

Incomunicación múltiple en el *Teatro breve* de Solórzano

Francisco Javier Higuero

La mayoría de los estudios críticos centrados en la obra dramática de Carlos Solórzano suelen prestar atención primordialmente al tratamiento teatral del tema de la libertad y rebeldía tal como es vivido por los personajes principales, en un contexto existencial propenso hacia un determinismo incontrolable. Dichos personajes están caracterizados, de forma estereotipada, como fanteches, muñecos, marionetas, etc. Este teatro ha sido estudiado también muy acertadamente en conexión con la tradición popular y folklórica. Un ejemplo de estas orientaciones de la crítica del teatro de Solórzano podría verse en el libro de Esteban Rivas, *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano* y en el artículo de Douglas Radcliff-Umstead, "Solórzano's Tormented Puppets." El drama conflictivo entre el ansia de libertad y el encadenamiento de los personajes en un orden existencial que les impide la realización plena de sus aspiraciones conduce a situaciones representacionales que pueden ser consideradas como específicas del teatro del absurdo, conforme ha sido señalado por Frank Dauster al final de su estudio "The Drama of Carlos Solórzano."¹ En el presente artículo, dando como sabido lo ya tratado y examinado por los críticos ocupados de la obra de Solórzano, desearía concentrarme en el análisis de un aspecto concreto del mundo del absurdo reflejado en las obras dramáticas recopiladas en *Teatro breve*: la falta de interacción comunicativa dentro del universo dramático representado, tal como se manifiesta tanto en el diálogo o ausencia del mismo, como en la acción que se interpreta en el escenario. Dicha falta de comunicación afecta, en primer lugar, a algunos personajes que se encuentran en conflicto interior consigo mismos o en busca perpetua de respuestas que no hallan ni en su interior ni en la relación que intentan establecer con los otros personajes. La culminación más preocupante de la falta de comunicación tiene lugar cuando se produce un claro divorcio, de consecuencias fatales, entre la acción que se

lleva a cabo en el escenario y el mundo exterior al que se hace referencia y sobre el que los personajes no poseen el mínimo control, capaz de asegurar una existencia no angustiada.

Las obras dramáticas de Carlos Solórzano aquí estudiadas y recopiladas en *Teatro breve* son *El zapato*, *Cruce de vías*, *El sueño del ángel*, *Mea culpa*, *El crucificado* y *Los fantoches*. De todas estas piezas teatrales donde mejor se pone de manifiesto la ausencia de comunicación entre los personajes es en *Cruce de vías*.² No obstante, conviene dejar establecido desde el primer momento que en todas las obras dramáticas de *Teatro breve* se encuentra presente de una forma alarmante la ausencia de comunicación y las consecuencias que tal ausencia tiene en los personajes que anhelan continuamente entrar en contacto con otros, sin poder conseguir satisfacer sus deseos más acuciantes de manera apremiante.

Signos iniciales de incomunicación

El primer indicio de falta de comunicación en las obras de *Teatro breve* de Solórzano procede de la caracterización despersonalizada y anónima de los personajes. Excepto en *El crucificado* y *Los fantoches*, ninguno de los personajes tiene nombre propio y los que lo poseen en estas dos obras corresponden a figuras bíblicas que desempeñan una función puramente metateatral.³ Tal despersonalización manifestada en los nombres ya está poniendo en evidencia una falta muy notable y significativa de comunicación personal. ¿Es posible una comunicación auténtica entre dos o más personas cuyos nombres se desconocen? El anonimato en la caracterización de los personajes corresponde con la forma estereotipada dada a los mismos. Se observa un énfasis en la tipificación dramática de los personajes en todas las obras aquí estudiadas, aunque con una intensidad superior en *Los fantoches*, en donde la acotación inicial describe en paréntesis lo que cada uno de estos personajes representa estereotipadamente en la acción dramática. El mínimo de espontaneidad personal necesaria para que haya comunicación existencial brilla por su ausencia en un universo estilizado mecánicamente.

Si los personajes no se comunican dialogalmente entre ellos es porque con anterioridad existe un vacío total dentro de cada uno de ellos en los momentos de introspección interna. Por ejemplo, en *Mea culpa*, el Hombre va a confesarse en busca de contestación a una pregunta que antes se había hecho a sí mismo. Al no encontrar la respuesta dentro de sí trata de hallarla en lo que le sugiera el Confesor. Así es como se expresa el Hombre en la confesión de *Mea culpa*:

. . . Ah, padre . . . olvidaba decirle que desde hace un año he venido sintiendo, al salir de mi casa por las mañanas, un vacío aquí, en el centro de mi cuerpo, no es como antes que ese vacío se llamaba ansiedad, deseo de trabajar, de cumplir con mi deber . . . no. . . . Es un vacío cada vez mayor, como si mi cuerpo fuera el eco ajeno, casi inmaterial. . . . (58)

Antes de tratar de establecer una comunicación con el Confesor, el Hombre ha intentado dialogar interiormente consigo mismo, sin resultados positivos. Esta búsqueda de contestaciones a las preguntas que atormentaban al Hombre de *Mea culpa* la posee también un personaje tan introspectivo como el Cabezón de *Los fantoches*, el cual quiere comprender por qué está encerrado con los otros compañeros de encadenamiento y continúa buscando infructuosamente una respuesta satisfactoria. La búsqueda interior del Cabezón no es respuesta, sino un viaje sin propósito.

Intentos fallidos de comunicación verbal

Donde la falta de comunicación cobra caracteres más visibles es en el sentido de frustración de que son objetos los personajes, al intentar entablar una relación interactiva entre ellos, sin éxito alguno. No hay diálogo comunicativo entre la mayoría de los personajes de las obras del *Teatro breve* de Solórzano. La falta de comunicación en el diálogo se pone claramente de manifiesto en *Cruce de vías*, donde los tres únicos personajes, aunque intercambian palabras entre ellos, tienen la impresión de no usar el mismo lenguaje. Hay una significativa ausencia de comunicación entre el Hombre y el Guardavía, cuando aquél necesitaba la ayuda de éste para identificar a la Mujer que buscaba. El Guardavía no sólo se olvida de lo que le habían dicho, sino que también se contradice a sí mismo, haciendo imposible que el Hombre se tome en serio lo que dice. Tal falta de comunicación se extenderá al supuesto diálogo que mantienen el Hombre y la Mujer, en donde ésta se niega intencionalmente a darse a conocer. Parece que tal renuncia a identificarse a sí misma como la persona que buscaba el Hombre ya es crónica en la Mujer y se ha convertido en una impotencia casi total para revelarse a los que se interesan por ella. Esta mujer se proyecta en una supuesta amiga suya que padece el mal que le afecta a ella misma. Esto es lo que se desprende de lo que le dice al Hombre, el cual continúa sin captar el mensaje velado que intenta comunicarle la Mujer. Por consiguiente, de aquí se deduce que la responsabilidad última de tal falta de comunicación radica en los tres personajes de *Cruce de vías*.

También hay un intento frustrado de establecer una comunicación verbal entre los dos únicos personajes de *El sueño del ángel*. En esta obra, la Mujer se convierte en víctima de la insistente manipulación oral del Angel para que confiese lo que él desea y se declare culpable y arrepentida de lo presuntamente hecho por ella. En los momentos en que hay una cierta espontaneidad en las respuestas de la Mujer no se consiguen los objetivos perseguidos por el Angel. La comunicación entre estos dos personajes no es posible ya que hay una carencia total de apertura por parte del Angel hacia lo que quiere decir la Mujer. Hasta que ésta no se despersonaliza totalmente, el Angel no consigue sus propósitos. Sin embargo, cuando tal despersonalización se lleva a cabo, la comunicación tampoco es posible, ya que sin un mínimo de libertad carece de sentido el acto pseudocomunicativo que el Angel dirige en los últimos momentos de la acción dramática. Tanto en *Cruce de vías* como en *El sueño del Ángel*, la falta de comunicación dialogal se lleva a cabo mediante frases cortas. Esto contribuye a dar una cierta rapidez dramática a lo que se representa en escena. En contraste con estas dos obras, la interacción verbal, en gran parte de *Mea culpa*, se lleva a cabo mediante largos párrafos, los cuales, aun creando una atmósfera de lentitud teatral, no facilitan tampoco la comunicación. La sucesión progresiva de párrafos en la primera intervención del Hombre ocupa varias páginas. Esta intervención acaba con una simple pregunta, "¿qué debo hacer?" (62). La voz del Confesor se limita a decir "No lo sé" (62). En otras palabras, no se da una contestación satisfactoria a la pregunta, y por tanto la comunicación queda rota al no conseguirse los objetivos buscados por el Hombre que se estaba confesando. Al final de esta obra dramática, los papeles se invertirán y el Hombre se sentirá impotente para responder satisfactoriamente a los párrafos del Confesor.

La ausencia de comunicación entre los personajes se manifiesta, en algunas ocasiones, en una falta total de respuesta a las preguntas que se hacen. En *Mea culpa*, a los interrogantes del Hombre, "¿soy culpable, padre?" (62), el Confesor responde en silencio. Algo parecido sucede en *Los fantoches*, en donde el Cabezón pregunta inquisitivamente al Viejo que no contesta:

¿Por qué haces esto? Explícame. Quiero comprender. No sé si lo que te propones es bueno o malo. Durante mucho tiempo pensé que esperábamos aquí algo luminoso, le habíamos llamado libertad. . . . Ahora sé que desde que nos haces, pones dentro de nosotros, como condición para vivir, la bomba misma que ha de aniquilarnos. . . . ¿Por qué entonces no nos haces felices? ¿O por

qué no haces que la destrucción sea la felicidad al mismo tiempo?
Contesta. . . . (116)

El Viejo de *Los fantoches* tiene en común con otros personajes de las obras del *Teatro breve* de Solórzano la actitud de completo silencio. Durante toda la representación teatral no dice una sola palabra. Lo mismo le sucedía a la Madre en *El zapato*, a los dos novicios de *Mea culpa* y al mismo Judas de *Los fantoches*. Estos personajes, aun sin decir palabra alguna, desempeñan papeles claves dentro de la estructura dramática de las obras correspondientes. El conflicto entre el Joven y el Padre de *El zapato* se lleva a cabo bajo la presencia y mirada de la Madre que llega a seducir al Joven, el cual por ser víctima de tal seducción es castigado y golpeado por el Padre. La Madre con su presencia silenciosa fomenta el conflicto de falta de comunicación entre el Padre y el Joven. En *Mea culpa*, la esperanza de que tal comunicación se establezca entre el Hombre y el Confesor se elimina definitivamente cuando los dos jóvenes novicios sujetan, con fuerza, a éste y lo sacan a rastras del escenario, al final de la representación teatral. Dicha acción dramática recuerda la del tren de *Cruce de vías*, el cual está formado por tres hombres vestidos de gris que tampoco dicen nada y se llevan a la Mujer que sale arrastrada con movimientos contorsionados y angustiosos. Finalmente, Judas, personaje clave en el contexto argumental de *Los fantoches*, se caracteriza también por su presencia silenciosa. De hecho, en esta obra dramática, Judas es la primera víctima de la Niña, que representando a la muerte piensa aniquilar también a los otros personajes. La figura silenciosa de Judas es signo de la amenaza de la máxima incomunicabilidad, la muerte, que acecha a todos los que están encerrados en el almacén interior, en donde el público contempla el estado de soledad extrema de los personajes.

Interacción conflictiva entre sentimientos, lenguaje y acción.

La falta de comunicación entre los diversos personajes se debe a la oposición entre las acciones de los mismos y lo que tales personajes de las obras del *Teatro breve* de Solórzano han manifestado verbalmente con anterioridad. En otras ocasiones, la contradicción radica en la multiplicidad de sentimientos, expresados casi simultáneamente. En *Cruce de vías*, la Mujer, al mismo tiempo que se niega a identificarse y a establecer una comunicación directa con el Hombre que la busca, le dice: "Yo creo que sólo hay un momento para reconocerse, para tenderse la mano. No hay que dejarlo pasar" (31). Sin embargo, es la Mujer misma quien está perdiendo la oportunidad, la cual, según ella dice, hay que aprovechar. En *El sueño del ángel* los sentimientos que denota tener la Mujer, al llorar convulsivamente, no

responden a lo que acaba de indicar de una forma categórica y asertiva. Inmediatamente después de declarar la Mujer enfáticamente que se ha librado de la tiranía del Angel, se echa a llorar. El público que asiste a la representación de esta obra de Solórzano podría esperar unos sentimientos de alegría y satisfacción debido a lo conseguido por la Mujer, pero no un llanto irracional. Esta dificultad en transmitir los propios sentimientos causa, en parte, la falta de comunicación. Por ejemplo, en *El cruce de vías*, cuando el Hombre se niega a reconocer a la Mujer, ésta suplica, implora, se angustia, se serena y siente tristeza. Algo parecido le sucede al Hombre de *Mea culpa*, cuando se ve obligado por el Confesor a transmutar los papeles. En ese momento el Hombre se siente asombrado, cohibido, atónito y con angustia. La confusión interna de los personajes impide que manifiesten un mensaje con la claridad suficiente como para poder ser captado por el interlocutor. Sin tal mensaje transmitido, no hay comunicación.

Hay reacciones imprevistas de los personajes que denotan una incongruencia esencial con lo que se espera de ellos y dificulta la comunicación. En *El zapato*, en un momento de discusión violenta del Padre y el Joven, se oye la risa de la Madre, leve al comienzo, pero que acaba por aturdir. Cuando concluye el párrafo final del Joven, la representación teatral termina con la risa creciente del Padre. Estas convulsiones de risa, bien sean aisladas o progresivamente crecientes, no clarifican de manera alguna lo que se quiere comunicar, sino que por lo contrario sirven para crear perplejidad tanto en el público como en los otros personajes. Cuando en *El zapato* se oye por primera vez la risa de la Madre, el Joven se queda paralizado. La misma carencia de significado obvio tiene la risa del Confesor en *Mea culpa*. Cuando el Hombre angustiado le está pidiendo consejo al Confesor, la respuesta de éste es una risa fuerte. Tal risa se vuelve a repetir cuando el Hombre indica que confía en el Confesor. En *Los fantoches*, la incomunicación entre los personajes y su creador, el Viejo, se manifiesta bajo la forma de una risa ausente de éste, la cual se convierte en la carcajada alocada de la Niña. La expresión de este último personaje no tiene el posible significado de ausencia, como en el caso del Confesor de *Mea culpa* o el Viejo de *Los fantoches*, sino de una máscara de la muerte que acaba con la posibilidad de cualquier comunicación.

No hay duda alguna de que, a pesar de todos los síntomas preocupantes de falta de comunicación, existe una cierta interacción entre los personajes de las obras aquí estudiadas de Solórzano; pero tal interacción no es comunicativa, sino vengativa en algunos casos e introspectiva en otros. La relación Padre-Joven en *El zapato* no es de cordialidad sino de castigo mutuo. El Padre desempeña el papel de zapato que aprieta al Joven, y éste se

convierte en el personaje que pisa, aplasta y destruye al zapato. En *Cruce de vías*, la manera como el Hombre, al menos inconscientemente, se venga de la negación de la Mujer a identificarse es oponiéndose él mismo a su vez a identificarse cuando ella lo desea ardientemente. En *El sueño del ángel*, parece que es el Ángel el que se quiere vengar de las supuestas acciones de la Mujer con su cuñado. En el diálogo entre la Mujer y el Ángel no hay comunicación sino una lucha reminiscente del combate bíblico de Jacob con el Ángel. No obstante, a diferencia de una de las versiones del sueño bíblico, en la obra dramática de Solórzano es el Ángel el que sueña con vencer a la Mujer y aparentemente lo consigue, llegando al orgasmo final, resultado de tal victoria.⁴ La comunicación simulada, pero no real, que se establece aquí, es como la de la Mujer y el Hombre de *Mea culpa* y el Viejo y los demás personajes creados por él de *Los fantoches*. El Confesor se ve obligado, debido a su cargo, a oír las autoacusaciones del Hombre. Como reacción a esta situación, el Confesor obliga al Hombre a que oiga su propia confesión. El Viejo de *Los fantoches* se venga de la autonomía que deseaban tener y parcialmente ostentaban los otros personajes, para aniquilarlos con procedimientos similares a los de la quema del Judas de las tradiciones mexicanas.

En algunas ocasiones la falta de interacción comunicativa no depende solamente de la actitud representacional de los personajes, sino también del contenido de lo que supuestamente se quiere comunicar. Por ejemplo, en *Los fantoches* la rutina del Viejito, reminiscente de la del Guardavía de *Cruce de vías*, convierte en algo mecánico y sin vida a lo que dice y hace. El repetir siempre lo mismo quita relevancia comunicativa a lo dicho. La sensación que produce la rutina unificadora la llega a padecer el Joven de *El zapato*, el cual en su última intervención exclama: ¡"Todos los días igual!" (19). Esta expresión dicha al final de la obra pone de manifiesto la circularidad repetitiva que afecta también a *Los fantoches*.⁵ No obstante, es en *El zapato* donde la circularidad cobra connotaciones propias del teatro del absurdo con referencias implícitas a la obra ensayística de Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*. El rencor del Joven que no logra comunicarse con su Padre causa la destrucción del zapato, el cual al final es reconstruido de nuevo por el mismo Joven que otra vez empieza a dar síntomas de desprecio hacia su Padre. Cuando el público cree que la comunicación se ha establecido, aparecen señales alarmantes de que el proceso destructivo va a ser repetido.

Ocultamiento aislador

El aislamiento de los personajes, además de proceder de una interacción altamente problemática entre ellos y de una conflictividad interna que da

origen a una contradicción irracional entre los sentimientos, el lenguaje y la acción, se manifiesta exteriormente mediante varios signos que ponen en evidencia el ocultamiento de algo. Con unas connotaciones similares a la de la risa, también el cubrimiento del rostro es uno de estos signos que impiden la comunicación. En *Cruce de vías*, al entrar la Mujer por primera vez en escena tiene la cara cubierta con un espeso velo, mediante el cual se impide que el Hombre reconozca la identidad de la persona buscada por él. En *El zapato*, cuando la Madre descubre su rostro, el Joven se cubre a sí mismo. Tal acción está impidiendo la comunicación en el momento en que parecía que se iba a llevar a cabo. En *Los fantoches*, la pintura que tienen los personajes en la cara los convierte en papeles tipificados de la obra dramática. Donde el cubrimiento del rostro resulta más evidente es en el Cabezón, el cual está presentado como una calabaza hecha de cartón. Lo interesante de este personaje es su interioridad; pero el cubrimiento externo impide la comunicación de lo que él podría revelar. Finalmente, en *Mea culpa*, es la cortina del confesionario la que obstaculiza que se vea el rostro de los dos supuestos interlocutores. Tal cortina interpuesta entre ellos es un signo externo más de la ausencia de comunicación entre dos hombres que tienen algo que decir, sin ser capaces de escuchar o entenderse mutuamente.

Al ocultamiento del rostro mediante un velo, hay que añadir que la falta de comunicación en las obras dramáticas del *Teatro breve* de Solórzano se debe a que algunos personajes permanecen o se mueven detrás de las espaldas de alguien. Por ejemplo, la Madre de *El zapato* se mantiene inmóvil y de espaldas durante gran parte de la obra. En *Cruce de vías*, la Mujer, después de entrar a espaldas del Hombre cuando aparece por primera vez en escena, al verse descubierta también se vuelve de espaldas y se queda inmóvil. Durante todo el diálogo de *El sueño del ángel*, nunca los dos únicos personajes se ven la cara directamente, ya que conforme se dice en las acotaciones el Ángel se mueve siempre en la penumbra y a espaldas de la Mujer. En *Los fantoches*, Judas permanece continuamente de espaldas al público. Tal posición de estos personajes indica el mantenimiento de una actitud existencial vivida al margen de lo que tiene lugar en la acción dramática. El mundo de estos personajes no es el de las preocupaciones de que son objeto los que intervienen en el diálogo y la acción. Los personajes de estas obras que permanecen vueltos de espaldas son, en parte, responsables de los conflictos dramáticos que aparecen en el escenario. Detrás del antagonismo entre el Padre y el Joven de *El zapato* se encuentra la figura de la Madre, capaz de seducir a ambos. La Mujer de *Cruce de vías* es la iniciadora de la frustración comunicadora que siente el Hombre. Ella es la que le cita a él en el lugar del encuentro, donde inicialmente se niega a identificarse. En *El sueño del*

ángel, la Mujer sufre las consecuencias de la manipulación de que es objeto por parte del Ángel, cuya actuación se lleva a cabo a espaldas de ella. En consecuencia, si hay conflictos en la acción dramática de estas obras se debe, en parte, a personajes que permanecen de espaldas, tales como la Madre de *El zapato*, la Mujer de *Cruce de vías*, el Ángel de *El sueño del ángel*, y Judas de *Los fantoches*. Al no dar la cara, estos personajes impiden una comunicación directa.

Además del gesto de dar la espalda, el aislamiento de los personajes se muestra de otras formas. Por ejemplo, los ojos que están mirando al vacío denotan una total falta de comunicación. Tal es el caso del Confesor de *Mea culpa*. Cuando por primera vez se corre violentamente la cortinilla del confesionario, los ojos del supuesto obispo ofrecen un aspecto delirante mirando al vacío. A esta mirada del Confesor responde la impresión que recibe el Hombre de estar también hablando en el vacío. No hay un obstáculo inmediato que impida la comunicación entre estos dos personajes, sino simplemente el espacio vacío de la nada. A pesar de lo que en común parecen tener el Confesor y el Hombre, no se consigue crear una interacción comunicativa entre ellos. En otras obras de Solórzano, los obstáculos son directos. Así, los picos de bambú del vestido blanco de la Mujer le impiden entablar comunicación personal con los otros personajes de *Los fantoches*. En *El zapato*, es el Padre el que directamente se interpone entre el Joven y la Madre en el baile voluptuoso que quieren representar.

Para concluir, conviene hacer notar que la ausencia de comunicación entre los personajes de las obras dramáticas de Carlos Solórzano aquí estudiadas afecta también a la relación entre lo que sucede en el interior del escenario durante la representación teatral y el mundo exterior. Así, en *Los fantoches* la comunicación entre el interior que aparece en escena y el exterior está rota. La acción dramática se lleva a cabo en un almacén con una sola pequeña ventana en lo alto. Cuando los personajes salen al exterior son eliminados mediante la acción de la muerte representada por la Niña. En *Mea culpa* y *Cruce de vías*, al final, al ir los personajes al exterior, la comunicación se rompe definitivamente. En *El crucificado*, la acción trágica de la muerte se lleva a cabo fuera del escenario y se debe a la falta de comunicación entre lo que se representa en el interior de tal escenario, equivalente al mundo de las apariencias, y lo que supuestamente creen los que están fuera, ignorando el carácter representacional del drama de la Pasión. El final de esta obra pone de manifiesto la soledad comunicadora de la muerte. *El crucificado* acaba cuando María y Magdalena, después de lo sucedido con ocasión de la muerte de Jesús, confiesan que se han quedado solas.

Aunque la muerte sucede fuera de la escena tanto en *El crucificado* como en *Los fantoches*, son los personajes de la representación en el interior del escenario los que expresan su soledad. Dice el Artista de *Los fantoches*: "Ya sabía yo que me dejarían solo . . . en el último momento . . ." (116). Los personajes de esta obra no solamente sienten la soledad al no ser capaces de entrar en comunicación con nadie durante la representación teatral, sino también en el momento de la muerte que sucederá fuera del escenario. Tal soledad radical de quien no ha sido capaz de conectar con nadie durante la acción dramática es manifestación del mundo absurdo que aparece en el *Teatro breve* de Solórzano. Los personajes son conscientes de lo absurdo de su situación y así lo manifiestan explícitamente. La acción dramática no resuelve nada y todo sigue condenado a repetirse de nuevo, sin finalidad alguna cumplida. El Hombre y la Mujer de *Cruce de vías* siguen esperando encontrar lo que buscaban y se niegan a reconocer lo que esperaban cuando sus deseos podían ser satisfechos. Si el teatro se encontraba vacío antes de la representación dramática de *Los fantoches*, así estará también al final después de que la Niña haya señalado al público con un gesto amenazante con significado de muerte. Cuando finaliza lo representado en el escenario, el público observa que todo podría estar dispuesto a llevarse a cabo de nuevo, circularmente, sin comunicación viva alguna que permita salir a los personajes de un mundo existencialmente absurdo en el que se encuentran atrapados y encadenados por supuestas fuerzas superiores.

Wayne State University

Notas

1. El artículo de Frank Dauster "The Drama of Carlos Solórzano," publicado posteriormente en traducción española con el título "Carlos Solórzano: la libertad sin límites" constituye el capítulo VII del libro del mismo Dauster, *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. La segunda parte de dicho artículo podría servir como punto de partida de lo que aquí estudio. Dauster examina todas las obras del *Teatro breve* de Carlos Solórzano, excepto *El zapato*. Su procedimiento metodológico consiste, en parte, en un análisis de los argumentos de cada una de estas obras. En mi estudio presupongo un conocimiento básico tanto de dichos argumentos como de lo expuesto inicialmente por Dauster en el artículo citado.

2. El significado del título ya implica una de las múltiples dimensiones que la ausencia de comunicación alcanza, de modo terminante, en *Cruce de vías*.

3. La acción metateatral insinuada en *El crucificado* correspondería a la primera de las cinco modalidades estudiadas analíticamente por Richard Hornby en *Drama, Metadrama and Perception*. Esta modalidad consiste en la representación de un obra dramática dentro de la

propia obra teatral. En *El crucificado* tal obra dramática estribaría en la representación escénica de la Pasión.

4. De una lectura atenta del texto dramático de *El sueño del ángel* se desprende la constatación asertiva de que el orgasmo final de esta obra no es simultáneo ni compartido. Simplemente el Ángel siente tal orgasmo al eliminar la espontaneidad básica de la Mujer, sin la cual no es posible la comunicación. La victoria del Ángel, después de la lucha continua durante toda la obra dramática, tiene más características de violación que de cualquiera otra experiencia interpersonal.

5. La circularidad de la acción dramática es uno de los múltiples aspectos técnicos definitivamente caracterizados del teatro brechtiano. Las obras del *Teatro breve* de Solórzano se prestan también a un análisis interpretativo dentro de las coordenadas estéticas e ideológicas de una concepción brechtiana del fenómeno dramático.

Obras Citadas

- Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus*. New York: Vintage Books, 1955.
- Dauster, Frank. "The Drama of Carlos Solórzano." *Modern Drama* 7 (1964): 89-100.
- . "Carlos Solórzano: la libertad sin límites." *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: Septentas, 1975: 127-142.
- . *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: Septentas, 1975.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perfection*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- Radcliff-Umstead, Douglas. "Solórzano's Tormented Puppets." *Latin American Theatre Review* 4.2 (Spring 1971): 5-11.
- Rivas, Esteban. *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano*. México, 1970.
- Solórzano, Carlos. *Teatro breve*. México: Lecturas Mexicanas, 1986. *El zapato* (11-19); *Cruce de vías* (21-38); *El sueño del ángel* (39-54); *Mea culpa* (55-69); *El crucificado* (71-92); *Los fantoches* (93-118).