effectiveness in Argumentative Discourse. Fifty Contributions to the Development of Pragma-Dialectics*. Nueva York: Springer.
- Fico Guzzo, María Luisa. (2010). Acerca del tema de la violencia en la *Eneida*. *Latomus*, 69 (2). Recuperado el 14 de diciembre de 2019 de https://www.jstor.org/stable/41547840?read-now=1&seq=5#page_scan_tab_contents
- Fumero, Patricia. (2007). Los caminos de la dramaturgia costarricense. *Revista Escena*, 61 (2), 85-90. Recuperado el 20 de diciembre de 2018 de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8191/7788>
- Gómez Moreno, Ángel. (2002). *Modelos de antropología de la educación*. Zaragoza: Mira Editores.
- Herzfeld, Anita; y Cajiao Salas, Teresa. (1973). *El teatro de hoy en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Homero. (2014). *Iliada* (Traducción de Emilio Crespo Güemes). Barcelona: Gredos.

- Montero Rodríguez, S. (2008). El perfil de la autoimagen en la literatura costarricense y el discurso de la posmodernidad latinoamericana. *Comunicación*, 17 (2), 5-21. Recuperado el 20 de diciembre de 2018 de <https://www.redalyc.org/pdf/166/16617202.pdf>
- Montero Rodríguez, S. (2012). El recorrido mítico del (anti)héroe moderno y el desdoblamiento metaficcional del yo, en *Después de la luz roja* de Mario Zaldívar. *Intersedes*, XIII (7), 116-142. Recuperado el 20 de diciembre de 2018 de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/1993/1960>
- Mora Rodríguez, Arnoldo. (2010). Alberto Cañas. Su lugar en la literatura costarricense. *Comunicación*, 19 (001), 62-65. Recuperado el 14 de diciembre de 2019 de <https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/846/760>
- Okhuysen Casal, Magdalena. (2012). *Manifestar lo ausente: la angelía como umbral en la Medea de Eurípides* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 20 de diciembre de 2018 de https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000700092
- Ovares, Flora; y Rojas, Margarita. (2018). *100 años de literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Quesada Soto, Álvaro. (2010a). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Quesada Soto, Álvaro. (2010b). *Rutas de subversión: la novela de los años cuarenta: estudios sobre dramaturgia: bibliografía general sobre crítica de la literatura costarricense 1890-2000*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Robb, Anthony. (2003). *Uvieta: aproximaciones literarias*. *Letras*, 35, 25-35. <https://doi.org/10.15359/rl.1-35.2>
- Rodríguez Herrera, Gregorio. (1990). Eneas: la evolución de un héroe. *Boletín Millares Carlo*, (11), 145-151. Recuperado el 14 de diciembre de 2019 de <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/bolmc/id/287/filename/288.pdf>
- Romero Pérez, Jorge Enrique. (1982). *La social democracia en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad Nacional Estatal a Distancia.
- Savater, Fernando. (2009). *La tarea del héroe*. Barcelona: Ariel.

- Sandoval de Fonseca, Virginia. (1987). Dramaturgia costarricense. *Revista Iberoamericana*, 53 (138), 173-192. Recuperado el 20 de diciembre de 2018 de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4322/4490>
- Sandoval de Fonseca, Virginia. (1978). *Resumen de literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Virgilio. (2010). *La Eneida* (traducción y notas de Javier Echave-Sustaeta). Madrid: Gredos.

Notas aclaratorias

¹ Esto establece, de entrada, la relación entre Cañas y el expresidente José Figueres Ferrer, dato importante para el presente estudio.

² Este fue un periodo de muchas transformaciones que se generaron desde los inicios de los años cuarenta y donde incidió mucho el fin de la Guerra Civil de 1948 (Quesada, 2010a, 2010b; Fumero, 2007).

³ Entre ellos, Margarita Rojas y Flora Ovaes (2018), Robb (2013), Álvaro Quesada Soto (2010a, 2010b), Patricia Fumero (2007), María Lourdes Cortés (1989, 1987) y Virginia Sandoval (1987).

⁴ «necesita que su posición como autor se evidencie en el texto: prácticamente es su fin primordial, ya que si ésta no puede manifestarse claramente en el teatro, prefiere cambiar de género» (Cortés, 1987, p. 48).

⁵ Montero (2012) habla del desdoblamiento de la figura heroica a partir de la novela *Después de la luz roja de Mario Zaldívar* (2001) e indica: «La nueva novela costarricense, ubicada a finales del siglo xx a inicios del siglo XXI, plantea un profundo carácter revisionista posmoderno» (p. 117), aspecto que ya apreciamos, aunque sea en teatro, en la personalidad de Jorge, aporte clave para la exégesis literaria costarricense.

⁶ *El héroe* (1956) aparece incluida en el segundo tomo de *Obras breves del teatro costarricense* (1971); en dicha edición se dice que, a pesar de la brevedad de las obras seleccionadas –en un solo acto–, son imperdibles y difíciles de obtener. No obstante, no se cuenta con ningún estudio serio e interesado en ella.

⁷ Comentario básico y no satisfactorio hecho por Sandoval (1978).

⁸ Aquí se utiliza como modelo la tesis de maestría de Okhuysen (2012), cuyos referentes teóricos clave son Frans H. van Emmeren y Francisco Rodríguez Adrados.

⁹ La retórica del traslado a la ciudad toma fuerza en la literatura y en la identidad costarricense, principalmente, después de los años cuarenta. Esto explica por qué, además, Sandoval (1987) lo menciona como una obra que forman parte, para la fecha de publicación de su artículo, «de los programas nacionales de lectura» (p. 174), y la considera una de las obras clásicas del teatro nacional costarricense.

¹⁰ Según Cuevas (2008), Cañas sentía un aprecio particular por Sófocles, Virgilio, Shakespeare y Calderón de la Barca.

¹¹ En Herzfeld y Cajiao (1973) la *Eneida* de Virgilio aparece en la lista de textos preferidos de Cañas.

¹² Canto a las armas y al hombre, quien, desde las costas de Troya/ fue el primero en llegar a Italia, asediado por el destino, y a las costas lavinias vino,/ sacudido, por mar y por tierra, con la violencia/ de los dioses, producto de la incesante ira de la salvaje Juno/ luego de mucho sufrir también en la guerra, hasta que Roma fundó (traducción propia).

¹³ Bajo aquel rey, los siglos de oro brotaron:/ así, con placentera paz, a los pueblos gobernaba (traducción propia).

Conflictos de intereses

El autor declara que no existen conflictos de intereses.