

REESCRITURA Y PUESTA EN ABISMO DEL *MÉNAGE À TROIS* EN *PUNTO DE REFERENCIA*

*Dorde Cuvardic García**

RESUMEN

El presente artículo tiene por objetivo identificar los principales procedimientos, tanto a nivel narrativo como a nivel semántico, operados en la reescritura de *Punto de referencia*, que tiene a la obra teatral, estrenada en la década de 1980, como hipotexto, y a la novela, publicada en el 2000, como hipertexto. Esta reescritura fue realizada por el propio Daniel Gallegos. Algunos extractos de la obra teatral se convierten, en la novela, en parte del guión cinematográfico que el personaje principal ha decidido filmar. Las escenas ofrecidas en el guión se emplean en el marco del procedimiento de la puesta en abismo: reproducen el *ménage à trois* que tiene lugar en la acción principal de la novela. En términos semánticos también se opera una reescritura del *ménage à trois*. En la obra teatral adquiere mayor desarrollo la relación del par masculino, mientras que en la novela el conflicto tripartito (dos hombres y una mujer) tiene mayor importancia. **Palabras clave:** Literatura costarricense, *ménage à trois*, reescritura teatro-novela, puesta en abismo.

ABSTRACT

This article aims to identify the main procedures on both narrative and semantic levels operated in the rewriting of *Punto de referencia*, contained as hypotext in the play premiered in the 80's, and as hypertext in the novel published in 2000. This rewrite was realized by Daniel Gallegos himself. Some excerpts from the play become in the novel a part of the screenplay that the main character has decided to film. The scenes featured in the script are used in the context of the proceedings of the setting of the mise en abyme: they reproduce the *ménage à trois* that takes place in the main action of the novel. In semantic terms there also operates a rewrite of the *ménage à trois*. In the play the male couple relationship becomes more fully developed, while in the novel the "tripartite" (two men and a woman) conflict is more important. **Key Words:** Costa Rican literature, *ménage à trois*, theater-novel rewriting, mise en abyme.

1. Introducción

La literatura nacional se convierte en medio de expresión de los grandes cambios ideológicos y sociales que experimenta Costa Rica desde mediados del siglo XX. El proceso de urbanización del país y las problemáticas de las clase media aparecen, por ejemplo, en novelas

como *Diario de una multitud* (1974), de Carmen Naranjo, o en textos teatrales como *El séptimo círculo* (1981; estrenada en 1982) o *Punto de referencia* (1982), de Daniel Gallegos. Además, en estas décadas, la literatura comienza a interesarse en las llamadas 'políticas personales'. En *Punto de referencia*, de Daniel Gallegos, en particular, el conflicto se traslada del ámbito público al

* Profesor, Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Universidad de Costa Rica.
Recepción:07/08/12. Aceptación:29/08/12.

privado. Una vez que se ha consolidado el proyecto identitario del Estado-nación, la literatura pasa a ocuparse de las problemáticas y proyectos de las clases medias, entre ellas de las intelectuales. *Punto de referencia* no tematiza el desgaste de un proyecto socio-político nacional, sino de los intereses afectivos de la pequeña burguesía costarricense urbanizada, aquella que experimentó la movilidad social ascendente promovida por la socialdemocracia.

La sexualidad irrumpe en los argumentos de novelas, poemas y obras de teatro. La diversidad sexual, en particular, deja de ser un tabú literario. En *Punto de referencia*, se exponen temas, novedosos para la época, como el *ménage à trois* o la afectividad homoerótica. Esta irrupción ocurre en las más diversas prácticas significantes de la cultura occidental¹. En todo caso, el *horizonte de expectativas* de la crítica costarricense de la época, imbuido de la heteronormatividad tradicional, respondió negativamente, en el campo periodístico, y con un silencio casi total, en el académico, ante el estreno de *Punto de referencia* en 1986. Esta obra teatral carece de análisis (tesis, artículos o libros²). Sin embargo, hay respuestas a las evaluaciones negativas o al silencio que ha recibido. Críticos literarios como Jorge Blanco Campos (en entrevista personal) consideran que este texto teatral es la obra cumbre del autor. Por otra parte, sería una lástima que la publicación de la novela oscureciera el interés crítico y del medio teatral hacia el texto dramático, una pequeña obra maestra.

El *ménage à trois*, el tema principal de la obra de teatro original y de su reescritura novelística posterior, aunque ha sido representado en multitud de textos narrativos literarios y cinematográficos, es un tópico de escasa tradición en los estudios de *tematología* (frente a otras manifestaciones del tema del amor, como *el amor más allá de la muerte* o *el amor platónico*), y esto último también ha podido incidir en la escasa repercusión crítica de los dos textos. En este sentido, los críticos literarios no tendrían una tradición analítica –el *ménage à trois* en la tematología– sobre la que basarse.

1. *La reescritura de Punto de referencia: la interferencia entre el mundo original y el mundo sucesor*

La obra de teatro *Punto de Referencia* fue reescrita por el mismo autor, Daniel Gallegos, en la novela del mismo nombre publicada en el año 2000. Si la reescritura se puede dar en el marco del mismo o de distintos géneros literarios, en el caso que nos ocupa se procedió a la segunda modalidad, ya que se pasó de un texto dramático original a una novela. Recordemos que ciertos textos han sido reescritos en prácticas semióticas distintas a las originales, ya sea por los mismos autores³ o por otros creadores⁴. Asimismo, la reescritura es un procedimiento común en la práctica creativa de la poesía, donde se reescriben constantemente los poemarios.

El principal teórico de los mundos posibles, Lubomir Dolezel (1999: 279-316), se ha ocupado de teorizar sobre las reescrituras postmodernas, también llamadas transposiciones, que rediseñan, recolocan o reevalúan la ficción original. Toma como principal criterio de clasificación el grado de interferencia narrativa e ideológica entre el mundo original y el sucesor. En cada reescritura, según la propuesta de Dolezel, se opera un grado mayor de interferencia del relato postmoderno sobre la estructura narrativa y el punto de vista ideológico del mundo ficticio del que se parte.

En el primer tipo de reescritura postmoderna, el protomundo del texto original y el sucesor son *paralelos*: en este caso, las interferencias son mínimas. Básicamente se da un paralelismo narrativo y semántico entre las acciones del protagonista del relato original y las del personaje de mundo sucesor: “La transposición conserva el diseño y la historia principal del protomundo pero los sitúa en un escenario espacial o temporal distinto, o en ambos a la vez.” (Dolezel, 1999: 287). El caso ofrecido por Dolezel es *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972), de Ulrich Plenzdorf, que tiene como hipotexto *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), de Goethe. Las experiencias de un joven en la República Democrática Alemana (D.D.R.) recuerdan al lector los acontecimientos

protagonizados por el joven Werther en el último tercio del siglo XVIII.

En el segundo tipo de reescritura, el protomundo y el mundo sucesor son *complementarios*. Básicamente se trata de expandir el mundo original a partir de precuelas y secuelas, en ocasiones mediante la utilización de un nuevo enfoque ideológico. El ejemplo de Dolezel es *Jean Eyre* (1847), que tuvo una precuela en *Amplio mar de los sargazos* (1966), de Jean Rhys.

La tercera modalidad de reescritura supone la creación de *antimundos polémicos* que alteran narrativamente y minan o niegan legitimidad ideológica al mundo de la ficción original. Dolezel ofrece el caso de *Robinson Crusoe*, de Daniel DeFoe, que ha tenido una serie interminable de *robinsonadas*. Algunas de ellas son deconstrucciones que utilizan un encuadre feminista o post-colonial, como es el caso de *Foe* (1986), de J. M. Coetzee, donde se subvierte el mundo racional y patriarcal del hombre occidental que pretende controlar y dominar la naturaleza.

Punto de referencia, la novela, responde a la primera modalidad de reescritura propuesta por Dolezel. El texto dramático y la novela ofrecen mundos *paralelos*. En la novela, las relaciones afectivas entre Rebeca, Juan y Franco reproducen las existentes entre Ana, Esteban y Jorge, procedentes de la obra teatral. En esta última, el presente de la enunciación corresponde al reencuentro del trío, Ana, Esteban y Jorge, y el *ménage à trois*, canalizado a través de la amistad y el amor platónico en su juventud, queda relatado o mostrado en algunas analepsis actualizadas o escenificadas (según establecen las didascalias del texto). En la obra teatral interesa, sobre todo, mostrar la amargura que han dejado años de separación, no tanto del trío (Ana, Esteban y Jorge), mínimamente perfilado, sino de la amistad protagonizada por Jorge y Esteban, que desarrollaron una relación homoerótica sublimada. En cambio, se resalta más en la novela, precisamente, la experiencia común del *ménage à trois* (frente al presente de la enunciación, años después, cuando Juan, Rebeca y la hija de Franco se reencuentran).

El texto dramático de Daniel Gallegos queda incorporado o insertado en la novela en lo que se conoce como *cita intertextual directa*⁵. De los cinco extractos del guión cinematográfico que Juan decide filmar y que se muestran en la novela, cuatro proceden de la obra de teatro de 1982. Solo el primer extracto del guión cinematográfico no procede del hipotexto teatral. La función de este primer extracto es reforzar la intervención de Ana en la relación triangular, papel que tuvo en el texto dramático una importancia muy ancilar. No podemos hablar de simple *inserción* de segmentos de la obra de teatro en la novela. Las partes de la obra original recuperadas por Daniel Gallegos han sufrido un proceso transformativo, en términos genéricos y ontológicos, aunque sean sintácticamente idénticas: ya no se trata de diálogos proferidos por personajes que, en el mundo ficcional, viven realmente sus experiencias, sino que en la novela, más bien, son diálogos procedentes de personajes de un guión cinematográfico escrito por Juan. Las palabras son las mismas, incluso están proferidas por los mismos personajes, pero cambia el co-texto ficcional, que finalmente determina la pertenencia genérica y ontológica del texto incorporado. A nivel sintáctico se utilizan los mismos enunciados de la obra teatral, pero su significado semántico cambia, al quedar integrados en un nuevo entorno semiótico, que les otorga un nuevo significado, el de guión cinematográfico. En la novela, pasan a formar parte de un nivel intradieгético ficcional, en el marco del mundo posible 'real' en el que se filma una película. Esta posibilidad, la de reescribir un texto sintácticamente, pero no semánticamente (ya que las palabras reciben nuevos significados), nos recuerda a *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Borges, con su acercamiento a la lectura como actividad interpretativa que permite reescribir un texto original. El nuevo marco narrativo (y recordemos la función *indicial* del encuadre, desde la semiótica) asigna una nueva categoría genérica (y confiere nuevas posibilidades semánticas) a una serie de enunciados que previamente, y con sus paratextos correspondientes, formaban parte de un texto teatral.

El propio autor (Daniel Gallegos) es el lector que reescribe su propia obra: realiza el acto de lectura del texto teatral y lo reescribe como novela, conservando secciones de la obra original como una ‘puesta en abismo’ que cumple la función de programar la lectura – ofreciendo claves interpretativas– de la historia narrada en la novela. En otras palabras, el guión cinematográfico, en la novela, cumple la función de *puesta en abismo*: el guión que quiere filmar Juan (y que relata un *ménage à trois* protagonizado por los personajes Ana, Jorge y Esteban), reproduce en pequeño las relaciones afectivas de los personajes protagonistas del relato principal. Es una *puesta en abismo del enunciado* (Dallenbach, 1991), que sugiere una relación de similitud, y ya no de identidad, entre el mundo que enmarca y el enmarcado⁶. Su función es simple: reforzar la isotopía del *ménage à trois*, anclar el sentido en esta hipótesis de lectura a medida que el lector avanza en su proceso interpretativo. La función de *puesta en abismo* que cumple la utilización de secciones del texto teatral original en la novela convierte al procedimiento de la *reescritura* realizada por Gallegos en postmoderna, por su carácter metaliterario.

Tanto el texto teatral como la novela son semejantes por el hecho de exponer el habla directa de los personajes, sin la mediación de ningún narrador. Es evidente en el caso del hipotexto teatral, por su misma condición mostrativa. La novela hace lo mismo. Utiliza la primera persona: muestra las reflexiones de los personajes en diversos monólogos. Como ejemplo de novela perspectivística, muestra en estilo directo las reflexiones de los personajes sobre el triángulo afectivo que se establece en el mundo ficcional.

2. La reescritura del tema del *ménage à trois*: del texto teatral a la novela

El tema reescrito en *Punto de referencia* es el *ménage à trois*, ampliamente presente en la literatura occidental desde el siglo XIX.

Situándonos en el texto teatral, el mismo Daniel Gallegos, en el *Prefacio a la obra*, titulado *Al maestro con cariño* (en homenaje a August Strindberg, su maestro) menciona como obras que tematizan el triángulo amoroso a *Acreedores* y *Danza Macabra*, del mencionado autor sueco, *Ligados*, de Eugene O’Neill, a *Quien le teme a Virginia Wolf*, de Edward Albee y *Viejos Tiempos*, de Harold Pinter. Asimismo, algunas de las mejores películas del cine europeo de la post-guerra tematizan la crisis de pareja, en ocasiones con una tercera parte de por medio. Ejemplo del primer caso es *Te querré siempre* (Viaje por Italia), de Roberto Rossellini. Manifestación del segundo caso es *Jules et Jim*, de Françoise Truffaut.

La movilidad del afecto y el erotismo en el *ménage à trois* convierte a esta práctica en un ámbito atractivo para la *teoría queer*, desde cuyos presupuestos teóricos se propone que las orientaciones y las identidades sexuales son dinámicas y coyunturales. Esta teoría, por lo tanto, no explica la sexualidad y el erotismo y el compromiso afectivo en términos de esencia, origen y causa⁷.

El *ménage à trois*, en todo caso, supone una movilidad identitaria que termina por quedar anulada. Es un tipo de relación en el que se producen, finalmente, jerarquías que provocan su disolución. No solo hay un punto de referencia en todo trío, lo cual lo jerarquiza, sino que, además, esta jerarquización termina por determinar la formación de una o dos relaciones a dúo, que convierten al trío, finalmente, en una ficción.

¿Quién es el ‘punto de referencia’ en el texto teatral y en la novela, el personaje sobre el que gira el comportamiento del resto de los integrantes del *ménage à trois*? Esteban, en el caso de la obra de teatro, y Juan, en la novela. En la obra de teatro, Esteban no es un sujeto deseante. En el presente de la enunciación, con los tres personajes ya maduros, es solo un ‘punto de referencia’ para el deseo revivido de Jorge y Ana. En cambio, en la novela, el ‘punto de referencia’, Juan, no ha conseguido cerrar las heridas de la relación que tuvo en el pasado con Rebeca y Franco, razón que le motiva a producir una película, en una especie de ‘ficción

autobiográfica' de sus propias experiencias juveniles. De hecho, la catarsis se produce para Juan al terminar la filmación de su película. Juan y Rebeca se reúnen con Patricia, la hija de Franco, y solo entonces arrojarán al fuego los diarios de juventud (los de Juan, Rebeca y Franco). Este es el momento en el que se 'entierran', sin ningún tipo de amargura, los recuerdos de una afectividad alternativa superada. Así lo declara Patricia en las últimas frases de la novela: "El filme era un homenaje a ese recuerdo. Lo demás se deshizo en el fuego mientras aguardábamos el amanecer⁸."

En el texto teatral, Esteban es objeto de deseo de Jorge, más que para Ana. Esteban es el *punto de referencia* sobre el que gira la construcción de su identidad. Un indicador importante que nos permite comprobar su centralidad es el hecho de que el hijo de Ana y Jorge se llame Jorge Esteban. Incluso el propio Jorge menciona a Esteban con el término *punto de referencia*, referencia intratextual que remite directamente al título: "Deseo más que nada en el mundo que Esteban estuviera aquí. (...) Sospecho que casi como punto de referencia. (...) Mi verdadera identidad⁹." Para Jorge, conseguir que Ana se casara con él sería una manera de mantener cerca a Esteban (quien también sentía atracción hacia ella) y conservar por él un amor sublimado.

El desequilibrio del *ménage à trois* queda representado en distintos términos en el texto teatral y en la novela. En esta última, frente a un inicial equilibrio, rápidamente se establece su disolución (en el viaje que los tres realizan a Europa). En el texto teatral, en cambio, nunca se establece una relación tripartita equilibrada, ya que predomina el par Jorge-Esteban (la amistad que compartieron y la relación docente y discípulo que desarrollaron) o el par Jorge y Ana (vida matrimonial). La 'complicidad' llena la relación entre Jorge y Esteban, incluso durante el reencuentro que se da en la casa del matrimonio, mediante un persistente juego de miradas, complicidad que no ocurre entre Esteban y Ana. La camaradería forma parte de la relación que tuvieron en el pasado Jorge y Esteban, como recuerda Ana: "Lo que me irritaba

por encima de todo era esa pared impenetrable que me separaba de ustedes. Se hablaban en clave, se entendían en los silencios y se reían de detalles que yo no podía... no podía..." (280). El recuerdo de las experiencias compartidas en la relación de camaradería masculina impregna en diversas ocasiones el reencuentro que tiene Esteban con el matrimonio formado por Jorge y Ana: "Jorge y yo solíamos caminar por las noches. En esos paseos conversábamos de cosas triviales. Nos gustaba ver las vitrinas de las tiendas," dice Esteban (283). Se trata de un mundo cerrado, vedado para terceras partes. Así lo formula Jorge a Ana, su esposa: "Este mundo al que tú querías penetrar sólo podía ser habitado por dos personas; y es únicamente posible en circunstancias extraordinarias. Se crea cada mil años, dicen los poetas, porque es la combinación de gozo y dolor más profunda que puede soportar un ser humano" (290-291).

Jorge recuerda la felicidad de sus años de amistad con Esteban, un mundo que ha luchado por olvidar en sus años de matrimonio con Ana (265). Ana también llega a reconocer la atracción sentida por Jorge hacia Esteban como más que simple amistad, al considerarla como un homoerotismo sublimado, donde se daban, como ella misma declara, "(l)azos invisibles, comunicaciones especiales" (280).

El desgaste del *ménage à trois* es otra arista de este tema que se puede comparar en el texto teatral y en la novela. La convivencia entre Ana, Esteban y Juan, y en consecuencia también su disolución, apenas es mencionada en el texto teatral, cuando Ana dice: "Y ese verano anduvimos los tres juntos todo el tiempo. Yo tampoco me podía separar de ti, Esteban" (262), mientras que aparece ampliamente desarrollada en la novela, sobre todo en el viaje a Europa, donde surge, al mismo tiempo, el primer desencuentro entre los tres personajes (Rebeca, Juan y Franco). Por su parte, la disolución del *ménage à trois* a través del matrimonio de dos de sus miembros, que ocurre en el texto teatral (entre Jorge y Ana), se encuentra ausente en la novela.

A su vez, el desgaste matrimonial¹⁰, ya no del *ménage à trois*, se desarrolla en la obra de teatro, pero no en la novela. La conciencia

que Ana y Jorge tienen de haber traicionado el amor que los dos tenían por Esteban y de haberse engañado con un matrimonio convencional, es decir, la incapacidad que tuvieron de evitar este destino pequeño burgués, es lo que da el tono de tragedia al texto teatral, del que carece la novela.

El motivo de los celos, típico de todo relato del *ménage à trois*, cobra importancia en el texto dramático y en la novela. Se expone en el primero, donde Jorge, en el pasado, sintió celos de la atracción mutua entre Esteban y Ana. En cambio, en el presente de la enunciación, se detallan los celos de la esposa hacia los dos hombres, al establecer ambos una relación ‘cómplice’, aun cuando ella no sabe de quién de los dos, de Jorge o de Esteban, está enamorada y, por lo tanto, de quien está celosa: “Lo peor es que no sé verdaderamente de quién estoy celosa, si es de ti por Jorge, o de Jorge por ti.” (286-287). El ‘punto de referencia’, Esteban, es lúcido sobre el sentimiento que alberga Ana, en las primeras páginas del texto: “Por supuesto es muy comprensible. Usted está enamorada de Jorge y yo soy su mejor amigo.” (260).

El tema de *Pigmalión* (es decir, el modelaje de la personalidad de un discípulo por un tutor, en el que interviene una relación de identificación) se encuentra mucho más desarrollado en el texto teatral que en la novela, aunque el personaje, Jorge, en el texto teatral, lo identifique como el tema de Frankenstein. Casi todos los argumentos que muestran el mito de Pigmalión se dan entre hombre y mujer (comenzando por la clásica obra de George Bernard Shaw), pero en *Punto de referencia* se presenta, más bien un *Pigmalión* masculino. Analicemos las ocasiones en las que se plantea la relación entre Esteban y Jorge en el marco de este tema, de larga tradición en la literatura occidental. La primera vez proviene de Jorge, quien reconoce haber sido ‘creado’ por Esteban: “Sí, yo fui tu creación, querido Frankenstein. Sólo que el pequeño monstruo no se podía separar de su maestro.” (279). Sin embargo, como ya argumenté, creo que es más conveniente hablar de manifestación del mito de Pigmalión. Y sigue siéndolo, aunque en *Punto de referencia* el maestro no pretenda, por su propia iniciativa, modelar al discípulo, sino que

sea este último quien busque y encuentre en el primero un modelo educativo y de identificación afectiva. En otro momento, más adelante, Jorge habla de su condición de criatura configurada por el *Pigmalión educativo* mediante la tercera persona, al declarar que se casó con Ana para tener cerca a Esteban: “todo había sido planeado por tu monstruo, que sólo a una persona podía querer en esa época; a su creador, a su imagen.” (290). Asimismo, el amor como entrega al sujeto amado, el creador alrededor del que gira la propia identidad, es formulado por Jorge: “Yo no me acostaba con Esteban, pero era parte de él, era su creación, su hijo, todo lo que una persona puede significar para otra.” (290). La transferencia identitaria, la imitación, del creador (Esteban) a su creación (Jorge), es formulada también por Ana: “Cuando te conocí, te parecías extraordinariamente a él [es decir, a Esteban] en tu manera de ser.” (251). Ana reconoce una relación especular entre Jorge y Esteban – relación, por lo tanto, amorosa- que el primero es incapaz de discernir: “Había tanto de él en ti. Era como si respiraras a través de su aliento.” (252-3). Ana también sugiere el mito de Pigmalión como modo de explicar la atracción que ejerció Esteban sobre Jorge en su juventud: “no sé si cabe la palabra infidelidad, porque después de todo tú eras su reflejo, una copia bastante fiel.” (282). En todo caso, También aparece el motivo de la independencia final de la entidad creada frente al creador, como reconoce Jorge, en el presente de la enunciación, cuando le encontramos casado con Ana: “Creo que ahora tengo mi propia individualidad.” (282).

La relación *pigmaleónica* (el tutor modela la personalidad de un discípulo que se siente atraído por el primero) aparece menos desarrollada en la novela y no es fuente de conflicto. Más bien se reduce a la atracción de Franco y de Rebeca hacia Juan, en su condición académico carismático, de personalidad aurática.

La ausencia de consumación sexual del *ménage à trois* entre Esteban, Jorge y Ana, en la obra de teatro, y Juan, Franco y Rebeca, en la novela, es un punto en común entre ambos textos. Este es un factor que problematiza la existencia del *ménage à trois*: ¿se puede pensar en este tipo

de vínculo cuando ninguno de los participantes en la relación lo ha consumado sexualmente?; ¿podemos hablar de relación que se enfrenta a la moral burguesa, o se trata simplemente de una relación de lealtad y complicidad entre tres personas? Se puede contestar afirmativamente a la existencia de un *ménage à trois*, aunque en ambos tríos aparezca un erotismo sublimado entre sus participantes.

3. Conclusiones

Punto de referencia, el texto teatral y la novela, son dos propuestas independientes, vinculadas por procesos de reescritura. Aunque ofrecen mundos paralelos, tanto en términos narrativos como semánticos, cuentan con ciertas divergencias en el tratamiento del *ménage à trois*. En todo caso, el *relato de renuncia* (Greimas, 1989) se convierte en la principal estructura narrativa profunda de los dos textos. Tanto en el texto dramático como en la novela se produce la renuncia, tanto por factores endógenos como exógenos, a un proyecto alternativo de afectividad y sociabilidad. En la novela se ve más claramente que los personajes renuncian a un proyecto tripartito que no podía conservarse por mucho tiempo, inestable por definición, amenazado por la formación de relaciones de pareja. En cambio, en el texto dramático aparece más fuerte la renuncia a una relación homoerótica sublimada, en el marco de un *ménage à trois* fuertemente desequilibrado a favor de sus participantes masculinos.

Notas

1. Es la época de la publicación del Informe Kinsley, así como los años sesenta es la década de la liberación sexual, momento en el que se acuña el tema 'lo privado también es político'. En la literatura, hasta los años sesenta, por ejemplo, en muchos relatos, el deseo homoerótico queda representado indirectamente, por implicatura. Es un caso de reticencia (aposiopesis), ya no a nivel retórico, sino discursivo. Es un recurso utilizado por la literatura de una sociedad que quiere tratar relaciones humanas alejadas de la heteronormatividad desde la moral del pudor.
2. Así, por ejemplo, en *100 años de Literatura Costarricense*, Rojas y Ovares (1995) analizan, tomándola como la obra más representativa de Gallegos a, *En el séptimo círculo* (1982).
3. Es el caso de *El viaje a ninguna parte* (1985), de Fernando Fernán Gómez, novela que, una vez adaptada al cine, fue dirigida por él mismo (1986).
4. Así, la película *Apocalipsis Now* (1979), de Francis Ford Coppola, es una reescritura de *El corazón de las tiniebras* (1899), de Joseph Conrad, mientras que *Falso movimiento* (1975), de Wim Wenders, es una reescritura de *Wilhelm Meister* (1796), de Goethe.
5. Mucho menos común es que estos trasvases ocurran en el ámbito de la prosa, y menos todavía entre el teatro y la novela.
6. En este sentido, en términos de puesta en abismo, la novela de Gallegos encuentra semejanzas con la adaptación cinematográfica de la novela *La amante del teniente francés*, de John Fowles, realizada por Carol Reisz. La ficción principal de la novela se convierte, en el mundo ficcional de la película, en el rodaje de un filme sobre la novela de John Fowles. Los actores de la película que se rueda, protagonizados por Jeremy Irons y Meryl Streep, experimentan las mismas vicisitudes afectivas que los personajes que interpretan.
7. El siguiente libro ofrece un interesante estado de la cuestión aplicado a la literatura latinoamericana: David William Foster. *Producción cultural e identidades homoeróticas*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.
8. Para citar la novela *Punto de referencia* se ha utilizado la siguiente edición: Daniel Gallegos Troyo. *Punto de referencia*. Novela. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 2000.
9. Daniel Gallegos Troyo. "Punto de referencia". En: *Tres obras de teatro de Daniel Gallegos*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1999, p. 252. A partir de ahora, toda cita del texto teatral procede de esta edición.
10. Este es un tema que encontramos en el teatro, con *Quién le tema a Virginia Woolf*, de Edward Albee,

y en el cine, con cineastas como Stanley Donen, en *Dos en la carretera*, de Stanley Donen, *Ojos bien cerrados*, de Kubrik.

San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. 1995. "Pierre Menard, autor del Quijote". *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dallenbach, Lucien. 1991. *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Dolezel, Lubomír. 1999. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco.
- Foster, David William. 2000. *Producción cultural e identidades homoeróticas*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Gallegos Troyo, Daniel. 1999. "Punto de referencia". En: *Tres obras de teatro de Daniel Gallegos*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Gallegos Troyo, Daniel. 2000. *Punto de referencia*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Greimas, Algirdas Julien. 1989. *Del sentido II*. Madrid: Gredos.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2006. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.