

EN EL SEPTIMO CIRCULO,
DE DANIEL GALLEGOS:
SU CONCEPTO DE VIOLENCIA

Seidy Araya Solano

“Los violentos llenan todo el círculo primero; mas como puede hacerse violencia a tres personas, está dispuesto y repartido en tres recintos. Puede hacerse violencia a Dios, a sí mismo, y al prójimo, y esto en los cuerpos o en las cosas, como te mostraré con claras razones. Dáñase al prójimo con la muerte y con heridas dolorosas, y a sus bienes con la ruina, el incendio y exacciones inmoderadas; y así los homicidas, los que hieren impiamente, los devastadores y los ladrones, todos por su orden se ven atormentados en el primer recinto”.

El infierno, Canto XI. La Divina Comedia.

● INTRODUCCION

La pieza **En el séptimo círculo**, escrita y dirigida por Daniel Gallegos, fue estrenada en el Teatro Nacional de San José, Costa Rica, el 2 de abril de 1982.

Daniel Gallegos ha escrito varias obras teatrales. Entre ellas se encuentran las que se enumeran a continuación:

1- **Ese algo de Dávalos**, comedia en tres actos, estrenada por El Arlequín en 1964, bajo la dirección del autor y de Jack Brooking. Fue publicada en 1967 por la Editorial Costa Rica. Ha obtenido tres premios: el Certamen Nacional de Ciencias, Letras y Bellas Artes; el “15 de setiembre” de Guatemala, en 1960, y el “Aquileo Echeverría”, de 1964.

2- **Los profanos**, escrita en 1959 en tres actos, fue estrenada en Guatemala, publicada en 1969 en **Repertorio Centroamericano** N° 14, pp 75-101. Obtuvo el Premio Nacional de Bellas Artes de Guatemala “15 de setiembre” en 1960.

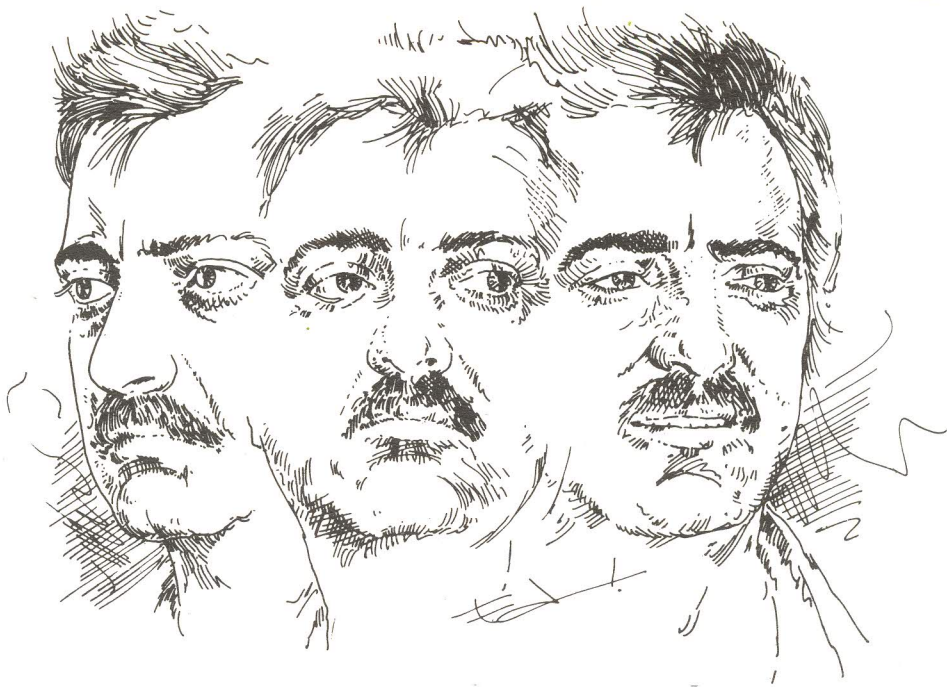
3- Tiene una pieza escrita en inglés: **El hacha de plata**.

4- **La colina**, que titula irónicamente un auto sacramental, en tres jornadas, estrenada en San José, a pesar de graves reparos hechos por la censura, en 1968, en el Teatro Arlequín. Dirigió Carlos Catania. Fue publicada por la Editorial Costa Rica en 1969. Recibió el premio “Aquileo J. Echeverría” de teatro en 1968 y, por último,

5- **La casa**, calificada por Alfonso Châse de “introspección colectiva”.

También escribe cuentos. Encuentra que la obra dramática y el cuento son afines en su manejo del tiempo.

Algunas referencias a la vida de Daniel Gallegos pueden ser útiles para comprender la visión de mundo que se proyecta en su creación literaria. Nace en San José, Costa Rica, en 1930, en el seno de una familia acomodada, tiene un título de abogado por la Universidad de Costa Rica, pero ha estudiado en Estados Unidos. Allí realiza cursos de posgrado en Columbia University, Nueva York. Luego se dedicó al teatro. Estudia en Yale University, Cambridge, Massachusetts y en el New York Actors'



Studio. En Europa trabaja en la Royal Shakespeare Company, perteneció al British Drama League, en Londres, y al ORTF, en París.

Ha vivido en varios países. Actor, director, catedrático y director del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica desde su fundación. Viaja continuamente y se mantiene al día en la experimentación teatral en Europa y Estados Unidos.

Según Gallegos, la creación teatral canaliza un deseo personal de autopresión. Su único compromiso al escribir es con su propia conciencia y otro tipo de compromiso conduce al panfleto.

Gallegos, a quien Jorge Valdeperas¹ sitúa como uno de los dramaturgos representativos del período socialdemócrata costarricense, elabora un pensamiento de "centro" que supone la necesaria integración al sistema. Sin embargo, el escritor niega todo compromiso y considera el quehacer literario como individual. Se inclina hacia el europeísmo y el modelo norteamericano. Afirma Gallegos que no comenta con sus colegas y amigos los temas que lo inspiran, pues no es comprendido. Cultiva, pues, el aislamiento. Tal actitud, unida a la marginalidad del trabajo intelectual en nuestra sociedad, genera los viajes físicos espirituales al exterior, donde sí es comprendido. El artista desarrolla sentimientos ambivalentes de atracción-repulsión hacia las clases dominantes y tiende a negar su responsabilidad social.

Estado de la cuestión

La crítica consultada de *En el séptimo círculo* se halla en periódicos y revistas costarricenses. Dichos artículos reiteran las siguientes líneas de análisis:

1. Concepto de violencia:
 - 1.1. La violencia se concibe como una respuesta límite a una situación límite.
 - 1.2. La pieza habla de la violencia consustancial del alma humana.
 - 1.3. En el séptimo círculo hay una enseñanza de que la violencia engendra violencia o de que el poder se mantiene a base de chantajes.
 - 1.4. Se trata de una violencia generacional.
 - 1.5. Se plantea la violencia como una entelequia o concepto vacío.
2. Defectos que señala la crítica en el tratamiento del tema de la violencia:
 - 2.1. Hay poca precisión del conflicto desde el punto de vista discursivo y dialéctico.
 - 2.2. Una inculpación abstracta suministra las razones de la brutalidad presente.

2.3. Ningún reproche justifica el paroxismo. Las fuentes inmediatas son pasionales.

2.4. No hay ninguna profundización del origen de esta violencia, sus consecuencias y cómo evitarlas. No se señalan las relaciones intrínsecas entre violencia, injusticia y poder.

2.5. Se confunden tipos y causas de violencia en países industrializados y subdesarrollados.

El acierto:

Está en la acumulación progresiva de las situaciones de violencia, en forma de espiral; en el ritmo ascendente de la pieza, que parte de una situación lenta y placentera hacia una repentina confrontación de pesadilla.

Personajes:

4.1. La mujer vieja —Dora—, que amenaza con asesinar al niño inocente, es el núcleo del conflicto dramático.

4.2. Las mujeres son los seres decisivos y protagonizan los momentos culminantes.

4.3. Los jóvenes son desadaptados “hijos de papá”. Los viejos son personajes tecnológicamente protegidos en el último trecho de sus grisáceas y mezquinas existencias.

4.4. Personajes enajenados por la putrefacción de su propia clase llevan a cabo unaseudoliberación por una violencia que es puro presente o lastimero aullido contra el pasado y por un odio que no trasciende la facultad humana de odiar. Su violencia no es más que morboso revanchismo, sucia patología social o refinada enfermedad mental. El conflicto social aparece disfrazado de antagonismo entre generaciones.

5. El desenlace:

5.1. Termina con la acción en vilo. El teatro desborda el espacio escénico.

5.2. La obra señala que no hay solución a la ola de violencia.

5.3. La obra termina con culminantes esdrújulas y a los espectadores corresponde pensarla.

5.4. La obra parece inacabada y trunca. Hace falta un tercer acto donde se consumen el homicidio y el suicidio.

6. Contextualización histórica:

6.1. Es una alegoría de la época: señala un punto sin regreso y advierte el peligro.

6.2. Es una presentación de tendencias de intolerancia en nuestro país.

6.3. Muestra los problemas de la clase burguesa.

6.4. Nuestra patria está en los umbrales del séptimo círculo de Dante.

6.5. Está ubicada la pieza en un lugar cosmopolita.

6.6. Presenta el hecho cotidiano y absurdo, es suceso de periódico.

6.7. La casa hermética hace presentir al mundo que la rodea: cinturones de miseria, mayorías hambrientas, inestabilidad social, desesperanza.

6.8. La obra sugiere la situación actual de Centroamérica o sea la democracia malherida por las dictaduras militares. Esperanza recuerda la pobrecita y culpable democracia burguesa, que después de la violencia que lleva a cabo, pide cordura y votaciones. Dora se asocia a los regímenes militares que quieren establecer la paz sobre cadáveres (El Salvador, por ejemplo).

- 6.9. La ambientación es ajena a nuestra circunstancia, pero hay confusión de elementos violentos en países desarrollados y subdesarrollados.
- 6.10. Refleja la situación actual de la sociedad costarricense que parece haber llegado al final de una fase histórica; sin que se vislumbre una vía hacia una nueva etapa.
7. Influencias o antecedentes:
- Los invasores, del chileno Egen Wolf, **La doble historia del Dr. Valmej**; de Antonio Buero Vallejo, español; **La naranja mecánica** y otras películas de Kuebick o norteamericanas en general.
8. Montaje:
- 8.1. De exquisito gusto.
- 8.2. Alejado de lo nacional.
9. Sobre Gallegos como dramaturgo y su obra en general:
- 9.1. Gallegos es un escritor consciente, culto, profesional, que no hace concesiones al público. Consciente de su origen de clase (alta burguesía), de sus gustos y repulciones, hace una obra de fundación.
- 9.2. Su teatro es reflexivo, filosófico, libre, no panfletario.
- 9.3. Gallegos se define a sí mismo como un dramaturgo preocupado por el hombre y su condición. Su único compromiso es con su conciencia, pues considera cualquier otro compromiso como propaganda.
- 9.4. Dentro de la historia del teatro costarricense se ubica en la línea de José Fabio Garnier y Alfredo Castro, cosmopolitas.
10. Conclusiones respecto al estado de la cuestión:
- La crítica coincide en señalar que el tema de

la violencia **En el séptimo círculo** es poco preciso. Señala la violencia como un conflicto entre dos generaciones, pero no se profundiza en las causas históricas que desencadenan el paroxismo. Sostiene que la violencia es un círculo sin regreso que a todos destroza. Mezcla tipos y causas de violencia en países industrializados y subdesarrollados.

Párrafo aparte merece el comentario de Víctor Hugo Acuña titulado *En el séptimo círculo de una sociedad bloqueada* ².

Sustenta la hipótesis de que la violencia está congelada en el presente porque es la metáfora de la circunstancia costarricense: una sociedad en un enojarse, donde ningún sector de las clases dominantes ni dominadas tiene un proyecto coherente para transitar hacia una forma superior de organización social.

● CAMPO DE ESTUDIO

El papel de la crítica literario-teatral en el ámbito de la ideología

Según Helio Gallardo, en su obra **Pensar en América Latina** ³, la lectura ideológica de un texto no pretende agotarlo desde el punto de vista estético, sino que su objetivo es comprender las condiciones de la producción histórico-social de este texto, y percibir su fuente y su función ideológicas. Entrega elementos que permiten discutir el carácter y sentido de lo estético en un medio socio-histórico concreto.

La lectura ideológica parte de las premisas que a continuación se enuncian:

- 1) Supone que todo texto es portador de representaciones y valores más o menos conscientes que expresan la posición de un grupo o subgrupo social al interior de una organización ideológica.
- 2) Indica que el material explícito de un texto sólo adquiere su sentido comunicativo por su estructura interna y por la inserción posible de esa organización en las ideologías particulares que conforman la ideología.

- 3) Señala que el material explícito de un texto remite a comportamientos histórico-sociales externos al texto, prácticas que lo determinan.
- 4) Observa que los contenidos y la forma explícitos de un texto no constituyen necesariamente su mensaje objetivo.
- 5) Plantea que la forma y contenidos que configuran la comunicación objetiva de un texto posee una función —en pro o en contra— de las ideologías dominantes.

La lectura ideológica alcanza significado dentro de la teoría de la ideología de inspiración marxista.

A su vez, la teoría de la ideología, que constituye una de las derivaciones de la teoría de la base y la superestructura, se circunscribe a precisar los límites que la infraestructura establece en la conciencia de los hombres que forman parte de ella. Su objeto de estudio es “la falsa conciencia” que impone una base material.

Según Echeverría y Castillo, en **Elementos para una teoría de la ideología**⁴:

El concepto de ideología se sitúa en el reconocimiento del carácter contradictorio de la realidad. Es un soporte necesario para el desarrollo de toda actividad social, dada una realidad contradictoria. En la medida en que los hombres no están, en la práctica, en condiciones de resolver determinadas contradicciones, acuden a soluciones ideológicas. Por tanto, la ideología es una proyección en la conciencia de las incapacidades prácticas y una explicación ilusoria de las mismas. Hay dos niveles de contradicciones: las que se derivan de la relación del hombre con la naturaleza y con los otros hombres. Lo primero de ellas aparece cuando las fuerzas productivas están poco desarrolladas y, por ende, su control sobre la naturaleza es precario. El ser humano, en vez de erguirse como sujeto ante las fuerzas naturales, las interpreta como sobrenaturales, y se convierte en objeto pasivo y dependiente frente a ellas.

La segunda contradicción se refiere al hecho de que a la división social del trabajo corresponden determinadas formas de relación entre los hombres,

de las cuales deriva la ausencia o presencia de una estructura de clases. La estructura de clases es otra fuente de contradicciones, sobre las cuales opera la ideología. Si bien el tipo de relación con la naturaleza determina una estructura de clases, a su vez, dicha relación se da a través de las relaciones de clases.

Por tanto, la ideología justifica o niega las contradicciones de clase y es un soporte de la explotación. La ideología se construye a partir de los intereses de las clases dominantes y por oposición a la de las clases dominadas. Los particulares intereses de las clases dominantes predominan sobre los derechos generales de la comunidad. En la conciencia social las ideas de las clases poderosas mantienen la hegemonía. Con la aparición del proletariado, en el modo de producción capitalista se inaugura una situación respecto al proyecto hegemónico que los intereses proletarios imponen. Por primera vez en la historia nos encontramos a una clase que se identifica con la abolición del dominio de clase. La representación de intereses del proletariado no es una ideología, puesto que no es una sublimación necesaria de contradicciones que éste no puede resolver en la práctica.

La ideología es, fundamentalmente, una inversión de la realidad en la conciencia de los hombres.

Según Stanley Moore, en **Crítica de la democracia capitalista**⁵, los clásicos del marxismo han planteado que la ideología invierte las relaciones de abstracto a concreto y de consciente a inconsciente.

La inversión de la relación de abstracto a concreto consiste en partir del concepto de categorías a priori del pensamiento y aplicarlas al mundo real, en lugar de partir del estudio de lo real concreto y obtener como punto de llegada de la investigación los principios y las abstracciones.

La inversión de consciente a inconsciente se refiere a colocar los procesos mentales, las elaboraciones teóricas, en lugar de los procesos históricos. La investigación debe estudiar los procesos reales y generar sobre esa base las elaboraciones teóricas.

Estas inversiones no se dan aisladamente. Son

coordinadas de la actividad cognoscitiva de raigambre idealista.

Según Echeverría y Castillo, en la obra ya citada, la inversión que lleva a cabo la ideología consiste, básicamente, en la transformación del sujeto en objeto y de los objetos en sujetos. El hombre en tanto creador es transformado en producto, y sus productos —ya sean ideas o instituciones económico-sociales— son transformados en productores de la historia.

Una de las formas de inversión que expresa tal deformación es la que se realiza entre conciencia y existencia, suponiendo que la existencia social de los hombres es un objeto que se explica por las ideas —moral, religión, metafísica—, que tienen la apariencia de existir autónomamente, sin condicionamiento alguno de la base material.

El análisis de esta forma de inversión se encuentra muy vinculado con la inversión de lo momentáneo y lo permanente. Se trata de una inversión sutil del orden temporal en la captación del proceso histórico. Consiste en considerar determinados rasgos de una sociedad —formas de conciencia o de organización social— como si estuviesen de algún modo presentes en fases históricas anteriores. Este mecanismo hace que el presente se vuelva pasado, que se anulen las posibilidades de cambio, y por ende, de futuro. Esta inversión representa la consagración de lo momentáneo en permanente, en categoría universal e inmutable, con la cual se juzga toda la historia.

En la crítica que Marx y Engels hacen a la filosofía poshegeliana, se pone de manifiesto que el idealismo atribuye a los hombres de una determinada fase histórica las formas de conciencia de la fase histórica anterior posterior.

Los hombres, entonces, aparecen guiados en su proceso histórico por leyes preestablecidas, que se naturalizan y se presentan como el estado último del dinamismo histórico. Se piensa que las formas de racionalidad dominantes, impuestas por un modo de producción, representan el estado final y definitivo del desarrollo de la conciencia. De esta manera, se canonizan un modo de producción y una estructura social. Así, pues, se justifican los privilegios de la clase dominante, que son vistos co-

mo naturales y se prestigia un modo de vida. La ideología producida por la clase dominante idealiza la situación momentánea, intenta mostrarla como meta alcanzada, que debe convertirse en un estado de cosa permanente y universal. En la sociedad capitalista, por lo tanto, los habitantes parecen más libres que antes, exentos de contradicciones de clase, intereses comunes que el Estado protege, ocultando el hecho de que el Estado está en manos de la burguesía y no encarna la voluntad popular. La sociología burguesa afirma que la sociedad tiende al equilibrio y a la conservación del statu quo.

La misma forma de inversión se aplica a las estructuras económico-sociales y resulta, en la sociedad burguesa, en el fetichismo de la mercancía y del capital.

Según Helio Gallardo, la lectura ideológica es un instrumento para el pensar que se quiere eficaz, que delimita sus fundamentos socio-históricos, prácticos y que se concibe como una ruptura respecto al sistema imperante. Una primera forma de aproximarse a la conceptualización e historización del quehacer intelectual consiste en develar las representaciones ideológicas, además de su estructura semiótica y literaria.

El método propone tres niveles de análisis que no son entendidos en progresión lineal y compartimentada, sino en la unidad de un solo proceso. Dichos estratos son:

- 1) Análisis de contenido, cuya finalidad reside en alcanzar núcleos de significación, establecer su jerarquía y disponerla en valores y disvalores.
- 2) Contextualización conceptual e histórica que procura delimitar el alcance y sentido de los términos e ideas surgidos de la primera fase; explicita la posibilidad de relacionarlos con procesos sociohistóricos y de producción ideológica.
- 3) Proyección o inserción del texto en una coyuntura de recepción y difusión.

● OBJETIVOS

El presente análisis de *En el séptimo círculo* se propone los siguientes objetivos:

- 1) Establecer el concepto de violencia que organiza los valores y disvalores que la pieza muestra.
- 2) Clasificar los nexos que dicho concepto de violencia posee respecto a la ideología capitalista-burguesa.
- 3) Insertar las tesis acerca de la violencia en el contexto de la situación mundial, hispanoamericana y nacional.

Esta indagación sobre **En el séptimo círculo** intenta comprobar las aseveraciones que se enumeran a continuación.

La obra despliega dos conceptos de violencia, a saber: la condena como fuerza suicida que encamina a la sociedad burguesa contemporánea hacia la destrucción y, por tanto, su condena de la violencia actúa para mantener el orden normativo. Puesto que se omite la compleja división económico-social y la estructura de poder que generan la violencia en **En el séptimo círculo**, la pieza postula un mundo de objetos fijos, una moralidad pura, que universaliza la opinión de que la violencia tiene siempre efectos apocalípticos. El tratamiento del tema se hace, pues, a partir de una inversión ideológica de abstracto a concreto y de consciente a inconsciente.

Por consiguiente, en el contexto nacional y latinoamericano, estos argumentos movilizan a la población contra la violencia revolucionaria.

● LECTURA IDEOLÓGICA DE EN EL SEPTIMO CIRCULO

Resumen de la fábula de la pieza resulta útil como preámbulo al análisis.

La obra sitúa al espectador en un espacio cerrado, la casa de Félix y Esperanza, ancianos de vida acomodada, quienes celebran el cumpleaños de Félix en compañía de otra pareja de similar edad llamados Dora y Rodrigo. Los anfitriones planean marcharse al día siguiente en un crucero por el Caribe, como primera actividad del recién pensionado Félix. Muestran a sus invitados el ingenioso mecanismo electrónico que cierra herméticamente la

casa y la va a proteger de ladrones durante sus vacaciones. Sólo se puede activar en forma manual o por medio de una llamada telefónica. Tienen además, otro dispositivo de seguridad: un circuito de televisión que les permite identificar a los que llaman a la puerta. Después de un rato de amena charla, aparecen los asaltantes. Son dos jóvenes varones y dos muchachas, logran entrar utilizando el siguiente truco: Ronna toca el timbre, pide el teléfono para avisar a su marido que el carro se le ha descompuesto. Está empapada por la lluvia y el niño también. Movidos por la piedad, le permiten entrar y luego ella los obliga, pistola en mano, a dejar entrar a sus compañeros. Los asaltantes humillan a los ancianos al final del I acto, estos contraatacan.

El II acto mantiene la hegemonía de los mayores. Los dos grupos intentan explicar las razones que justifican su violencia. El final los deja al borde de la mutua aniquilación, incluyendo al bebé.

Valores de los ancianos y jóvenes

El conflicto dramático se establece entre dos grupos de personajes, a saber, los ancianos —la pareja anfitriona y el matrimonio invitado— y los jóvenes asaltantes. A pesar de que se manifiestan como antagonistas y eso podría implicar que actúan motivados por escalas de valores opuestos, la indagación más honda arroja la evidencia de que la visión de mundo de ambos grupos es fundamentalmente, la misma. El paralelismo entre ellas se va intensificando conforme se agudiza el conflicto.

Los ancianos aprecian los valores individualistas que su posición de clase —alta burguesía de un país desarrollado— les ha otorgado. Es una generación que ha vivido la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, su estilo de vida en la metrópoli, resulta bastante semejante al de la burguesía del capitalismo periférico, con diferencia de grado. En el ocaso de su vida, gozan de una “buena conciencia”: creen que sus beneficios los han conseguido honestamente, pues se han integrado al sistema productivo y niegan su responsabilidad social. Se aprestan a gozar de su pensión, de su existencia acomodada, de sus “hobbies” y viajes.

Al cerrar herméticamente la casa y al utilizar dispositivos de seguridad, como el circuito cerrado

de televisión para identificar a los visitantes, intentan una fuga de la situación contradictoria que los rodea, y que esa paranoia denuncia: que los beneficios materiales y espirituales que poseen se erigen sobre la explotación y la coacción vertidas en la división social y técnica del trabajo, cuya finalidad es el lucro. Temen, pues, el ataque de las clases marginadas. Por tanto, la técnica les sirve como instrumento de ocultación de las fallas radicales del sistema social.

Los viejos se encuentran alrededor de sus setenta años de vida, pero se conservan en un relativo buen estado de salud producto quizá, dicen las acotaciones, "*de una vida metódica y ordenada*"⁶. Es resultado también de su posición económica y social. No quieren despedirse, sin embargo, de sus arrestos juveniles: fuerza, gozo sexual, fecundidad y belleza, valores prestigiados en su ambiente.

A causa de sus años, deben entonces recurrir a los artificios y a la hipocresía: maquillaje, pelucas, ropa cuidadosamente seleccionada. En este ámbito de sus existencias también la técnica ha pasado a ser un elemento imprescindible para mantener la apariencia juvenil y para consolar sus frustraciones íntimas. Así, Rodrigo indica que Dora alivia las tensiones que su impotencia le provoca, adorando los artefactos eléctricos que le obsequia.

Ambos matrimonios viven solos. Sus hijos han perdido el contacto esencial con ellos. Con nostalgia las madres señalan que se limitan a comunicaciones telefónicas y visitas ocasionales. Hay un nivel de frustración en ese sentido, sobre todo en Dora, que quiso tener un hijo más y no lo logró.

Los valores más positivos que poseen los ancianos son la solidaridad entre las parejas, el gusto por la maternidad, la infancia y un resabio de piedad hacia sus semejantes.

Sin embargo, estas convicciones, excepto la solidaridad entre esposos, resultan aparentes, pues declinan ante la violencia que los jóvenes desatan sobre ellos, al ignorar la dignidad que otorgan a sus cuerpos y su derecho a la autonomía. Por su parte, la solidaridad se da entre límites tan estrechos que resulta muy semejante al egoísmo. Los otros móviles negativos que guían el comportamiento de los viejos se derivan de su individualismo: la vanidad,

la frivolidad, la artificiosidad, la hipocresía, la integración funcional acrítica dentro del sistema y el tecnocratismo.

La ideología liberal-capitalista sostiene como núcleo de su doctrina el estímulo a la empresa humana individual y no social. Niega los intereses de la mayoría para satisfacer a una minoría.

El siguiente cuadro sintetiza los valores de la generación vieja:

VALORES INDIVIDUALISTAS DE LOS ANCIANOS

NEGATIVOS

Vanidad
Frivolidad
Artificiosidad
Integración funcional al sistema
Culto a la técnica
Seudosolidaridad

Sexo

Seudomaternidad

Los jóvenes rebeldes —Manolo, Rufino, Ronna y Chita— exhiben desde su ingreso una actitud de violencia destructiva hacia lo que la generación de estos "abuelos" representa. Evocan la rebelión juvenil europea y norteamericana de los años sesenta y setenta. Pertenecen a la misma clase social que sus víctimas: la alta burguesía.

Su violencia deriva de motivaciones individuales, no populares y masivas. Es una reacción a la vaciedad y artificialidad de la vida del siglo XX dentro de la burguesía. La violencia es directamente proporcional al poder del ambiente social de deprimir a los individuos. Su tensión mental está basada en el hastío y la falta de realización. Por eso, su irrupción en la fiesta de los ancianos y el sadismo con que los degradan es un ataque a un orden social decadente, caracterizado por la hipocresía y la negación de la verdadera humanidad. Por ello disfrutaban el destrozo de objetos culturales simbólicos —el jarrón— y todo lo que rodea la vida de los viejos.

Pero, puesto que su violencia es de la clase media, se vuelve apocalíptica, incapaz de ir más allá de la protesta, de transformar las estructuras sociales y crear una sociedad humanizada.

Su actitud es nihilista. Por eso Dora halla en el bolso de Ronna los siguientes productos:

*“Dora: Kotex, anticonceptivos, Chanel Nº 5. . . Ah, qué bueno. Nos gusta el mismo perfume. (Saca un par de libros). Ni Jesús, ni Marx. . . Vaya, qué novedad. Los Upanishads . . . ”*⁷.

Las protestas de los jóvenes se fundamentan a partir de generalizaciones débiles. Se basan en la idea de que la vida del siglo XX está empapada de violencia. Así, su estilo de vida violenta se considera inseparablemente vinculado al clima social más general de la violencia, del cual responsabilizan a las generaciones anteriores. La violencia social incluye desde la guerra nuclear hasta las formas aberradas de la familia. Por ende, los personajes reiteradamente catalogan su violencia mutua como patológica, como una enfermedad mental engendrada en un trauma familiar. Es, pues, una violencia que cumple una función catártica y de autoafirmación.

Dice parlamentos de esa clase, por ejemplo, Manolo:

“Manolo: Perro infecto, guau, guau. Cuando yo tenía diecisiete años mi mamá se acostó con mi mejor amigo, guau, guau, guau, y después me mandó a un colegio privado mientras ella seguía haciendo guau, guau, guau, con mi amigo.

Dora: ¿Y qué tengo yo que ver con su madre?

*Manolo: En que se parece a ella. (Vuelve a olisqueado)”*⁸.

La importancia del sexo en la generación mayor se manifiesta en la juventud como bisexualismo y promiscuidad. La champaña del cumpleaños de Félix se mezcla ahora con drogas.

De manera que, indiferenciadamente, se identifican la juventud y el vicio.

Sólo se observan entre los jóvenes, igual que en los ancianos, como valores aparentialmente positivos, la solidaridad entre ellos y un pseudoamor maternal. Ronna, la madre, a pesar de que clama

amor por su bebé, ha consentido en utilizarlo como cebo en la peligrosa incursión que han realizado.

La violencia, desligada de la heroicidad, la nobleza, y la esperanza en el futuro, se vuelve absurda.

La obra sostiene la tesis de que, aunque la violencia obtenga una ventaja aparente, la víctima frustrada volverá a detentar el poder y con la determinación de vengarse. Se plantea que la fuerza contiene en sí los elementos de su propia destrucción y engendra sus asesinos. Por eso, para los ancianos, la venganza surge como el nuevo valor dominante.

Los valores que motivan la conducta del grupo juvenil, se resumen, entonces, en el cuadro siguiente:

VALORES INDIVIDUALISTAS DE LOS JOVENES

NEGATIVOS

Vicio
Hastío
Patología psicológica
Violencia apocalíptica
Seudosolidaridad
Seudomaternidad

Las razones que esgrimen los viejos —especialmente Dora, quien resulta la vocero de algunas tesis de la obra— para legitimar su violencia se basan en que la extinción de los seres inferiores es moralmente válida. Los jóvenes son corruptos, además han empezado la violencia y pueden esperar un tratamiento similar.

La teoría de la inferioridad de ciertos grupos se deriva de la ideología eurocentrista y colonial desde el Renacimiento. Fue elevada a teoría por Buffon y De Pawn, en el siglo XVIII, para justificar la dominación de los pueblos fuertes sobre los débiles. Tiene raíces aristotélicas.

La pieza misma pone en evidencia los vínculos entre los argumentos de este tipo que justifican el expansionismo colonial y la violencia represiva de Dora. Acude a una narración de Esperanza sobre su experiencia respecto a los pigmeos. Ella estaba trabajando como enfermera en Africa durante la guerra. Desde que contempló allí a los pigmeos se angustia al no saber si tienen alma, o sea si son se-

res humanos. Se refiere a ellos en términos animizantes: hacían ruidos guturales, andaban en manadas. Según el razonamiento de Dora, los pigmeos no merecen respeto de ninguna clase, y estos jóvenes, eslabones perdidos, uno de ellos albino, tampoco merecen vivir.

La violencia de ambos grupos, subsectores de la burguesía, no puede promover la creación de un nuevo orden, pues su clase está incapacitada para contemplar la sociedad desde su mismo centro, como un todo coherente.

El niño, signo del futuro, no puede, por ende, salvarse de la ola violenta. Para estos valores decadentes, ya no hay esperanza, no hay salida.

Sin embargo, la violencia en la democracia liberal se liga con la idea de que la democracia ofrece un método pacífico de superar los antagonismos. La fuerza aparece como una amenaza a un proceso a través del cual el orden normativo existente puede ir cambiando pacíficamente. A pesar de que se legitima la fuerza, como lo hace Esperanza, primera en tomar la revancha, quedan con la impresión de que el empleo de la violencia constituye un testimonio de la falla del sistema. La fuerza se va a emplear como último recurso. Se prefieren los mecanismos racionales del regateo, el compromiso y el consenso, con el objetivo de mantener la estructura social intacta. Esperanza representa esta posición con sus invocaciones a la cordura y su requerimiento de elegir mediante el voto la actitud por tomar.

Desde que los ancianos restituyen su poder, sus valores resultan casi iguales a los de la juventud. Ellos mantienen idéntica naturaleza individualista burguesa. Puesto que es violencia reaccionaria se ejerce en forma devastadora. Solamente puede atacar los efectos y no las raíces del problema, de otro modo, tendría que combatir el statu quo que le interesa defender. Por ello esta violencia tiende a la perpetuación y al incremento. Sin embargo, la burguesía no puede sostener el régimen actual a base del poder y la violencia, pues éstos no pueden desterrar los efectos económicos y sociales del maquinismo, el industrialismo, el comercio mundial, la banca moderna, la deshumanización vital, los cuales concurren en la labor objetiva de minar las bases del capitalismo.

Los valores que se van manifestando hasta llegar al paroxismo de la violencia en los ancianos, se resumen en el siguiente cuadro:

VALORES INDIVIDUALISTAS DE LOS ANCIANOS

NEGATIVOS

Violencia apocalíptica
Pacismo
Regateo (votación)

Si se establece un registro de los calificativos que las dos fracciones burguesas se aplican, una a la otra, se encuentra que, reiteradamente, califican su violencia de fascista, degradante y sádica. Además, el concepto de hombre es pesimista, es sólo una bestia indigna de la vida. Véanse los siguientes ejemplos:

“Dora: Nazis.

Rufino: (Sacándose un peine del bolsillo se lo pone como bigote e imita a Hitler). Debemos matar a los viejos, debemos matar a los viejos, se. . .

Dora: Y seguramente ustedes se van a hacer más jóvenes. . .?

Rufino: Sí. . . nunca vamos a tener arrugas porque nos vamos a ir inflando con toda la mierda de ustedes, inflando, inflando y puff. . . estallamos la mierda en sus propias caras.”⁹

“Rodrigo: Déjela tranquila. Ustedes están locos.

Rufino: No. Ustedes son los locos y se lo vamos a probar.”¹⁰

Digna de destacarse es la actitud didáctica que se va conformando en Dora, para legitimar su violencia criminal:

“Félix: Hay que tener un poco de humanidad, por Dios, Dora.

Dora: Cuál humanidad, me pregunto yo. . .

Esperanza: Nos estamos volviendo monstruos.

Dora: Sí, y vale más que aprendan porque estos procesos pueden ser irreversibles. Por eso el niño debe morir.”¹¹

De acuerdo con la reflexión que va tejiendo la obra, donde los jóvenes son incapaces de señalar el trasfondo económico que moldea su violencia creciente y devastadora, que reprime los efectos de la violencia previa, pero no su estructuración económica en el contexto histórico, **En el séptimo círculo** señala que la violencia corrompe a sus perpetradores y produce una contraviolencia ruinosa. La pieza es una agresión al público, el cual impactado por la deshumanización que contempla, tiende más a movilizarse contra el violento, sacado de contexto, que a soslayar el uso de medios represivos. Escuchemos las palabras de Dora:

“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 una manera más cruel y refinada de lo que ustedes pudieran haberse imaginado jamás.”^{1 2}

Los receptores, enfrentados a un espectáculo en el que la violencia se presenta como apocalíptica y desmoralizadora, desarrollan un temor sobre el contagio social de la violencia y un miedo a que una “chusma” apasionada tome el poder, sentimientos que resultan antídotos para no simpatizar con el violento. La violencia engendra inseguridad, aprehensión y conduce a una violencia mayor, que Dora no olvida enseñar.

En la obra, la inversión ideológica consiste, por lo tanto, en universalizar una opinión sobre la violencia, convirtiéndola en entelequia, no derivada de procesos históricos concretos y diferentes. En la circunstancia de recepción de Costa Rica en la actual coyuntura de violencia revolucionaria que se vive en América Central y del Sur, es posible esperar que el mensaje de **En el séptimo círculo** actúa como coadyuvante en el rechazo de la lucha armada. La pieza omite decir que no todas las manifestaciones de la fuerza son destructivas. Así, la violencia proletaria tiene, en algunos ámbitos, el

carácter de auxiliar en un proceso de transformación que es determinado espontáneamente por el devenir de la estructura social. Está asociada a la heroicidad y, da lugar a un mejoramiento moral y espiritual. Sobre todo, conduce a la creación de un mundo nuevo, pleno de humanismo.

La impresión histórica de la obra escrita se intensifica con elementos escénicos. En el montaje, esta inversión de abstracto a concreto se refuerza con el vestuario, que recuerda igualmente la ropa de fatiga de los guerrilleros hispanoamericanos y la moda hippie en el decorado, semejante en la burguesía internacional, mezclando así diversos tipos de violencia. El recurso de que la acción se lleva a cabo en un ambiente herméticamente cerrado, donde el tiempo y el devenir se paralizan, colabora en la presentación de la violencia como abstracción desligada de condiciones económico-políticas, donde no tiene cabida la responsabilidad.

La obra, pues, censura la violencia y protege con ello el statu quo. Acierta en la crítica de los disvalores burgueses, pero no la lleva a sus últimas consecuencias. La pieza no termina, es el espectador el que sale pensando que está en su mano evitar el apocalipsis. Este final es muy efectivo, para lograr los resultados ideológicos que en ella subyacen.

● CONCLUSIONES

La obra **En el séptimo círculo** maneja un concepto de violencia como causa de la deshumanización y el apocalipsis, concepto derivado de valores individualistas burgueses. La ausencia de precisiones históricas prepara el terreno para universalizar tal tesis sobre la violencia, lo cual constituye una inversión ideológica.

Si la pieza fundamentara con mayor profundidad la índole de la violencia en los países capitalistas desarrollados, constituiría un aporte al conocimiento de esa cultura. Pero tal y como es, resulta pobre en el sentido apuntado. No esclarece tampoco el fenómeno de la violencia institucionalizada en nuestros países, ni mucho menos, la función humanizante y creadora de la violencia revolucionaria.

En el contexto latinoamericano, tiende a movilizar a la población contra el violento, considerado amoral de por sí, más que a disuadirlo de ejercer la represión.

El séptimo círculo señala con cierta lucidez los disvalores de la cultura burguesa decadente, pero no lo lleva esa perspectiva crítica a sus últimas consecuencias. Resulta incapaz de visualizar la sociedad como totalidad, incluyendo la presencia de otras clases portadoras de un nuevo proyecto de mundo que dignifique al ser humano. La pieza evidencia la perspectiva de clase del autor y el ideario

centrista de la social democracia. Privilegia lo puramente técnico-escénico sobre la densidad del contenido. Así, desenmascara los vicios de la burguesía, pero sin una visión concreta del camino por el cual debe marchar el hombre contemporáneo. Ese "claroscuro", según Helio Gallardo¹³, es propio de la matriz ideológica.

La pieza rehúye el reto de la literatura hispanoamericana de hoy, a saber, la búsqueda de valores auténticos que conformen una sociedad ontológica y rechace el apocalipsis nihilista.

NOTAS

1. VALDEPERAS, Jorge. *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica. San José. 1979. Pássim.
2. ACUÑA, Víctor Hugo. *En el séptimo círculo de una sociedad bloqueada*. En *Aportes*. Abril-mayo de 1982. N° 8.
3. GALLARDO, Helio. *Pensar en América Latina*. EUNA. Heredia. Costa Rica. 1981.
4. ECHEVERRIA, Rafael y CASTILLO, Fernando. *Ideología y medios de comunicación*. Amorrortu. Buenos Aires. s.f.
5. MOORE, Stanley. *Crítica a la democracia capitalista*.
6. GALLEGOS, Daniel. *El séptimo círculo*. P. 1 (folleto).
7. GALLEGOS. *Op. cit.* P. 36.
8. *Op. cit.* P. 43.
9. *Op. cit.* P. 26.
10. *Ibíd.* P. 21.
11. GALLEGOS. *Op. cit.* P. 53.
12. *Op. cit.* P. 38.
13. GALLARDO, Helio. *Pensar en América Latina*. Loc. cit.

- ALEGRIA, Fernando y otros. **Literatura y praxis en América Latina**. Monte Avila. Caracas. 1974.
- ACUÑA, Víctor H. *En el séptimo círculo de una sociedad bloqueada*. En **Aportes**. Abril, mayo de 1982. N° 8.
- ALIGHIERI, Dante. **La Divina Comedia. Los clásicos**. Editorial Cumbre. Méjico. 1977.
- ALTHUSSER, Louis. *La ideología. Los aportes ideológicos del Estado*. En **La filosofía como arma de la revolución**. Cuadernos Pasado y Presente. Editorial Siglo XXI. Méjico. 1978.
- AZOFEIFA, Isaac Felipe. *Un niño colgando en el vacío*. En **Periódico Universidad**. 16 y 22 de abril de 1982.
- CAUTE, David. *Dos tipos de alienación*. En **Alienación del teatro y la novela**. Extemporáneos. Méjico. 1976.
- CHASE, Alfonso. *Daniel Gallegos: el dramaturgo*. En **La República**. 16 de abril de 1982.
- ECHEVERRIA, Rafael y CASTILLO, Fernando. **Ideología y medios de comunicación**. Amorrortu Editores. Buenos Aires. s.f.
- GALLARDO, Helio. **Pensar en América Latina**. EUNA. Heredia. Costa Rica. 1981.
- _____. **Mitos e ideología en el proceso político chileno**. EUNA. Heredia. Costa Rica 1979.
- GALLEGOS, Daniel. *La colina*. En HERZFELD y CAJIAO. **El teatro de hoy en Costa Rica**. Editorial Costa Rica. San José. 1973.
- _____. **El séptimo círculo** (libreto corregido).
- _____. *Sentí que había vuelto a un país subdesarrollado*. En **La Nación**. 16 de abril de 1968.
- _____. *Gallegos explica por qué dijo no a Barcelona*. En **La Nación**. 2 de junio de 1971.
- HERZFELD, Anita y CAJIAO, Teresa. **El teatro de hoy en Costa Rica**. Editorial Costa Rica. San José. 1973.
- HERRA, Rafael Angel. *El séptimo círculo*. En **La Nación**. 20 de abril de 1982.
- LANNI, Octavio. **Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina**. Siglo XXI Editores. Méjico. 1973.
- LASKI, Hárold. **El liberalismo europeo**. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1953.
- MANTILLA Pineda, Benigno. **Teoría de los valores**. Editorial La Aurora. Méjico. 1947.
- MARX, Karl y ENGELS, Federico. **Obras escogidas**. Progreso. Moscú. 1976.
- MORALES, Carlos. *La Colina, buen trabajo sobre la fe en el hombre*. En **La República**. 26 de febrero de 1976.
- NARANJO, Carmen. *La violencia en escena, obra y gracia de Daniel Gallegos*. En **Escena**. San José. Costa Rica. 1982. Año IV. N° 7.
- RAMIREZ Mercado, Sergio. *Balcanes y volcanes: Aproximaciones al proceso cultural contemporáneo de Centro América*. En **Centro América hoy**. Siglo XXI. Méjico. 1973.
- SANCHEZ Vázquez, Adolfo. **Las ideas estéticas de Marx**.
- ARAYA, Seidy. *La Colina*. En **La Nación**. Viernes 26 de abril de 1968.
- _____. *Daniel Gallegos, abogado sumergido en el teatro*. En **La Nación**. 7 de mayo de 1978.
- _____. *Daniel Gallegos debe asumir la responsabilidad que le cabe*. En **La Nación**. Miércoles 16 de junio de 1971.
- _____. *La Colina, el teatro del absurdo y teatro de la crueldad*. En **La República**. 28 de abril de 1968.
- _____. *La jurisdicción de la censura. Reflexiones de La Colina*. En **La República**. 16 de abril de 1968.
- _____. *La Colina*. En **La Nación**. 24 de abril de 1968.

TRABA, Marta. *La cultura de la resistencia*. En
ALEGRIA, Fernando. *Op cit*.

VALDEPERAS, Jorge. *Para una nueva interpretación
de la literatura costarricense*. Editorial
Costa Rica. San José. 1979.

ZEMSKOV, Valeri. *Sobre las relaciones histórico-cul-
turales de América Latina y el Occidente.
El conflicto de Calikán y Próspero*. En
América Latina. Moscú. 1979. N^{os} 2,
3 y 4.

_____. *Las ideologías de la violencia*. Editorial
Tecnos. Madrid. 1976.
