

ESCENAS DE VIOLENCIA DANTESCA EN *EL SÉPTIMO CÍRCULO* DE DANIEL GALLEGOS

CARLOTA CATTERMOLE ORDÓÑEZ

carlota.cattermole@gmail.com

Universidad Complutense de Madrid

«*Nos estamos volviendo monstruos*».

DANIEL GALLEGOS,

En el séptimo círculo

«**R**ESULTA impensable leer los cantos de Dante sin relacionarlos con nuestra época –señala Osip Mandelstam en su *Coloquio sobre Dante* (1933)– están hechos para eso. Son herramientas para comprender el futuro. Exigen un comentario *in futurum*. Su actualidad es inagotable, incalculable e inextinguible» (Mandelstam, 2004: 53). Quizás sea precisamente esta potencialidad inscrita en los versos de Dante, junto con la plasticidad de sus imágenes, el motivo por el que tantos intelectuales contemporáneos se han acercado al legado del poeta italiano, cuyos contenidos y estructuras parecen susceptibles de someterse a una constante actualización. Los resultados de este diálogo son tan dispares como las nacionalidades y tendencias poéticas de sus protagonistas: en forma de alusión, cita, parodia o reescritura, la voz de Dante irrumpe con fuerzas renovadas en la literatura del siglo XX.

Las experiencias vanguardistas privilegian la destreza lingüística del *Sommo Poeta*, exaltan el atrevimiento estilístico y retórico de sus versos y admiran, como en el caso de Pound o Eliot, la compleja arquitectura alegórica del *Poema Sacro*, la modernidad de sus símiles y de sus metáforas (Casadei, 2012: 145). Sin embargo, después del horror de la Segunda Guerra Mundial se impone otra de las modalidades de

apropiación recurrentes y se recupera la imaginería dantiana como paradigma de comparación para describir los excesos violentos del mundo contemporáneo, experiencias de crueldad extrema e inefable que superan por su atrocidad el infierno imaginado por Dante (2012: 145). De manera tan reiterada acuden los autores del último siglo a contenidos e imágenes dantianas para retratar los infiernos que ha producido el hombre civilizado, que una simple referencia a Dante es suficiente para activar la memoria contextual del lector e introducir en el texto un horizonte implícito de significaciones que incluye tanto los contenidos de la *Divina Commedia* como la historia de su recepción literaria e iconográfica.

También en el caso de la obra que he seleccionado para mi intervención, una única alusión explícita a Dante, colocada estratégicamente en el título del drama, permite que un lector familiarizado con la *Commedia* ubique de manera inmediata los contenidos potenciales de la pieza en una atmósfera infernal que se intuye atravesada por episodios de violencia desmedida¹. Se trata de *En el séptimo círculo* (1982) de Daniel Gallegos, sin duda uno de los dramaturgos más reconocidos, junto a Samuel Rovinski y Alberto Cañas, de las letras costarricenses de la segunda mitad del siglo XX. Con una sólida formación intelectual forjada en el extranjero, Daniel Gallegos contribuyó de manera decisiva –y en este punto la crítica es unánime– al renacimiento y a la institucionalización de la actividad teatral costarricense durante las décadas de los 60 y 70. Entre otras cosas, el escritor dirigió el primer Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y apoyó personalmente las iniciativas de aquel inquieto Grupo Arlequín

1. En los artículos que hemos consultados se explicita recurrentemente la alusión infernal del título y la mayor parte de los autores coinciden en atribuirle un rol fundamental al intertexto dantiano (véase Sandoval de Fonseca, 1983; Herrera Ávila, 2012; Víquez Jiménez, 2012; González Zúñiga, 2013).

que revitalizó el escenario dramático josefino (Véase Herzfeld-Cajiao Salas, 1973: 9-20; Quesada Soto, 2008: 109-113).

Entre las obras que se estrenaron en la capital costarricense en aquellos años de efervescencia cultural, destacamos *A Puerta cerrada* de Sartre, llevada a escena por la compañía Arlequín en junio de 1970 y *La danza de la muerte* de Strindberg, dirigida precisamente por Daniel Gallegos ese mismo año (Herzfeld-Cajiao Salas, 1973: 269-277). En ambas piezas los personajes recurren reiteradamente a la imagen del infierno para definir los espacios cerrados (la habitación en Sartre y el torreón en Strindberg) y fuertemente semantizados en los que se desarrolla la acción dramática. Sus paredes aprisionan a los personajes en una asfixiante atmósfera que reproduce en escena ese infierno de los otros² al que alude explícitamente el drama de Sartre, el infierno de las relaciones intersubjetivas –matrimoniales, en el caso de Strindberg– que se resuelven necesariamente en conflicto.

También *En el séptimo círculo* se construye en torno a la dialéctica dentro/fuera y la configuración del espacio adquiere connotaciones semejantes aunque, en esta ocasión, la reclusión sea voluntaria. De hecho, los acontecimientos se desarrollan en la casa-refugio (Thenon, 2012: 98) de una desconfiada pareja de ancianos que se aísla del mundo con un sofisticado sistema de seguridad, con un circuito cerrado de videovigilancia que bloquea herméticamente puertas y ventanas. Ninguna alusión directa, sin embargo, a la dimensión infernal del claustrofóbico espacio, de modo que corresponderá a la expresión locativa del título situar a los personajes en una zona concreta de la topografía infernal dantiana y anticipar así el probable desenlace violento de la acción dramática.

2. «No hay necesidad de parrillas, el infierno son los demás» (Sartre, 2004: 56).

La información del paratexto permite al lector ubicar los contenidos de la pieza en el séptimo círculo del *Infierno* de Dante, donde expían sus pecados precisamente los violentos, aquellos que emplearon la fuerza bruta con el propósito de atentar contra el prójimo (primer giro), contra su propia vida (segundo giro) o contra Dios, la naturaleza y el arte (tercer giro). Las murallas de la ciudad de Dite representan la frontera topográfica que separa los pecados de incontinencia, caracterizados por un error de juicio que lleva al individuo a tender de manera desordenada y descontrolada al bien, y los pecados de maldad, entre los que se encuentran la herejía, la violencia y el fraude.

Sin embargo, la ordenación dantiana de los pecados que se castigan en el *Infierno* se rige, según ha demostrado Carlos López Cortezo (1995), por dos criterios que actúan simultáneamente y que atienden tanto a los fines como a los medios, de manera que la violencia («la matta bestialitate», *If.* XI, 82-83) comparte con los pecados de fraude su finalidad, es decir la maldad, pero se asemeja a los pecados de incontinencia por no servirse de la razón como medio, por tratarse, en definitiva, de un desvío del apetito sensitivo que actúa sin el control de la razón.

En términos de medios y fines, aunque desde una óptica radicalmente diferente, se articula también la reflexión vertebral de la obra de Daniel Gallegos, donde la violencia aparece como fuerza racional, cuando va acompañada del fraude, pero también como reacción irracional e inevitable frente a una coacción previa. En efecto, los contenidos de *En el Séptimo círculo* exploran las condiciones que generan y reproducen la violencia, al mismo tiempo que problematizan la legitimidad de su ejercicio como medio para frenar situaciones de disimulada violencia estructural y cultural.

Esperanza es el personaje que de manera más insistente procura comprender racionalmente las posibles motivaciones de la «violencia

hedonista» (Viquez Jiménez, 2012: 117) de la que hacen gala los cuatro desconocidos que han irrumpido en su casa, con el firme propósito, sólo en apariencia gratuito, de atentar contra su integridad física y moral. En la búsqueda de una finalidad convincente –aunque no necesariamente compartida– sitúa la anciana la posibilidad de una justificación de los medios violentos. Por este motivo exige que los jóvenes «defiendan su derecho a la violencia» (Gallegos, 1982: 187). «Yo no estoy de acuerdo con sus procedimientos –admite– sin embargo puede que tengan una razón, aún cuando pensemos que están equivocados» (1982: 197). «Tal vez la violencia algunas veces puede ser justificada... Por eso quiero –continúa Esperanza– que me contesten con alguna razón para que yo pudiera entender cuál es el motivo que los hizo actuar como lo hicieron» (1982: 182).

El lector comparte con Esperanza el afán por adivinar los móviles de la agresión. Sin embargo, difícilmente se podrá exculpar el exhibicionismo de violencia y brutalidad con el que los jóvenes intrusos interrumpen la tranquilidad de dos parejas de ancianos de clase acomodada que se han reunido para celebrar el setenta cumpleaños de uno de ellos. Con esta invasión explota la tensión acumulada desde el inicio de la obra. Se resuelve la contradicción que habitaba entre las expectativas de un lector que había descodificado la referencia locativa del título y la atmósfera pacífica que se respiraba desde el comienzo del drama y que anunciaba desde entonces el inminente desenlace violento de la acción dramática³.

3. Se trata de una característica típica de la producción de Daniel Gallegos, especialmente en su segunda etapa: «Son obras en las cuales una situación límite, que rompe con el orden habitual en la vida de un grupo de personajes, se toma como base para explorar, con descarnada lucidez y violencia, la validez o la legitimidad de las normas morales que rigen las relaciones entre los diversos grupos sociales» (Quesada Soto, 2008: 110-111).

En explícito diálogo con la *Naranja Mecánica* de Stanley Kubrik, reconocible y reconocido intertexto de la pieza (véase, por ejemplo, González Zúñiga, 2013: 206), los cuatro jóvenes no actúan movidos por la necesidad, pues pertenecen a la misma clase social que sus rivales, poseen los mismo bienes, disfrutan de los mismos beneficios y tienen deseos idénticos. En definitiva, agresores y agredidos, rivales en un conflicto de carácter generacional, «pertenecen [...] al mismo círculo» (Viquez Jiménez, 2012: 117). «Nos había todo lo que ustedes tienen –admite Rufino– 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 estas» (Gallegos, 1982: 104).

Por el contrario, el propósito de los intrusos es, según expone Manolo, medir el aguante (Gallegos, 1982: 119) de sus enemigos, quienes son sometidos a humillaciones de brutalidad que ahora sí es dantesca –la ambigüedad del adjetivo es deliberada–. Los jóvenes se deleitan con la dirección de un grotesco espectáculo, pues, entre otras vejaciones, obligan a sus víctimas a desnudarse, a bailar mientras se seducen mutuamente y a ladrar a cuatro patas en una denigrante emulación del comportamiento animal. Aunque en un principio los atacantes argumentan buscar exclusivamente diversión y placer, algunas de sus intervenciones revelan cuál es el verdadero móvil de una crueldad que en realidad no es gratuita sino vengativa. Su comportamiento es una reacción desesperada contra una realidad disimuladamente violenta y castiga –en terminología dantiana– el pecado de omisión cometido por la generación de sus abuelos al aislarse intencionalmente del mundo:

¿Ustedes creen, viejos decrepitos –les recrimina Rona– que con encerrarse en sus casas de la manera en que lo hacen, negándose a ver lo que pasa en el mundo, no son los primeros en desatar la violencia? Están muy equivocados si se creen libres de culpa. (Gallegos, 1982: 138)

Al final del primer acto los ancianos aprovechan un momento de descuido para retomar el control de la situación: derraman ácido sobre el rostro de uno de los atacantes y bloquean las puertas del domicilio para impedir su huida. Esta inesperada inversión de los roles desencadena una sucesión de agresiones que se dirigen en esta ocasión contra los intrusos, pues ahora son los ancianos, sedientos de venganza, «muertos de asco y desilusión» según las palabras de Esperanza (1982: 160) e insensibilizados al dolor, como confiesa Félix (1982: 115), quienes *imitan* y llevan a sus últimas consecuencias la conducta de los asaltantes.

El bucle de violencia que se genera solo se interrumpe con un desenlace trágico e imprevisible del que es responsable en primera persona Dora, la anciana que de manera más radical se enfrenta a los jóvenes, revelando además una ideología claramente segregacionista que parece justificar *a posteriori* la actitud violenta de sus rivales: «Es que son seres inferiores –alega– y por lo tanto se justifica su exterminio» (1982: 190). El personaje se niega a establecer un diálogo con sus adversarios como propone Esperanza, siempre más conciliadora que su amiga, cuyo delirio vengativo concluye con un homicidio de insospechada crueldad, con el lanzamiento desde lo alto de una escalera del bebé que su madre Rona había utilizado para ganarse la confianza de sus víctimas. «Violencia por violencia. Ya lo han oído» (1982: 211) declara con rencor Dora en el momento de cometer el asesinato, sepultando así cualquier posibilidad de salvación y enmarcando el futuro bajo el signo indeleble de la barbarie.

Los contenidos de la obra que hemos esbozado ponen de manifiesto el carácter profundamente polisémico del título, que además de aludir directamente a una zona concreta de la topografía infernal, con todas las implicaciones que dicha operación conlleva, confirma la concepción circular de la violencia que sugiere la pieza y que coincide, en sus aspectos esenciales y según mi interpretación, con la teoría

elaborada por René Girard en su premiado ensayo sobre la *Violencia y lo Sagrado* (1972). Como es sabido, el pensador francés aplica en esta obra su teoría del deseo mimético al análisis antropológico de las sociedades sacrificiales y define la violencia como el desenlace inevitable de esa estructura triangular del deseo que constituye la esencia de las relaciones interpersonales⁴. Desde su perspectiva, el deseo «desembo- ca automáticamente en conflicto» (Girard, 1983: 153), en pugna entre dos contendientes que inicialmente compiten por el mismo objeto del deseo, para consumirse después en una disputa que ya no está me- diada por ese objeto, sino que enfrenta a dos individuos obsesionados exclusivamente con su destrucción recíproca.

El juego de rivalidades en que deviene el deseo mimético degenera a su vez en una «crisis sacrificial» (1983: 56), en una situación de desor- den extremo, en una vorágine de caos y uniformidad social donde se anula cualquier diferenciación identitaria entre los individuos y donde se desdibujan las estructuras jerárquicas de la comunidad. Se trata, en definitiva, de una «crisis de las diferencias» (1983: 56) que derriba, como si se tratara de un inestable «castillo de naipes» (1983: 56), el orden cultural y social vigente⁵.

4. El deseo, según Girard, es «esencialmente mimético» (1983: 153), pues no se identifica con las aspiraciones aparentemente subjetivas y exclusivas de un indivi- duo sino que se origina por la tensión entre dos sujetos que pretenden el mismo objeto, deseable, no por sus propiedades intrínsecas o por su valor real, sino precisa- mente en cuanto que objeto del deseo de otro ser humano, quien desempeña el rol de mediador entre el sujeto deseante y el objeto del deseo.

5. «En efecto este orden cultural no es otra cosa que un sistema organizado de diferencias; son las distancias diferenciales las que proporcionan a los individuos su «identidad» y les permite situarse a unos en relación a los otros [...] Las instituciones pierden su vitalidad; el armazón de la sociedad se hunde y se disuelve; lenta al co- mienzo la erosión de todos los valores se precipita; la totalidad de la cultura amenaza con hundirse y se hunde un día u otro como un castillo de naipes» (Girard, 1983: 56).

En el séptimo círculo de Daniel Gallegos reproduce en escena una situación semejante, convirtiendo el espacio cerrado donde se desarrolla el drama en sinécdoque de una sociedad agonizante. De hecho, la irrupción de los jóvenes en el espacio-refugio transforma el lugar en un espacio hostil dominado por la violencia del que es imposible escapar, en un espacio anómico que anula, como sucede en un contexto de crisis sacrificial, todas las normas sociales. No podemos olvidar, además, la semejanza entre los dos grupos de personajes: todos ellos comparten deseos, cometen las mismas atrocidades y utilizan el mismo perfume, confirmación inequívoca de esta uniformidad.

Además, desde la óptica de René Girard la crisis sacrificial se caracteriza precisamente por episodios intestinos de violencia descontrolada y continuada que amenazan desde su interior la supervivencia misma de la comunidad. Al compartir con el deseo que la genera su naturaleza esencialmente mimética, la violencia es inagotable, se retroalimenta *ad infinitum*, se propaga –en expresiones del propio Girard– como un incendio o como una enfermedad contagiosa capaz de provocar una imparable «escalada de cataclismos» (1983: 37). Cada acción violenta desata necesariamente una sucesión de reacciones en cadena, de irrefrenables episodios de contraviolencia que concluyen con derramamiento de sangre:

Tan pronto como se desencadena la violencia, la sangre se hace visible, comienza a correr y ya es imposible detenerla, se introduce por todas partes, se esparce, se exhibe de manera desordenada. Su fluidez expresa el carácter contagioso de la violencia. Su presencia denuncia el crimen y provoca nuevos dramas. La sangre embadurna todo lo que toca con los colores de la violencia y de la muerte. (1983: 41)

Las agresiones recíprocas entre individuos o grupos desbordan todos los diques, generan una espiral ascendente de violencia y alimentan

el peligroso e interminable «círculo vicioso de la venganza» (1983: 23). Es evidente, de nuevo, la coincidencia entre la poderosa imagen utilizada por Girard y la concepción de la violencia que transmiten los diálogos del drama, donde los grupos de antagonistas se acusan mutuamente de haber comenzado el bucle de contraataques:

ESPERANZA.—Se dan cuenta de que ustedes lo comenzaron todo.

CHITA.—No es cierto. Viene de atrás. Ustedes no lo entienden.

RODRIGO.—Lo que no podemos entender es por qué nos degradaron hasta ese punto. Eso es un hecho, un hecho consumado.

DORA.— (colérica) Y ese hecho será vengado y aumentado con el beneficio de nuestra experiencia (Gallegos, 1982 :167);

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

FELIX.—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 que han cometido ustedes al encerrarse, con la ayuda de esos aparatitos y rehusar ver el mundo como es. (1982: 192)

Además, en varias de sus intervenciones Dora alude de manera explícita a la naturaleza mimética de la violencia:

DORA.—Claro que lo entiende. 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. (1982: 161)

DORA.—Mucho cotorreo. Basta ya. No más justificaciones. Yo pido venganza. Ojo por ojo. Si han querido darnos clases de violencia, créame que yo he aprendido la lección. Son una chusma infecta. (1982: 183)

Desde la óptica del antropólogo francés, las sociedades sacrificiales logran detener este proceso interminable de represalias con la institución del sacrificio, esto es, a través de un homicidio colectivo con función catártica. Y es que, como recuerda uno de los personajes del drama, la violencia puede ser también una fuerza purificadora. Con un acto de violencia unánime y fundadora se reconduce la corriente iracunda hacia una víctima propiciatoria que canaliza los impulsos violentos de la comunidad. La desviación sacrificial del espíritu de venganza, que se perpetua en el rito y que garantiza la estabilidad de la comunidad, desempeña la misma función que el sistema judicial en el resto de sociedades. De hecho, desde la óptica de Girard, la autoridad judicial monopoliza y racionaliza la venganza, desprivatizándola y transformándola en un acto legítimo, respaldado por la supuesta imparcialidad de una estructura al servicio del conjunto de la ciudadanía⁶.

En el séptimo círculo de Daniel Gallegos no se resuelve con éxito esta desviación sacrificial de la venganza, pues la víctima no es escogida de manera unánime y el sacrificio es el resultado de un irracional arrebató de cólera. Tampoco se restablece una estructura jurídica capaz de racionalizar la venganza. Por el contrario, los personajes se arrogan el ejercicio de la justicia y rechazan la intervención de cualquier autoridad competente: «Llamen a la policía» le ruega Rona a

6. «Al igual que el sacrificio [el sistema judicial] disimula - aunque al mismo tiempo revela - lo que convierte en lo mismo que la venganza, una venganza parecida a todas las demás, diferente solo en que no tendrá consecuencias, en que no será vengada» (Girard, 1983: 29).

Dora pero su respuesta es clara: «Nunca, ustedes hacen su propia justicia. Nosotros haremos la nuestra» (1982: 154).

En el espacio anómico donde se desarrolla la acción dramática se representa, en definitiva, el triunfo de la tiranía de la violencia en un contexto de crisis sacrificial. Confirma esta interpretación la contextualización de los episodios en una atmósfera excepcional donde se subvierten las jerarquías y se transgreden todas las prohibiciones sociales. En la pieza, que se abre además con la celebración de la fiesta de cumpleaños de Félix, todos los personajes interpretan irónicamente la ostentación de la violencia como expresión de un común espíritu festivo: «¡AHORA viene la bacanal!» declara por ejemplo Rufino (Gallagos, 1982: 134) tras obligar a bailar a los ancianos embriagados por el efecto del champán.

También en este sentido, las reflexiones de Girard resultan reveladoras, pues el antropólogo analiza la dimensión ritual de la fiesta, con la desaparición de las diferencias y la supresión de las estructuras sociales que implica, y la interpreta precisamente como «la conmemoración de la crisis sacrificial» (Girard, 1983: 128), como la «preparación al sacrificio que señala a un tiempo su paroxismo y su conclusión» (1983: 128). Las fiestas que acaban mal, que pueden incluso degenerar en matanzas, no constituyen «únicamente un tema estético decadente» (1983: 133) sino que, según Girard, ponen de manifiesto la pérdida de su carácter ritual. Anuncian, en definitiva, la agudización de la violencia y de la descomposición social, la recaída en el «círculo de la venganza» (1983: 133) de la crisis sacrificial con la que concluye también la fiesta de *En el séptimo círculo*.

Existe una sola reacción posible ante tan trágico desenlace, la exclamación desesperada que pronuncia Esperanza mientras se baja el telón: «Ya no hay esperanza» lamenta la anciana. Con esta pesimista intervención, además de desvelar el oxímoron que contiene su

nombre, el personaje recupera uno de los versos más emblemáticos del primer cántico de la *Divina Commedia* («Lasciate ogne speranza voi ch'intrate», *If.* III, 9) confirmando así la ubicación infernal de los contenidos del drama. La atmósfera dantiana que se genera exige un retorno al título, de manera que la obra se sirve de las referencias intertextuales al *Infierno* para subrayar y reproducir también a través de su estructura la irrefrenable circularidad de la violencia.

Con este regreso a Dante también mi intervención concluye intencionalmente en círculo, no sin antes recordar la paradoja que implica usar la imagen del círculo para aludir a la *Divina Commedia*, donde se narra un viaje de purificación moral que es, por el contrario, de naturaleza ascensional y que parte del infierno con el propósito de alcanzar la felicidad eterna del paraíso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante (2006): *La Divina Commedia*, ed. T. di Salvo, Milano, Zanichelli.
- CASADEI, Alberto (2012): *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino.
- GALLEGOS, Daniel (1982): *En el séptimo círculo*, San José, Editorial Costa Rica.
- GIRARD, René (1983): *La violencia y lo sagrado*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- GONZÁLEZ ZÚÑIGA, J. (2013): «*En el séptimo círculo*, de Daniel Gallegos, y la violencia como elaboración social», *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* 24 (1-2), pp. 203-209.
- HERRERA ÁVILA, Tatiana (2012): «*En el séptimo círculo* o la mortal comedia postmoderna», *Káñina, Revista de artes y letras* XXXVI (2), Universidad de Costa Rica, pp. 97-104.

- HERZFELD, Anita y Cajiao Salas, Teresa (1973): *El teatro de hoy en Costa Rica. Perspectiva crítica y antología*, San José, Editorial Costa Rica.
- LÓPEZ CORTEZO CARLOS (1995): «La estructura moral del infierno en la *Divina Commedia*: nuevas aportaciones», en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura*, Actas del v Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993), Vol. III, Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla (71-79).
- MANDELSTAM, Ósip (2004): *Coloquio sobre Dante*, traducción de Selma Ancira, Barcelona, Acantilado.
- QUESADA SOTO, Álvaro (2008): *Breve historia de la literatura costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.
- SANDOVAL DE FONSECA, Virginia (1983): «*En el séptimo círculo* o el drama interminable de la violencia (drama social de Daniel Gallegos)», *Filología y Lingüística* 9 (1), pp. 21-56.
- STRINDBERG, August (1996): *Teatro escogido*, versión española y prólogo de Francisco J. Uriz, Madrid, Alianza editorial.
- SARTRE, Jean-Paul (2004): *A puerta cerrada, La puta respetuosa, Las manos sucias*, traducción de Aurora Bernández, Buenos Aires, editorial Losada.
- THENON, Luis (2012): «*En el séptimo círculo* de Daniel Gallegos, notas para una lectura escénica neo-expresionista», *Káñina, Revista de artes y letras* XXXVI (2), Universidad de Costa Rica, pp. 105-114.
- Viquez Jiménez, Alí (2012): «El círculo y el laberinto: aproximación a *En el séptimo círculo*, de Daniel Gallegos» *Káñina, Revista de artes y letras* XXXVI (2), Universidad de Costa Rica, pp. 115-121.