

EL CÍRCULO Y EL LABERINTO: APROXIMACIÓN A *EN EL SÉPTIMO CÍRCULO*, DE DANIEL GALLEGOS

Alí Víquez Jiménez*

RESUMEN

El artículo trata sobre la vinculación de la obra dramática *En el séptimo círculo* con la Comedia dantesca, y profundiza en la descripción de la violencia tal como se concibe por parte de Daniel Gallegos en este texto.

Palabras clave: Literatura costarricense, drama costarricense, literatura comparada.

ABSTRACT

This article discusses the relationship of the play *En el séptimo círculo* with Dante's Comedy and delves into the description of violence as conceived by Daniel Gallegos in this text.

Key Words: Costa Rican literature, Costa Rican drama, comparative literature.

Cuando Dante se asoma al círculo de los violentos en el infierno, que es el séptimo, el guardián resulta ser el Minotauro, “la infamia de Creta”, según se le denomina en la Comedia. Ya no está el monstruo en el laberinto, en apariencia. Y digo en apariencia porque, al menos si nos atenemos a lo que nos dice Daniel Gallegos en su obra teatral *En el séptimo círculo*, nos podemos perder en la violencia como en un laberinto.

No es mi intención leer aquí la obra teatral citada como si esta hubiera sido concebida o ejecutada en directa alusión a la Comedia dantesca, solamente por lo que su título abiertamente sugiere. Creo que, más que elaborarse en torno a un intertexto preciso, la pieza saca provecho de un espacio cultural bien arraigado a través de muchos siglos de tradición. Así, no se trata de una pieza propiamente dantesca (salvo si leemos

“dantesco” como un adjetivo hasta cierto punto independiente de la Divina Comedia), sino de un título que inscribe la temática de la obra en forma clara: *En el séptimo círculo* alude así al problema de la violencia al tiempo que nos recuerda que este es un añejo problema, tan viejo como Caín y Abel, y ya el infierno dantesco estaba abarrotado de violentos pecadores. Como probablemente lo esté el infierno actual, si es que ha conseguido dar abasto para albergar a todos los implicados...

Hechas estas salvedades, nada me impide mirar la pieza teatral costarricense de finales del siglo XX y relacionarla parcialmente con la Comedia medieval, no porque esta sea una fuente directa, sino acaso porque la sombra de los clásicos es tan extensa que simplemente no es posible obviarla, mucho menos cuando se la alude en un título. Y es que posiblemente Dante

* Profesor, Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Universidad de Costa Rica.
Recepción: 09/08/12 Aceptación: 03/09/12.

ha dicho algo sobre la violencia que no ha perdido vigencia alguna, y que sale a relucir en las reflexiones actuales, en este caso particular, en la que ha ejecutado en lenguaje dramático Daniel Gallegos.

Ya he adelantado una relación. Dante coloca al guardián del laberinto como guardián del séptimo círculo, aludiendo quizás con ello a que los violentos se hallan tan propensos al extravío como quienes se han internado en un laberinto. Después de todo, el castigo de los pecadores en el infierno no consiste tan solo en una penitencia independiente de la naturaleza del pecado cometido, sino sobre todo en la profundización culpabilizante en la misma falta. En el castigo se ha de hallar la penitencia. El violento guardián del laberinto se encuentra condenado a pasar la eternidad en la puerta de quienes hicieron de sus vidas una forma de violencia.

Algo de esa suerte la verifican los personajes de la obra de Daniel Gallegos. Félix y Esperanza y Rodrigo y Dora son dos parejas otoñales que se encuentran para celebrar un cumpleaños y una jubilación. Todo promete una velada agradable, aunque posiblemente bastante recargada de frivolidades como para ser algo más que un mero entretenimiento superficial, que se ha vuelto la forma de vida fundamentalmente vacía de una clase social privilegiada. Pronto nos enteramos de que ellos viven custodiados por un guardián al que consideran imprescindible. Este no mira abiertamente desde los ojos de toro del monstruo mitológico; es un monstruo mucho más sutil, pero también muy eficaz: la última tecnología sirve a estas personas para cerrar, de manera hermética y prácticamente claustrofóbica, las entradas de su casa. Viven aislados de un mundo que sienten amenazante y con el cual no quisieran tener contacto más que bajo la supervisión de esa alta tecnología de la cual sí se fían: les sirve como filtro para dejar pasar solo aquello que les complace del mundo, porque se les parece. Así, lo familiar y similar se acepta mientras que lo desconocido o desagradable se rechaza, aunque sea por la mera sospecha de que pueda resultar peligroso.

Pero será ese aislamiento el que permitirá la irrupción descontrolada de lo peligroso en el apacible mundo artificial de estos ancianos. No debe olvidarse que el Minotauro es el guardián del laberinto, pero también el minucioso y cruel ejecutor de las muchas muertes que allí se verifican. La alta tecnología (que, por cierto, no ha hecho más que incrementarse desde que se escribió esta obra teatral, hará unos treinta años) constituye una barrera aislante que tanto puede proteger del peligro como, según sean las circunstancias, propiciarlo. Es lo que aquí ocurre: cuando el guardián es burlado, por la vía del engaño, los peligros de verse aislados se verifican. Una vez que los intrusos han ingresado en la casa, nadie puede enterarse fácilmente de lo que ocurre en el interior de esta. El Minotauro de la alta tecnología y –añadamos– las barreras físicas ha sacado las uñas. Y, exactamente igual a como ocurre en un laberinto y en el infierno, no se puede salir.

La violencia que irrumpe se ha disfrazado para entrar. Una joven madre se encuentra en problemas, en una noche lluviosa y en una carretera despoblada. Los ancianos toman la precaución de mirar a través del circuito cerrado de televisión y verifican que hay un niño de brazos con ella. La dejan pasar. Renata y el niño son aparentemente encantadores; ella tiene un cierto parecido con Blancanieves que pronto abandonará. Pues, una vez adentro, saca un arma y permite la entrada de otros tres personajes jóvenes sumamente violentos: la casa está tomada.

Rápidamente, viene el ofrecimiento de una compensación material por parte de los ancianos para que Renata, Rufino, Manolo y Chita (sin olvidar al bebé) abandonen la casa y los dejen tranquilos. Pero no es en procura de un botón en metálico que anda esta pandilla. De hecho, ellos afirman tener las mismas comodidades y la misma riqueza de los ancianos, y esto desde que nacieron. Así pues, parece que todos pertenecen a la misma clase social. Vale decir, al mismo “círculo”.

¿Por qué han irrumpido estos jóvenes en la vida de los ancianos? Se insiste en que no los mueve la necesidad material:

FÉLIX: Oigan, ya se dieron cuenta de que aquí no hay nada de valor. Mi mujer tiene algunas joyas, pero están en el banco. Las que llevan puestas se las pueden dejar. Por adornos y cosas viejas, no creo que les den mucho en una compra-venta.

RUFINO: Ya les dije que no lo hacemos por plata. ¿Es usted tonto o qué...?

FÉLIX: ¿Por qué lo hacen, entonces...? Supongo que no es un delito preguntarlo

RUFINO: Nos hastía todo lo que ustedes tienen. Lo que ustedes son. Lo que representan. Y no crea que no tenemos de toda esta mierda en nuestras casas. Vivimos en casas mejores que ésta (Gallegos, 1993).

Lo que quieren, pues, es humillar a los dueños de casa, como una forma de manifestar su descontento con la clase de mundo que estos les han heredado. Pero nótese que sin renunciar a habitar en esa clase de mundo lleno de comodidades en lo material: no bien ha dicho Rufino que están hastiados de lo que los viejos tienen, cuando afirma que ellos lo tienen también. Estos jóvenes no son verdaderos contestatarios del orden heredado, en la medida en que se acomodan, con hastío tal vez, pero se acomodan de todas formas en la repartición de bienes materiales que aquel implica. La rebeldía que manifiestan no implica renuncia, sino tan solo el ejercicio de una violencia hedonista: quieren humillar a los ancianos como una forma de incrementar su propio placer cruel.

La humillación les proporciona una diversión a los intrusos, en la que profundizan superficialmente, valga el oxímoron: es decir que la incrementan haciendo uso de una imaginación profusamente morbosa, que incluye la vejación sexual de las ancianas (interrumpida sin llegar a mayores, como se verá), pero sin objetivo claro más allá de la misma diversión inmediata. Si los mayores se encontraban perdidos en un mundo laberíntico que solo se diferencia del infierno por la vía de una separación artificial, los jóvenes les traen a sus mayores la noticia de que tal aislamiento no es válido, y que el peligro va a colarse en su ciega forma de vida. Pero eso no quiere decir que los menores sepan la senda a la cual conviene dirigirse: solo contestan

a la violencia del aislamiento acomodaticio con la violencia de la humillación gratuita; resultan estar tan perdidos en ese infierno laberíntico como lo están los ancianos. Así como en la Comedia dantesca todos los que habían pecado por su cuenta vienen a encontrarse, en la comunidad del pecado compartido, con sus semejantes, allá en los infiernos, en el círculo correspondiente; así estos jóvenes y estos viejos terminan juntos. Si en el pecado mismo ya está la penitencia, también en la compañía que los infiernos proporcionan hay parte del castigo: no se crea que los pecadores pueden hallar en su sufrimiento común algo de consuelo, alguna suerte de solidaridad en la desgracia. Es al contrario en el infierno dantesco: unos y otros se repugnan al reconocerse solo como los espejos grotescos de las propias bajezas.

El parecido fundamental entre los jóvenes y los ancianos resulta patente sobre todo una vez que se intercambian los papeles de “dominadores y dominados”. Por una circunstancia bien aprovechada por parte de los viejos (uno de ellos se hace de un líquido corrosivo que logra usar como arma), hacia el final del primer acto son Rodrigo, Dora, Félix y Esperanza quienes dominan a los intrusos. Pero, lejos de simplemente dejarlos ir o entregarlos a la policía, los dueños de casa deciden que todos se quedarán encerrados en el laberinto de violencia en que están aislados. ¿Hasta cuándo? Pues hasta siempre: bien advertía la entrada del infierno que los que allí entrasen debían perder toda esperanza de salir. El segundo y último acto, en el que el intercambio de papeles torna la situación todavía más grotesca, nos llevará a esa atmósfera infernal poco menos que irrespirable. Los viejos mandan, y lo que mandan es que la escabrosa función continúe. Ya no tienen ningún reparo en someter a la tortura a sus antiguos captores, y ciertamente han perdido el deseo de vivir otra vez en el mundo de artificiosa paz en que antes se encontraron.

Conviene repasar los casos que individualmente se representan en escena, antes de continuar hablando de los grupos, como he venido haciendo, en este caso, de los jóvenes y de los ancianos. Con esto sigo el ejemplo analítico

de Dante, que primero habla de un infierno, un purgatorio y un paraíso; luego especifica, en lo que nos atañe, la naturaleza de cada círculo en el infierno; dentro de cada círculo, enumera los recintos; luego, ve los casos individuales, con nombres y apellidos, de los moradores de los recintos. Así, el séptimo círculo infernal, de los violentos, se subdivide en tres recintos o giros: el de los violentos contra el prójimo; el de los violentos contra sí mismos; y el de los violentos contra Dios y la naturaleza. Todavía se pueden hacer distinciones dentro de cada recinto; por ejemplo, los violentos contra sí mismos lo pueden ser por haber cometido suicidio o por haber cometido el derroche de sus propios bienes.

El grupo de los jóvenes está compuesto por dos varones y dos mujeres. Manolo parece ser el más decadente de todos: desde el principio se le describe, en las acotaciones, como “de aspecto juvenil, pero algo marchito”. Es el más interesado en procurarse algún placer sexual mediante la vejación de las ancianas, aspecto sobre el cual insiste, aunque no llega (acaso meramente por falta de tiempo y oportunidad) a la consumación de tal:

MANOLO: Esta vieja todavía aguanta un polvo.

(...)

MANOLO: Quédese quieto, viejo maricón. A mí me gustan las antigüedades y voy a violar a su mujer, aquí mismo.

(...)

MANOLO: Ya le dije que se pusiera en cuatro patas o quiere que me la viole aquí, delante de sus amigos.

(...)

MANOLO: ...soy bueno en la cama... ¿No quiere probarme? (dirigiéndose a Dora) (Gallegos, 1993).

Asimismo, es procaz en todos los aspectos posibles: lo califican de ángel por ser casi albino, pero de ángel pedorro. Mientras los jóvenes se hallaron al mando, se comportaba provocadoramente; cuando se ve en una situación de desventaja, parece más bien cobarde, aunque sin perder su actitud soez: se arrastra entonces como perro y hasta dice, mientras olfatea a

Dora, que “...a las cucarachas les gusta oler la mierda”. Es, pues, un personaje convencido de su propia bajeza, que lejos de buscar remediarla se regodea en ella. Nos enteramos además de la motivación de su resentimiento hacia su madre (y podría especularse que hacia la clase que está representada en los ancianos, clase en la que por consiguiente él mismo ha nacido), y que es a la vez la causa de su conducta sexual retorcida: “MANOLO: Perro infecto, guau, guau. Cuando yo tenía diecisiete años mi mamá se acostó con mi mejor amigo, guau, guau, y después me mandó a un colegio privado mientras ella seguía haciendo guau, guau con mi amigo” (Gallegos, 1993).

Es interesante además que Manolo, con todo y ser el aparentemente más repulsivo, es sin embargo también el único de los jóvenes que ofrece una explicación de su conducta actual en un pasado que sale a flote en sus propios labios. Pues no nos enteraremos del pasado de los otros jóvenes; tan solo del de Manolo. Podemos recordar que en la Comedia dantesca también ocurre que solo a veces los pecadores cuentan su historia; en otras ocasiones, su nombre se menciona en el entendido de que el receptor sabrá quiénes son.

Rufino, por su parte, no está tan interesado como el otro joven en la vejación sexual cuanto en la humillación extrema. Es quien insiste en la imitación perruna a la que someten a las ancianas:

RUFINO: Pónganse en cuatro patas.

DORA: No.

RUFINO: ¡Con todo el carajo! Póngase en cuatro patas o le reviento las bolas a su marido. (...)

Ahora ladren... ¡Les digo que ladren! (Gallegos, 1993).

Cuando Rufino se ve en situación desventajosa (y es él quien recibe en la cara el ácido), reacciona de manera más digna que Manolo, pidiendo de una vez la ejecución del castigo:

RUFINO: No aguanto esta cara. Siento que se me cae en pedazos.

FÉLIX: Esperanza, ¿por qué no le traes un calmante?

RUFINO: No pido calmantes. Ya que van a empezar a liquidarnos, líquidénme de una vez (Gallegos, 1993).

Al final de la pieza, Rufino se contiene un poco, en parte por la intervención de Rona, para que Dora no le haga daño al niño. Pero también al final se nos descubre que no es el padre del niño, y que ha instigado a Rona para que esta se sirviese del bebé como carnada para llevar a cabo la intrusión. Así pues, Rufino parece un tanto menos degenerado que Manolo, pero igualmente es un personaje en un estado patente de corrupción.

En cuanto a las mujeres jóvenes, Rona (o Renata) se nos figura como un personaje escindido. Cumple con su rol de madre protectora de un bebé solo muy parcialmente, pues en procura de sus propios placeres crueles coloca al niño en el riesgo que la situación implica, del cual no saldrá bien librado, por cierto. Es más bien como si a ratos decidiera actuar (de manera más o menos sincera) en el rol de madre y a ratos lo abandonara para hacerse una rebelde bravucona muy al estilo de sus compinches. Incluso los ancianos se burlan de que ella adquiera una especie de “tono de Blancanieves” cuando se trata de defender a su bebé, pero que en otras circunstancias se muestre soez. Si Manolo parecía movido por la lujuria y el resentimiento y Rufino por la crueldad; en Rona se mezclan la crueldad con la compasión (ríe de las torturas a los ancianos, mientras que es ella quien cuida de Rufino cuando este se queja y es ella quien clama por que le tengan lástima) y –curiosamente– la actitud maternal con la gula, que es un pecado más bien leve si se compara con los más propios de los violentos: “RUFINO: Eres una hartona. Hace menos de una hora que te comiste una pizza entera. / RONA: Reconozco que es gula, pero está rico” (Gallegos, 1993).

Pese a que no constituyen un grupo organizado ideológicamente, pues son rebeldes sumamente arbitrarios, Chita es quien se halla más cerca de ser el portavoz de estos jóvenes. Ella lo niega: “CHITA: No soy el portavoz del

grupo. Lo que hago lo hago por cuenta propia.” (Gallegos 1993)

No obstante, tiene algo que decir que, si no representa la voz de los intrusos, sí que los explica:

CHITA: Ustedes son los verdaderos culpables, porque ustedes son los que fomentan la violencia.

FÉLIX: No es cierto... La violencia de ustedes es una violencia gratuita.

CHITA: No hay violencia gratuita. Siempre hay algo que la produce. El primer acto de violencia lo han cometido ustedes al encerrarse, con la ayuda de esos aparatos, y rehusar ver el mundo tal como es.

RODRIGO: Tenemos una moral y una estética que ustedes se han empeñado en degradar.

CHITA: Porque es falsa y ustedes se empeñan en probarnos lo contrario. Su moral la dictan sus intereses; inventan y trafican con símbolos sexuales; provocan necesidades que hay que saciar para mantenerles sus casas... Su estética no consiste en apreciar lo bello sino en ver quién tiene más... No les importa nadie, ni nada, que no sea ustedes mismos (Gallegos, 1993).

Chita hace patente una reacción ante la violencia pero no contra la violencia, sino más bien con más violencia. Representa un estado de completo convencimiento en la imposibilidad de remediar algo en el mundo tal como lo conoce, y más bien es partidaria de incrementar las fuerzas destructivas en donde le ha tocado vivir.

CHITA: (...) Somos el resultado del tedio y la incertidumbre. Solo hay una manera de vivir el apocalipsis.

DORA: ¿Y cómo es eso?

CHITA: Haciéndolo sentir por todas partes, dándole vuelta a la tuerca hasta que haga sangrar (Gallegos, 1993).

Así, Chita ha llegado a un estado de apreciación de la violencia que incluso la torna hasta cierto punto indiferente ante el hecho de que ella pueda ser víctima o victimaria, ya que, según sus palabras, “la violencia es una fuerza purificadora”. Ella espera del apocalipsis en que vive que termine de una vez con todo lo que

le repugna (este, creo, es el sentido que le da a la purificación aludida), pero sin procurar una salvación personal: sabe que se verá arrastrada por el mismo remolino destructor con el cual, fatalmente, coopera. Durante el segundo acto, viéndose dominada por los ancianos, se sabe “de largo aguante” y solo parece aterrada por tener que compartir tan de cerca su aniquilamiento personal con el de quienes ahora tienen las armas dentro de la casa.

Los personajes masculinos ancianos, Félix y Rodrigo, se hallan bastante próximos en varios aspectos. En primer lugar, viven a la sombra de las decisiones de sus esposas; aunque, probablemente más que esto, viven dentro de lo que los prejuicios les dictan sin cuestionárselos jamás. Sus matrimonios son diferentes por cuanto el de Félix y Esperanza es mucho más dichoso, pero no tan distintos por cuanto el de Dora y Rodrigo es una de esas uniones consagradas por la costumbre, que también resulta, si no enteramente satisfactoria, al menos sí igualmente sostenible. Por otra parte, Félix expresa la misma cortedad de miras de Rodrigo en muchos aspectos: se escandaliza al pensar que pueda ventilarse en público su vida sexual y censura las intenciones de su esposa de volver a la universidad. Cuando, al final de la obra, Rodrigo deja de hacerle la comparsa a su mujer, ello no parece indicar alguna independencia de criterio, sino más bien una necesidad sostenida de continuar apegado a lo que las mayorías deciden, cuando es Dora quien se ha alejado de ello.

En cambio, las dos mujeres ancianas vienen a representar los dos polos más opuestos en esta obra teatral. Curiosamente, llegan a ello después de haber partido, como Rodrigo y Félix, de un territorio aparentemente común. Esta diferenciación, sin embargo, se insinuaba ya desde el principio, cuando Esperanza había manifestado su interés por ingresar a la universidad, movida en parte por un deseo de comprender a la juventud, y Dora encuentra la idea descabellada. Pues Esperanza es quien alberga, después de todas las vejaciones sufridas, capacidad para tratar de entender las motivaciones de los jóvenes, y quien resueltamente exige las explicaciones.

En cambio, Dora no quiere escuchar, quiere vengarse de la forma más cruel posible. Así que ellas eran distintas desde el inicio, y sobre todo lo son cuando más aparentan estar actuando a dúo: en el momento en que deciden cerrar las puertas de la casa y quedarse encerrados todos juntos. Esperanza lo hace para encontrar la explicación de lo sucedido, mientras que Dora lo hace para ejecutar su venganza.

Dora es, entonces, quien mejor asimila la lección que los jóvenes les han dado, en el sentido en que estos querían darla. Pierde el deseo de vivir en el estado artificial en que se hallaba previamente y busca internarse en el apocalipsis, tal como le han enseñado: “DORA: (...) No más justificaciones. Yo pido venganza. Ojo por ojo. Si han querido darnos clases de violencia, créanme que yo he aprendido la lección. Son una chusma infecta” (Gallegos, 1993).

Su intención en adelante es el exterminio de los intrusos, de la forma que les sea más dolorosa, y con total sordera hacia lo que estos tengan que decir:

DORA: (...) Si nosotros los produjimos a ustedes, ahora ustedes nos han producido a nosotros. Tenemos el poder. Quien tiene el poder hace bailar la mona. Y ahora lo vamos a mantener con nosotros y a ver qué pueden hacer ustedes, terroristas de discoteca. No me importan sus móviles, ni si tratan de justificarse en Jesús, Marx o el mismo Buda. Lo que quiero ahora es cagarme en ustedes, entienden, se los voy a deletrear: C-A-G-A-R-M-E. Cagarme y de la manera más cruel y refinada de lo que ustedes pudieran imaginarse jamás (Gallegos, 1993).

Esperanza, por su parte, asume la amargura que le produce lo sucedido y, aunque en un primer momento parece vencida (dice que ya está muerta de asco y de desilusión), rápidamente retoma su ideal de llegar a comprender a la juventud, aunque sea a esta juventud que se ha presentado en su casa de la manera más grotesca:

DORA: (...) Exijo que comencemos inmediatamente la tortura.

ESPERANZA: No. No podemos actuar sin estar convencidos de que tenían alguna justificación.

(...)

ESPERANZA: Yo no estoy de acuerdo con sus procedimientos; sin embargo, puede que tengan alguna razón, aún cuando pensemos que están equivocados.

(...)

ESPERANZA: Dora, tienes que mantenerte con nosotros. Y si nos dicen verdades, hay que saber escucharlas (Gallegos, 1993).

Pero Esperanza no tiene la capacidad para comprender lo que de por sí es un planteamiento *circular*: la violencia de una clase social miope engendrará sin remedio más violencia. Por ello no puede sino volver a su desilusión: cuando todos los jóvenes le han dicho que no van a cambiar, si es que llegan a salir vivos de esta, solo se da de bruces con la falta de salvación posible.

La pieza termina cuando Dora siente que Esperanza es capaz de promover el perdón, aunque no haya podido comprender o justificar a los intrusos. Dora no está dispuesta a permitir esto, y se desliza hasta el cuarto donde duerme el niño con la intención de asegurarse la venganza. Con la cabeza del bebé al borde del vacío, Dora ejecuta una última demostración: le pide a Esperanza que cuente por qué esta llora al pensar en los pigmeos. A la primera estos le parecen una muestra de que hay seres humanos inferiores, que, como los intrusos de esa noche, a los que llama “eslabones perdidos”, deben ser exterminados; mientras que, para Esperanza, los pigmeos, en la medida en que no llegan a los niveles de violencia gratuita de nuestra sociedad, tienen más derecho a la vida que nosotros mismos. Pero Dora hace notar que Esperanza, dentro de su visión sumamente prejuiciosa, no ha dejado de preguntarse si los pigmeos tienen alma. Es decir que, en el fondo, Dora, aunque terriblemente racista, es quien, como ella misma afirma, es de una sola pieza, mientras que Esperanza ha vivido siempre en una doble moral, acomodaticia en sus intenciones de mejorar a la humanidad y sumamente descuidada a la hora de ver más allá de sus propias narices. Y ahora es cuando ha llegado el momento en que esta clase social miope y violenta no tiene remedio alguno.

Por eso, cuando ya cae el telón, también cae el niño de los brazos de Dora: “Mejor estará

muerto”, dice esta, pues pertenece, como todos ellos, “a la clase muerta”. Y Esperanza dirá que “Ya no hay esperanza” mientras se apagan las luces. Un final ciertamente dantesco.

Si, para terminar esta lectura del texto de Daniel Gallegos, recurro de nuevo a la Comedia dantesca, diré que al final resulta que el único recinto en que los violentos de esta pieza teatral se hallan es el de los violentos consigo mismos. Toda violencia hacia los otros (sea por ligereza, por comodidad miope, por aislamiento irresponsable, por sed apocalíptica, por venganza cruel, por resentimiento o hasta por mera torpeza) llega a tornarse sobre quien la ejecuta. En el pecado está el castigo: saberse, al final, reflejado en el espejo del enemigo es la peor tortura. Del laberinto no hay salida, salvo la muerte, para el violento: después de todo, así es como logró salir el propio Minotauro: el monstruo no puede sino sucumbir ante la misma suerte que le ha procurado a los demás.

Bibliografía

- Dante. 1999. *La Comedia*. Traducción de Rafael Pérez Delgado. México, D.F.: Editores Mexicanos Unidos.
- Gallegos, Daniel. 1993. *La casa y otras obras*. San José: Editorial Costa Rica.
- García Borrón, Juan Carlos. 1998. *Historia de la Filosofía. II. Edad Media, Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Madrigal, Mario. 2006. “En el séptimo círculo”, *La Nación*, 6 de abril.
- Méndez Garita, Nuria. 2004. “Daniel Gallegos y el círculo de la violencia: propuesta para el abordaje del género dramático en el aula”, *Revista electrónica Educare*, Número V, Año 2004, [http:// www.una.ac.cr/educare](http://www.una.ac.cr/educare). Consulta: 20 de abril de 2011.
- Petronio, Giuseppe. 1990. *Historia de la literatura italiana*. Madrid: Cátedra.

