

La libertad en *Las manos de Dios*

PETER J. SCHOENBACH

Carlos Solórzano es uno de los más distinguidos de los dramaturgos y literatos del México de la posguerra.¹ Su teatro, sin embargo, no depende de muchos elementos folklóricos mexicanos. La realidad circunstante le proporciona un punto de partida para indagar en los grandes problemas del hombre. La mayor parte de sus obras tienen lugar en ubicaciones indefinidas, o utilizan las costumbres mexicanas para estudiar el dilema existencial de todo ser humano. En efecto, por su propia confesión él se considera abanderado de esta actitud. Como dice, “. . . como autor he librado polémicas, sufrido ataques, y obtenido satisfacciones por [la] defensa [de esta tendencia a que se ha inclinado] desde el comienzo al tratamiento de los temas universales sin perder el arraigo con nuestros motivos, nuestros personajes, y nuestro idioma.”²

Un vistazo a la bibliografía antes mencionada da la formación cosmopolita de Solórzano, cuyo contacto con las luces de la *intelectualidad* francesa le causó una profunda impresión. Él ha podido ver que todos sufrimos de la misma angustia espiritual en el mundo contemporáneo. Cuanto más se van borrando las diferencias nacionales con la tecnología moderna, más vuelve el artista a plantearse las mismas preguntas indispensables sobre la condición humana.

Tradicionalmente ha sido la Iglesia quien se ha ofrecido a responder a las respuestas al “por qué” del creyente. Pero la institucionalización de las enseñanzas de Cristo y su identificación con las clases adineradas y dirigentes ha resultado en su rechazo por el intelectual. Sin embargo, como veremos, Solórzano como tantos otros, a pesar de su aparente rebeldía anti-clerical, no puede dejar de plantear su punto de vista en términos cristianos. Esta paradoja muestra un conflicto interior entre una atracción vital hacia el mito de la crucifixión y una desilusión para con el catolicismo.

Es patente que la crisis mundial de la posguerra ha producido un florecimiento en el arte, reflejando una búsqueda ansiosa dentro del alma humana. "En México," como dice Solórzano, "como en todos los países de América Hispánica, la segunda guerra mundial repercutió fuertemente en las directrices de la cultura; en la concepción del hombre y de su condición en el mundo. Esta repercusión se advirtió de inmediato en la literatura y muy concretamente en el teatro, a tal punto que la actividad teatral, tímida u ocasional hasta entonces, se convirtió, a partir de esos años, en un ejercicio continuo de la función teatral, hecho que ha venido a crear a la postre, un público asiduo, que aspira a ver en el teatro un análisis de sus problemas, que coinciden hoy, con los de todos los hombres de la tierra."³

¿Cómo concibe Solórzano la condición del hombre y como la refleja en la escena? La vida, para él, es una lucha continua entre el bien y el mal. Pero como Frank Dauster ha observado: ". . . for Solórzano, good and evil have very specific meanings: freedom and oppression."⁴ La figura del prisionero o del Crucificado es una representación del Hombre, atrapado en su sentido de culpa original y restringido o sacrificado por el prójimo. Como dice el Diablo en *Las manos de Dios*, "¿No sabes que los hombres nacen libres? Son los otros que después los van haciendo prisioneros."⁵

En este drama las trabas fundamentales a la libertad son el miedo y la culpabilidad que las autoridades instilan. Es el terror que enmudece al pueblo y que impide que Beatriz mire a la imagen de Dios. Las autoridades usan la amenaza como un instrumento para intimidar al ciudadano. La meta del estado es retener el *status quo* a toda costa. Cualquier cambio es un acto de subversión. Así es que un crimen como el imaginado fusilamiento del hermano de Beatriz es llamado "la Justicia." Ésta es la misma inversión de valores a la que apuntaba Orwell. Solórzano plantea en términos conmovedores la fricción inevitable de la conciencia del individuo y el bulto insensible del estado.

El poder pertenece al Amo, cuyo otro nombre sugiere a Dios mismo. "¿Cómo se atreve su hermano a gritar contra un Señor tan poderoso?" (p. 312). No es coincidencia que el Cura diga, "Nada de lo que hay en esta tierra nos pertenece. Todo es de Dios Nuestro Señor" (p. 330). El Amo delega la tarea de infundir el miedo a dos pilares de la sociedad, la Iglesia y las fuerzas armadas.

El Cura es el representante del Amo-Dios que, seguido por los crédulos Sacristán y Campanero, alaba la ignorancia y justifica la miseria del pueblo con suma hipocresía. Es él el que iguala el espíritu del progreso al del mal, y declara ser pecado grave el sembrar cualquier rebeldía. En ninguna parte se puede ver al farsante que es este ministro de la fe tan bien como en la escena en que él y sus jacaes conspiran para encubrir el robo de las joyas. Después de culparse el uno al otro el Cura sugiere que no se diga nada acerca del crimen a nadie. Lo ve como un primer paso hacia la expropiación. "¿A qué

no se atreverían después?” (p. 342). El Sacristán, siguiendo su ejemplo, propone que coloquen unas joyas falsas en las manos de Dios. Otro momento en que se revela la falsedad del sacerdote es al final, en el milagro que finge haber observado. Lo del ángel que revolotea dentro de la iglesia y el rayo que paraliza a la ladrona da una muestra de las maniobras descaradas con las cuales se aprovecha del pueblo. Hasta sus propios cómplices quedan alucinados por la arenga que él lanza.

El carcelero desempeña otro papel odioso asignado por los de arriba. Es consciente del oprobio común que provoca, pero se siente tan cínico que no sufre remordimiento. Él ofrece otra cara del “Verdugo” de Espronceda, a quien necesitamos pero cuya labor nos ahorra la fea responsabilidad con la cual tendríamos que ensuciarnos las manos. Al mismo tiempo descargamos nuestro desprecio sobre él, librándonos de la culpa. Es evidente que Solórzano lo concibe como un policía-soldado, un peón de las fuerzas de la opresión. Hace alarde de su posición, como toda persona mezquina. “Yo soy la autoridad” (p. 346). En realidad es un hombrecito, que luce su uniforme y sus armas. Es “débil, pero de aspecto brutal. Su traje recuerda al traje militar. Lleva a la cintura una gran pistola que palpa constantemente para sentirse seguro” (p. 311).

No tiene más fidelidad que para sí mismo. La única libertad que entiende es la que le proporciona lo que desea. La existencia en la miseria del mundo es en sí una prisión. Por eso pregunta a Beatriz de su hermano, “¿Para qué quieres que sea libre? De cualquier manera todos estamos prisioneros en este mundo, porque nunca podemos tener lo que queremos” (p. 344). Si hay una esperanza que casi le redime a él, es la de poseer a la prostituta. Pero desgraciadamente es demasiado rudo para entender la diferencia entre “poseer” y amar. Él y la prostituta se entienden porque sus valores son puramente monetarios. Está tan dentro del engranaje que sólo puede exteriorizar sus sentimientos en términos de la relación amo-prisionera. Ella aunque pobre (por el poco movimiento que hay en un pueblo tan miserable), por lo menos, está desligada de la abyecta servidumbre de los demás. Ni siquiera quiere las responsabilidades que le representaba la vida del burdel. Se vende, pero sin compromiso. Ésta es la solución de muchos a la cuestión del *engagement* del hombre de acuerdo con el *Calígula* de Camus. Se prestan al acto vil y a la vez se jactan de su supuesta libertad y desprecupación. “Ahora soy libre para cualquier compromiso y no quiero, sin embargo, comprometerme en nada,” afirma la meretriz. A la respuesta, “¡Valiente libertad!” del carcelero, ella contesta, mostrando la amplitud de la condenación, “No soy más libre que tú, ni menos. Me vendo como todos. La tierra entera es una prostituta” (p. 327).

A pesar de su cinismo, ella se ilusiona brevemente cuando él promete hacer un sacrificio por ella. La palabra provoca ligeras sugerencias del sacrificio máximo que presenció la Magdalena. El carcelero no logra des-

prenderse de su punto de vista cerrado ni para entender que la libertad pueda existir antes de la muerte. Además, ya que la condición humana no es nada más para él que aguantar hasta el fin, no puede simpatizar con el ruego de la prostituta. Su deseo de seguir siendo libre le parece absurdo al carcelero. “¿Qué te importa la libertad si de todas maneras algún día tendremos que morirnos?” (p. 327). La opresión, en los ojos del carcelero, es una parte íntegra del ser humano mientras exista la miseria. “Si fuéramos libres, dejaríamos de ser humanos” (p. 328). Tampoco es capaz de entender el amor que Beatriz siente hacia su hermano. En la obra es la única relación emotiva. El afecto es tan fuerte que por poco hace el milagro de vencer el miedo del pueblo. No lo logra del todo, no obstante, y acarrea al desenlace trágico de la crucifixión de la joven. El carcelero no visualiza el valor de una libertad que tiene que perderse con la muerte. “De la cárcel podrás librarlo, pero de la muerte . . .,” afirma a Beatriz, hablando de su hermano (p. 345). Él reconoce la semejanza del papel con que la sociedad les liga a él y al Cura cuando éste le acusa de complicidad en el robo. “. . . Usted es el que menos derecho tiene a despreciarme, porque las cárceles y las iglesias . . .” (p. 349).

Pero Beatriz, convencida tras una larga lucha interior, ya ha caído en la cuenta de que sólo la libertad da un sentido a la vida y a la muerte. Sin ella, la vida es muerte y la muerte, nada. “Me parece que la muerte, después de haber sido libres en esta tierra, debe ser una forma más de libertad, pero si hemos estado aquí prisioneros, la muerte ha de ser la cárcel definitiva” (p. 345).

Hasta ahora hemos visto a los agentes de la opresión. El Amo, el Cura, y el Carcelero ejercen esta influencia dominadora por medio del miedo obtenido por la fuerza. La mentira, la miseria, la reiterada culpabilidad del pecado original, todos tienden a desmoralizar a las víctimas.

Por otra parte, siempre hay los que lo arriesgan todo porque la libertad es la condición *sine qua non* del hombre de conciencia. Beatriz y su hermano han sufrido como los demás. Lo experimentan con mas objetividad por ser forasteros. Él, por no callarse, sufrió encarcelamiento. Ellos sienten la necesidad de desahogarse porque intuitivamente saben que tienen razón. Sólo quieren lo que es suyo, a lo que tienen derecho. Beatriz al principio está cohibida por las enseñanzas venenosas de la religión hipócrita. Pide y se humilla, rogando al carcelero que liberte o le deje ver a su hermano. De vez en cuando se trasluce su carácter rebelde. Sus peticiones al carcelero se vuelven un desafío cuando pregunta, “¿Tiene miedo el Amo de que algún día esos pobres hombres que él ha vuelto mudos le griten a la cara lo mismo que mi hermano le dijo?” (p. 313). Corresponde al Diablo, sin embargo, convencerla de que tiene razón en que lo que tiene Dios pertenece a ella y a todos.

El Enemigo en esta pieza teatral es todo lo contrario del demonio tradicional. A pesar de su mala prensa, ha trabajado siempre para ayudar al

Hombre en su realización. Su espíritu de renovación y revolución ha amenazado al Dios conservador de la religión institucionalizada. En este sentido Cristo es el prototipo del subversivo que fue crucificado por la Iglesia de su época, la de los Fariseos. Es precisamente en esta dramatización donde Solórzano acierta a dar a la obra un verdadero *coup de théâtre*. Las expectativas del público al verse frente a lo que parece un auto sacramental experimentan una nueva orientación. Se invierten los valores tradicionales y el dramaturgo puede servirse del molde archicatólico para embestir contra las injusticias sociales a las cuales la Iglesia ha contribuido. El Diablo le señala a Beatriz la vía de la rebeldía contra el mal como ha existido en grandes personajes a través de los siglos: Prometeo, Galileo. Su propia historia se remonta al ángel rebelde y las tentaciones del árbol del bien y del mal. Aunque calumniado, su meta ha sido “. . . acercarme al Hombre, ayudarle a vencer el miedo a la vida y a la muerte, la angustia del ser y del no ser. Quise hallar para la vida otra respuesta que no se estrellara siempre con las puertas cerradas de la muerte, de la nada” (p. 316).

Beatriz resiste las sugerencias del Diablo de que robe las joyas de las manos de Dios. Aunque ella está dispuesta por su naturaleza a dudar, el autor le crea un considerable conflicto interior. El proceso por el cual el Diablo la convence va desde su aparición al oír a Beatriz mandando el carcelero al demonio hasta el fin del Segundo Acto.

El impedimento principal en esta lucha es el sentido de culpabilidad metido por la Iglesia en su conciencia. El pecado original sirve para paralizar al creyente. A veces Beatriz lo siente tan agudamente que “. . . tenía . . . como un remordimiento por estar viva” (p. 337). Se percibe un claro parentesco entre el famoso, “. . . el delito mayor del hombre, es haber nacido,”⁶ y “De lo único que me arrepiento, es de haber nacido” (p. 347). Ella vacila entre el deseo de ver libre a su hermano y su miedo del enojo divino. Al darse cuenta de que el Diablo es quien lo dice, protesta que ha sido una buena cristiana. Beatriz propone el soborno al carcelero sin remordimiento pero cuando sabe que tendrá que arrebatarle algo de Dios, delata al Diablo. Tal es su convencionalismo. Hasta pide que le maten. Sin embargo éste es invisible para los que temen y por consiguiente el pueblo no está capacitado ni a entreverle. Beatriz acude al Cura a pedir su ayuda y él le contesta que “los designios de Dios son inescrutables” (p. 330). Entonces Beatriz sale a la calle, mendigando y encuentra que el prójimo es ciego. Finalmente, desesperada, se dirige directamente a Dios. Frente a sus ruegos y preguntas Dios es sordo. Al terminar su soliloquio dice, “Ya no sé qué es lo bueno y qué es lo malo” (p. 333). Reaparece el Diablo en este momento de crisis e insiste en que no le interesa llevarse su alma, sino ayudarle a recobrarla.

Todavía resiste Beatriz las imploraciones del Diablo. Éste tiene que servirse de su último recurso en tales casos de indecisión, los recuerdos y la

profecía. Después de presenciar su triste pasado y el futuro fusilamiento de su hermano, Beatriz puede cometer el acto de liberación. Mientras éste se realiza, Solórzano se vale de un parlamento del Diablo, en que anima a Beatriz, para presenciar el sacrilegio.

Como se ha visto, este conflicto es el eje del drama. Si ella hubiera podido robar sin dificultad, no nos habría presentado un notable personaje dramático. Beatriz encarna, desde el principio, un ser creíble que rebasa sus limitaciones y debilidades. De una pueblerina con la aparente religiosidad de todas, por medio de la lucha, llega a ser la voz del pueblo. La llama de la rebeldía que la capacita a ver al Diablo crece hasta que la consume. Por otra parte, se muere del frío de la indiferencia humana.

El hecho de que la protagonista sea mujer no debe sorprendernos. La fuerza móvil que impulsó a Beatriz a la rebelión era el amor. Su devoción a su hermano la inspiró a jugarse la vida. El mejor antídoto al miedo es indudablemente el cariño. El nombre Beatriz tiene resonancias dobles ya que todas las heroínas de nuestro dramaturgo se llaman así, como su esposa, la Señora Beatriz Caso de Solórzano. Además, gracias a Dante, Beatriz será siempre asociada con el amor.

Es de notar que el largo período de conversión del personaje por el Diablo se concibe como una seducción amorosa. Esto no se representa en términos obvios, pero la polaridad sexual es un elemento en sus relaciones. Él la sujeta del brazo, le habla al oído, le echa el brazo al hombro, y ella esconde la cabeza en el pecho del Diablo. Beatriz admite que ha sido bueno con ella y ya observamos como paulatinamente venció su resistencia.

Al final el Diablo no sólo es su abogado en un frío debate intelectual. Dios manda el castigo del viento del norte para desbaratar el pleito de la libertad. Sólo entonces prevalece el Cura. El Diablo se da cuenta de la derrota y cariñosamente toma a Beatriz en sus brazos. Ella está consciente de que el amor le acrecienta la felicidad. "Algo comienza a crecer dentro de mí, que me hace sentir más libre que nunca" (p. 355). Insiste en que él no deje de luchar y que prometa que ". . . lo harás por mí" (p. 358). En efecto, moribunda, declara al Diablo que comprende que ". . . el verdadero bien eres tú" (p. 358), y él solloza desconsoladamente ante su pérdida personal. En la predicción de su futura historia la incluye a ella, "Seguiré luchando; libraré de nuevo la batalla, en otro lugar, en otro tiempo, y algún día, tú muerta y yo vivo, seremos los vencedores" (p. 358). No cabe duda de que ésta es la despedida de dos amantes.

Hemos visto la nueva valoración que el dramaturgo da a los personajes de *Las manos de Dios*. El mismo dice que deseaba ". . . revisar los procedimientos del auto sacramental tradicional, asimilándolos a las técnicas modernas, para dar a los personajes una nueva fisonomía y descubrir, así, las implicaciones que éstos tienen en la vida del hombre contemporáneo."⁷ Su método es el del teatro universalista que toma la ubicación que parece, por

lo visto, latinoamericana, y la transforma; la impregna de sentido. Así rompe las barreras del arte folklórico y pintoresco para franquear la entrada de la escena mundial. Esto podemos atribuirlo a sus conocimientos del teatro francés y las amistades que trabó con los grandes artistas de Europa. Albert Camus dijo de su arte, "Tiene todos los dones necesarios para lograr esa trasposición de la realidad que es, según mi opinión, el fin último del arte."⁸

Es la intención del dramaturgo crear una atmósfera irreal para universalizar los problemas del hombre que plantea. Para Solórzano tanto la miseria como la esperanza son productos del hombre y no de un sistema abstracto. Sus personajes dramatizan determinadas fuerzas y al mismo tiempo reaccionan en términos de las emociones humanas. Sin embargo, no cabe duda de que en general el uso de la alegoría puede correr el riesgo de que los personajes no sean convincentes. Su función representativa de carácter-ideas tiende a deshumanizarlos y hacer difícil el establecimiento de la relación con el público. En *Las manos* a veces el autor juega con nuestra apreciación del nivel alegórico. "¿Por qué le llamas el Hombre? Es mi hermano . . ." (p. 317), protesta Beatriz. El hecho es que su hermano es el Hombre, encarcelado por su destino y el mal.

El recurso que logra dar verosimilitud a la figura de la heroína es la motivación que tiene por la relación más humana, la del amor. Es el dilema de su hermano, y la atracción del Diablo que se combinan para reforzar la resistencia de Beatriz. Sin amor no hay libertad y los sentimientos son propios de los seres humanos, no de los fríos símbolos. En un nivel es verdad que Beatriz no es una perfecta mujer mexicana, pero sí es una persona de carne y hueso. A Solórzano no le importa en absoluto la mejicanidad de esta obra, sino lo humano. Según Dauster, "The author has not permitted the symbolic level to destroy the organic unity of the play."⁹

Es posible que el desenlace sufra un poco, por su tendencia, inherente tal vez en la forma de un *auto*, de simplificar todo en términos absolutos de los buenos contra los malos. No obstante, Solórzano sobrepasa los límites de la alegoría a base de la función dramática de las emociones de la protagonista, como ya vimos, y de dos maneras más.

Su prosa, aunque cargada de ideas, tiene un tono lírico, casi bíblico, ceñido a la materia. Por ejemplo, mientras a Beatriz, amarrada y moribunda, la sopla el viento del Norte, el Diablo solloza, "He perdido tantas veces esta batalla de la rebeldía y cada vez me sube el llanto al pecho como si fuera la primera. El viento del Norte moverá tu cuerpo, pobre Beatriz, y golpeará en la ventana de la celda del Hombre, que sigue prisionero. No volveré a luchar más. Nunca más." Beatriz responde, "Sí. Volverás a luchar. Prométeme que lo harás por mí. Algún día se cansarán de creer en el viento y sabrán que sólo es imposible lo que ellos no quieren alcanzar. Su misma voluntad es el viento, con que hay que envolver la superficie completa de la tierra" (p. 358).

Junto con el uso del lenguaje la escenografía incorpora muchos ingredientes para hacer de la obra una experiencia total. El viento del Norte es un elemento simbólico-dramático. También el Diablo sólo es visible a los que no tienen miedo. Hasta el clímax Beatriz es la única capaz de verlo. De allí la ironía al cerrarse el telón al final del Primer Acto cuando el Diablo anima al pueblo a que abra "esta cortina de miedo" (p. 325). Además, el pueblo funciona como un coro, recordativo del teatro clásico. Pero en vez de comentar la acción, son mudos por el miedo que sienten.

Al final estos tres factores desempeñan un papel de importancia en la confrontación entre el Diablo y el Cura. Primero, Beatriz arenga al pueblo a que vea al Diablo. Poco después opera el segundo milagro cuando ellos responden a voces a los dos disputadores en una escena con las dimensiones plásticas de un ballet, acompañando sus respuestas con movimientos hacia una u otra de las figuras. Finalmente es el viento, como una arma de la venganza de Dios, que vence al Diablo. Destruye las cosechas y mata a Beatriz, extinguiendo la llama de la rebelión.

Una ojeada a las otras obras de Solórzano da una clara idea de su temática. La libertad es básica, ya sea como la rebelión contra la injusticia de Dios y la sociedad, o como la pasión desbordante del impulso reproductor. En *Los fantoches*,¹⁰ los títeres protestan contra la arbitrariedad de un dios ciego y sordomudo que deja toda la selección de los que van a morir a su hija, la Fortuna. La libertad en *Doña Beatriz*¹¹ es la fuerza vital de Don Pedro de Alvarado, reafirmando la importancia de la virilidad. Juntado con la fertilidad del Mundo Nuevo, predice un porvenir saludable para el mestizaje americano.

Sea la rebelión contra la miseria o la opresión de un lado, o la afirmación sexual del otro, la clave es la esperanza del amor. A veces (en *El hechicero*)¹² se habla más bien de la esperanza, pero son equivalentes. La muerte por sacrificio es el símbolo de la liberación que se logra por el amor. ¿No es esto la pasión de Cristo? Así se explican las figuras de Beatriz en *Las manos de Dios*, Jesús en *El crucificado*¹³ y Merlín en *El hechicero*.

El amor es lo único que da razón a la existencia y es el grano de la lucha del individuo contra la sociedad. La Iglesia yuxtapone el pecado y la culpabilidad al amor pero, ". . . el amor por malo que sea es siempre algo bueno."¹⁴ Para recalcar la humillación del ser humano vemos varios ejemplos de flagelación a instancias de la religión. No sólo ocurre en el caso del individuo, como la mujer en *El sueño del ángel*, sino colectivamente en *Las manos de Dios*.

Con este fin en *Las manos* la combinación de la danza, la pantomina, y el canto ofrecen al espectador la máxima experiencia dramática, en la manera de Bertolt Brecht. Se usa para contar la historia pasada de Beatriz paralelando la acción en el Acto II. Su función es la de despertar las emociones

para comprometer al público con su lírica llamada a la libertad de espíritu. Como cantan el Diablo y Beatriz mientras juntos bailan con júbilo:

Ay hermano prisionero
despierta ya . . .
La prisión es como un barco
hundido en un hondo mar
ay hermano prisionero
no duermás mas . . .
Pues en la orilla te esperan
la risa y la libertad (p. 321).

Rutgers University

Notas

1. Nacido en San Marcos, Guatemala, en 1922, se trasladó a su país adoptivo en 1939 donde se formó y actualmente reside. Se doctoró en Letras en México e hizo estudios de dramaturgia en Francia (1948-1951) y a su regreso desempeñó el cargo de Director del Teatro Universitario durante diez años. Es catedrático de literatura iberoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras y Director del Museo Nacional de Teatro.

Además de teatro Solórzano ha escrito ensayo, novela y es autor de un manual, *Teatro latinoamericano del Siglo XX*, (1^{ra} edición, B.A., Nueva Visión, 1961; 2^{da} edición, México: Pormaca, 1964) y una excelente antología, *El teatro hispanoamericano contemporáneo*.

2. Carlos Solórzano, "El teatro de la posguerra en México," *Hispania*, XLVII (December 1964), 695.

3. Solórzano, "El teatro de la posguerra . . .," p. 693.

4. "The Drama of Carlos Solórzano," *Modern Drama*, 7 (May 1964), 94.

5. Carlos Solórzano, *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, II (México, 1964), 317. En adelante las páginas en paréntesis representan las de *Las manos de Dios* en la antología citada.

6. Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (Garden City, 1961), 12.

7. Carlos Solórzano, *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, II, 302.

8. Albert Camus en la solapa de Carlos Solórzano, *Teatro latinoamericano del siglo XX* (Buenos Aires, 1961).

9. Dauster, p. 91.

11. Carlos Solórzano, *Doña Beatriz* (México, 1954).

12. Carlos Solórzano, *El hechicero* (México, 1955).

13. Carlos Solórzano, *Tres actos*.

14. Carlos Solórzano, *El sueño del ángel*, en *Tercera antología de obras en un acto* (México, 1960), p. 48.