

EL FRACASO DE LA PROPUESTA CONTRACULTURAL EN LA NOVELA *PUNTO DE REFERENCIA*

Carolina Sanabria*

RESUMEN

El presente artículo se enmarca dentro de un análisis de la incursión novelística *Punto de referencia* de Daniel Gallegos, reescritura de la obra teatral homónima. Ambientada en los años 60 y en el marco de la revolución, se propone que la obra documenta no solo la cultura emergente de un sector social en ebullición, sino las innumerables inconsistencias de un sistema eurocéntrico, privilegiado y elitista que pretende llevar a cabo básicamente en las relaciones personales, pero únicamente como propuesta transgresora, difícilmente pragmática: de ahí el planteamiento como fracaso.

Palabras clave: revolución, transgresión, político, hegemónico, sexo.

ABSTRACT

The present article analyzes Daniel Gallegos's incursion into the novel, *Punto de referencia*, a rewriting of the play of the same name. Set in the 60's and in the context of the revolution, it is proposed that the work documents not only the emerging culture of a socially boiling sector, but the many inconsistencies of the Eurocentric, elitist privileged system that it intends to carry out basically in terms of personal relationships, but only as a transgressive, hardly pragmatic proposal; hence the failing approach.

Key Words: revolution, transgression, political, hegemonic, sex.

Como viene siendo habitual en la obra general de Daniel Gallegos, *Punto de referencia*¹ –una de las escasas novelas de la literatura costarricense que desarrollan el tema de la revolución sexual durante los años sesenta– puede definirse como un intento valioso y valiente de ruptura de patrones en el medio nacional desde lo que María Lourdes Cortés en la conferencia inaugural del coloquio en su honor llama una “deconstrucción de nuestra sociedad pseudo aristocrática o burguesa, hipócrita y conservadora” (en artículo que está en volumen).

A nivel formal, la historia se lleva a cabo a partir de una estructura no canónica de narración,

con flujos discursivos correspondientes a los personajes principales –de manera semejante a como operan en teatro–. El texto se dispone a partir de una focalización que deja la omnisciencia solo en el apartado introductorio para abandonarla de inmediato y ser enunciada desde cuatro perspectivas con sus respectivos saltos temporales, los cuales asimismo tienen que ver con la estrategia de montaje cinematográfico (*flash-backs*) con fragmentos de guión que asimismo son insertos en el texto. Estas innovaciones tan irregulares en la narrativa tradicional están en función con la ruptura de estilo que a partir de la segunda mitad del

* Profesora Catedrática, Universidad de Costa Rica.
Recepción: 09/08/12 Aceptación: 29/08/12.

siglo XX impuso la generación perdida (y en particular William Faulkner) a la novelística latinoamericana, como, en concreto, en este caso.

El quiebre más notable no es, sin embargo, a nivel estilístico, sino de índole conceptual en torno a la mentalidad conservadora que ha caracterizado las relaciones interpersonales en el medio nacional, conforme a la liberación que supuso la entrada de las urbes en la modernidad, que finalmente dio pie a la explosión de los movimientos contraculturales. “Se avecina una revolución que cambiará la moral caduca de sistemas obsoletos, modelos que ya han cumplido con el sostenimiento de una estructura social que está por derrumbarse [...]” (Gallegos, 2000: 126), dice Franco, uno de los protagonistas. La novela no profundiza en los pormenores políticos, aunque se enmarca en un contexto convulso cuyos antecedentes –alrededor de los años 50– suponen, como dice Jorge Jiménez, una serie de fisuras que se manifiestan como incipientes formas contraculturales (en prensa).

La nueva sensibilidad formaliza una década después –cuando se ubican los hechos fundamentales en la obra de Gallegos– la revolución sobre los controles represivos de la civilización sobre la sensualidad (Marcuse, 1968: 179), que deriva en lo que se conoce como la llamada *crítica situacionista*, consistente en “la desarticulación de la sobre-represión que la sociedad disciplinaria ejercía sobre la erótica social” (Jiménez, en prensa).

La complejidad de una cultura dominante impide que llegue a ser plenamente homogénea. Su conformación se aprecia con las interrelaciones dinámicas a partir de la existencia de elementos divergentes de dos tipos: *residuales*, es decir, remanencias culturales y sociales del pasado, y *emergentes*, que consisten en “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” (Williams, 1997: 145) establecidos en oposición o por novedad a la estructura hegemónica. Estos últimos, a los que también se les conoce como *subculturas* o *contraculturas*, son entendidos por Jiménez como movimientos “cuyas manifestaciones y aspiraciones permanecen en un ámbito socialmente limitado, marginal”

(2001: 101). La revolución, por tanto, cultural de los años sesenta se perfila como una expresión alternativa al sistema social imperante, donde su tensión deja expuestas fracturas propias, las huellas de la escisión. En ese sentido, *Punto de referencia* documenta no solo la cultura emergente de un sector social en ebullición, sino las innumerables inconsistencias que se aprecian, por ejemplo, en detalles como las lecturas que hacen los personajes de los autores de moda (Marcuse, Camus, Sartre, Cavafis) desde el claustro universitario, en las idas y venidas por Europa, en sus prácticas de ocio (el consumo de filmes de Cocteau, Renoir, Fellini y Antonioni, de música protesta de Joan Báez). Todo ello da cuenta de una forma de vida privilegiada y tendiente a lo eurocéntrico –desde su género inicial, el texto dramático, motivo de crítica del autor (Jiménez, 1983: 14)– que no aparece en vinculación con el escenario político de los movimientos latinoamericanos, aunque es especialmente llamativo en Franco², quien reduce una realidad tan compleja a un todo homogéneo al que sintetiza como “nuestros problemas en la América Latina, Fidel, el Che Guevara, la revolución cubana, Pablo Neruda” (Gallegos, 2000: 115). Franco González se ubica a las antípodas de Julián Ruiz, el anterior novio de Rebeca, que desde la clandestinidad se había adherido al movimiento de Liberación Nacional Tupamaro hasta su tortura y asesinato por la dictadura. En cambio, en Franco y Rebeca el discurso supuestamente contracultural se enuncia desde cierta frivolidad dada por la distancia de clase. Ambos pertenecen a una élite burguesa: el padre de Franco funge como cónsul en San Francisco; junto con su esposa tiene una plena correspondencia con los progenitores de Rebeca (son “de una extracción parecida”, según una observación de ella que sólo por el hecho de enunciarse denota cierta importancia a la clase social); a su vez, la misma Rebeca se complace en contradecir a su pareja en discusiones desconcertantes del tipo de que Callas es mejor que Tebaldi en el género musical más elitista de todos; de igual manera se autodefine tan “caucásica” como los gringos que su primo Adrián le presenta, aunque se enorgullece de

pertenecer a una América latina plural)... . Independientemente de que la disparidad de las extracciones que en los movimientos sociales y estudiantiles de la segunda mitad de la década se articulen en torno a un ideal común, hay un hecho insalvable en la fenomenología del mundo universitario y los bloques de obreros y proletarios: el nivel de abstracción que manejan los primeros remite a una desconexión pragmática de los conflictos sociales. Esta apreciación, en la novela, habría de ser matizada al considerar que el tercer elemento, Juan, sí toma parte activa en movimientos políticos como el de César Chaves, el famoso activista de los derechos de los campesinos en Estados Unidos. Sin embargo, en Rebeca y sobre todo en Franco no se llega a visualizar la participación de un auténtico compromiso más allá de la simpatía con una causa que por lo demás se diluye con los años³, puesto que las posiciones cuestionadoras parecen provenir de una blanda sensibilidad, muy distinta de las repercusiones del movimiento revolucionario a nivel mundial, lo que los perfila como falsos contestatarios. La aquiescencia (más que disposición) contracultural parece responder a una rebeldía sin fundamento, meramente discursiva, allanada por la edad⁴ y limitada a la observación panorámica de lo que acontece, la cual casi se reduce a telón de fondo, pero no se visualiza como una práctica con posibilidades empíricas.

La instauración, para Marcuse, de un orden alternativo –es decir, no represivo– debe ser probada primero en el más “desordenado” de todos los instintos: la sexualidad (1968: 186). Los modos de dominación suelen excluir de la práctica humana lo que tiene que ver con lo personal o lo privado (Williams, 1997: 148), cuya reivindicación cristaliza precisamente en formas específicas de las *culturas emergentes*. Lo que para esos años la sensibilidad de la época (y la moda) expresaba era la liberación del amor en sus variantes de amor libre, la liberación de la mujer, la igualdad de géneros, la desinhibición en la expresión de las sexualidades como forma de celebración de lo condenado por las instituciones religiosas y morales (Jiménez, en prensa), que en Gallegos se convierte en la propuesta de

otros paradigmas ante un prototipo cuestionado por el modernismo cultural, donde inscribe sus inquietudes, de orden trascendentalista. A diferencia de Alberto Cañas y Samuel Rovinski –estructura una vez más triádica de referencia en la dramaturgia nacional–, su oficio escritural está marcado por un interés distinto a las preocupaciones provincianas por la especificidad de lo nacional –como lo había recogido Cortés: “Se señala en Gallegos una intención, por sus temas filosóficos, de trascender los pequeños problemas cotidianos y adentrarse en la problemática fundamental del ser humano” (1989: 45)– que logra superar lo que la crítica más obtusa por mucho tiempo consideró *temas nacionales* y que venía a revivir la arcaica disputa entre Fernández Guardia y Gagini.

De esta suerte, los protagonistas plantean una relación triangular formulada como alternativa –ciertamente fracasada– a la estructuración tradicional de la familia: “No somos una pareja. Somos una familia” (Gallegos 2000: 182), en tanto forma de llamar la atención sobre la insuficiencia y desgaste de ese modelo en un momento de cuestionamientos sociales. En tal sentido, es notable la continuidad que mantiene *Punto de referencia* con los inicios de su autor en *La casa* (1972), porque la irrupción de la sexualidad y las relaciones conflictivas al interior de la pareja como motivo literario vienen escenificándose en la literatura costarricense con mayor desenvoltura a partir de la década de los ochenta⁵. No obstante, tampoco significa, como señala Viquez Guzmán, que los triángulos hayan estado por completo ausentes en la literatura costarricense –es el caso de “La propia” (1910) de Magón–, de modo que los dos que se crean en la novela (en el plano de la realidad y de la ficción) son voluntarios y consensuados (12/09/2009).

Dadas, por tanto, las condiciones sociales que estimulan variables como la infidelidad en las relaciones personales convencionalmente monógamas, la propuesta que se plantea desde los tres personajes como ideal transgresor estaría en *teoría* caracterizada por la carencia de exclusividad o preeminencia de un miembro

sobre otro en la posesión amorosa. Así lo implica la presencia de Juan en la relación de Franco y Raquel:

La llegada de Juan a nuestras vidas fue inesperada y evidentemente produjo una extraña simbiosis [...]. Edna, mi amiga, solía decir que la relación de pareja se podía visualizar como dos círculos que se entrelazan, formando con sus hemisferios respectivos un círculo al centro, que es lo que constituye el mundo compartido. Sin embargo, a cada lado queda un medio círculo independiente, que es la parte de cada quien, a la que el otro no tiene acceso, ni puede ser incluido [sic]. Esas esferas independientes pueden ser a su vez ocupadas por otros, y en ocasiones pueden formar otro mundo aparte, independientemente de la pareja (Gallegos, 2000: 165-166).

Al menos como propósito, este tipo de relación permitiría que sus involucrados se complementaran entre sí, sobre la base de la imposibilidad de pretender satisfacer (y ser satisfechos) plenamente a (y por) una sola persona. Con ello, *Punto de referencia* da un paso más allá del filme de François Truffaut explícitamente citado, *Jules et Jim* (1962), al desarrollar una relación amorosa de tres personajes con la que está sugerido cierto paralelismo, aunque en esta última el flujo discurre de modo unidireccional manteniendo la lógica heterosexual. Así, tanto Jules como Jim sufren –independientemente del deleite masoquista que terminen encontrando en ello– debido a las inconstancias emocionales de Catherine, ese objeto del deseo inasible en constante desplazamiento. En general, los comentarios y críticas filmográficas a ese respecto coinciden en destacar el carácter voluble de la mujer en la dinámica genérica: pero si en *Jules et Jim* era esta quien determinaba la suerte de los otros, en la novela de Gallegos su fortuna es más bien dispuesta por voluntad y manipulación de los varones, que lleva a recaer solo formalmente a la decisión de la separación final en ella. En efecto, la novela de Gallegos no se plantea de esa manera la dialéctica del deseo: desde el momento en que los estudiantes entran en contacto con el joven profesor, hay un reconocimiento nítido en la imposibilidad de que las expectativas individuales puedan ser satisfechas exclusivamente por otro, sin importar

los géneros y *desde todas las variaciones de orientación posibles entre sí*, de modo que en este caso la participación de un tercero pasa al régimen de la connivencia que dificulta determinar la conformación de la pareja⁶.

A primera entrada, la propuesta se antoja transgresora porque los personajes están – nominalmente hablando– involucrados entre sí y defienden a toda costa su relación, pese a la ausencia de críticas, a no ser de que quiera pensársele como una de las formas que toma el extrañamiento o la curiosidad. Hay, en efecto, varios flancos por donde este proyecto se hunde. El primero es que la conducta no obedece a una moral represora de sus libertades individuales que queden claramente manifiestas en la obra. Recuértese que el situacionismo crítico partía de la base del “deseo de una juventud empeñada en desplegar sus pasiones amorosas, eróticas y sexuales a contrapelo de la normativa moral vigente, vehiculizada por la familia, las iglesias, la escuela y el trabajo” (Jiménez, en prensa). Así que para empezar, no hay una correspondencia con el movimiento contracultural en cuanto a uno de sus fundamentos, el clima disciplinario de la civilización que lo gesta porque no figura ninguna manifestación de esta índole, apreciable o siquiera justificable en las vidas de los personajes.

En segundo lugar, su propuesta – contrariamente a la de la auténtica revolución sexual– está saturada de sujeciones y limitaciones surgidas a lo interno mismo. El situacionismo crítico, que pretendía “acabar con las reservas impuestas al amor” (Jiménez, en prensa), es mal entendido por las mismas restricciones burguesas (probablemente inadvertidas) de Franco y Rebeca. Esta tergiversación se manifiesta en el estupor, incompreensión e indignación que finalmente devienen violencia y separación a partir de la posibilidad de inclusión de un cuarto elemento –independiente del género (Francine o Estratis)– que se produce a instancias de Juan, el cual a su vez actúa más por provocación que por verdadera convicción personal. No hay unidad a lo interno de los miembros, quienes funcionan de forma aislada, personal. El sentimiento contracultural, que integra minorías, disidencias, libertades

(Jiménez, 2001: 104), desemboca en una práctica de acciones individualistas con fuertes trazos endogámicos, limitada exclusivamente al círculo de relaciones sociales preestablecido.

A todo esto, el carácter supuestamente transgresor de este planteamiento está asentado sobre bases platónicas. Si bien el filósofo griego había llegado a proponer al otro como forma de recuperación de la unidad perdida –lo que daba pie a la formación del mito narcisista (Platón 189c-193 d)⁷–, la propuesta de los personajes mantiene la misma teoría de la completud del sujeto particular aunque aquí no delegada en otro segundo y único. Sucede que no hay tal diferencia (al menos visible o patente) entre los personajes masculinos, como lo percibe el otro vértice del triángulo, Rebeca: “Extrañamente Franco y Juan se parecían el uno al otro de una manera muy especial, *se complementaban el uno al otro*, diría yo. Algunas veces uno comenzaba una frase y el otro la terminaba” (énfasis agregado) (Gallegos 2000: 144). Incluso el mismo Juan reconoce ante su analista que Rebeca se había enamorado de él porque “Franco y yo llegamos a ser una misma persona” (Gallegos, 2000: 124). En ese sentido, la necesidad de un tercer círculo que ocupe –si se sigue la lógica de Edna, una excéntrica profesora amiga de Rebeca– un hemisferio independiente se desactiva ante la equivalencia extrema entre esos dos círculos (Gallegos 2000: 165). La escasa distancia a nivel cronológico y educativo contribuye a tal paralelismo de personalidades que podría plantearse como una suerte de desdoblamiento especular entre los dos varones: Juan es el doble de Franco y, en efecto, ambos funcionan como intercambiables en su relación con Rebeca. En última instancia, entre ambos personajes masculinos podría entonces establecerse que, dada su similitud, ellos mismos se desempeñarían como sus correspondientes mitades de la unidad perdida de acuerdo con el mito de Platón y que cualquier otro elemento –en este caso Rebeca– estaría de más. Pero el planteamiento no toma ese camino, como se comprueba tras la decisión de vivir juntos y *solos* en California, sin la presencia de ella, lo que, en última instancia, habrá de constituir el desencadenante de la separación definitiva. El

sexo, como ha reconocido con posterioridad su autor, no une siempre (en Rodríguez 15/02/2004), como ocurre con Rebeca, que termina siendo, según Juan, el punto de referencia al que da título la obra (de Gallegos y suya). De modo que tampoco la relación planteada como estructura triádica es viable. La imposibilidad de llevarlo a cabo denota la frustración de esta propuesta alternativa, de acuerdo con ella:

En realidad, el amor entre nosotros se volvió una lucha por el poder, con todas las intrigas del deseo y los chantajes por su supremacía. Luchábamos a un nivel de posesión mental, cada uno, manejando sus hilos para llevar a cabo su propio plan, la conquista, de acuerdo con la conveniencia del deseo de cada quien. Intrigas manejadas subterráneamente pero con la excitación erótica de ganar la contienda. Pero ninguno de nosotros contemplaba la separación. Sólo el dominio (Gallegos, 2000: 194).

Tal determinación proviene de lo que con anterioridad le había augurado categóricamente su amiga y confidente Edna –quien conjunta la sabiduría con la sagacidad de los años a lo que se suma la distancia emocional–: “El amor es de dos y nada más” (Gallegos, 2000: 195). La misma Rebeca reconoce amar a Franco al principio y después haberse enamorado de Juan –a quien finalmente admite querer *para ella sola* (Gallegos, 2000: 193-194)–, pero nunca ambos a la vez, lo que conspira contra el concepto ideal del amor liberado de restricciones o exclusividades que en su momento defendía a toda costa. No es solo su caso: los otros dos personajes masculinos sienten, de una manera que roza los límites de la paranoia, que los otros han incurrido en la traición, pero lo que sienten como tal se transfiere finalmente contra sí mismos. La sentencia, en todo caso, se confirma tras el último y fallido encuentro en Atenas –no por algo Rebeca la categoriza como “la Sibila”: porque advierte y presagia sus debilidades sentimentales–.

De este modo, la relación acaba disolviéndose por ese “nada más” que corrobora que la ejecución última de la unión –el coito– se impone desde la modalidad de pareja y que siempre habría un tercero excluido, habida cuenta de que esta lógica está fundamentada en una oposición bipolar (Foster, 2000: 64) la cual había

sido entrevista por los personajes de Truffaut en ese incesante tránsito de Catherine por Jim a Jules y viceversa y que en la práctica (que no en términos sustanciales) Franco, Juan y Rebeca también llegan a asumir. Esta implicación dual estructura asimismo la conformación del medio (social, económico, filosófico y sobre todo mental) (Fernández Christlieb 2001) donde se desenvuelven los personajes y que también forma parte de la práctica de la disidencia en la que discurren los movimientos contraculturales. Ninguno, como lo reconoce el mismo Juan ante su analista, lleva a cabo nunca el *ménage à trois* (Gallegos, 2000: 124) y la relación queda reducida a mero desafío de la moral tradicional y de convencionalismos sociales en función de las apariencias para los curiosos (Edna y Estratis). Por eso no es gratuito que la unión sexual en la novela nunca se consume entre más de dos posibilidades combinatorias: Rebeca y Franco, Juan y Rebeca, Franco y Juan. Incluso la persistencia en la inclusión de un tercero (una vez más, netamente nominal) indica que en ningún caso para ellos la relación tal y como fue construida resultara satisfactoria, ratificado por la posterior sospecha de la manipulación y la traición, inconcebibles desde el situacionismo crítico. “Lo que sí es cierto [...] es que siempre tuve conciencia de que yo había entrado alevosamente en la vida de esta pareja y había destruido [sic] una relación importante para ellos dos...”, dice más tarde Juan (Gallegos, 2000: 220). Por tanto, el desarrollo de los acontecimientos reafirma este paradigma convencional (dual) que precisamente se combate. De ahí que manifestaciones en apariencia contraculturales y de rebeldía, como un pensamiento de Camus que Franco estampa en la pared del comedor en su apartamento bajo la forma de grafiti, tengan un efecto confuso por su carácter ambivalente: “La acción es el todo, la gloria no es nada [...] Comprendo aquí lo que se llama gloria: el derecho a amar sin medida” (Gallegos, 2000: 111). Se está ante una sutil paradoja donde el discurso contracultural queda contradicho en su mismo ejercicio –la adhesión a un ideal que el personaje soslaya en su puesta en escena–, lo que reafirma el status quo que dice debatir y la resignificación del mensaje: de

un valor contestatario de expresión propio de los colectivos antisistema se resemantiza en mero lucimiento decorativo.

Se está entonces ante la escasa importancia del tránsito de pasiones: poco vale que haya sido consentido y hasta promovido por sus mismos miembros. Lo que sucede es que la anuencia preestablecida, cuyo placer en parte deriva de la subversión de la convención, no logra preservar de los demás sentimientos que la revolución sexual desde donde los personajes parecen ubicarse lleva a cuestionar –los celos, la posesividad, la traición, la manipulación, la venganza, la agresión, como le pregunta Rebeca a Franco: “¿Y dónde está la libertad de amar, de la que tantas veces hemos hablado?” (Gallegos, 2000: 211)–, cuando justamente de lo que se trata es de no ejercer represión sobre los instintos (Marcuse 1968: 147), y menos aún de evitar el destino común a tantas relaciones convencionales –monógamas y adúlteras–: la separación⁸. Dicho de otro modo, la novela deja entrever los riesgos del amor libre irrestricto, absoluto, paradigmático de la revolución sexual, por cuyas fisuras se cuelan elementos dominantes y, en última instancia, se vuelven en contra de quienes lo propugnan. Es un discurso posible a nivel teórico, pero su puesta en acto puede tener corolarios no previstos.

En general, la crítica coincide en destacar la contraposición entre dos mundos en la obra de Gallegos (Viquez Guzmán 2009, Rojas y Ovares 1995) que se manifiesta como un abismo intergeneracional, aquí salvado por la sola excepción de Patricia, la hija de Franco, que lo sobrevive en su secreto hasta convertirse en su vicaria al final de la novela, cuando se produce el aplazado encuentro –tras el estreno del filme de Juan, un fiel retrato de la vivencia común en juventud–. En todo caso, el conflicto básico entre Franco y el resto de su familia (su esposa y sus otros dos hijos), permite puntualizar una constante en la obra teatral y narrativa de su autor que se caracteriza por desmontar estructuras consolidadas (Cortés, en artículo que está en volumen), esta vez desde la teoría del situacionismo crítico. Así lo había trabajado de manera particularmente clara en, por ejemplo,

En el séptimo círculo (1982), donde los jóvenes vándalos, en una primera parte, acusan a los protagonistas de cuya vivienda irrumpen con violencia –al estilo también provocador del filme de Michael Haneke, *Funny Games* (1997, 2007)– de ser los causantes de la tensión, el materialismo y el retraimiento de la sociedad actual.

Años después, Gallegos reelabora la idea, con disquisiciones en torno a la complejidad de la fenomenología del discurso amoroso y los engranajes muchas veces inesperados que de ahí se desgajan. Es, en este sentido, también imprevisto el revelamiento (autocrítico) de Juan cuando evalúa a distancia las causas del descalabro de la relación: “pienso con cólera que Franco nunca pudo desprenderse de su educación y su maldito prejuicio de moral burguesa [...] Quizá no estaba en la naturaleza de Franco ese tipo de relación” (Gallegos, 2000: 220). Ni tampoco en la de ninguno, pues la experiencia no es individual y por tanto el fracaso es compartido, dado que implica un cambio de concepción en un medio cuya estructura se define como dual (Fernández Christlieb 2001), si bien existen teorías alternativas (como la *queer*, por mencionar una de las derivaciones posteriores del situacionismo crítico) que parten de la existencia de una pluralidad no ceñida a paradigmas dicotómicos. Franco ciertamente lo reafirma en su madurez, consciente de su estilo de vida perpetuador a más no poder de una expresión convencional y desahogada, aunque en realidad tampoco dista tanto de la suerte del profesor exitoso de *best sellers* adaptados a películas, lo mismo que la mujer académica triunfadora, objeto de homenajes y doctorados *honoris causa*: todos finalmente absorbidos y poco incómodos al sistema, pues su registro se efectúa en la *lógica de la productividad* (Marcuse) defenestrada por la contracultura. Fracasa esta propuesta y reina la lógica neoliberal, de las individualidades y las indiferencias que se patentizan en su última pieza teatral, *Expediente confidencial* (2010), en la que a partir de una relación con dos mujeres –correlativas a un esquema similar entre el pasado (de ideales) y el presente (de corrupción)–, el protagonista queda de nuevo expuesto en sus vulnerabilidades más íntimas, que conflictúan

sus necesidades personales con sus ambiciones esta vez no económicas sino políticas.

Por lo mismo, entre ambos mundos – el pasado retratado como libre, crítico, verdadero: en suma, idealizado, y la realidad contemporánea como enajenada, vacía, falsa⁹– no se aprecia la fractura sino su continuidad. El desmoronamiento del ideal contracultural queda explicado desde su base como un proyecto imposible de ejecutarse, y menos aun a partir de una mentalidad que pretende llevarlo a cabo sin abandonar la cómoda moral burguesa. La novela se basa en el desarrollo de esa subversión llevada al terreno de lo sentimental, de lo íntimo que no conoce sexualidades –a partir de lo que se establecen las contradictorias discriminaciones y manipulaciones que dan cuenta los juegos perversos entre los personajes– hasta comprometer los usos del cuerpo –sin alcanzar pragmatismos, a lo que se aúna un fluir puramente endógeno–. En sus reflexiones del presente, Franco denuncia con dolorosa conciencia el fracaso del proyecto de su generación¹⁰, pero en realidad no se trata más que de su caldo de cultivo. La propuesta termina convertida en una serpiente que se muerde la cola, que se frustra ante la despolitización de un discurso finalmente absorbido por el sistema: la única forma, de acuerdo con Cortázar, de matar a los monstruos (1995: 67), si es que alguna vez lo fueron.

Notas

1. *Punto de referencia* como novela se publica en 2000, aunque la idea original proviene de una publicación homónima como texto dramático – concebida en 1983 (Jiménez, 1983: 13)–, de donde se configura como un interesante e inusual caso de trasvase literario o traducción intralingüística.
2. La significación conservadora del personaje en su forma de vida queda reforzada por la alta carga simbólica en su onomástica, evocadora del caudillo español al que la novela indirectamente se refiere cuando Rebeca le pregunta a Juan sobre la dificultad de su estadía durante el régimen (Gallegos, 2000: 143).
3. Aunque ella, quizá por su condición de exiliada uruguaya, sí le da continuidad posteriormente en su

militancia en asuntos políticos y el ejercicio de su carrera universitaria.

4. Más visible en el caso de Franco que de Rebeca, la cual acepta restringir el ejercicio de su libertad en tanto rebaja su militancia política ante los padres de él y deja de consumir marihuana a instancias suyas.
5. No son muchos los textos que evidencian esta fisura: aparte de Gallegos, puede destacarse a Anacristina Rossi en *María la noche* (1985), en donde también pone en evidencia la crisis de la familia tradicional.
6. Hay dos ocasiones muy claras en que personas no directamente involucradas –Edna y Estratis–, pero al mismo tiempo atraídas por la curiosa dinámica social del trío, expresan confusión por la conformación del trío, en vista de que sus mentalidades están estructuradas desde esta articulación dual de pareja.
7. El mito propone que, en tiempos casi inmemoriales, la humanidad se dividía en tres tipos de especímenes: machos, hembras y unos seres andróginos morfológicamente constituidos como una adición de los otros dos géneros, pero Zeus decidió cortarlos a la mitad para debilitarlos y aumentar el número de habitantes a fin de que poblaran la tierra: desde entonces, estas criaturas escindidas están condenadas a una incesante búsqueda de su antigua mitad para recuperar la unidad perdida (Platón, 189c-193 d).
8. Así lo reconoce años más tarde Franco: “Después, sin darnos cuenta, comenzó el juego mental, la manipulación por el poder y el dominio, la posesión del ser amado sin cuya cercanía imaginábamos los tres no poder vivir. Esa lucha, supongo, nos produjo el goce más doloroso y quizás la pena más dulce. Y una mutilación en nuestras vidas” (Gallegos, 2000: 157).
9. Lo que engarza a la novelística contemporánea con la tradición en la literatura nacional del costumbrismo de la primera mitad del siglo XIX que tiende a la idealización mítica del pasado (Guenec, 2005: 6).
10. “Sí, pensábamos que podíamos transformar el tormento de Sísifo porque nos alentaba nuestra determinación en la lucha por el cambio. Nos ahogaba la existencia de una sociedad basada en tantas mentiras decentes. ¿Pero, qué pasó después? No llegamos hasta el fin, no supimos colmar la

copa y por eso fuimos derrotados. ¿Es esa la herencia que dejamos? Quizás por eso la rebeldía de nuestros hijos se da en este otro tono, tan particular: indiferencia” (Gallegos, 2000: 129).

Bibliografía

- Cortázar, Julio. 1995. *Los reyes*. 5ª Ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortés, María Lourdes. 1989. “Hacia una problematización del metadiscursos dramático: Cañas, Gallegos y Rovinski”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XV (1): 41-54.
- Cortés, María Lourdes. En artículo que está en volumen. “Daniel Gallegos: nostalgia, irreverencia y otros placeres”.
- Fernández Christlieb, Pablo. 2001. “La estructura mítica del pensamiento social”, *Athenea Digital*, número 0, abril, <http://blues.uab.es/athenea/Revista/Articulos/pablo.htm> Consulta: 21 de febrero de 2007.
- Foster, David William. 2000. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Gallegos, Daniel. 2000. *Punto de referencia*. San José: Editorial Costa Rica.
- Gallegos, Daniel. 2009. *En el séptimo círculo/ Los profanos*. San José: Editorial Costa Rica.
- Gallegos, Daniel. 2010. *La casa*. 3ª Ed. San José: Editorial Costa Rica.
- Gallegos, Daniel. 2011. *Expediente confidencial*. San José: Tinta en serie.
- Guenec, Marinnick. 2005. “El campesino costarricense de la primera mitad del

- siglo XX: la recuperación de un tipo nacional”, *Histoire(s) de l’Amérique latine*, Vol 1: 1-14.
- Jiménez, Ivonne. 1983. “Daniel Gallegos y *Punto de referencia*”, *Semanario Universidad, Suplemento Forja*, 23-29/09: 13-16.
- Jiménez, Jorge. 2001. “Crónicas de la disidencia. Contracultura y globalización en América Latina”, *Signos al infinito*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Jiménez, Jorge. En prensa. “Mayo 68. Tiempos de amor y rabia, la sensibilidad contracultural”, *Mayo 68: modelo para a(r)mar*. San José: Arlekin.
- Marcuse, Herbert. 1968. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral.
- Platón. 1982. *El banquete*. 11ª Ed. Buenos Aires: Aguilar.
- Rodríguez, Camilo. 2004. “Daniel Gallegos. Del teatro a la novela”, *Artstudio magazine*, <http://www.artstudiomagazine.com/personajes/daniel-gallegos.html> Consulta: 4 de mayo de 2011.
- Rojas, Margarita y Ovares, Flora. 1995. *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben.
- Viquez Guzmán, Benedicto. 2009. “El arte literario y su teoría. Daniel Gallegos Troyo”, *Zona Libre.com*, 12/09, <http://heredia-costarica.zonalibre.org/archives/2009/09/daniel-gallegos-troyo.html> Consulta: 13 de mayo de 2011.
- Williams, Raymond. 1997. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Filmografía

- Truffaut, François. 1962. *Jules et Jim*. Francia: Les Films du Carrosse, 104 min, b/n.

