

La voluntad rebelde en *Carnaval afuera, carnaval adentro* de René Marqués

ERNESTO M. BARRERA

René Marqués (1919) es un escritor contemporáneo de Puerto Rico que se ha destacado por su contribución muy positiva a la interpretación de los problemas sociales de su patria centrados en la coexistencia de dos culturas en choque: la tradicional, de raíces taínas-borinqueñas y españolas, y la moderna, de corte y estilo norteamericano. No obstante constituir esa coexistencia una antinomia, esencial en el quehacer literario de este autor, sus obras, a su vez, conllevan un aura de universalidad al plantear en sus intrigas dramáticas el problema de la rebeldía del hombre, y su consecuencial castigo, al tratar de buscar el significado de su existencia en las aspiraciones a la libertad, al amor y a la justicia. La escritora y compatriota de Marqués, Piri Fernández de Lewis, en su trabajo *Temas del teatro puertorriqueño de hoy*, al referirse al drama trágico de nuestro autor, *Un niño azul para esa sombra* (1959), nos dice: "René Marqués conjura la visión de un Prometeo encadenado a la roca de la vida, ansiando dar mayor vida al Hombre y siendo castigado a vivir muriendo en agonía por el mismo Dios que le puso en su ser la necesidad de ser Prometeo."¹ Esta observación compendia la síntesis filosófica de Marqués como escritor, por ese sentido de fatalidad determinante que impulsa a sus obras dentro de un plano ineluctablemente trágico, líricamente poético, emotivamente patético, conmovedor, en que se sepultan solamente ruinas que son polvo del tiempo. Y no muy lejos está la nota de Guerrero Zamora:

Desde *El hombre y sus sueños* (1948) denota este autor su vigilia sobre una imagen del hombre: la que le concibe como un grito de libertad rebelde contra aquello que le determina y, especialmente, contra el tiempo. El agonismo de sus personajes procede de ese debatimiento que Marqués—pese a ser un activista político que, en el plano del nacionalismo puertorriqueño, postula y espera una efectiva libertad—resuelve negativa y trágicamente, en el plano dramático.²

Todo cuanto Marqués ha hecho en el campo de la literatura gira alrededor de la imagen agónica del hombre que sufre y muere por haber nacido hombre y haber amado a los demás hombres, y que el puertorriqueño presenta desde ese encerramiento entre muros centenarios de la casa de la Calle del Cristo, que es la torre de purificación del drama simbólico *Los soles truncos* (1958),³ teatralización de todo cuanto el tiempo destruye y el fuego purifica, hasta su obra *Sacrificio en el Monte Moriah* (1968), que interpreta la leyenda hebrea de Abrahán, Sara e Isaac, trabajada a distintos niveles espaciales y temporales en ritmo trágico.

Vida y muerte, culpabilidad y expiación, libertad y entrega sumisa, amor y desamor, tradición y modernidad, vida estática y vida dinámica, pasado y presente, luz y tinieblas, son los comunes denominadores antinómicos del arte escénico marquésiano, y que animan los motivos argumentales de *Carnaval afuera, carnaval adentro* (1962),⁴ en donde los personajes sufren la angustia de no poder comunicarse unos con otros.

Esos temas también aparecen de una manera u otra en *La carreta* (1953),⁵ viacrucis peregrina de unos campesinos que abandonan la tierra que los vio nacer para ir en una carreta a agonizar en los arrabales de la ciudad de San Juan, y terminar crucificados, sedientos en un mar de angustias, en los "ghettos-calvarios" metropolitanos de Harlem y Bronx de Nueva York. Otras obras, como *La muerte no entrará en palacio* (1959), *Un niño azul para esa sombra* (1959), *La casa sin reloj* (1961) y *El apartamento* (1964) son trabajos que gravitan dentro de la atmósfera temática de la coexistencia cultural y dentro del natural clima trágico a que nos hemos referido.

El propósito de este estudio es examinar e interpretar el problema dramático de la voluntad rebelde que interpreta *Carnaval afuera, carnaval adentro*. Para observar en detalle los elementos estructurales y técnicos de esta pieza es preciso primero hacer una reseña del argumento y del asunto temático para someter luego a análisis los tres actos de que consta.

Mack, como protagonista simbólico del sistema norteamericano, y adicto a la antropofagia, quiere comprar a Rosita, personificación de Puerto Rico, para devorarla viva y en estado de inocencia. La transacción se tramita por medio de un representante de Mack, que en la obra es el Apoderado. Entra en el negocio el padre de la muchacha, Guillermito, alias "Willie," un banquero isleño quien acuerda tasar a su hija por dos millones y medio de dólares, con la aquiescencia de su esposa Mary, madrastra de Rosita. Aparece Angel, un joven pintor idealista, quien se enamora de la joven muchacha y la posee carnalmente, destruyendo así su inocencia. Se acusa a Angel de haber dañado la mercancía por odio a Mack. Un tribunal de payasos procesa al pintor en juicio de circo. La corte la forman dos jueces, uno de los cuales es el mismo Willie, padre-comerciante-juez, y el otro es una Condesa expatriada de Cuba, mujer de muchas riquezas. El fiscal acusador es el norteamericano George, un "Peregrino Puritano." La defensa la interpreta la abuela de Rosita, Doña Rosa, quien encarna los valores de la tradición española en la isla. El público de las galerías de la corte lo constituye un expresidente latinoamericano en el exilio de nombre Pito Jilguera y un Obispo de nombre Rasputo, dos figuras de pantomima manejadas por el sistema. El acusado pintor es sometido a tortura en forma de un rito pesadillesco ejecutado por cinco máscaras negras, cuyo acto va acompasado con un lamento, como el sonido de un

canto gregoriano en el cual se intercala el “ay-lo-lé” boricua, interpretado por cinco “Vegigantes,” quienes representan en el folklore puertorriqueño una mezcla de culturas pagana-africana y cristiana-española. En medio del tormento aparece Rosita y pide ser ella la víctima del pascual sacrificio, salvando de la muerte a su amado. De allí surge el tema de la inocencia sacrificada, dramatizado por la juvenil pareja de amantes frente al impersonal ente devorador, Mack, que como dice Vázquez Alamo—“encarna las rígidas e insensibles estructuras establecidas.”⁶ Tales asuntos se dramatizan dentro de los moldes de una farsa trágica dirigida por un personaje, la Tía Matilde, evocación nostálgica del ayer prehispánico de *Borikén* (hoy Puerto Rico), y quien aparece con un látigo en la mano, de esos que usan los domadores de circo.

La farsa observa los elementos del género a través de sus más florecientes momentos, desde la antigua comedia aristofanesca con sus impúdicos mascarones, hasta el más reciente *Desenmascaramiento* de Giraudoux. Algunos elementos de pantomima se observan en *Carnaval afuera, carnaval adentro*, extraídos quizás de la cantera de la “Commedia dell’arte,” sobre todo en lo que respecta a la libertad paródica y la agudeza satírica. La sátira aparece con obligada significación ética, evaluando y procediendo desde una tabla de valores; denunciando y juzgando, con lo cual alcanza su sentido de responsabilidad social. Y en lo paródico, teatralizando los motivos y las costumbres que brinda la vida puertorriqueña.

El sacrificio de Rosita es el sacrificio de lo espiritual por el materialismo y el escepticismo prevalecientes, de la misma manera como ocurre en *Los soles truncos*, en *Un niño azul para esa sombra* y en *Sacrificio en el Monte Moriah*.

La estructura de esta obra sigue los moldes de los tres actos tradicionales, en los cuales se presenta, se complica y se resuelve el asunto temático.

En el primer acto, la presentación del tema se lleva a cabo con una apertura seguida de cinco escenas con diálogo en prosa. Un alto suspenso domina en la apertura, donde la acción se mueve de afuera hacia adentro, en un ambiente de sonidos, diálogos expresionistas y onomatopéyicos, en un torbellino carnavalesco, que sirve para aumentar el impacto emocional en los espectadores, y de *leitmotiv* al tema de la incomunicación que trasciende a través de toda la dramatización: un caballo en que cabalga la Tía Matilde, personaje que dirige la farsa en las tablas, trota rítmicamente por los adoquines centenarios de una vieja calle de San Juan, paralizando el tránsito en un infernal tapón automovilístico. Suenan todos los *claxons* y se crea el ambiente alucinatorio en el cual la obra gravita. Una voz grita:

“Oigan, aquí apesta a caballo.”

Otra voz responde:

“Qué caballo ni qué puñeta! ¿Por qué no se mueven?”

Voz de mujer energuménica:

“Tiene que ser hombre quien formara este tapón! ¡Imbécil!”

Voz de hombre:

“Pásame por encima si tiene prisa, vieja estúpida!”

Voz de mujer:

“Animal” . . . Si estuviera aquí mi marido le rompería la cara, cabrón!”

Voz de hombre:

“A usted y a su marido me los paso yo por. . .”

Voz de norteamericano:

“Godammit! What the hell is going on here!” (pp. 23-24)

Este absurdo e irracional diálogo se presenta mediante el recurso auditivo de los altoparlantes en la sala de espectáculos. El tono expresionista se desplaza por todo el ámbito teatral, y la incomunicación será el motivo conductor de la acción en las tablas.

La primera escena (pp. 27-30) nos pone en contacto con tres personajes: con la criada Felícita y la dueña de la casa, Mary, en el mundo interior; y con Mack, vía telefónica, quien llama preguntando por Rosita, lo cual es la misma tramoya auditiva de los altoparlantes, a través de la cual conocemos el mundo de afuera. El lenguaje aquí es bastante grotesco, con imágenes onomatopéyicas y jitanja-fóricas. Felícita entra imitando un tren y arrastrando los pies acompasadamente mientras repite a intervalos regulares: “Tut-tut, tut, tut, tut-tut.” Y luego dice:

Automotor de las ocho. Dos minutos de retraso. Rosie no está. O no sé si está. Ni me importa ná. ¿En Caribe Beach? (En falsete.) Bich-bich-bich. (Natural.) ¿Canasta? Banasta, lacasta, papastra, mamastra . . . Sí, don Mack. No, don Mack. Troc mac, macac, cucac, tracacacac . . . Al cará . . . Tut-tut, tut, tut, tut-tut. . . (p. 28)

Siendo la dicción la básica unidad expresiva y de comunicación, Marqués ha arreglado con este simbolismo lingüístico el tono paródico en que se mueve esta obra. Fíjese bien que Felícita, la criada, se autodefine como un “auto-motor” de precisa cronología, presentación mecánica del hombre.

En la segunda escena (pp. 30-37) participan Angel y Rosita, en donde el joven pintor declara su amor a la muchacha, quien está vestida con *hot-pants* y blusa transparente, sugerencia visual que adelanta el problema que crea la relación erótica entre los jóvenes amantes, motivo principal de la unidad accional. El amor de Angel para Rosita está más allá “del tumulto y los ruidos del infierno, de la vida, de los *claxons* y las fábricas y bancos, y máquinas y bares y prostíbulos. . .” (p. 34).

En la tercera escena (pp. 38-43) participan otra vez Angel y Rosita, con un diálogo rápido, en contrapunto, en forma de letanías. Angel le pregunta a Rosita qué sabe ella de la vida, pregunta que se convierte en estribillo a las respuestas de ella: “Estudio en la universidad . . . me casaré con Mack . . . cinco mil millas cuadradas (las de Puerto Rico) . . . un mar que finge ser azul . . . dos millones y medio de habitantes . . . ¿Qué sabes de la vida? . . . topografía de cañas . . . -¿Qué sabes de la vida? . . . Autoridad de tierra . . . Industrialización . . . Estadísticas exactas de hombres que se marchan . . . ¿Qué sabes de la vida? . . .” (p. 38). Se percibe el dinamismo con que se mueve la acción.

Un poco más adelante se nos da de lleno el tema de la coexistencia cultural en este diálogo antinómico:

Rosita.—“Entre muros centenarios hay un Cristo con su calle . . . Y un convento con piscina, y un *gift shop*.

Angel.—“Y un sol trunco que arde en vida . . . Pared de nostalgia, gris de adoquín (cambio brusco) . . . *Hey, you, salesmen, tourists, bankers, soldiers*, hay un Cristo flagelado, reparado, restaurado. . .”
(p. 41)

Allí notamos las antinomias *pasado-presente* y *afuera-adentro* que rigen el mundo dramático de *Los soles truncos*, como también algunos motivos de esta obra: muros centenarios; un Cristo con su calle; un sol trunco que arde en vida; pared de nostalgia, motivos que contrastan con los del mundo de afuera del tiempo presente: piscina, *gift-shops, salesmen, tourists, bankers, soldiers*. De ahí el acierto de Carlos Solórzano al decir que “todas las obras de Marqués contienen implícitamente la misma motivación.”⁷

La cuarta escena (pp. 43-45) presenta un contenido existencial en las palabras de Angel hacia Rosita: “Disfrázate de ser humano y conocerás la vida.” (p. 45). Si asociamos ese pensamiento con los motivos *muros centenarios, sol trunco, pared de nostalgia*, tendremos una imagen calderoniana, profundamente trágica, en la cual gravita nuestra existencia. La vida como un disfraz, un engaño, un sueño, una ilusión, una cárcel, un destierro, sentido fatalista que anima al arte dramático marquesiano.

La quinta escena (pp. 46-55) es la de la tasación de Rosita por dos y medio millones de dólares. Intervienen, como ya se indicó, el Apoderado de Mack, el padre de la muchacha, Willie, y su mujer Mary.

Se cierra el acto con la aparición de una imagen que infunde miedo, en la forma de murciélago-vampiro, que interpretan cinco *Vegigantes* vestidos de blanco y negro, careta con cuernos y guantes en blanco y negro también, y con los brazos abiertos y amenazantes que ocultan en un círculo mortal a los personajes que tasaron a Rosita, quienes se revuelven como condenados en el infierno, en medio de un inexorable ritmo de tambores. Es una imagen expresionista de inspiración superrealista de los dramaturgos de vanguardia, en la que se dosifican transfusiones luciferinas de demencia o delirio en estado de inconsciencia onírica, y que tiene en esta obra la función de anunciar la macabra y ritual muerte de la inocencia.

El segundo acto lo forman dos escenas. La primera (pp. 57-75) presenta una parodia de alta comedia burguesa en la cual participan unos payasos disfrazados de aristócratas: la Condesa, Rasputo, Pito, George y una mujer conocida como La Viuda del Huérfano, invitados que son de la casa de Willie y Mary, para celebrar allí con *champagne* la consumación del pírrico negocio. Un ambiente cortesano saturado de hipocresía es el de la escena, de ritmo rápido y aturdidor, en la cual la charla adquiere la frívola superficialidad de la de los *cocktail parties*. Se habla de la vida paradisíaca, de refinamientos y celestiales placeres, de los cuales la Condesa había disfrutado en su tierra cubana, dueña que era de “trescientos mil acres, una central azucarera, una hacienda en la sierra, y una manzana de palacetes en la capital” (p. 62), lo que perdió con la llegada al poder del “monstruo sanguinario.” De esta manera el autor Marqués desplaza a otros niveles espaciales la imagen antropófaga que Mack refleja.

Vuelve a aparecer aquí la imagen sugerente de la muerte en el disfraz que lleva la Viuda del Huérfano, de luto riguroso, cuyo vestido está diseñado en tal

forma que al extender los brazos recorta la silueta de un murciélago o de una mariposa sombría y agorera. De este mismo estilo es el vestido de la Condesa. Es un tipo de simbolismo mítico que funciona por medio del universal arquetipo, expresando el contenido catastrófico de lo que se dramatiza.

La otra escena de este acto es casi todo un largo parlamento de la Tía Matilde en el cual castiga con el látigo de sus palabras a todos los allí presentes.

Se cierra el acto con una melodía romántica y con un fondo en que aparecen las siluetas de Angel y Rosita besándose apasionadamente y en un completo acto de entrega amorosa, asunto que complica la materia dramática y sirve de motivo teatral en el juicio de circo del tercer acto.

Tres escenas y un final de desenmascaramiento forman la estructura del tercer acto. La primera escena teatraliza el juicio (pp. 87-115) que es toda una parodia grotesca de los procedimientos judiciales; la segunda escena es la del tormento de Angel (pp. 115-119), que adquiere dimensiones crueles en formas de torturas físicas en un clima de arrebatos de demencia y dentro de un rito infernalmente pesadillesco y aterrador, con sonidos aturdidores de tambor y luz violácea que se intensifica y languidece a intervalos regulares, mostrando intermitentemente las siluetas de la muerte en la forma de un murciélago con sus alas abiertas, imagen interpretada por la Viuda del Huérfano y por las cinco máscaras negras que se mueven rítmicamente en danza macabra. La tercera escena es la del sacrificio o muerte de Rosita (pp. 119-125) que las máscaras ejecutan en un baile ceremonial donde hunden sus cuchillos en el cuerpo tendido de la joven, inmovilizándose todos los personajes con sus cabezas bajas. La inmolación de Rosita representa la salvación de Angel, quien habrá de seguir la lucha por la expresión libre de Puerto Rico. Todo cuanto se representa en las tablas viene a ser un remedo del carnaval que afuera celebra el pueblo en calles y plazas. De ahí surge el título de esta obra: *Carnaval afuera, carnaval adentro*.

El montaje de esta obra no ofrece mucha complicación espacial. Los tres actos ocurren en una misma área o plataforma escénica: la sala en un segundo piso con escaleras que conducen a habitaciones en el tercero, en una vieja casona de San Juan recién restaurada. En los dos primeros actos la plataforma sugiere la idea de una casa en que vive gente que pertenece a la alta burguesía criolla. La plataforma del tercer acto sugiere, en cambio, la de una corte de justicia, con estrados situados a distintos niveles. El contraste escenográfico surge tanto de los accesorios modernos que reflejan la frívola actitud de caracterización de algunos personajes, como de la luminotecnia, en relación a la vetustez de la arquitectura colonial de la casa y en relación a la sincronización entre la acción, iluminación y sonido en que se presenta cada acto. Hay un fuerte contraste escénico entre los dos primeros actos y el tercero. En aquéllos la escenografía es realista, en el sentido de ser visualmente objetiva. Los símbolos del escenario se refieren a las cosas físicas y materiales que tienen algo que ver con el significado de la obra: hay muebles y cuadros que desentonan por sus colores un tanto chillones con aquel recinto colonial de paredes de adoquines. En cambio, la escenografía del tercer acto toma formas surrealistas y muy aturdidoras, particularmente durante la escena del tormento de Angel, en la cual aparecen símbolos míticos (religiosos y folklóricos): el coro de Vegigantes con sus cantos gregorianos intercalados con el "ay-lo-lé" boricua, dan la sugerencia de los cantos corales durante

los ritos de réquiem. Y las imágenes del murciélago vampiro que interpretan los disfraces de los Vegigantes y de la Viuda del Huérfano, se asocia a la de la pesadilla nocturna del arquetipo vampiresco tratada lejanamente por Ovidio, en la antigüedad clásica, y revivida por Byron y Hoffmann, durante el romanticismo, y condensada supersticiosamente por Bram Stoker en *Drácula* (1897).⁸

La imagen vampiresca de Marqués se asocia directamente con la imagen canibalesca, de devoración destructora de Mack. Este personaje-idea del sistema materialista es quien mata, por medio de sus murciélagos enmascarados de hombres, a la inocencia que Rosita encarna. A medida que estudiamos el lenguaje, las imágenes y los símbolos, empezamos a adquirir una penetración en los personajes. Su personalidad se desplaza entre fuertes y débiles. Son personajes fuertes la Tía Matilde, Angel y Doña Rosa, de mayor a menor grados. Estos personajes son muy independientes y actúan con mucha libertad accional. En cambio, Rosita aparece desde un principio muy influenciada por las modas del momento, tomando a veces una actitud muy vacilante frente a Mack y frente a Angel, las dos antinomias de la caracterización dramática. Todos los demás personajes son meras figuras de pantomima dominadas por control remoto por Mack.

Marqués penetra en el examen psicológico de sus personajes analizando sus conflictos interiores. Usa el autor con bastante maestría las imágenes paradójicas y las técnicas cinematográficas modernas, a través de las cuales consigue fuertes efectos sensoriales de enorme intensidad escenográfica, transmutando mediante el recurso de la retrospectiva los panoramas de la realidad puertorriqueña a la estilizada realidad teatral, de corte marquesiano.

René Marqués es un dramaturgo versátil y diestro en el manejo de la forma y del lenguaje. Es él un lector infatigable de clásicos y modernos que sabe atrapar y elaborar las impresiones más sensibles de la naturaleza y del hombre. Posee un estilo poético con grandes recursos metafóricos. Dice su compatriota Margot Arce de Vázquez que, "aunque su obra es puertorriqueña por los motivos de inspiración y por el ambiente espiritual en que sitúa a sus personajes, tiene también una dimensión universal porque representa la angustia existencial y metafísica del hombre contemporáneo."⁹

Ahora bien, esa representación angustiada de la existencia humana es en la obra marquesiana uno de los varios ejes del contenido total. Hay otros ejes que interpretan la esencia Hombre en sus contenidos ontológicos, míticos e históricos. El contenido ontológico en *Carnaval afuera, carnaval adentro* se produce en la escena del sacrificio de Rosita. Revive Marqués el arquetipo que antes había tratado, aunque en forma diferente, en *Los soles truncos*, *Un niño azul para esa sombra* y en *Sacrificio en el Monte Moriah*. Si recordamos el significado original del sacrificio como un acto ceremonial hacia Dios y en nombre de Dios ofrecido por el Hombre, ya en forma de fuego, o matando a una víctima animal o humana en cualquier forma ceremonial, el rito purificador connotaba un acto expiatorio. De ahí la necesidad del personaje Rosita de ofrecerse a ser la víctima, acto por el cual ella se entrega para salvar al *Hombre-Angel* del inexorable triunfo mortal.

El contenido mítico de la obra es también de naturaleza religiosa y de naturaleza folklórica. A través de la primera surge el mito de la voluntad rebelde. Después del problema genético de la Causa, surge en el espíritu humano el problema del mal en la naturaleza, por la lucha universal, la necesidad del esfuerzo

en la procuración del alimento y del abrigo, por la lucha universal que implica el triunfo del más apto en todas las funciones de la vida, especialmente en la propagación de la especie. Pero la mitología nos enseña que el hombre, en todos los climas y en todas las edades, al plantearse el problema del mal por la necesidad de recibir e infligir la muerte para la propagación de la vida, consideró la muerte como el sumo de los males (menos en el budismo donde el mal es la vida). El "no ser" como estado preoriginario se transformó en "ser" por un pecado de la naturaleza, cósmico, no humano que engendra la vida y suscita la conciencia.

El mito común a todas las grandes religiones está en el concepto de que la vida es el resultado de una violación de tabú; la muerte es castigo de esta violación. En otros términos, *la muerte es un castigo* inferido por la divinidad al hombre por un pecado primitivo u original. *Por el pecado de la voluntad rebelde*. En este punto mítico *Carnaval afuera, carnaval adentro* tiene relaciones con la obra del guatemalteco Carlos Solórzano, *Las manos de Dios* (1956),¹⁰ particularmente en la rebeldía diabólica del personaje Beatriz en su lucha por liberar a su hermano de la cárcel, liberándose ella misma con su sacrificio; y también, en la misma imagen del Diablo, quien le infunde a Beatriz la idea de rebelarse contra el Amo. El personaje idea Diablo es en esta obra lo que es Angel en la de Marqués. El Diablo de Solórzano es bueno, bondadoso, compasivo e idealista, y contrasta con la avaricia devoradora del Amo, antinomia equiparable a la de Angel contra Mack. El mito de la caída del hombre es simultánea con la aparición de la mujer como primera impulsora. Sin embargo, en la obra de Marqués, como en la de Solórzano, es el *Angel-Diablo* quien genera la voluntad rebelde castigada con la muerte. El mito hebreo de Eva, lo mismo que el de Hesíodo en Pandora, se duplica en otras religiones indogermánicas por el otro mito de las Sirenas, según el cual la mujer es la que inicia al hombre en el saber y la ciencia violando el secreto divino de la Naturaleza, y por el mito de Circe. El teatro hispanoamericano desde su más remoto origen conocido nos ofrece el arquetipo de la rebeldía en el carácter de Ollantay violando el templo del Sol para raptar a la *Ñusta* Cóyllur, princesa hija del Inca Yupánqui.

El tercer y último contenido es el histórico, que da forma temporal y espacial a la antinomia que presenta la coexistencia de dos culturas en la isla de Puerto Rico, eje central de *Carnaval afuera, carnaval adentro* y de toda la obra dramática y narrativa de René Marqués.

San Diego State University

Notas

1. Piri Fernández de Lewis, citada por F. Vázquez Alamo en el prólogo al drama de René Marqués *Sacrificio en el Monte Moriah* (Río Piedras: Editorial Antillana, 1969), p. 11.

2. Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, Vol. 4 (Barcelona: Juan Flors, Editor, 1967), p. 595.

3. Incluida junto con *Un niño azul para esa sombra* y *La muerte no entrará en palacio* en la edición de José Luis González, *Teatro* (México: Arrecife, 1959).

4. René Marqués, *Carnaval afuera, carnaval adentro* (Río Piedras: Editorial Antillana, 1971). Las llamadas sucesivas referentes a esta obra son de esta misma edición.

5. *La carreta* (Río Piedras: Editorial Cultural, 1963).

6. F. Vázquez Alamo, en el prólogo a *Carnaval afuera, carnaval adentro*, p. 12.

-
7. Carlos Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX* (México: Editorial Pormaca, 1964), p. 158.
 8. Véase la obra en dos volúmenes de Angelo de Gubernatis, *Zoological Mythology: or the legends of animals*, Vol. 2 (London: Triibner & Co., 1872), pp. 201-203.
 9. Margot Arce de Vázquez y Mariana Robles de Cardona, *Lecturas puertorriqueñas: prosa* (San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967), p. 375.
 10. (México: Fondo de Cultura, 1964), pp. 303-358.