

Margarita Rojas
Universidad Nacional

**NACION Y FAMILIA:
*EN UNA SILLA DE RUEDAS, DE CARMEN LYRA***

LETRAS 23-24 (1991)

Como es tradicional en los estudios literarios, el objeto de estudio generalmente ha sido constituido por *la obra*. A tal gesto corresponde también la consideración, es decir, del escritor también como un individuo único, quien produce una serie de obras que se unifican por la singularidad de haber sido escritas por la misma mano.

Cuando se trata de historiar la producción de un único autor, o bien la literatura de un país o una región, este criterio sigue determinando la constitución del corpus: la historia de una literatura es la serie de obras escritas por ciertos autores y los problemas examinados derivan de los paralelismos o las diferencias entre obras y autores.

Sin embargo, este mismo tipo de estudios se enfrenta a veces con autores cuyas obras se escapan a una deseada homogenización. Ante tal problema, se acude con frecuencia a la noción de la «evolución» del escritor, en un sentido en el que subyace no sólo la idea de un tiempo lineal sino también un concepto casi biologizante del fenómeno literario. Las diferencias se explican mediante nociones como “poesía de juventud” y “poesía de madurez”, criterio que sigue revelando la categoría un poco determinista del autor único que, cambiando a lo largo de su vida como individuo, cambia su modo de escribir.

Si bien estas ideas han sido y son de hecho útiles para una historia de los escritores o para un estudio biográfico o cultural de una época, obstaculizan los esfuerzos de una disciplina que trata de constituir su objeto de estudio no con las personas o las personalidades —los escritores— sino con los discursos y los textos.

El análisis de la literatura costarricense ofrece un ejemplo tal vez particularmente útil para estudiar este problema. Se trata de la producción de Carmen Lyra, quien legó textos de muy diferente naturaleza. No se trata únicamente de que incursionó en distintos géneros (novela, teatro, cuadro, ensayo, periodismo) sino además de las distintas propuestas estéticas de esos textos a veces contrapuestas, que hacen más difícil seguir hablando de *una* Carmen Lyra.

Un historiador de la literatura, Federico de Onís, observaba como rasgo peculiar de la literatura latinoamericana “el hecho repetido a través de toda su historia, de la convivencia de tendencias y escuelas que en Europa son cronológicamente sucesivas y que en el mismo tiempo serían incompatibles”¹. Otros han hablado del barroco como rasgo caracterizador no sólo de la literatura sino de todo el arte del continente. Si bien no se afirma aquí de ninguna manera que *En una silla de ruedas* sea un texto barroco, sí interesa estudiarla para diferenciar con el análisis ésta de sus otras obras más conocidas. Este relato tal vez ilustra mejor que otras obras en la historia de la literatura costarricense ese problema de indefinición genérica y mezcla de corrientes estéticas que, en este caso particular, al contrario de lo que dice Onís, generan un texto artísticamente mediocre y sin embargo ideológicamente rico e interesante para el estudioso².

El siguiente análisis se centra en el problema del discurso nacional y de la literatura costarricense como un capítulo de la investigación más amplia que se realizó sobre este tema. Por la excesiva longitud de esta parte, en el libro se incorporó una versión resumida³.

1. Agrega Onís: «Esta perduración del pasado en el presente, este proceso de integración y enchufe vertical de las varias formas de la cultura que las mantiene todas vivas y presentes, es ...un carácter propio del espíritu americano, que se manifiesta no sólo en la convivencia dentro de cada época de autores que representan las más diversas tendencias, sino en la armonía y síntesis de todas ellas en ciertos autores que son por ello los de máximo valor y originalidad» (Onís, 1934, citado por Rama, 1985: 63).
2. Difiero por lo tanto de la valoración de Acevedo acerca de esta novela, quien dice que es «una de las novelas de mayor trascendencia dentro de la literatura costarricense», una de «las novelas más valiosas del posmodernismo centroamericano» y, dentro de la tradicional crítica que separa la literatura escrita por mujeres. Afirma también que es «el primer logro innegable de la novelística femenina de esta región» (Acevedo, 1982: 201 y 213).
3. Este artículo es uno de los productos de la investigación *El discurso nacional y la literatura costarricense*, llevada a cabo por Margarita Rojas, Flora Ovares, Carlos Santander y María Elena Carballo entre 1986 y 1989 en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional.

1. Ediciones

El estudio de *En una silla de ruedas* plantea un primer problema de tipo filológico: según se puede deducir de una carta de Luisa González a la revista *Brecha*, y del prólogo de la autora a una edición posterior (cit. Lyra, 1972: 232-236), hubo al menos tres publicaciones y dos ediciones diferentes. Luisa González indica en su carta que Carmen Lyra “revisó y completó” una edición en 1946 y que en ésta incluyó un prólogo, inédito en 1958. En éste, la novelista dice que la escribió antes de cumplir veinte años, es decir, antes de 1908, y que se publicó por primera vez en 1917, un tomo que recuperó accidentalmente años después, y del que se sirvió para su revisión en México. En esa primera edición, según aclara la autora, se suprimieron muchos pasajes, que aparentemente incluyó en la siguiente publicación. El motivo de la reescritura, según se deduce de ese prólogo, fue incluir los pasajes suprimidos y retocar y pulir el texto: quitar “adornos inútiles, adjetivos que hacen pesada la frase” (Lyra, 1972: 236).

En 1919 García Monge comenta «el cuento» como la primera publicación de las Ediciones de la Librería Tormo (García Monge, citado en Lyra, 1972: 28-29). Posteriormente, *Brecha* lo publicó en 1957, y de dicha publicación aparentemente se sirvieron González y Sáenz para su edición de 1972. Las publicaciones anteriores a la de 1977 sólo presentan el primer capítulo (la edición primera de 1917, que es tal vez la que conserva la Biblioteca Nacional, una versión mecanografiada, sin fecha, la de *Brecha* y la salvadoreña).

De esto, y de la información dada por la escritora en ese prólogo de 1946, se puede inferir que antes de esta fecha se conoció otra versión de este relato, y que la que se reproduce en la edición de González y Sáenz de 1977 parece ser la versión completa, que, por lo tanto, fue escrita treinta años después de la fecha que generalmente se le asigna en las historias de la literatura ⁴.

4. La información que aporta Francisco Rojas Martí en su tesis no aclara el problema. Según Rojas, las ediciones de la novela fueron: la de la Librería Tormo, a cargo de J. García Monge; la de la Unión Panamericana (Washington) en 1950; la del Ministerio de Cultura de El Salvador (compendio de 44 páginas) en 1960; y la del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica (Rojas, 1979: 10) en 1972. Rojas Martí, Chase (1977) y Acevedo (1982) anotan 1918 como fecha de la primera publicación, mientras que Abelardo Bonilla da 1916 (Bonilla, 1957: 145). Acevedo se equivoca además al considerar que la edición de 1918 es la misma que la de 1946 (Acevedo, 1982: 201). Un dato que puede ayudar a aclarar el asunto es el que suministra Luis Dobles Segreda, quien indica que la novela es de 1918, y contiene, en esta

En este trabajo se utiliza la segunda edición de Luisa González y Carlos Luis Sáenz (1977), que incluye la carta de la primera y el prólogo de la autora, fechado en Costa Rica en junio de 1946 ⁵.

2. “Una nueva era en aquella casa”

La fábula de la novela es la historia de Sergio, un niño parálítico, quien además de perder la movilidad de sus piernas, pierde a sus padres y a una hermana. Es también la historia de los tres seres que están a su alrededor desde su infancia, quienes, como él, no poseen una familia: la india Candelaria o mama Canducha, empleada del hogar, quien perdió a su marido y sus hijos; Miguel, el viejo extranjero de “apellido tan extraño que nunca lo pudieron pronunciar correctamente” (p. 257); y Ana María, una huérfana recogida por la tía de Sergio, casi hermana y amiga de éste.

En la historia de la novela hay tres momentos: el primero, cuando está unida la familia de Sergio y mama Canducha, Miguel y Ana María son incorporados a ese grupo, que incluye también a la tía Concha. Una segunda etapa es la disolución de la familia y la separación de los niños y sus padres sustitutos. En este momento Ana María viaja a Europa y se aleja de Sergio. Ella luego sufrirá otra expulsión, de la casa de la tía Concha, al allá lejano y rural de Barva, consecuencia del castigo por sus relaciones ilícitas y su maternidad de soltera. Sergio saldrá del Colegio Salesiano para volver a la casa de los tíos, de la que se irá de nuevo para llegar al Hospicio de Incurables, lugar que le permite volver a reunirse con Miguel y mama Canducha y volver a ver a Ana María. Parte de la disolución familiar es la pérdida de la hermana, Merceditas, cuyo lugar ocupará el hijo de Ana María. La familia se presenta así como una estructura cerrada de funciones, que llenan cada figura (madre, padre, hijo, hermanos): cuando muere Merceditas, el vacío que deja debe llenarse. Pero al mismo tiempo, al tratarse de una estructura cerrada, la familia no admite nuevos miembros, por ejemplo, un hijo de Ana María y Sergio. Si la relación entre ambos llegara a lo sexual, inevitablemente, dentro de esta lógica, aparecería un hijo. Pero esto no

edición revisada por él, trece partes. Dobles Segreda la refiere así: “*En una silla de ruedas*. Biblioteca Costarricense. Ediciones de la ‘Librería Tormo’. Estudio social. Ciento cuarenta y dos páginas. Imprenta y Librería Tormo. San José, Costa Rica, 1918, tomo 160” (Dobles Segreda, 1930: 144-145).

5. Las citas que se harán en adelante obedecen a la paginación de esta edición.

puede suceder, en parte por el carácter cerrado de la estructura y también por la doble amenaza del incesto que ronda esa relación.

El tercer momento es la reunión final de todos los huérfanos; primero en la casa de Barrio Amón, y finalmente en la antigua casa familiar. Este reencuentro y la consecuente reconstitución de la unidad familiar perdida se realiza gracias a la intervención de un «deus ex machina», un personaje que llega de fuera en la historia. Shirley, un inglés benefactor (que recuerda al personaje similar de *Misterio*, de Manuel Argüello Mora), no sólo soluciona económicamente los problemas que impedían la reunión de los huérfanos, sino que además es quien lanza a Sergio por su carrera musical y, con ello, rompe la ignorancia de la sociedad costarricense por ese valor musical. En este aspecto, la aparición de Shirley cumple, al igual que sucede en la novela de Argüello, una función compensatoria, típica del folletín. Esto ocurre también en otros niveles: la visión estereotipada del Tirol, la muerte del inglés, la presentación de Cinta como madre buena pero “cabeza de pájaros” y de Miguel como ser bondadoso pero alcohólico.

En la primera parte de la historia, mama Canducha, Miguel y Ana María son todos «acogidos» por la familia de Sergio:

«De joven había servido Candelaria en casa de los padres de Jacinta. Después se casó y tuvo hijos, pero éstos y el marido murieron. Cuando la niña Jacinta—a quien ella viera nacer—casó a su vez, Candelaria se fue con ella y le ayudó a criar a las dos muchachitas y a Sergio (...) Cuando murieron sus hijos y su marido, su amor quedó flotando como una hebra de miel en el espacio; un día se encontró con esta vida triste y delicada y allí se prendió y tejió en torno suyo un capullo de ternura» (pp. 253 y 254).

«Ana María había sido sacada por la tía Concha, del Hospicio de Huérfanos, y en el piadoso establecimiento ignoraban el nombre de los padres de la niña» (p. 299).

Es significativo que mama Canducha deba perder a su familia para entrar en la de Sergio: es una ley de la novela el que estos tres personajes sean seres solos, huérfanos. Asimismo, Miguel era un viejo austríaco, emigrado a Costa Rica por “algo oscuro y confuso como una noche de muy larga duración” (p. 268). Quien únicamente poseía “un violín entre su caja y un hatillo de ropa” (p. 260) también es acogido en la casa de la familia, por insistencia del niño.

Al gesto de la familia que los acoge, los tres responden con la entrega de mucho amor por los niños, especialmente por Sergio. Además, cada uno les regala algunos objetos: Ana María regala a éste un prisma triangular de cristal y una crucecita de hueso labrado con una pequeña lente por la que se ve un Niño Dios dormido entre flores. Además de contarles cuentos y enseñarles a rezar, Candelaria es responsable de todos los cuidados domésticos de los niños. Por su parte, Miguel da a Sergio primero unos juguetes, luego hace diversos arreglos en la casa y, finalmente, regala a aquél su violín, su única posesión, y con este gesto, entrega el conocimiento y el instrumento que servirán a Sergio para definir su vida.

Tanto el prisma de cristal y la cruz como el violín cumplen funciones casi mágicas para Sergio: no sólo son fuente de felicidad sino que, en el caso del violín, le permite encontrar más tarde al benefactor que cambiará su vida y le solucionará sus problemas económicos y de reunión de la nueva familia para siempre.

Los regalos son una especie de pago de parte de los acogidos hacia Sergio y, también, una prueba de su bondad: al igual que en los cuentos de hadas, son el medio para probar la identidad bondadosa del donante. Miguel, Ana María y Canducha son quienes cumplen esta función, y los objetos que ellos entregan a Sergio son los objetos encantados, que también forman parte de la estructura del cuento, dentro del grupo que Propp llama «objetos con fuerzas autónomas o personificadas» (por ejemplo las hachas, las flechas, la lámpara de Aladino) ⁶.

Cuando se instala con la familia, Miguel complementa el trabajo de Candelaria:

«La llegada de Miguel señaló una nueva era en aquella casa. Flotó en su interior desde entonces un bienestar más pronunciado. Sus moradores sentían como si se movieran en un ambiente más cómodo. Entre las manos de Miguel y las de Candelaria, todo prosperaba y relumbraba de limpio» (p. 264).

Además de entregar lo más valioso que poseen, estos tres «huérfa-

6. Este rasgo estructural del cuento es parte de un arquetipo muy antiguo, estudiado también por Propp (1946).

nos», pues, se convierten de hecho en padre, madre y hermana de Sergio y las niñas, ya que, según lo explicita el narrador, sus padres biológicos, Cinta y Juan Pablo, no cumplen a cabalidad su función:

«La familia y las amistades de Cinta, se mostraron muy contentas cuando Juan Pablo Esquivel pidió su mano... El era un comerciante acomodado. Probablemente ella se casó sin amarlo, por tratarse de un magnífico partido. La figura de Juan Pablo Esquivel era vulgarota y poco agradable... El pensamiento de este hombre siempre engolfado en números no se preocupaba por la vida de los sentimientos de su mujer... Las caricias que hacía a sus hijos, no tenían nada de ternura, eran secas y no les pasaba de la piel» (pp. 274-275).

«Cinta era una personita encantadora, con el cerebro a pájaros. La verdad es que si Candelaria no hubiese estado siempre alerta, aquella casa no habría caminado bien. Los treinta años no lograron la gravedad de esta criatura que jamás enterró la ligereza de su infancia» (p. 241).

Un matrimonio sin amor, entre una mujer-niña y un hombre insensible, provoca lógicamente la disolución de la pareja y, por lo tanto, de la familia. Juan Pablo tiene una querida en una finca del Atlántico; Cinta no puede “resistir la tentación” por Rafael Valencia (p. 277) y, por causa de su amor ilícito, finalmente, abandona a sus hijos y se va a Perú. Sobre la sexualidad pesa una fuerte prohibición, que la significa como pecado o la expulsa en el afuera, lejos de la casa familiar y de San José. La pareja hombre-mujer resulta así negada: tanto Cinta y Juan Pablo como Ana Marfa y su novio, y Ana Marfa y Sergio fracasan o no logran convertirse en parejas estables. Las parejas que se mantienen como tales, es decir, las que suponen el sexo (la de Cinta y Rafael, y la de Juan Pablo y la mujer de la finca), no participan en el mundo de Sergio, viven fuera de San José, fuera del espacio y el centro familiar, son expulsadas del relato a una periferia. La pareja de los tíos Concha-José, que sí participa en este espacio central, no posee hijos, y a la tía de Concha se le atribuyen características “hombrunas”.

3. “Del diario de Sergio”

La persistencia de la visión nostálgica del narrador en *En una silla de ruedas* focalizada en la etapa de la niñez tiene que ver con otro problema,

también señalado por la crítica anterior. Se ha anotado que en la obra de Lyra el relato mezcla dos narradores: uno, impersonal, que abre la narración, comenta, resume, explica; y otro, el protagonista Sergio, cuya palabra se introduce por primera vez bien avanzado el tercer capítulo:

«Ha pasado un tiempo...

—¡Cuántos años han transcurrido desde aquellos días!— se dice Sergio a sí mismo, abriendo su memoria frente a una ventana llena de luz o en la oscuridad de la noche cuando está solo y todos duermen:

Nada de lo pasado se ha perdido. Recorro estos recuerdos, como si recorriera una galería de cuadros pintados por sí mismo (...).

Sergio sigue recordando y meditando:

Es en la sala de mi casa, en el rincón favorito. Mamá cose a la luz de la lámpara» (pp. 280-281).

Sin embargo, la alternancia de ambos narradores no parece obedecer a una intención deliberada de construcción de la novela, pues los cambios a veces se producen bruscamente:

«Pero la persona que más admiraban los niños era a Rafael Vargas, un hermoso campesino que hacía pensar en un gran caballero, no obstante que iba descalzo y en camisa. Nosotros imaginábamos que era un rey que andaba disfrazado y que había venido a pasearse por los dominios de la casa Tournon. Usaba Rafael Vargas un sombrero de pita muy fino...» (p. 334. Subrayado mío).

De hecho, se trata de un problema de niveles narrativos, es decir, de un relato que contiene otro y de un narrador-protagonista que es personaje del relato del narrador heterodiegético o impersonal. Ambos narradores cumplen la función de recordar el pasado del protagonista y sus relatos se ubican temporalmente en un punto semejante ⁷.

Además, hay una total coincidencia entre ambas perspectivas, la del

7. En su análisis de la novela, Rojas Martí concluye que el relato está subordinado a un único punto de vista, el de la «subjetividad narradora» y que presenta una «polifonía de voces» mediante el recurso a un «locutor narrativo básico, un pseudonarrador (Sergio) y el autor implícito». Dice, además, que «la función ideológica se organiza alrededor de un contenido signico-semántico: el tópico de solidaridad con las clases marginadas y desposeídas de la sociedad» (Rojas Martí, 1979: 188, 189 y 191).

narrador y la de Sergio, de modo que la inclusión de la palabra de éste, de sus cartas, diario y sus recuerdos, parece más un recurso para confirmar la palabra de aquél. De este modo, el relato es uno solo y no hay conflicto entre las distintas voces; en otras palabras, no hay polifonía. De acuerdo con la distinción de Bajtin, lo que presenta la novela *En una silla de ruedas* es más bien el segundo tipo de palabra novelesca, en la que aparecen dos centros discursivos y dos unidades discursivas pero que sigue siendo una palabra a una sola voz⁸. El que el narrador de la novela inserte fragmentos escritos por Sergio y otros personajes y el que le otorgue a éste ocasionalmente la palabra como narrador, no implica necesariamente que haya un diálogo entre ambas palabras. Más bien, en *En una silla de ruedas* hay una total coincidencia entre las dos. Para que existiera realmente la polifonía, sería necesario que existieran dos intenciones, dos sentidos, dos expresiones, que hubiera humor, ironía, parodia, dos concepciones del mundo, lo que no aparece definitivamente⁹.

Semejante función cumplen los recuerdos intercalados en la historia principal; por ejemplo la vida de Pastora (p. 337), la de mamá Canducha, la de Miguel. En general, cada personaje que aparece en el hilo de la fábula

8. En este problema, es útil recordar la distinción de Bajtin, reseñada por Pugliatti, acerca de los tres tipos de manifestación de la palabra en la novela, en una gradación que va de un grado máximo a un grado mínimo de objetividad y, al contrario, de un grado mínimo a uno máximo de dialogicidad (las citas entre « » son de Bajtin, reproducidas por Pugliatti): *I tipo*: «la palabra directa e inmediatamente intencional que nomina, comunica, expresa, figura, usada para la inmediata comprensión del objeto»; *II tipo*: la palabra objetiva del personaje figurado... [hay] una convergencia, en el mismo contexto, de «dos centros discursivos y dos unidades discursivas: la unidad de la enunciación del autor y la unidad de la enunciación del personaje». Se trata, sin embargo, para los dos tipos, de palabras a una sola voz; la palabra del personaje es todavía palabra objetiva, no penetrada todavía de una palabra ajena y por otro sentido; *III tipo*: la palabra con orientación sobre la palabra ajena... «en una misma palabra se encuentran dos intenciones, dos voces...» (Pugliatti, 1985: 218).

9. Dice Bajtin: «La pluridiscursividad introducida en la novela (sean cuales sean las formas de su introducción) es un discurso ajeno en lengua ajena que sirve a la expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de este discurso es una particular palabra bívoca. Este sirve al mismo tiempo a dos hablantes y expresa simultáneamente dos diversas intenciones: la intención directa del personaje hablante y la refractada, del autor (...). La palabra bívoca es siempre internamente dialogizada. Tal es la palabra humorística, irónica, paródica (...). En éstas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, un diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguas» (citado por Pugliatti, 1985: 215-216). Por lo anterior, difiere de la interpretación de Quesada (1988), quien pretende ver en el narrador de esta novela una posición dialógica.

hace detener la narración, para ofrecer la información sobre aquel. De modo sintético:

A —————> (b: <————) A —————> (c: <————) A —————>

donde A es la historia principal, la vida de Sergio; b y c son las historias referidas a otros personajes, que suceden en un punto anterior al presente narrativo.

4. “La verja de los sueños”

El sentimentalismo que señala Bonilla como defecto y que la misma autora reconoce como tal ¹⁰ se ha localizado principalmente en el tema de la novela y la visión nostálgica del niño narrador y su evocación del pasado. En este aspecto, *En una silla de ruedas* también se emparenta con textos anteriores de Echeverría, González Zeledón y Dobles Segreda, que desarrollan el relato con un narrador que recuerda nostálgicamente su niñez. Aparte de los cuadros de Magón ¹¹ —que se centran sobre todo en el aspecto humorístico de la anécdota infantil—, los relatos de Echeverría, *Caña brava* (1918) de Dobles Segreda, y el relato de Carmen Lyra recogen el sentido más evocativo y triste de los recuerdos de la niñez. Además, en el mundo infantil de *En una silla de ruedas* aparecen varios detalles de maldad del mundo adulto que, de algún modo, quiebran la visión totalmente idílica que en cambio predomina en *Caña brava*. Por ejemplo, los pájaros ciegos, los niños abandonados, los adulterios del padre y la madre, sus amantes, los tíos materialistas.

Como sucedía también en cuadros y relatos anteriores de Lyra, en el mundo de *En una silla de ruedas* el centro es el niño. Pero no se trata de un niño cualquiera sino de uno cuyos padres no cumplen a cabalidad sus

10. «La persona que escribió todo esto, era una criatura que vivía emocionada en la superficie del espacio y del tiempo y su pensamiento giraba como una mariposa loca alrededor de una llama (...). Por aquel tiempo mi sed de justicia sabía aplacarse con el gesto misericordioso del Obispo de *Los miserables*... De lo que ocurría en el mundo, del movimiento revolucionario de Europa, de la Primera Guerra Mundial y de sus causas, yo no sabía nada. Vivía como en otro planeta, como si el rugir de los cañones de Verdún no tuviera nada que ver con mi país ni conmigo. Para mí, sólo Francia, la Francia conocida a través de libros sentimentales, era la única que tenía razón en la conciencia» (Lyra, 1946, citada en Lyra, 1972: 234-235).

11. Seudónimo utilizado por Manuel González Zeledón (1864-1936). N. del E.

funciones, de uno cuya vida afectiva la llenan otros seres marginales como él; en fin, de un ser al cual la sociedad discrimina. Escoger la perspectiva de un niño, en general es un recurso que facilita la presentación de lo novedoso y lo transgresor pues, a diferencia de lo que sucedería con personajes adultos, la mirada sobre los robos, las faltas y los errores de un niño es más benevolente ¹².

El mundo novelado es, en primer lugar, un objeto de crítica del narrador: éste lo juzga como un espacio de injusticia social y en el que algunos aprovechan su situación privilegiada contra la situación de sufrimiento de seres marginales, víctimas, los desamparados, los huérfanos, los enfermos, los viejos, los extranjeros. Mientras que con los primeros la actitud del narrador es de reprobación y juicio, ante estos últimos hay una mirada caritativa, en una actitud de demanda de justicia.

Así, los seres que pueblan el mundo de *En una silla de ruedas* pertenecen a tres grupos distintos, según la valoración moral que de cada uno hace el narrador y la valoración afectiva de Sergio, quien a veces asume la representación de la visión de sus hermanas y de Ana María. Por un lado, están los enteramente positivos: Sergio, Ana María, Gracia, Mercedes, Miguel, Canducha, el campesino Rafael Vargas, la trabajadora Pastora, los enfermos del Hospicio de Incurables. Por otro lado, los totalmente negativos: los tíos, el padre, los hipócritas católicos, como los miembros del patronato del Hospicio y del Beneficio. Pero también se encuentran los que actúan contra los primeros pero de manera inconsciente y, por lo tanto, no son objeto de la dura crítica que merecen los anteriores. En este grupo está Cinta, el tío y los empleados encargados de cuidar a los enfermos del Hospicio.

En general, los personajes marginales se definen básicamente como seres sufrientes. Este rasgo concuerda con su presentación como santos (Sergio, Clovis y Miguel) y de las mujeres como sacrificadas. Miguel posee el sufrimiento de su vicio, su soledad de extranjero y la tortura de no saber nada de sus familiares lejanos. Candelaria, Gracia y Ana María son portadoras de la alegría que supera la tristeza general del mundo de los marginales; sin embargo, también cada una de ellas arrastra una pena y se comporta de acuerdo con el paradigma del sacrificio, típico sobre todo del

12. En este aspecto *En una silla de ruedas* tiene sus antecedentes también en cuadros y relatos anteriores de la autora, por ejemplo «Carucho» (1910) y «Andresillo» (1911).

modelo de mujer buena: Candelaria, además de estar totalmente dedicada al servicio de los tres niños, ha sufrido la muerte de su esposo y sus hijos; Gracia sufre de niña, al igual que Merceditas, la separación familiar y el encierro en el colegio, donde se burlan de ambas; Ana María sufre su orfandad, el maltrato de Concha y luego su pena de madre soltera.

Hay, además, otro rasgo que define a algunos de los personajes marginales: se trata de una *marca de la diferencia*, racial, lingüística o corporal. Sergio es parálítico, Canducha es morena, Miguel y Clovis, extranjeros. Pero la marca fundamental de todos los personajes de este primer grupo es, como se ha visto, el ser huérfanos, seres sin familia.

En oposición, los seres malvados se caracterizan, entre otras cosas, por una religiosidad falsa, hipócrita (la tía Concha, su amiga Queta, los miembros de la junta directiva del Hospicio). Por otro lado, la desvaloración de los progenitores alcanza a sus familiares cercanos: las funciones que llena la tía Concha, hermana del padre, son las de la mujer avara, egoísta, manfaca:

«La tía Concha no se cansaba de sacar a relucir la caridad, de que diera prueba, al sacar a Ana María del Hospicio de Huérfanos, para tratarla, decía ella, como a una hija. Sin embargo, en esto había procedido lo mismo que en su cultivo y desvelo por los rosales, cuya belleza no le importaba tanto como las monedas que le producían.

La tía Concha era una mujer bajita, rechoncha y ridícula, de voz hombruna. Su cara, muy empolvada, lo dejaba a uno en la duda de si era joven o vieja... Padecía de jaquecas... Su vida estaba dedicada a los pisos y a las plantas...» (pp. 302 y 307).

La desvaloración de la madre proviene del narrador y no de Sergio, pues para éste, no obstante el abandono, permanece como objeto de amor incondicional. Al contrario, la tía Concha es objeto de odio y burla de parte suya y de Ana María, y en esta valoración coinciden niños y narrador. La falsa religiosidad de la tía Concha se demuestra cuando Ana María queda embarazada, conducta que es fuertemente condenada por Concha y Queta, devotas religiosas y sin hijos. Además del narrador, a este proceder injusto se oponen Miguel y Sergio: el primero, haciendo explícita una tesis sobre el carácter natural de la maternidad y la reproducción, el segundo, por razones afectivas:

«—No hay que asustarse, señora, esos arranques son muy

naturales en la gente joven (...) ¿A usted no le parece muy natural que sus rosales den rosas y su vaca alazana críos? Y a ellos los bendice nada más que Dios.

La niña Concha levanta el grito al cielo:

—¿Qué ocurrencia! ¿Cómo va ser lo mismo una mata o un animal que un cristiano con uso de razón? ¿Cómo se ve que de veras a Miguel le faltan todos los tornillos?

Miguel va a buscar a Sergio y le dice:

—¿Has de creer que las mujeres jóvenes y sanas como Ana María, son lo mismo que flores para mí! En cada flor que encuentro, veo la promesa de un fruto y en cada mujer fresca y sana, la promesa de un hijo» (p. 372).

La oposición *religiosidad hipócrita / cristianismo verdadero* se profundiza con este acontecimiento al introducirse la oposición *moralismo / naturaleza*, es decir, la oposición entre las normas sociales, que reducen el sexo en la esfera de la reproducción y el matrimonio, y las de la reproducción entendida como normal y natural. Sin embargo, conviene aclarar que ni Miguel ni ningún otro defienden el sexo, sino la maternidad o la reproducción. Como se verá más adelante, siendo un asunto que se cuela insistentemente por los resquicios de la historia (la relación entre Ana María y Sergio; la de ella con su novio, de la cual procrea un hijo; el adulterio de Cinta; la relación extraconyugal del padre) en *En una silla de ruedas* se evade constantemente el enfrentamiento directo con la sexualidad, tanto en el nivel de la fábula como de parte del narrador. Hay un gesto de pudor que impide el análisis del problema, su enunciación directa: «los padres de estas muchachas de hogares honorables se habrían asustado de los conocimientos de sus hijas sobre el sexto mandamiento» (p. 331).

5. «Con la maleta de los viajeros»

El objeto de deseo de Sergio se expresa de modo significativo cuando escribe a Ana María, sobre todo al revelar su nostalgia por una casa familiar:

«¡Qué tranquilas parecen las casas así vistas de lejos! Lo mismo debes pensar tú cuando las miras de allá. El humo de las chimeneas domésticas hace imaginar escenas de familias sentadas en torno de la mesa cubierta por un mantel immaculado, con platos de los que se escapan nubes de vapor. Hay un pan muy blanco; el padre habla, la madre y los niños sonrían...» (pp. 393-394).

El nivel espacial de *En una silla de ruedas* presenta una particular complejidad. El espacio positivo, del origen y el regreso, y lugar de la felicidad perdida con la madre es la casa familiar. A ésta se opone la casa de los tíos, cuya negatividad se relativiza parcialmente por la complicidad y la felicidad que da la presencia de Ana María. Igualmente negativos son los colegios donde se interna a Sergio y a sus hermanas, espacios del destierro, a los que se opone el Hospicio de Incurables, lugar de reunión de los marginados¹³. Esta función la cumplen también la casa nueva en Barrio Amón, otro espacio positivo, y la casa de Rosa, en Barva, donde va a vivir Ana María.

La positividad/negatividad de los distintos espacios y la oposición *aquí/allá* están marcadas fundamentalmente por la reunión/separación de la familia. Así, hay una relación particular entre espacios y personajes: las expulsiones de éstos son las que determinan los cambios espaciales. Los lugares positivos son los pertenecientes a la casa familiar, tanto la primera, la materna básicamente, y la última, la de la nueva familia de los huérfanos reunidos. El *allá* pertenece principalmente a la parte paterna —la finca de la Lfnea—, donde el padre tenía otra mujer y adonde lleva a Gracia; la casa de la tía; el Colegio Salesiano en Cartago. El lejano Perú, adonde se ha marchado la madre, parece colocarse de dos formas distintas en esta oposición: uno de los lugares del destierro infantil, el Colegio Salesiano, se opone al lugar donde se encuentra la madre, Perú. Pero éste no deja de ser el *allá* desconocido que separa madre e hijos. Perú es tanto el espacio donde se halla la madre —y, por tanto, positivo—, como el espacio lejano y masculino —el origen del padrastro— que lo separa del hijo.

En este sentido, la oposición espacial, además, parece subsumir otra, ya conocida por el discurso nacional, que separa el Valle Central y el resto del país, por ejemplo la zona atlántica. *En una silla de ruedas* mantiene esta oposición y amplía la zona del *allá* con la mención a otros espacios: Barva,

13. La descripción del hospicio provoca otra transgresión con respecto de la descripción costumbrista. En el hospicio se encuentra la enfermedad y lo que ésta provoca: dolor, miseria y marginalidad: «¡Cuántas miserias en torno suyo! ¡Cuánta carne mártir y resignada!... Allí la risa era algo que solo servía para hacer resaltar las muecas impresas por la deformidad y la pena» (p. 385). No obstante, al igual que el lugar de destierro de Ana María, el hospicio se describe positivamente: «El edificio de los incurables está situado en un lugar elevado y pintoresco, rodeado de jardines y cafetales; en torno de sus dependencias, potreros y campos cultivados, y a lo lejos, la ciudad... Encontró muy agradable su cuartito por el cual anduvieron ya las amantes manos de mamá Canducha (...). Al poco tiempo de haber llegado Sergio al hospicio, todos lo querían y respetaban» (pp. 381-382 y 388-389).

Guadalupe y Cartago; es decir, lo más allá de San José; y Perú, lo más allá de Costa Rica. Así, la novela mantiene la oposición básica del espacio propia del discurso nacional: aquí = familia / allá = no familia.

Por otro lado, la presentación del *aquí* en algunos pasajes se acerca al tópico del «locus amoenus», tanto en la descripción del espacio inicial, el de la casa familiar, como en la de uno más amplio, que puede identificarse con una Costa Rica idílica.

6. «*De países distantes...*»

La distinción de espacios se confirma, además, por otra oposición. Desde el inicio, Candelaria, Miguel y Ana María se presentan como padres y hermana sustitutos de Sergio. Sin embargo, entre los tres hay diferencias: mientras que ellas no presentan un solo rasgo reprochable, Miguel, en cambio, es alcohólico, lo que motiva sus ausencias periódicas de la casa familiar y provoca preocupaciones en los demás y culpa en él. Así, la novela configura un mundo en el que las figuras femeninas se dotan de todos los valores positivos, incluido el sufrimiento y el sacrificio; pero, al mismo tiempo, asumen papeles más activos. Por esto, el proceder de la madre, fuertemente reprochable desde el punto de vista de las normas sociales, aparece justificado en la narración por la actuación del padre.

El espacio masculino (paterno) es objeto de una visión ambivalente. Si por un lado el *allá* connota lo paterno, e implica la separación de la familia y, por lo tanto, lo negativo; por otro, hay dos figuras masculinas paternas que cumplen funciones totalmente positivas. Una es Miguel y otra, el millonario Shirley, ambos extranjeros.

Lo extranjero se relaciona, sin embargo, no sólo con lo paterno, pues también lo es el espacio donde se encuentra la madre. El padre de Sergio vive en el *allá* exterior al Valle Central; los tíos —por parte del padre— viajan al extranjero; el padrastro es extranjero. Pero también son extranjeros Miguel y el músico benefactor, quien resulta menos «extranjero»: su “*carácter jovial y vivo estaba muy lejos de la proverbial flema inglesa*” (p. 402). En el caso de Miguel, resulta expulsado en dos sentidos: como extranjero y como loco.

En oposición, el espacio materno es el mundo del *aquí*. Por eso las costumbres se relacionan principalmente con Candelaria y, en general, con

el mundo femenino: la elaboración por parte de ésta de los artículos de consumo doméstico, como las tortillas, los encurtidos y los cigarros; las celebraciones religiosas, como la fiesta a San Rafael; las visitas con Ana María al beneficio de café, donde conocen a Pastora.

La oposición *femenino/masculino* se aprecia también cuando se observa quiénes son los que llevan a Sergio a los distintos lugares donde le toca vivir. Como ya se indicó, son figuras masculinas quienes lo sacan de la casa familiar (de la materna y de la tía Concha); en cambio, Ana María es quien encuentra la casa frente a la Fábrica Nacional de Licores, y luego ella y Gracia son las que compran la antigua casa familiar. De nuevo, son las mujeres quienes conducen el texto a lo familiar, a lo propio, y, en oposición, los hombres llevan a cabo los actos de la separación.

7. «La dicha la alejaba de él»

Un aspecto de la novela que muestra este conflicto desde otro ángulo es la relación entre Ana María y Sergio. Se tratan como hermanos, pero Sergio asume una responsabilidad paternal con respecto del hijo de ella, quien a su vez cuida a Sergio como una madre. El diálogo final, sin embargo, sugiere una relación diferente entre ambos, que termina por eludirse: tanto por la parálisis de Sergio como por la sombra amenazante del incesto. El tabú del sexo sigue pesando y contradice estructuralmente el final feliz: la historia no tiene final porque literariamente hay una incapacidad de asumir el desarrollo lógico de la relación entre Ana María y Sergio. Así, Ana María no puede casarse con Sergio porque, ocupando el lugar materno que dejó Cinta, cometería incesto. Y lo mismo ocurriría porque ambos se tratan como hermanos.

La castidad de la relación entre Ana María y Sergio concuerda además con la estructura hagiográfica que domina la presentación de algunos personajes, por ejemplo Sergio, cuyo comportamiento se encontraría así doblemente justificado en el nivel de la narración.

En la escisión que vive, el protagonista es centro del mundo, de las familias, y centro de la narración. A diferencia de Ana María, quien tiene su propio hijo, y de Gracia, quien encuentra a Daniel, Sergio nunca funda su propia familia —no procrea—, no obstante que «*se sabía joven, bien formado y fuerte hasta las rodillas*» (p. 387): sus posibilidades creativas son la escritura y la música.

Por su parálisis física, son otros los que lo conducen por los distintos espacios en los que vive. En la mayoría de las ocasiones cuando cambia de hogar, no es su propia decisión la que promueve el cambio; incluso cuando es para su propio bienestar o para cumplir su más profundo deseo: retornar a la casa materna. Son Canducha, Ana María y los demás quienes compran la casa y lo llevan de vuelta a ella, en un regreso que significa la vuelta deseada a la infancia:

«Han arreglado mi dormitorio en la misma pieza en donde lo tuve de niño. El mirto de mi edad, asoma su follaje oscuro por la ventana, con afectuosa curiosidad. Sus hojas menudas me despertarán como antaño, tocando en los cristales» (p. 420).

En un viaje de la niñez a la madurez, que pasa por los distintos *allás*, el protagonista y su nueva familia de huérfanos regresan al último espacio que no es sino, de nuevo, el primero, el mundo del *aquí*, el materno. El regreso al espacio original significa también la recuperación de la felicidad perdida.

En esta novela hay una particular imbricación tiempo-espacio: tanto en los sueños como en el regreso a la casa materna, la vuelta al lugar originario significa la vuelta al ayer feliz, es decir, a otro tiempo. A diferencia de la familia idflica, dice Bajtin, la de la novela familiar no está unida a un ambiente natural inmutable sino a la casa familiar y ancestral urbana, «la parte inmóvil de la propiedad capitalista». Esta unidad del lugar, además, no es obligatoria ¹⁴.

Pero la novela no termina aquí. El regreso a la casa materna plantea nuevos interrogantes, que quedan abiertos. La posibilidad de que Ana María se vuelva a casar propone a Sergio un futuro de soledad que no cree soportar. Ante esto y la respuesta sugerente de ella, Sergio se queda dormido y sueña.

El final de la obra es el final del segundo sueño. Y se trata de sueños sobre el futuro. En uno, él y Ana María son ancianos, con el hijo de ella, joven y fuerte, que lo lleva en brazos. En el otro, Sergio se siente un árbol

14. «Se trata, para los protagonistas principales, de obtener una sólida posición familiar y material, de superar lo elemental de los casos fortuitos... Se trata de crear ligámenes sustanciales, es decir, *familiares* con los hombres, de limitar el mundo a un determinado lugar y a un determinado y estrecho círculo de personas queridas, es decir, al círculo familiar» (Bajtin, 1975: 195).

florido que acaricia a los niños Sergio (el hijo de Ana María) y Mercedes-niña. Con el primero se proyecta al futuro lejano y con el segundo, al pasado de la infancia feliz. En ambos, una figura masculina, fuerte y joven, protege a los ancianos o a los niños.

En una silla de ruedas es un relato que no desea cerrarse con el presente de la historia. Ante su crueldad, que vuelve inevitable la separación —«*sos muy joven y el amor puede volver a buscarte*» (p. 424)— se vislumbran posibilidades felices, al menos en sueños, que mantendrán unida la familia Sergio-Ana María-niños (o hijos). La separación, la enfermedad de Sergio, la juventud de Ana María son datos del presente que no se pueden negar. Ante ellos, surge una especie de compensación en el sueño, con la figura masculina —la que Sergio no pudo ser— que protege y une la familia.

8. «*El lebrillo de arcilla*»

Según González y Sáenz, la novela fue bien recibida por la crítica (González y Sáenz, 1972: 28-29). Bonilla la califica de «versión poética y sentimental del costumbrismo, que en este caso es accidental y puramente escenográfico» y, aunque el sentimentalismo es excesivo, anota el crítico, «es... entre las anteriores a 1940, la novela más rica en pequeños detalles, especialmente en imágenes y figuras» (Bonilla, 1957: 146). Rojas Martí señala que los narradores de la novela se caracterizan por un «lenguaje muy afectivo» (Rojas Martí, 1979: 189).

Aunque publicada años después, *En una silla de ruedas* fue escrita —según la información de la autora— antes del concurso en el que se premió el cuento modernista «A París» de Gagini, y se otorgó una mención honorífica al relato criollista «La propia» (publicado en 1910) de González Zeledón. Así, el relato de Lyra aparece en un momento de lucha entre por lo menos dos tendencias literarias: por un lado, continúa como tendencia dominante el modernismo criollista y, por otro, se inicia una literatura posmodernista o antirrealista ¹⁵. Además, se ha anotado que en esta época

15. Criollistas son, de 1905, *Concherías* (A. J. Echeverría) y *El primo* (J. Cardona); luego, de G. Sánchez Bonilla, la novela *Geranios rojos* (1908). En 1904 Lisímaco Chavarría había publicado *Nómadas* y *Orquídeas*; en el teatro, Daniel Ureña representó *María del Rosario* (1906) y *Los huérfanos* (1909). Al mismo tiempo, en el teatro, comienzan a publicarse textos no criollistas, relacionados más bien con una especie de antirrealismo pesimista, como *Arlequín* y *Las fuentes* (1909) de Roberto Valladares (fragmentos), y *La ilusión eres tú* (1914), escrito en colaboración por Lyra y Francisco Soler. También por esta época, Gamier y

(1907) Carmen Lyra inicia el cuadro no costumbrista de crítica social (Chase, 1977) ¹⁶. Así, *En una silla de ruedas* se escribe en un ambiente literario que, dominado por el modernismo criollista, ya ha empezado a mostrar los primeros síntomas de una ruptura con ese modelo.

El habla de *En una silla de ruedas* incorpora varios costarriqueñismos. Al igual que sucedía con textos anteriores criollistas, algunos aparecen entrecomillados, lo que denota todavía una ambivalencia frente al problema del habla nacional. Este aspecto criollista, poco destacado por la crítica, tiene que ver con otro característico también de este género: la ubicación espacial en lugares conocidos del lector costarricense. Como ocurre en los relatos de Magón, este gesto supone la inclusión del mundo representado o, lo que no es lo mismo, la inclusión del mundo representado en el mundo conocido del lector: el barrio San Francisco de Guadalupe, Barva, Barrio Amón, el Hospicio de Incurables, el Colegio de los Salesianos de Cartago.

En una silla de ruedas también recuerda los textos criollistas como «La propia» y otros relatos de Magón, por sus descripciones de ambientes de trabajo: el beneficio, el mercado, el encalamiento y el detalle de varias costumbres domésticas, como la elaboración de comidas, cigarrillos, el procesamiento del café.

Por otro lado, en el relato de Lyra es explícita la crítica de lo social, hecho que ha servido para distinguir la producción total de la autora, de la literatura anterior o contemporánea. Sin embargo, es necesario recordar que este rasgo aparecía también en el cuadro criollista, desde los relatos de Manuel Argüello, o los artículos periodísticos de Pfo Viquez y Teodoro (Yoyo) Quirós, en los que hay una constante crítica de costumbres sociales. Los cuadros iniciales de Lyra y *En una silla de ruedas* se enlazan, pues,

Calsamiglia ya habían escrito algunos de sus dramas no criollistas: en 1910 el segundo estreno *Vindicta*, se publica *La última escena*, de Garnier, quien estrenó *El retorno*; en 1911 se estrena *El*, de Calsamiglia; en 1912 se publica el tomo *Teatro* de Garnier, con cuatro obras, y se estrena *La última escena* de Garnier. En la lírica se consolida el modernismo no criollista con *Musa nueva*, de José María Zeledón y *En el silencio* (1907), de Roberto Brenes Mesén.

16. Chase anota que 1907-1912 es el primer período de la producción literaria de Lyra, con «relatos de análisis de las emociones humanas, personajes enajenados por el medio». Agrega que, aunque se reproduce el habla popular, esto no significa adhesión al costumbrismo (Chase, 1977).

también mediante este rasgo con el criollismo ¹⁷. Sin detenemos en este aspecto, hay que decir que el tipo de crítica social que aparece en los cuadros, los relatos y la novela de esta autora, difiere de la de los denominados escritores costumbristas; entre otras cosas, porque mientras que en éstos la crítica va dirigida a un todo social, indiferenciado, y remite más bien a defectos de carácter o psicología social, la crítica de Lyra identifica con precisión —también lo hizo García Monge antes— a un grupo o clase, responsable de la desigualdad y la injusticia.

En este sentido, pues, hay otros rasgos de *En una silla de ruedas* que lo distancian del cuadro criollista. Hay una mayor preocupación por ahondar en el mundo psicológico de los personajes; principalmente en el del protagonista. Consecuencia de este interés es el intercalar en el texto cartas y páginas de diarios escritos por los distintos personajes, aspecto impensable en el mundo uniforme y objetivo del cuadro criollista ¹⁸.

Por su vinculación con el cuadro criollista, *En una silla de ruedas* no puede considerarse una novela en sentido estricto, si bien contiene elementos de la novela familiar (como la define Bajtin, 1975). Además, el regreso del protagonista a la casa materna se opone a lo que sucede en la novela típica: la exigencia de un cambio y un proceso de degradación del protagonista, que no aparecen en *En una silla de ruedas*: Sergio no sólo vuelve a la casa materna sino que está por encima del mundo malo. Sus recorridos por los diferentes espacios se parecen más bien a las peregrinaciones de los santos.

Junto con los géneros ya anotados, este relato también contiene, como ya se dijo, rasgos de una escritura hagiográfica. Además de la censura sobre el sexo y el peligro del incesto, rasgo que apuntan a una escritura más bien

17. Las clasificaciones de las historias de la literatura costarricense separan la producción literaria de una época o de un género según criterios que no siempre logran mostrar la complejidad histórica. Así, es corriente encontrar una división entre el llamado «costumbrismo» y el realismo, por ejemplo, en la *Historia de la literatura costarricense* de A. Bonilla. Según esa historia —cuya importancia como modelo histórico para los estudios posteriores no es necesario explicar— la producción de C. Lyra se encuentra separada de la de González Zeledón y la de sus contemporáneos.

18. Este aspecto debe pensarse también en relación con el carácter de género secundario de la novela, que, según Bajtin, se construye mediante el recurso a textos provenientes de géneros menores.

premodernista, hay algunos personajes que recuerdan a varias figuras del santoral católico: Sergio guarda semejanza con San Francisco ¹⁹, y Miguel y Clovis con San Cayetano, santo europeo, como ellos dos y parte importante de la devoción de Canducha ²⁰. Particularmente son los personajes masculinos los que aparecen descritos con cualidades similares a estos santos; sin embargo, los femeninos, como se vio, también poseen rasgos propios de este paradigma cristiano: en *En una silla de ruedas* las mujeres son seres que sufren y se caracterizan, ante todo, por su función maternal.

Por otro lado, la presencia de las cartas y los fragmentos del diario de Sergio revelan otro aspecto interesante; se trata de cierta conciencia de simultaneidad de los acontecimientos que suceden en diferentes espacios. Anderson señala que, opuesta a la noción del tiempo de la comunidad sagrada (estático, sin separación entre pasado y presente), el tiempo de la nación se caracteriza precisamente por la conciencia de una simultaneidad de la organización social (Anderson, 1983). Pero la estructura hagiográfica de la novela revela una concepción del tiempo opuesta a la de la comunidad nacional. De acuerdo con Anderson, las vidas de santos son los textos característicos de la comunidad sagrada, en oposición a las vidas de héroes, propias de la comunidad nacional (Anderson, 1983).

Criollismo, protesta social, cuadro y novela, escritura hagiográfica y folletín: a este complejo cruce de textos que es *En una silla de ruedas*, hay que agregar, por último, el cuento de hadas o cuento maravilloso. En la novela los niños sufren varias expulsiones de los hogares familiares, secuencias típicas del cuento de hadas. En éste, la expulsión del niño del hogar, dice Propp, está motivada por una enemistad creada *ad hoc* (el padre, el hermano mayor, un tío) que se opone a los ideales familiares del narrador.

19. [Sergio] «era tranquilo con esa resignada tranquilidad resignada [sic] de los árboles en los días apacibles, cuando no hay viento (...). Desde su silla velaba por todos y por todo: por su madre, por sus hermanitas, por Canducha, por Miguel. Y como si su amor no se conformara con los seres humanos, iba hasta sus palomas, sus conejitos, su gata Pascuala, sus plantas. Pasaba las mañanas bajo un naranjo del jardín y en torno de su sillera era que los comemaíces y los yigüirros armaban sus algarabías. Los comemaíces venían a sus hombros y a sus regazos a picotear las migas que él ponía allí para ellos, con la misma confianza con que se posaban en el arbolito de murta» (p. 240).

20. [Canducha] «... los miércoles dejaba abierta... la puerta de la cocina para que entrara San Cayetano (...). Sergio le preguntaba: —¿Cómo es San Cayetano, mamá? Canducha? Ella le respondía: —¡Un...! muy galán. El era italiano con los ojos azulitos como los de Miguel, pero más bonitos; ... además era muy rico. Repartió sus riquezas entre los necesitados (...)» (p. 246).

La familia, agrega Propp, contiene una especie de dualismo: el niño, que nunca desea desembarazarse de sus padres, es deseado y a la vez hostilizado, manifiestamente o no. Tal ambivalencia puede encontrar su correspondencia en la actitud de Cinta, a quien duele la separación de sus hijos. En los cuentos, como sucede en la novela de Lyra, una figura masculina lleva a los niños al bosque ²¹. Este gesto constituye «un acto hostil, aunque a continuación los acontecimientos resulten favorables para quien ha sido expulsado del hogar o llevado al bosque» (Propp, 1946: 90). En el cuento, la enemistad contra el niño surge cuando aparece en la familia una persona nueva, especialmente una madrastra. En la obra de Lyra, las expulsiones suceden por varios motivos, pero la primera vez se trata también de la aparición de una persona nueva, Rafael, quien motiva el abandono de Cinta y la separación padres-hijos y, en el caso de Ana María, esta función de «persona nueva» la cumple su hijo, lo que motiva su expulsión del hogar de la tía Concha.

Este complejo cruce de escrituras que es *En una silla de ruedas* tiene como resultado inevitable problemas artísticos de composición. En esta escritura «de pasaje» hay fallas de construcción del género: la historia queda sin final; hay personajes que aparecen y desaparecen sin justificación en la lógica del relato; se alternan sin justificación técnica varios narradores. Así, en el panorama histórico de la literatura costarricense, la obra aparece como un lugar de tránsito entre dos prácticas: Argüello Mora, Magón, Aquileo, por un lado; y *El Moto* y las sucesivas novelas, mejor definidas como tales. Este tránsito no debe entenderse necesariamente en términos temporales lineales: la novela de García Monge es anterior a la de Carmen Lyra, y los relatos de Dobles Segreda son posteriores.

Del «tipo» del cuadro de costumbres se pasa al personaje, más propiamente novelesco. Se asiste al descubrimiento del aspecto triste y trágico de un mundo antes únicamente lleno con los espacios pintorescos y la anécdota simpática. De la sonrisa tranquilizadora del cuadro magoniano, se llega, mediante el camino de veredas, al Hospicio de Incurables de *En una silla de ruedas*.

21. Cuando Cinta abandona el hogar, el padre decide la partida de los niños y lleva a las niñas al colegio; de Sergio se encarga Miguel (p. 291). Más adelante, cuando Juan Pablo se casa de nuevo, «resolvió llevarlo a Cartago, al colegio de los Salesianos» (p. 346). Allí también son Miguel y Juan Pablo quienes se encargan de llevarlo: «esta mañana me llevó Miguel a la estación del Atlántico en donde me aguardaba mi padre para trasladarme a Cartago, al colegio de los Salesianos» (p. 350).

Referencias bibliográficas

- Acevedo, Ramón Luis. *La novela centroamericana: Desde el Popol Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Universidad de Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1982.
- Anderson, Benedict. *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Editions and NLB, 1983.
- Bajtín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*, 1975. Se utilizó la edición de La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1957. Tomo I. 3a. ed. San José: Editorial Studium, 1984.
- Lyra, Carmen. *Carmen Lyra*. Selección, introducción y cronología de Luisa González y Carlos Luis Sáenz. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1972 (2a. ed. 1977).
- . *En una silla de ruedas*, en Carmen Lyra, ed. cit. Pp. 231-426.
- . *Relatos escogidos de Carmen Lyra*. Selección, prólogo, notas y cronología de Alfonso Chase. San José: Editorial Costa Rica, 1977.
- Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento*, 1946. Se utilizó la edición de México: Colofón, s.f.
- Pugliatti, Paola. *Lo sguardo nel racconto. Teoria e prassi del punto di vista*. Bologna: Zanichelli, 1985.
- Quesada, Alvaro. *La voz desgarrada: La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.
- Rama, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.
- Rojas Martí, Francisco. *En una silla de ruedas: relato con una polifonía de voces que connotan expresividad*. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1979.