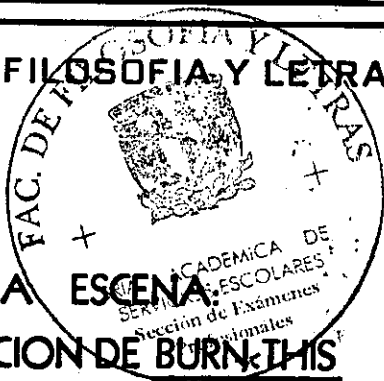




**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIONISO A ESCENA

**UNA INTERPRETACION DE BURNTHIS
DE LANFORD WILSON**

T E S I N A

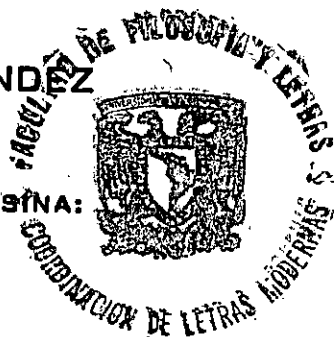
**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESA)**

P R E S E N T A :

RICARDO JARA FERNANDEZ

DIRECTOR Y ASESOR DE LA TESIS:

DR. ALFREDO MICHEL



MEXICO, D.F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TO MY NUCLEAR -radioactive fallout and all- FAMILY (i.e. mom & dad, who won't let me make fun of them, but know i love them.) THANK YOU.

"Sounds"

by Sawyer Shefts

At night I hear the dog bark
The wind blows my swing

My Dad is snoring
My mom is going like plunck, plunck
My Dad is snoring like ZZZZZZ, ZZZZZZ

My brother is sleepwalking like ahhhh, ahhhh, ahhhh

But I like those sounds.

AND TO MY EXTENDED FAMILY,
(you know who you are -you sexy bunch, you-)

To Lanford Wilson for his plays, his humor, and his generous help.

To Javier for telling me myths.

To Alfredo for showing me theater.

To Joanne fo' teechin' me how'ta rite goot, 'n encouragin' me two doo eat.

To Paty for kicking me into thinking almost straight.

To my brother, Rodrigo, again, because he can take a joke, and shares.

To Mónica for her proofreading and love.

To the four Coalla girls, the best times, the best smiles.

To Pico the only oddball who'll a) read this, b) get it, and c) actually, like it.

To Ana María, Alice, and Paola, the best stepfamily any Cinderella could have.

To Frida for her wonderful, glorious, marvelous proofreading (and toilet washing).

To Mario, for "ay, let's be shallow!"

To Xavier, Craig, Toño ("para toda la vida"), Susanita "y ya veremos quién".

To Vivette, because every writer needs a muse... or a dominatrix.

To Ma. José, tequila and weddings taste better with you.

To Kika who's got tenure in my heart.

To Tinca and Guido for their steadfast friendship, always there... or rather, way over there.

To Leo and Juan, role models, for their support and affection.

To those friends who fell in the line of duty: Bernal, Pierre, Mónica.

To me, porque yo lo valgo.

Programa

ACTO I

Escena 1: Introducción	2
Escena 2: Marco Mítico	9
Escena 3: Dioniso y el sacrificio	16

ACTO II

Escena 1: Los relatos de la primera escena	22
Escena 2: Robbie	25
Escena 3: Pale	30

ACTO III

Escena 1: Anna, Larry y Burton	40
Escena 2: A modo de conclusión	50
Obras citadas	55

Dioniso a Escena:
Una Interpretación de *Burn This* de Lanford Wilson.

Who are you? Where'd you come from? What do you want? It's me! Isn't it? You're going to take advantage of me! You're going to have your filthy way with me under the hot desert sun, aren't you? You're going to ravage me like I've never been ravaged before —your hot sweat sliding over my body as we roll in the dust! Oh, as you violate my innermost parts! As you pound against me in orgasmic animal passion! Oh, God... you're disgusting!

DIVINE in *Lust in the Dust*.

Huge, pale figures, tremendous, lonely, dark and desolate, fatal, mysterious lovers condemned to titanic infamies. What will become of you? What will your destiny be? Where can you hide your fearful passions? What terrors, what compassion you inspire, what immense and awesome sadness you arouse in those mortals called to contemplate so much shame and horror, so many crimes, such great misfortune.

GUSTAVE MOREAU.

ACTO I, Escena 1: Introducción

No es poco entrefer y sentir la hermenéutica, con todas sus audacias, como vida religiosa y como liturgia.

EMMANUEL LÉVINAS.

Lanford Wilson es uno de los dramaturgos contemporáneos norteamericanos más destacados e importantes. Su carrera abarca cuatro décadas, desde 1963, cuando escribió *Home Free!*, hasta su última obra, *Rain Dance*, estrenada en enero del 2001 en el teatro The Purple Rose, en Chelsea, Michigan. Su trabajo posee un carácter muy especial:

All of Wilson's plays have a human center, a core of compassionate mortality that gives them weight and solidity. What they don't have is much self-consciousness about 'style,' an experimental edge, a fashionable postmodern detachment – partly because they are [...] essentially naturalistic, but mostly because Wilson is a playwright who likes people, even when they do dreadful, desperate things. His plays are full of eccentric characters, and he treats them all handsomely. It is an enormously tolerant vision, in love with humanity and in love with America, quick to indict whatever endangers us all – managing, miraculously, to avoid sentimentality without avoiding passion (Zinman 13).

Al talento de Wilson para crear personajes sólo lo supera la riqueza de sus diálogos, que dotan a sus obras de gran flexibilidad y lirismo. "Wilson es un gran creador de idiomas característicos y vigorosos" (Michel 161).

Lanford Wilson nació en 1937, en Lebanon, Missouri (la escena de tres de sus más aclamadas obras). Después de la preparatoria se fue a San

Diego, luego Chicago y finalmente Nueva York, donde se integró rápidamente a los círculos del incipiente off-off-Broadway. Suya es la primera obra de más de un acto en dicho circuito, *Balm in Gilead* (1965), en el Café La Mama. También suya es *The Madness of Lady Bright* (1964), la primera obra de teatro gay escrita por un dramaturgo norteamericano presentada en el Café Cino (Michel 163). La enorme versatilidad de Wilson le ha permitido viajar desde el off-off-Broadway hasta la calle principal, e incluso incursionar en el teatro regional. La variedad e importancia de su obra lo han hecho merecedor de varios premios, incluyendo el *Pulitzer Prize* y el *New York Drama Critic's Circle Award* por *Talley's Folly* de 1980, y tres *Obies* (*Off-Broadway Theater Awards*) por *The Hot I Baltimore* de 1973, *The Mound Builders* de 1975, y *Sympathetic Magic* de 1997.

Burn This (estrenada en Los Ángeles el 22 de enero de 1987) se desarrolla en un departamento neoyorquino donde encontramos a Anna, bailarina y coreógrafa, y a Larry, publicista homosexual. Robbie, coreógrafo gay y tercer compañero de departamento, acaba de morir en un accidente náutico. La escena abre con la llegada de Burton, guionista millonario y novio de Anna, a quien ella y Larry relatan el funeral de Robbie. Meses después, a las cinco de la madrugada, llega Pale, visiblemente una réplica en versión heterosexual de Robbie, bañado en coñac y cocaína, para recoger las cosas del hermano muerto.

En su reseña para *City Limits*, Lyn Gardner describe así la llegada de Pale: “[He] makes his first entrance vomiting abuse about the scarcity of downtown parking and his second simply vomiting” (Herbert 715). Por su lado, Sheridan Morely, para el *Herald Tribune* escribió:

[Pale is] the brandy-soaked manager of a New Jersey restaurant who explodes into the Manhattan lives of a ballet choreographer, her wealthy lover and her gay flatmate, all of whom end up as the victims if not of his raging sexuality, then simply of his rage against the world (Herbert 715).

Resumir *Burn This* resulta engañoso pues la trama posterior parece reducirse al desarrollo de la relación que, muy a su pesar, entablan Pale y Anna. A su vez, Larry y Burton, fincados en Anna como el centro de sus vidas, y envueltos por el huracán Pale, se ven forzados a cuestionar y reconstruir su mundo. Clive Hirshhorn del *Sunday Express* recapitula, “For three hours Wilson juggles [...] emotional involvements without resorting to anything as commonplace as a plot. The result is a series of intimate conversations” (Herbert 717). Este mecanismo dramático lo aprendió Wilson de Chekhov. Así lo dice en una entrevista:

Chekhov is the most seamless writer. He manages to bury a plot so well that he has a reputation for not having one. That’s really silly because his plays always have very strong plots running through them. But he hides them in such a beautiful way that you don’t see the plot there at all. You don’t know why you follow it. [...] *The plot is what’s happening between people. The plot’s almost what’s happening inside the people, and that is thrilling to me. The threadline of the plot goes right through the center of the people rather than being circumstantial* (DiGaetani 292, mis cursivas).

Resulta entonces que un resumen de la obra nos evade, salvo que exploremos a los personajes, lo cual implica forzosamente un trabajo de interpretación.

"Wilson's plays never become thesis drama; the idea is always contained in character" (Zinman 14). A la luz de tal observación, la existencia de esta tesina es paradójica. El mismo Wilson comenta, "I don't consider myself particularly academic" (Correspondence A). Aún así, un análisis académico es pertinente en tanto pone de manifiesto la relación entre la obra artística (teatral y textual) y la crítica. La obra de creación existe; es un ente en sí, autónomo. La obra crítica está en segundo plano, dependiente de la obra primera, pero al mismo tiempo la fija, la legitima. La obra de creación adquiere su importancia y lugar en el canon porque la crítica la coloca ahí. La obra se encuentra en un lugar privilegiado, puesta ahí por la crítica; la obra se encuentra *center-stage*, y la crítica es su público. Esta imagen es la más apropiada de todas, pues pone de relieve la codependencia entre la obra y su crítica. *Burn This* como obra teatral exige un público, como obra artística exige crítica.

Por otro lado, *Burn This* es una de las obras más discursivas de Wilson. Acontece poco, pero mucho se expresa. *Burn This* resulta un comentario a la vida artística. "The characters in *Burn This* represent the elements of artistic development, with Pale the representative of pure emotion, Burton the representative of pure decoration, and Anna the

representative of the 'conflict become fusion'" (Jacobi 136). Como comentario a la creación artística es crítica. Como crítica, es conveniente hacerle una crítica posterior.

Mi propuesta crítica es utilizar el mito dionisiaco como plantilla para una lectura de los personajes, equiparando a Robbie, y luego a Pale, con Dioniso. Dentro del marco de ese mito, un concepto crucial es el sacrificio, que nos llevará a entender los cambios de los personajes y sus interrelaciones.

Para realizar dicha interpretación me valgo de ciertas corrientes de análisis. Por ejemplo, dado que la intención es interpretar *Burn This* a la luz del mito dionisiaco, la primera disciplina que salta a la mente es la literatura comparada. Losada dice, "[la] intertextualidad [es] concebida no ya como comparación, sino como lectura comparatista, esto es, la determinación de las relaciones" (9). Este tipo de estudio propone dos o más obras –no necesariamente literarias– independientes, y crea puentes de significación entre las dos.

En *Burn This* hay referencias explícitas al *Holandés errante* de Wagner, a *Ancient Evenings* de Norman Mailer y a *Wuthering Heights* de Emily Bronte. Las dos primeras remiten a un contexto antiguo, de leyenda y mito, donde los dioses aún visitaban la tierra. La tercera se conecta con la ideología del romanticismo. Pero la referencia que más me

interesa es la que está velada en la trama: el sacrificio, y por consiguiente, Dioniso.

También es importante explorar los significados que se crean en los deslices u oposiciones entre las palabras, su *diferencia*¹. El ejemplo más importante es el juego constante en el campo de significación alrededor del fuego, del calor, y por ende de la luz, hallado desde el título. Otro claro ejemplo de esto está en algunos nombres: Burton es el *burden*, el lastre que Anna debe dejar para crecer (Jacobi 137). Robbie, quien ha muerto, dejó a Anna sin guía espiritual, artística y sin alguien en quien proyectar su ideal para una relación. En pocas palabras Robbie es un ladrón, es quien *roba*. Pero en otro sentido, como lo exploraré más tarde, Robbie es sacrificado, es el chivo expiatorio. En tanto que primera víctima, él es robado de sí, de su ser. Finalmente, Pale, cuyo apodo nace del coñac V.S.O.P., está ligado al alcohol, y de ahí a la embriaguez dionisiaca. Es irónico que siendo el personaje más vistoso, se llame Pale, pálido. Su verdadero nombre es Jimmy, uno de cuyos posibles significados es palanca para forzar algo a abrirse (lo que hace con Anna), y así puede significar la acción de abrir –violentamente, diría yo– (como lo es su entrada); por otra parte, también significa –en argot australiano– inmigrante, o sea el otro, el ajeno (Webster's 767-768).

¹ La etimología de *diferir* es llevar por otro camino, otro sentido (Corominas 4:633; Webster's 401).

En fin, el presente trabajo es una interpretación de carácter mítico. Aunque me valgo de algunas teorías, no es riguroso en cuanto a profesar una escuela académica. En cambio, utilizo los métodos críticos — psicoanálisis junguiano, literatura comparada, narratología, alteridad— más como lineamientos y vías de exploración, que como patrones estrictos a rastrear. Tal manejo ofrece una mayor libertad y produce una gran riqueza de significados sin sacrificar la seriedad del trabajo.

ACTO I, Escena 2: Marco Mítico

La lectura Dionisiaca de *Burn This* no es gratuita. La obra misma hace referencias míticas y simbólicas de forma explícita. "Wilson includes much symbolism in this play: virtually every cinematic or literary allusion has a connection with the unfolding tale; even the "love story" that Burton sets out to write is probably *Burn This*" (Dean 112). Daniel J. Watermeier explora varias de las referencias mitológicas que la obra presenta. Su trabajo, "Lanford Wilson's *Liebestod*: Character, Archetype and Myth in *Burn This*" es seminal para esta tesina. Haré una breve recapitulación de su propuesta.

Burn This no es una obra que represente algún mito, sino que, inscrita en el presente, se vale de ellos como punto de partida y como marco.

Burn This is located firmly, even fiercely, in the present. Wilson, however, through various verbal and scenic allusions associates his present-day lovers with several legendary "fatal lovers," principally, but not exclusively, Teutonic in origin and Romantic in temperament. Contrapuntally, he plays the immediate present against a distant, mythic past and realistically drawn characters against archetypes. [*Burn This* is a] sophisticated and complex exploration of the nature of passionate love, or more accurately of eros, its relationship to death, to renewal and creativity, and perhaps its significance in our own time. (Watermeier 162)

Como Watermeier menciona, *Burn This* es una obra explícitamente pasional. Mel Gussow afirma que, "In the sense that it deals with lonely and displaced characters, *Burn This* is in the Wilson tradition. Where it breaks dramatic ground for the author is in its passion" (5). La pasión, entendida en sus sentidos de sufrimiento, padecimiento, posesión por algo externo y pasividad ante ello (Real Academia 1498-1499, 1541), es un atributo netamente dionisíaco.

Watermeier explora cuatro grandes referencias míticas y simbólicas: *El holandés errante*, el mito de Psique y Cupido, la simbología de la mariposa y, en menor medida, el simbolismo del fuego. Pero en el centro de todo está la idea de los amantes predestinados. Ésta es la referencia mítica o legendaria más palpable.

La crítica recibió a la obra como una elaboración del cuento de hadas. Para algunos es una variación de la historia del príncipe, la princesa y el monsturo. Holly Hill para *The Advocate* dice, "One of Wilson's accomplishments here is to take a myth – the maiden rescued from a monster by a prince – and send it spinning. In *Burn This* the prince loses, for maiden and monster are magnetized in body and soul." (A18) Sin embargo, otros la entendieron como variación de "La bella y la bestia". Algunos pensaron que era muy violenta, otros que era sosa. Benedict Nightingale escribió para *The Times*.

At root, *Burn This* is a sentimental variation on the Beauty and the Beast myth, itself not the most tough-minded of fairy-tales. [...] One problem is the play's erotic geography. Beauty must fall for the Beast, who must unwillingly display a sensitivity belying his verbal violence. Indeed, the Beast must push Beauty to awesome new creative heights. While the other characters are still blundering about without compasses, they must somehow struggle to their true emotional destinations.

It is hard to make such a story plausible, doubly when Wilson is so discursive a writer. Padding is the second main problem. Much of the banter and reminiscence is amusing in itself, but tends to check the play's visceral thrust (Herbert 718).

La queja principal² es que no es creíble. No se entiende cómo dos seres tan diferentes pueden atraerse. No se entiende cómo una mujer sensata deja entrar a las cinco de la mañana a un bruto ebrio, y menos aún cómo puede enamorarse de él. No es creíble que un bruto como Pale se interese por una "artista", ni que trabaje en un restorán para "celebridades". En fin, lo que exigió parte de la crítica —una exigencia esencial y determinadamente norteamericana— es realismo. Esta demanda ciertamente es válida en el contexto psicológico, pero no cuando nos acercamos a dicha relación a la sombra de un contexto mítico.

Watermeier menciona, "Wilson introduces the mythic context for his contemporary love story in a seemingly casual, almost off-handed manner" (164). Con esto se refiere al relato que hace Larry del *Holandés errante*.

LARRY: Senta throwing herself into the sea.

BURTON: Who's Senta?

LARRY: After the Dutchman sails away.

BURTON: I don't know it.

LARRY: *The Flying Dutchman*.

BURTON: I don't know *The Flying fuckin' Dutchman*.

ANNA: It's probably in your book of Nordic myths.

LARRY: Really. The Dutchman's this sailor who is like condemned to perdition unless he finds a girl who'll really love him. But he can come ashore only about once every seven years to look for her.

BURTON: Why?

LARRY: You don't ask why in Wagner. So he goes to Norway and Senta falls in love with him, but she has this boyfriend hanging around and the Dutchman gets uptight and sails off again. And Senta throws herself into the ... fjord.

BURTON: To prove that she loved him.

LARRY: To save him from perdition, to break the spell. The sea starts boiling, the Dutchman's ship sinks, all hell breaks loose (14-15)³.

El sacrificio es central en la historia del *Holandés errante*, y por tanto se proyecta en *Burn This*. Esta intertextualidad apuntala la interpretación de la obra como una actua(liza)ción del sacrificio. Watermeier analiza de forma brillante y sucinta este episodio, el cual, más que una simple referencia a la leyenda, prefigura una relación de palimpsesto entre los dos textos:

Although none of the principals realize it either at the moment or even later, this passage ironically presages their lives in the subsequent action of *Burn This*, as well as Burton's script and Anna's dance. [...] *Burn This* is thus loosely structured as a

² Es la misma queja de Kenneth Hurren para el *Mail on Sunday* (Herbert 715), de Milton Shulman para el *Evening Standard* (Herbert 715), de Rhoda Koenig, para *Punch* (Herbert 716), de Clive Barnes para el *New York Post* (37).

³ En las referencias a *Burn This* sólo menciono las páginas. Todas provienen de la edición de Hill and Wang.

play within a play (or opera) within another "play"—i.e., Burton's movie—and even within another "play"—i.e., Anna's dance—all taking their inspiration most directly from "The Flying Dutchman" legend: art reflecting life reflecting art. In this context, Anna is a contemporary Senta who saves the Dutchman (Pale) and herself from "perdition," while rejecting her suitor Burton/Erik. Larry, who ironically refers to himself at one point as an opera "Lady-in-Waiting" rather than an "opera queen," functions to a degree like the housekeeper/confidante Mary in Wagner's opera. Wilson omits an analogue to Senta's father Daland, but then Robbie does function as a surrogate, psychological father-figure to complete the analogy. In any case Wilson does not pursue the parallels in depth. He is less interested in re-telling *The Flying Dutchman* in contemporary terms than in using it to help establish a general, collective mythic framework for his present day characters and their conflicts. (165-166)

Así Wilson establece un marco mítico para su obra. Dos acciones en tiempos totalmente diferentes parecen realizarse en forma sincrónica. Se crea así, de hecho, un programa de lectura, claramente intencional.

Wilson afirma que,

since much of the story of *Burn This* comes from *The Flying Dutchman*, [the approach of the present thesis] really is a very interesting one for this play. Certainly I allowed myself much broader poetic license in this play than in some others. During rehearsals I kept thinking, "Who the hell do I think I am, writing like that? Those broad pronouncements and obviously symbolic and metaphoric declarations" (Correspondence A).

Hay una segunda referencia al mundo épico/romántico de Wagner en la última escena. Se trata de cuando Anna y Pale queman la nota de Larry, que alude al final del *Ocaso de los dioses* (*Götterdämmerung*) en el cual Brünnhilde se autosacrifica en la pira de Siegfried. La diferencia en escala

de los dos finales ilustra la reconstrucción que hace Wilson de los mitos: si bien ya no se puede vivir en forma y talla épica, el contenido emocional humano sigue siendo el mismo.

In contrast to the epic Wagnerian conflagration, [...] the tiny ashtray fire is hardly a "big finish." Wilson seems to imply that we are still seized by romantic impulses or longings, by epic passions; but that in the context of our times, such impulses are played out—in both life and art—on a much smaller scale and with much less confidence in their "rightness" (Watermeier 179).

Las alusiones a Wagner apuntan en dirección a una lectura analógica y mítica que, como los textos Wagnerianos, se centra en el sacrificio.

La segunda referencia que Watermeier explora surge de la mitología griega. En ella considera a Anna y Pale como correlativos a Psique y Cupido.

Pale is not so much a "bad man" as a "bad boy"—a *puer aeternus*. Less the fierce romantic hero than the mischievous, sometimes even perverse, eternal boy-god Eros [...] Pale's extravagantly excessive use of the word "fuck" may also be deliberate on Wilson's part. As the comedian George Carlin reminded us a decade or so ago, "fuck," after all, means "love." It's a slyly appropriate expletive for a modern day Eros" (Watermeier 169-170).

Si Pale es Eros/Cupido, entonces Anna es Psique. Primero que nada, hay que recordar que en el mito Psique debe ser sacrificada, según el oráculo, por voluntad de Venus. Cupido, quien debería ser su verdugo, la rapta y la toma por amante y esposa. El oráculo dijo:

Sobre una roca de la alta montaña, instala, ¡oh Rey!, un tálamo fúnebre y en él a tu hija ataviada con ricas galas. No esperes un yerno de estirpe mortal, sino un monstruo que tiene alas y vuela por el éter, que siembra desazón en todas partes, que lo destruye todo metódicamente a sangre y fuego (Apuleyo 137).

Esta cita ejemplifica los paralelos entre el mito y *Burn This*. Robbie, figura paterna de Anna, ha muerto, dejándola expuesta al monstruo (Pale). La descripción del oráculo de dicho monstruo se puede aplicar, punto por punto, a Pale. Por su consumo de alcohol y drogas bien puede decirse que "vuela por el éter." ¿Quién más que Pale, siembra desazón en Anna, Burton y Larry? Y ciertamente se encarga de destruir todo a sangre y fuego.

En la leyenda no hay un sacrificio explícito. Es un relato interpolado en *El asno de oro* de Apuleyo. Esta proto-novela latina es claramente un texto esotérico/místico. Es uno de los escasos textos que hablan de los antiguos ritos místéricos de Eleusis. Por lo tanto ha sido interpretada, especialmente durante la edad media, como un relato esotérico de sacrificio y transformación, esto es, un relato alquímico. A esto se reduce la alquimia: la materia en bruto es sacrificada, o sea, es trabajada hasta lograr su transformación en materia perfecta (sacri-ficada, hecha sacra, sagrada).

Todos los personajes de *Burn This* atraviesan por un proceso similar. Lo descubrimos en las referencias que Watermeier explora, en el marco mitológico y simbólico para los personajes que Wilson ha creado.

ACTO I, Escena 3: Dioniso y el sacrificio

Out of sacrifice, together with the blood, stream the stories.

ROBERTO CALASSO.

Sacrificar: 1. Hacer sacrificios, ofrecer o dar una cosa en reconocimiento de la divinidad. 2. Matar, degollar las reses para el consumo.

Diccionario de la lengua española.

Antes de entrar de lleno al trabajo de interpretación, necesitamos otras piezas del rompecabezas, que son Dioniso y su mito. Como la mayoría de los dioses griegos, Dioniso nos llega en una pluralidad de relatos. Roberto Calasso enseña que es en los espacios entre las historias divergentes, y en sus diferencias, donde se revela la verdadera naturaleza del dios, del personaje, del poeta y de la cultura.

La más conocida de las historias dionisiacas es la de su nacimiento. Zeus amó a Semele, hija de Cadmo y Armonía. Ella lo engañó para que se revelara en todo su esplendor. Zeus, pesaroso, aceptó, sabiendo que su gloria la fulminaría. Zeus entonces tomó al nonato Dioniso del cadáver y lo insertó en su muslo para completar su gestación. Es así que se conoce a Dioniso como el "dos veces nacido". Otras fuentes dicen que nació de Dione, la diosa del roble;⁴ e incluso otras, de lo, diosa del cereal (como

⁴ "La encina y el roble están investidos de los privilegios de la divinidad suprema del cielo, sin duda porque atraen más que otros árboles el rayo y simbolizan la majestad: encina de Zeus en Dodona. [...] Representan el árbol por excelencia o eje del mundo, tanto para los celtas como los griegos" (Chevalier 445). Odín o Wothan se cuelga de este árbol (Yggdrasil): "Odin makes the supreme sacrifice. He dies so as to win the occult wisdom possessed only by the dead, and rises again to use that wisdom in the world of the living" (Crossley-Holland 187). Nótese como volvemos al sacrificio y el regreso a la vida.

Deméter) y bisabuela de Semele; o de Perséfone, hija de Deméter y diosa del inframundo. Todas ellas se encuentran dentro de la misma matriz simbólica de la vida, la muerte y el renacimiento.

Dioniso, al igual que Zagreo (y en ocasiones identificado con él) fue asesinado en una cueva de Creta. Sus guardianes, los kuretes, con sus caras blancas —o titanes disfrazados de kuretes— lo tentaron con juguetes mientras bailaban en su torno. Entre los juguetes había un espejo en el que el dios se vio: "He saw an 'alien image,' another white face. And recognized the very person about to kill him" (Calasso, *Marriage* 306). Sólo había otra superficie reflejante, el cuchillo. Antes de la puñalada, Dioniso-Zagreo se transformó en el joven Zeus, en el viejo Kronos, en un bebé, en un mancebo, en un león, en un caballo, en una serpiente, en un tigre y finalmente en un toro. "At which, out of nothing, came the booming sound of Hera, lowing. Amazed, the bull froze in that form for a second too long" (Calasso, *Marriage* 306). Entonces destazaron su cuerpo y se lo comieron, todo excepto su corazón. De la sangre derramada, creció un granado (cuyo fruto Perséfone comería en los infiernos). Palas Atenea llevó el corazón palpitante a Zeus quien fulminó a los titanes y puso el corazón en una estatua del niño para hacerlo inmortal. Otras fuentes dicen que el dios sólo fue destazado; luego Rea reunió su cuerpo (de la misma forma que Isis a Osiris).

Zeus confió el cuidado del niño resucitado a Atamante y a Ino, su esposa. Ellos lo criaron en secreto, disfrazado de niña; esta fue su primera inversión sexual y su primer contacto con el sexo que lo seguiría y llevaría su culto a toda Grecia. Hera descubrió el engaño y castigó a la pareja. Entonces Hermes transformó a Dioniso en una cabra (segundo animal consagrado al dios después del toro) y lo llevó con las ninfas del monte Helicón, quienes lo alimentaron con miel. Fue ahí donde inventó el vino.

Si todo esto fuese un acertijo, la respuesta sería "sacrificio". Todo empieza y termina con un toro. El primer sacrificio que involucró el derrame de sangre animal, el de Sopatrus, fue de un toro (Calasso, *Marriage* 309-311). Hoy, uno de los últimos bastiones del sacrificio sangriento es la fiesta brava. La primera forma conocida del duelo con este animal, viene de Creta, donde todo comenzó.

Calasso cita a Plutarco, quien dice que el bebé Dioniso-Zagreos en la cueva cretense estaba "stained with blood and with the waters of his mother's womb, more like someone just killed than someone just born" (*Marriage* 303). Nació y fue asesinado en esa cueva. En el asesinato está la culpa, que no sólo viene de la aniquilación de un ser vivo: "The primordial crime is the action that makes something in existence disappear: the act of eating. Guilt is thus obligatory and inextinguishable" (Calasso, *Marriage* 311). El crimen necesariamente implica culpa. La

misma condición humana, mortales que debemos comer y destruir para sobrevivir, hace criminales culpables de todos nosotros. Es esta culpa de la que el sacrificio se ocupa.

Sacrifice is self-elaborating guilt. It transforms murder into suicide. It enables us to see murder from a perspective in which the vanishing point is suicide —a point that is so far away we find ourselves gazing at the origin of all things. Where we encounter divine suicide: the Creation. [...] The Creation is the body of the first victim. In the Creation the divinity amputates and forsakes a part of itself. Thereafter the divinity can only observe the amputated limb, in the hands of necessity (Calasso, *Ruin* 134-135).

En el principio era el ser, dios. Ese dios era el uno, el único. Ese dios se destaza a sí mismo para crear. La creación viene de su mismo ser. Éste es el primer corte de carne, el primer asesinato, el primer autosacrificio. Un nuevo sacrificio se hace para recordarnos aquel primer sacrificio.

En el suicidio, el sacrificado y el sacrificante, la víctima y el testigo —el mártir— son el mismo. En el sacrificio, esta figura se divide, aunque no de forma simplista. “The basis of sacrifice lies in the fact that each one of us is two, not one [...] Each of us consists of the two birds of the *Upanishads*, on the same branch of the cosmic tree: one eats, and the other watches the one that is eating” (Calasso, *Ruin* 134). Lo último que el niño divino ve antes de ser destazado es a sí mismo en el espejo. Ve la figura ajena que lo asesinará. Ve la figura postrada a quien está a punto de asesinar.

El pájaro que come quita la fruta de la existencia. Es acción pura: actor. El pájaro que observa simplemente contempla: público; es reflexión pura, pensamiento puro.⁵ Ahí yace el secreto. Para sublimar la grosera culpa del asesinato en algo digno para los dioses, uno debe estar consciente, en completa percepción del acto. El acto mismo será ejecutado en lucidez o no; pero lo que añade algo al mundo, en el momento exacto en que algo se extingue, es la conciencia.

To expiate a crime [doesn't] mean to do something that [is] the opposite of that crime but to repeat the same crime with slight variations in order to immerse oneself in guilt and bring it to consciousness. The crime [lies] not so much in [doing] certain things but in [doing] them without realizing what one [is] doing (Calasso, *Marriage* 165).

Un rito sacrificial hace patente la culpa de la existencia. Un rito sacrificial recuerda el primer asesinato de la creación, nos sumerge en la culpa original y nos hace conscientes de ella.

Ahora, en cuanto al acto mismo del sacrificio, hay algo que debe tomarse en consideración: "For all the variegated multiplicity of its forms, the practice of sacrifice can be reduced to just two gestures: expulsion (purification) and assimilation (communion). These two gestures have only one element in common: destruction" (Calasso, *Marriage* 291-292). Si el sacrificio significa eliminar algo de la existencia, se sigue que haya una

⁵ La relación que esto tiene con el arte dramático y teatral resalta si recordamos un par de etimologías: "The word 'drama' comes from a word related to the Greek verb 'to do'; 'theatre', on the other hand, comes from a word related to the verb 'to see'. Theatre, of necessity, involves both doing and seeing, practice and contemplation" (Fortier 5-6).

transformación. La acción de destrucción implica cambio. Todo cambio implica un movimiento del tiempo y el espacio. El primer sacrificio crea, los restantes transforman.

Dioniso, dios del sacrificio, es también un dios oscuro, de la muerte, de la transformación. Si a Zeus le está consagrada la incorruptible miel, a Dioniso el fermentado vino. En el vino estalla el simbolismo dionisiaco de la transformación. Ya no es una sustancia luminosa y clara, sino turbia, del color de la sangre. La fruta es aplastada por silenos, hombres-cabra, con máscaras de Dioniso, mientras cantan ditirambos en su honor. La fruta es sacrificada. El jugo se fermenta, se transforma en vino. Con el vino se hacen las libaciones, sacrificios a los dioses. Ni el olivo de Atenea, ni el pan de Deméter son regalos comparables con el vino. Con él se entra en un estado alterado de conciencia. Con él toma posesión el dios.

ACTO II, Escena 1: Los relatos de la primera escena

The appearance of the world came about with the copulation of a god with that which was not god, with the laceration and dispersion of a god's body; it was the expulsion into space of a cloud of infected matter, infested by the sacred.

ROBERTO CALASSO.

La primera escena ocupa casi un tercio del volumen de la obra. Por supuesto, funciona para establecer el ambiente, presentar a los personajes e introducir el conflicto. Además, es curiosa en el sentido en que presenta varios relatos en vez de acción. En teatro esperaríamos que la acción fuese presentada directamente y no mediada por una voz. Como dice Eric Bentley, citando en parte a Santayna, "while the novelist may see events through the medium of other men's minds, the dramatist 'allows us to see other men's minds through the medium of events'" (4). Dado que el funcionamiento de la escena es distinto al normal en teatro, requiere una explicación.

Como ya lo he dicho, el sacrificio y sus rituales sirven para recordarnos aquel primer sacrificio: cuando la divinidad se autoinmola y, a partir de ese acto, surge la creación. La muerte de Robbie sirve para ese propósito; sin su muerte no habría obra, ni acción, ni encuentros, ni rompimientos, ni cambio. Repercute tanto social como psicológicamente en los otros personajes, y su efecto es la obra. Generalmente se necesita un truco o pretexto para accionar el mundo de la obra; ésta es la mecánica

del teatro y la narrativa. Pero aquí hay más en juego que este motor artificial o ardid, dado que la muerte de Robbie no sólo funge como pretexto, sino que, junto con los relatos, hace referencias a un nivel mítico.

El primer relato es el del funeral, es decir, un ritual de muerte. Un sacrificio no significa nada sin los rituales que lo recuerdan a la comunidad. La muerte de Cristo sería inane sin el sacramento de la Eucaristía. El ritual es el medio por el cual el sacrificio hace a la comunidad sentir y conocer sus efectos.⁶

Ciertamente no sería sensato, en cuanto a logística teatral, que estos dos relatos (del accidente y del velorio) existieran como las primeras escenas; por ello nos son narradas. Sin embargo, en el nivel paralelo mítico de interpretación, están narradas porque es así como sabemos de todos los episodios divinos, primordiales y de la creación del cosmos. Este es el significado de "mito": historia, fábula, leyenda, relato, "ficción alegórica, especialmente en materia religiosa" (Real Academia 1382). Tenemos en escena el relato de la muerte y del velorio de Robbie, es decir,

⁶ El origen del teatro, como bien se sabe, tuvo lugar en la antigua Grecia como parte de los rituales sagrados a Dioniso. Después con el tiempo se independizó, pero en las primeras obras griegas siempre existía la cabra sacrificada y la presencia del dios. La tragedia es por excelencia el género que lo recuerda. El teatro era para recordarlo.

Aun hoy el teatro sigue siendo casi sagrado. O mejor dicho, es muy cercano a un ritual religioso formal. En escena se encuentran los "oficiantes". Ahí se lleva a cabo la acción principal, ya sea el sacrificio, la invocación al dios, o la simple ceremonia. Alrededor el público mismo es la congregación, la comunidad religiosa que se acerca para formar parte de lo sagrado. El acto y los espectadores -igual que el sacrificio y el ritual- son inseparables y no pueden existir el uno sin el otro. En su (com)unión forjan el espacio sagrado, el hecho que irrumpe en la realidad profana con todo el peso de la divinidad o del arte.

el mito de la creación, del sacrificio, y el ritual que lo recuerda. Si lo examinamos bajo esta lente, un recurso teatral necesario se torna en un acto pleno de significado.

Es curioso notar el movimiento temporal producido por los relatos de la primera escena. El primero –la muerte de Robbie– nos refiere a un tiempo mítico, cósmico, de la creación del universo. El relato del velorio representa el tiempo de la temprana historia, dominada por la religión. La opera de Wagner es leyenda pura, los inicios de la ficción. El viaje a Canadá de Burton y la idea del guión se fincan en el presente. Finalmente, sus películas de ciencia-ficción nos llevan al futuro.

La narración de la historia que estamos presenciando se encuentra justo en medio de este continuo temporal. El recurso de cajas chinas crea un efecto abismal, que sirve para abrir y ensanchar los horizontes y las repercusiones de la obra. Al tiempo que la enmarca, le da un sentido de atemporalidad y trascendencia.

ACTO II, Escena 2: Robbie

You lie in the fire, I gash my legs and arms with a knife, he pounds a sharpened bone into his thigh with a rock —then, together, covered with ashes and blood, we sing and dance in the joyous praise of the saint and the god who make it possible for us to triumph over pain and, by extension, over death itself.

PAUL BOWLES.

I think some of us began to regret the nickname, Ka, that we gave him. It seemed clever at the time, since it not only means *twice* [...] but is also our good Egyptian name for your Double when you are dead, and the Double has a changeable personality, it is said.

NORMAN MAILER.

Burn This comienza después de que Robbie muere, por lo que buscamos claves sobre quién era desde que inicia la obra hasta el telón final. Es ciertamente extraño que profundicemos en alguien que nunca conocemos —especialmente porque esto es teatro— pero es necesario darnos cuenta que Robbie es el motor invisible de la obra. Es una presencia que embruja a los demás personajes, los ronda, los persigue y los une.

El interés por Robbie no es gratuito. Los personajes “fuera de escena” son medulares en muchos de los trabajos de Wilson. En una entrevista, Toby Silverman dijo, “To me a ‘Lanford Wilson play’ makes me feel that there are whole families, lots of people and relationships beyond the stage.” A lo cual, Wilson respondió, “And you feel like you

know them all. Some of my best characters have never appeared on stage" (Silverman 17).

En la sección previa no exploré la narrativa de Robbie. Nunca lo vemos. No es actuado, sino enunciado. Más que ser presentados con el personaje, tenemos que construirlo con la información que nos llega a través de lo que otros dicen, de las semejanzas y diferencias hipotéticas con Pale y de sus pocas pertenencias. Tenía cigarros, pero no camisas de vestir ni corbatas. Según Larry, "He only had about two pairs of jeans and three sweat-shirts. A lot of shoes. [...] In the room there's his futon, a candle, and a paperback of *Ancient Evenings*" (23). Esta última referencia arroja cierta luz sobre Robbie.

Ancient Evenings es una novela ambientada en el antiguo Egipto. Inicia con la reencarnación de un hombre. Para ser más precisos, comienza con el proceso de muerte, la purificación del alma por medio del fuego y su nueva encarnación. "Is this the fear that holds the universe? Is pain the fundament? All the rivers veins of pain? The oceans my mind awash? I have a thirst like the heat of earth on fire. Mountains writhe. I see waves of flame. Washes, flashes, waves of flame" (Mailer 3). El inicio de *Ancient Evenings* apoya mi interpretación de Robbie y Pale en *Burn This*. La dinámica es la misma. Una persona es sacrificada (o simplemente muere), se purifica a través del fuego (el *leitmotiv* de la obra) y reencarna. Esta es la secuencia Robbie-a-Pale en resumen.

Lo primero es ver a Robbie no sólo como nombre, sino como personaje, tanto en posesión de detalles biográficos, como también "a force in a story" (Bentley 45). Al talentoso bailarín de Nueva Jersey le interesaban pocas cosas. Bailar, sin lugar a dudas, era lo más importante en su vida, tanto que de joven tomaba clases de baile a escondidas. La familia nunca quiso enterarse, nunca quiso saber mucho de él, ni entonces ni ahora. De hecho, es un poco irónico que sus amigos, es decir su familia extensa, se hayan enterado de su pasado en el funeral: dos familias desconocidas la una para la otra. Es como si tuviera su historia, su origen de tipo "blue-collar, working-at-the-steel-mill" escondido en el armario (21). Es irónico pues siendo gay, vivía su sexualidad de forma abierta y orgullosa: "He was hardly living in a closet. I mean, interviews in *The Advocate*" (10).

Esto les ocurre a muchos cuando se mudan a las grandes ciudades, mejor dicho, es la *razón* por la cual migran a la ciudad: para liberarse de las restricciones provincianas, para perseguir sus sueños y, con suerte, tener éxito. Pero este movimiento, en muchas ocasiones, hace necesario que se olviden las raíces, que se corten los lazos familiares (algo de hecho muy común en la sociedad norteamericana, y aún más frecuente en la comunidad gay). Esto es parte de la identidad de Robbie: un *self-made* bailarín y coreógrafo que tuvo éxito al perseguir su "sueño americano".

La vida de este bailarín citadino que vive su sueño está organizada a partir de su baile y de su sexualidad. Nada le importaba mucho excepto "work and [Anna] and Dominic" (23); o sea todo lo que le importaba era bailar, alguien con quien bailar y alguien a quien amar. Yo he propuesto una identificación de Robbie con Dioniso, dios de la danza, del amor y la pasión sexual, actividades que producen un estado extático de conciencia (de la misma forma que el vino crea el estado de intoxicación).

Robbie es el Dioniso de esta obra; es el toro sacrificial; es el que se autoinmola para crear el mundo. Para completar el mito del dos veces nacido falta su renacimiento. Al reubicar el mito a la obra, este segundo nacimiento, esta reencarnación, asume la forma de Pale. Si esto es cierto, entonces Pale es la reencarnación de Dioniso, Pale es el dios mismo en escena.

Aunque la muerte de Robbie crea el mundo de la obra, también deja un vacío en ese mundo. El eje de este universo recién creado se pierde –paradójicamente– en su concepción. Pale llega para llenar ese vacío... de hecho lo rebasa e inunda el pequeño y ordenado mundo que habitan Anna, Larry y Burton.

Por supuesto, antes de hablar de las hazañas de Pale en Manhattan, hay que establecer como Robbie "reencarna" en Pale. Para empezar, la semejanza física es impresionante. Después de que Pale irrumpe, lo primero que dice Anna es que lo conoce, "I mean, you're obviously some

relation of Robbie's –you could be his double– but–” a lo que Pale responde con el humor clásico de Wilson, “Double, shit, with that fuckin' nose of his?” (25). No sólo hay un aire de familia, Pale podría ser su *doblo*. La primera impresión que recibimos de Pale –mediada por Anna, quien ha llevado la historia– es que Robbie “ha regresado”. Lo que sigue es una comparación con Robbie. “ANNA: I remember now you're the older brother. PALE: Twelve years, so what? What's older? Older than what? ANNA: Older than Robbie” (26).

Así tenemos primero una identificación y luego una diferenciación. Pero lo que importa es el vínculo establecido: una versión distinta (más grande, menos sofisticada, heterosexual) de Robbie se encuentra en escena. Puesto que Pale es una versión de Robbie (mucho de la obra y de la relación entre Anna y Pale depende de tal sustitución), y puesto que hemos equiparado a Robbie con Dioniso, entonces Pale debe tener varios atributos dionisiacos.

ACTO II, Escena 3: Pale

*...backyard green tree cemetery dawns, wine
drunkenness over the rooftops, storefront
boroughs of teahad joyride neon blinking traffic
light, sun and moon and tree vibrations in the
roaring winter dusks of Brooklyn, ashcan rantings
and kind king light of mind*

ALLEN GINSBERG.

*Ah, sweeter to be drunk with loss,
To dance with Death, to beat the ground...*

ALFRED, LORD TENNYSON.

Uno de los epítetos de Dioniso es "Bromios" que significa el ruidoso, el bramante (como el toro), el tronante. Los críticos del *New York Times* describen a Pale de igual manera: Walter Kerr dice, "He comes on like a nor'easter with the wind at his tail, a hurricane howl of a storm that has no quiet eye" (21), mientras que para Mel Gussow,

Pale, a wild man and certifiable outsider [...] is the most incendiary character in Mr. Wilson's extensive portrait gallery—a highly volatile figure. [...] Pale is not, as it turns out, the principal character in *Burn This*. In common with Tennessee Williams's Stanley Kowalsky, Pale takes over the play through the force of his muscular personality. He is a catalyst who energizes others at the same time that he alienates them, carrying with him a threat of imminent danger (5).

Jugando con el "truculent" que Anna le lanza a Pale, Larry lo describe como: "fierce, or actually, I think, uh, 'like a truck'" (86).

Tal fuerza y acometividad, tal extrañeza y desmesura pertenecen a Dioniso. Los demás dioses interactúan con los humanos de forma manejable y proporcionada. Ese es el atractivo de los dioses griegos.

Brillan por su armonía, su inteligencia precisa, su belleza clásica. Dioniso no, él es un dios extranjero.

El culto a Dioniso, desarrollado en Creta, fue importado a Grecia. Como extranjero, es ese "otro ajeno" que trastoca lo establecido. "Dionysos is represented as the god who arrives. [Walter] Otto, who far more than all other students of the subject saw Dionysos as the 'Coming One, the epiphanic god,' adds that his 'appearance is far more urgent, far more compelling than that of any other god" (Kerényi 139). De la misma forma, Pale está ahí de súbito, sin aviso, intempestivamente. Es el extranjero que no se disculpa por su presencia y critica sin remordimiento el lugar al que llega, e incluso, lo viola.

Esta extrañeza, esta condición de ser ajeno, foráneo, diferente es crucial para relajar las formas y formalidades, la coerción cultural, las ataduras sexuales y sociales. Deméter, Atenea y Prometeo son dioses que civilizan, crean nexos sociales. Al contrario, el vino de Dioniso embriaga, su danza libera, su culto hace fluida la red social.

Hay así dos bandos: el grupo y el otro. Luego de su mezcla viene la reacción. Mediante una confrontación de opuestos se provoca el cambio. Así también es el teatro, o por lo menos, la forma en que Lanford Wilson escribe: "What I look for first is a character. And eventually someone says, 'I can help you' or 'Oh shut up,' and then you have two points of view" (Javran 315). La primera escena nos mostró el ambiente, creó el

mundo, pero nada acaece, sólo tenemos una serie de relatos. Al llegar Pale, dos fuerzas opuestas se enfrentan, inicia la acción. Cuando llega el dios las cosas empiezan a suceder. Vemos a Anna y Pale frente a frente; ahora la obra despega; ahora vuelan chispas.

La otredad del dios, del personaje, afecta tanto a la gente a su alrededor como a sí mismo. Esta otredad es contagiosa. "The epiphany of a god was known in Greece not only as *epiphaneia*, but also as *epidemia*, 'arrival in the land,' among a particular people, or in a community" (Kerényi 139). Tiene todas las connotaciones de una enfermedad. Es un brote infeccioso que altera el estado de los individuos que toca, y los transforma en otros. Cunde la otredad.

Una forma en que esta otredad se manifiesta es a través del alcohol, creando un estado alterado de conciencia. "Homer calls [Dionysus] *mainomenos*, 'mad.' The word [...] designates the state induced by wine, into which the women who worshiped Dionysos could enter even without wine" (Kerényi 176). Locura y alcohol, o mejor dicho, éxtasis e intoxicación, son palabras claves: son los dones de Dioniso para la humanidad, ni útiles ni prácticos. No son el pan o el olivo o el fuego, sino éxtasis e intoxicación por medio del vino, de la danza y de la relación sexual. Son un regalo excepcional pues implican la liberación de uno mismo; implican el convertirse en otro. Derivan directamente de otro

rasgo dionisiaco, el exceso, que es radicalmente opuesto a los preceptos apolíneos de "nada en demasía" y "la media áurea".

El exceso, que inunda nuestros sentidos, está en relación directa con el sacrificio, pues es justo el excedente cuya existencia es cortada de tajo. Cuando el sacrificio se lleva a cabo, cuando se renuncia al exceso, entonces el mundo cambia y vuelve a ser sagrado. Al obsequiar las sobras terrenales a los dioses, lo divino se hincha, se vuelve exuberante y se derrama. Empapados de la divinidad, el espacio y tiempo se santifican, se transforman, se vuelven distintos. Todo esto tiene su correlativo en la obra. Si la muerte de Robbie crea el mundo, la aparición de Pale hace que gire, lo prende, lo hace hervir hasta que cobra vida. Tan pronto como él llega, los demás personajes empiezan a cambiar.

No podemos ignorar el vino en conexión con Dioniso. "El alcohol es uno de los principales protagonistas-objeto del teatro de Estados Unidos. Las noches de juerga y los alcohólicos son escenarios y fuentes de conflictos en un sinnúmero de obras" (Michel 149). La imagen es ineludible en una obra como *Burn This*, en la cual tantas cosas tienen que ver con el alcohol, incluyendo el nombre del personaje que exploramos.

Ahora bien, Pale es una epifanía dionisiaca; está cargado de los atributos del dios. Mientras que podemos distinguir claramente qué es lo que Robbie sacrificó, Pale es un tanto esquivo. Anna, Larry y Burton son personas "normales", simples mortales, en tanto Pale es el equivalente de

un dios. Pale no puede hacer un sacrificio como cualquier ser humano. No puede hacer libaciones, ni puede degollar un toro en honor a los dioses. El sacrificio que realiza la divinidad es el autosacrificio. Tal como Robbie murió, literalmente, ahora Pale debe morir, metafóricamente. El cambio de hecho a metáfora es importante. Para que la vida continúe, ni siquiera los dioses inmortales pueden soportar una muerte constante. La única solución es una mímica del sacrificio, un ritual simbólico, una metáfora de él, es decir, un sacrificio en efígie.

Existen dos formas de llevar a cabo un sacrificio, mediante el agua y el fuego. Sólo estos dos elementos pueden ser usados. Robbie murió en agua, una imagen ya en sí poética pues su muerte creó el mundo, lo "regó" para que "creciera". Pale por el contrario ha de arder. No hay otra imagen asociada con Pale que sea más expresiva, importante o iluminadora. Pale está en combustión desde que sale a escena, "Pale with the radiator up his ass" (29). El fuego, como imagen y símbolo, es central en *Burn This*. Si Robbie le dio forma al mundo a través del agua; Pale, a través del fuego, le infundirá la "llama de vida".

El sacrificio que realiza Pale es entregar su propio cuerpo (más emotivo que físico) inflamado, es decir, se autoinmola. El daño que los otros reciben palidece en comparación a lo que Pale ha experimentado. Wilson ha dicho, "I think [Pale is] one of the most severely walking wounded that I've written" (Bryer 191). Su sacrificio toca —como una

epidemia- a todos en la comunidad. Su fuego los hace arder, y por primera vez, experimentan emociones reales y penetrantes. Henry Schvey captura esta idea:

Pale's self-description is only partially accurate. In fact he is less "water-deliverer" than fire starter, since the "relief pitcher" cannot be called in until there is a fire to be extinguished. In the frigid world inhabited by Anna, there is no fire, no passion. [...] Anna needs to be brought back to life by Pale. [...] Wilson is highly sensitive to fire symbolism here, and it would not be inappropriate to suggest that Pale is used to ignite the dormant feelings in Anna, just as her arctic white studio contains what Tennessee Williams in *The Glass Menagerie* termed "an accidental touch of poetic truth" in the fire escape which runs across the entire upstage ("Heathcliff in Manhattan" 156).

Pale contagia la experiencia de la emoción⁷, tan intensa, que se ven obligados a adentrarse en sí mismos. Uno de los argumentos de la obra es el romper con las apariencias y lo superfluo para encontrar algo real, para "tocar fondo". "Make it personal, tell the truth, and then write 'Burn this' on it" (60). El contacto con Pale los mueve a ello.

Éste es otro de los temas de la obra, la emoción, en especial, el amor.

Wilson has written the most widely-encompassing view of love that has appeared on Broadway in a long time. Sensual love, familial love, love of words and clothes, gay and straight love, self-love and love of humanity, love of art and of specific places, friendship, maternal, obsessive, intellectual, materialistic love and even the absence of love are played out and explored by Wilson's four characters (Maxwell 24).

⁷ La palabra emoción deriva del verbo mover, es decir, poner en movimiento, accionar (Corominas 4:169; Webster's 467).

Aunque Pale parece ser el menos indicado para "contagiar" la emoción y el amor, es el único capaz, pues es el primero en sentir –*deeply*, you gotta say (36)– algo.

Previo a contagiar, Pale es el primero en sentir la emoción, pues fue el primero en pasar por su sacrificio, y está inmerso en la culpa. "What the gods demand is an awareness of guilt. And this can only be achieved through sacrifice" (Calasso, *Marriage* 313). Pale, como todos en su familia, rechazaba a Robbie por ser homosexual. "All the usual fag-baiting braggadocio. Someone ought to off the fucker, embarrassment to the family, that crap", por lo tanto cuando Robbie muere, "massive guilt trip" (74-75).

Pale y la familia escindieron a Robbie de su realidad. El "exceso" fue sacrificado, pero pasó inadvertido. Cuando murió se vieron forzados a reconocerlo. No podían ignorar ese sacrificio. Cuando Robbie se ahoga, Pale se ve ahogado en sus culpas. Inmerso, Pale toma conciencia de Robbie. Entra en contacto con él. Empieza una comunión con su hermano.

Como hermanos, eran opuestos en vida. Robbie era el raro, el *freak*, el paria, el *otro*, mientras que Pale era lo *mismo* que su familia. Pero ahora hay un cambio radical. Pale es el extraño, el diferente, el *otro*, mientras que Anna, Larry y Burton son como Robbie. Debido a su muerte, Pale se ve obligado a confrontar el mundo del hermano. Se ve

forzado a entrar en contacto con él. Así comienza a aceptarlo. Muy lentamente y con mucho dolor su homofobia se aquieta. Su culpa se asienta. Su distancia emocional se reduce. Termina aceptando e integrando al hermano homosexual.

Por otro lado, Dioniso normalmente se enfrenta a la normalidad, a la semejanza; él es el extraño. Nosotros recibimos la visión de la gente "normal", la visión de los afectados, de los que entran en contacto con él. Pero aquí, podemos observar el reverso de tal situación, es decir, la reacción de Dioniso/Pale ante los *otros*. Es curioso que la reacción resulte ser la misma de los "humanos" –miedo, agresión, atracción, curiosidad– aunque en la desproporción perteneciente al dios: "That hurricane. I stayed on the pier –hanging on to this fuckin' railing, wind blowin' so hard you couldn't breathe. Couldn't open my hands the next day [...] Avalanches! Whole villages wiped out. Somethin' that can –like– amaze you" (38).

Desde otro ángulo, tenemos a Pale enfrentándose –haciendo las paces– consigo mismo. Podría ser el doble de Robbie. Ha rechazado a su doble, se ha rechazado a sí mismo. En términos junguianos diríamos que se enfrenta a su sombra y la integra, la asimila. La sombra es esa región de la mente donde el ego deposita todo aquello que no entra en el esquema moral de la identidad que ha construido. Esta sombra, depositaria de "lo oscuro", se vuelve clave en la acción pues se actualiza

en las relaciones, es decir, el individuo entra en contacto con **personas** similares a su propia sombra (Jung 91). Pale hace el esfuerzo **mental** y **moral**; por lo que, al aceptar finalmente al hermano, se acepta.

La culpa fuerza a Pale a tomar conciencia. La conciencia **implica** el contacto con el hermano, el otro, y consigo mismo. Hay un **movimiento** claro de emociones negativas a positivas, de enojo, culpa, **autorechazo** y simple odio, a tranquilidad, aceptación e incluso amor. Tal es el **poder** de transformación que implica el sacrificio.

Esta transformación, o mejor aún, evolución, no necesariamente se da *per se*. Ciertamente hay una transformación consciente **en Pale**. Voluntariamente –aunque a regañadientes– cambia. Están involucradas su voluntad y su intención. Pale pudo haberse consumido, en vez de sobrevivir como el Fénix.

Detrás de la fuerza y voluntad de Pale está la mente creadora optimista de Lanford Wilson. Henry Schvey sucintamente afirma, “Wilson stresses the importance of hope among his lost souls” (“Images of the Past” 227). El amor, la compasión, la tolerancia y la esperanza que Wilson siente se permean en Pale, y no sólo se reflejan en sus obras, sino también en lo que dice de sus personajes. Al describir a Pale como una “fuerza” respondió:

Robbie had this force, of course, but he was so narrowly focused on his work that it was of use only in art. Yes, Pale could set the world in motion. Yes, it [the force] runs from

Robbie to Pale, or Pale to Robbie, but with Pale it is much stronger and I think he sees the world around him much clearer than Robbie did. Robbie saw dance (already a celebration), Pale sees everything — in perspective" (Wilson, Correspondence B).

ACTO III, Escena 1: Anna, Larry y Burton

When we see a play, what is it we see? Possibly against a pictorial background, we watch people encountering each other. This, and, in principle, nothing else.

ERIC BENTLEY.

Existe un aspecto del sacrificio que no he mencionado, la hierogamia:

It was the first way the gods chose to communicate with men. The approach was an invasion, of body and mind, which were thus impregnated with the superabundance of the divine [...] Hierogamy and sacrifice have in common taking possession of a body, by either invading it or eating it (Calasso, *Marriage* 291-292).

Es decir, son caras de la misma moneda. Los hombres sacrifican al toro. El humo de la pira asciende al cielo y los dos mundos se mezclan. Los dioses copulan con los seres humanos, invaden sus cuerpos, los violan; ambos mundos se mezclan. "The flavor of marriage lingers on in the sacrifice, just as the flavor of sacrifice lingers on in marriage. A tangible object unites the two gestures: the crown. One is crowned whether going to the altar as a victim or going as a bride" (Calasso, *Marriage* 107).

Visto así, *Burn This* inicia y termina con dos sacrificios/hierogamias. El primero, bien sabemos, es el sacrificio de Robbie. Pero no había mencionado a Dom. Los amantes mueren juntos. Lo terrible es que no mueren en un acto de amor, sino en un accidente. Incluso sus familias separan los cuerpos, "they shipped Dom's body back to California" (6). La escena final es una elaboración de esta misma imagen. El sacrificio no es con agua, sino la pequeña nota de Larry en

llamas. Pale y Anna están solos, a oscuras. Aunque a regañadientes, se entregan.

Ya había mencionado que el sacrificio se puede reducir a dos gestos, expulsión y asimilación. En cuanto a Robbie y Dom, cobra importancia el aspecto de la expulsión, mueren. Con Anna y Pale la asimilación es más relevante. Sobreviven pues se sostienen –aunque precariamente– el uno al otro; además de haber asimilado a Robbie cada uno por su parte.

Dado que la premisa de esta tesina es que Dioniso se manifiesta en esta obra, en un afán por llevar la lógica hasta sus últimas consecuencias, Anna, Larry y Burton deben ser manifestaciones suyas también. Aunque he centrado esta discusión en Robbie y Pale, es necesario hablar primeramente de Anna, no sólo porque es el personaje principal de la obra, sino también porque el arquetipo dionisiaco reverbera en ella. Anna pertenece al sexo que siguió a Dioniso y difundió su culto en la Hélade. Se dedica a la danza, actividad consagrada al dios.

Ya he mencionado que Pale se sacrifica a sí mismo, y que su fuego transforma a los que toca. Anna es claramente la que padece en mayor medida a Pale. Al entrar Pale en su vida, su pequeño mundo se ve trastocado sin remedio. Pero lo interesante es que Anna no se aferra al pasado ni a lo conocido, está dispuesta a cambiar y adaptarse. Ejemplo es que corta con su novio millonario. Esto no quiere decir que se entrega

ciega e inmediatamente a lo nuevo. El proceso toma tiempo y es dolorosísimo. Para ejemplificar la intensidad y el exceso emocional basta recordar el final del acto 2, escena 2. Después de que Anna corre a Pale argumentando: "I'm not going to be prey to something I don't want [...] I have nothing for you. I don't like you and I'm, frightened of you" (86), sucede el siguiente intercambio:

ANNA: I'm sick of the age I'm living in. I don't like feeling ripped off and scared.

LARRY (*not campy*): You'd rather be pillaged and raped?

ANNA: I'm *being* pillaged and raped. I'm being pillaged and I'm being raped. And I don't like it. (*Stands in the middle of the pile of sheets. All the wind goes out of her*) (87-88).

El hecho de que Wilson específicamente le exija al actor que diga una línea tan fundamentalmente camp como "*not campy*" es una indicación de que quiere que la escena se actúe "straight". Las emociones tienen que ser reales o, por lo menos, realmente creíbles. El impacto emocional debe ser total en ese momento, tanto para el personaje, como para el público.

Por otro lado, Watermeier, en su exploración, nos recuerda el episodio "monstruoso" de las mariposas⁸: Anna está dormida en un cuarto después del funeral y cuando se despierta...

ANNA: There's this intermittent soft flutter sound. I think what the hell is — Larry, the— oh, Lord the walls are just

⁸ Si pensamos en Anna como Psique, es importante notar que en griego Psique (ψυχη) significa "alma" y también "mariposa." Hay un último eslabón que ciertamente no estaba en la mente de Wilson y que se permite sólo en el deslizamiento de los significados, valga por sí mismo: los aztecas llamaban al cuchillo con el que sacaban el corazón del sacrificado la "mariposa de obsidiana".

pulsating. All those butterflies are alive. They're all beating their bodies against the walls – all around me. The kid's put them in alcohol; he thought he'd killed them, they'd only passed out. [...] I started screaming hysterically. I got the bedsheet around me, ran down to the kitchen; I've never felt so naked in my life. Of course I was naked – a sheet wrapped around me. This glowering older brother [Pale] had to go get the clothes, unpinned the butterflies, who knows if they lived (21-22).

Su reacción, dada la circunstancia, es perfectamente comprensible. En la siguiente escena Pale dice, "We met. I'm the one who saved you from the ferocious butterflies" (25). Resulta interesante que el episodio se haya dado justo después del funeral de Robbie. Es decir, tras su muerte, su sacrificio, inmediatamente comienza la transformación en el mundo, y lo primeros dos personajes que quedan marcados son Anna y Pale.

Jacobi menciona que "perhaps the butterflies are to be seen as the traditional literary symbol for the soul; their awakening suggests that her suffering for Robbie has burst her spirit's sleep, that she has died to her old life and been born into a new one" (141). De esta forma, Anna también actualiza el arquetipo dionisiaco del renacimiento. Igual que en el caso de Pale, el proceso es largo y doloroso.

La mariposa está asociada con la transformación. En *The Silence of the Lambs*, Hannibal Lecter menciona, "the significance of the moth is change: from caterpillar into chrysalis or pupa, and thence into beauty." En la primera escena del segundo acto, se menciona de nuevo la imagen,

pero en esta ocasión, en vez de huir, Anna la acepta y usa para sí: "I almost feel as if I've finally burst my chrysalis after thirty years of incubation. That's the wrong word. BURTON: Metamorphosis" (52). Aunque no sea cierto que el proceso haya terminado, lo importante es que ya forma parte consciente de Anna.

El sacrificio de Anna es el mismo que los de Larry y Burton. Los tres sacrifican una vida "normal", tranquila, ordenada, decorativa, pero a fin de cuentas, gris y comatosa. Aunque haya cariño entre ellos, no hay pasión, "it's safe, conventional, cerebral" (Watermeier 173). Sus sacrificios son pérdidas. El sufrimiento proviene en parte del duelo por Robbie, pero también del perder la seguridad en que vivían, pues se pierden los unos a los otros.

Hay que recordar que sus sacrificios y transformaciones son consecuencia directa del contacto con Pale —la muerte de Robbie no es causa suficiente—. Pale es quien los enciende. Watermeier cita *Four Archetypes* de Jung:

The stirring up of conflict is a Luciferian virtue in the true sense of the word. Conflict engenders fire, the fire of effects and emotions, and like every other fire it has two aspects, that of combustion and that of creating light. On the one hand, emotion is the alchemical fire whose warmth brings everything into existence and whose heat burns all superfluities to ashes (*Omnes superfluitates combusit*). But on the other hand, emotion is the moment when steel meets flint and a spark is struck forth, for emotion is the source of consciousness. There is no change from darkness to light or from inertia to movement without emotion (166-167).

Este fuego que quema al tiempo que ilumina es Pale.

Anna dice "I'm beginning to think that as an artist I have absolutely no life experience to draw from" (53). Anna estaba inerte. Luego de un mes, su coreografía es experiencia pura convertida en movimiento. Anna se llena de vida, se llena de experiencia, se llena de emoción. En este sentido, su entrada final –cuando llega "llena de alcohol"– es emblemática.

A su vez, Burton describe a su familia –y por extensión a sí mismo– como "rich, self-satisfied, alcoholically comatose, boring" (52). Pero su encuentro con Pale y la pérdida de Anna hacen que reaccione emocionalmente por primera vez. Platicando con Larry dice "I've never lost anything before. Or, I've never lost. Before. [...] What's bothering me is, I keep feeling 'Fuck her,' you know? –and then I know that's not really what I'm feeling– that's just a protective mechanism sort of thing that I've always used so I wouldn't lose" (93). De la misma forma que Anna, Burton transforma sus emociones en arte y escribe el guión que había comenzado. Deja el vacío intergaláctico, aterrizando.

Larry, por su parte, es quien sale mejor librado del holocausto. Su mundo estaba cerrado a Anna y Robbie (Burton y Dominic añadidos). Pero, de todos, es el más inteligente, el más perceptivo. Larry se da cuenta

de las cosas antes de tener que sentir el golpe emocional, por ello puede entenderlo mejor, prepararse y protegerse un poco más. Wilson dice,

Anna and Pale certainly have a deeply emotional transmutation –But Larry? Maybe, I’m not sure –though the scene with Burton is my favorite in the play. But sacrifice, for sure –Anna is clearly the most important thing in his life and I feel certain after he gets them [Anna and Pale] together he will move out. I hope they all continue to be friends, but when people ask me what happens after the final curtain, I have always said I have no idea (Correspondence A).

En la escena a la que Wilson se refiere, la penúltima, queda claro para Larry y Burton que han perdido a Anna. Con dos trazos sutiles, Wilson nos deja entrever cuan rápido puede llevarse a cabo la transformación:

BURTON: So what’s she planning to do with her life? Live here with you?

LARRY (*Pause*): I... uh... think I’ll duck that one, if you don’t mind.

BURTON: Sorry, I didn’t intend that to sound like it did.

LARRY: No, actually that’s very vivid. Put like that. (*Makes himself another drink*) And by extension, what the fuck am I doing? (94)

En ese breve instante, Larry ve su vida en perspectiva y toma conciencia.

Seis parlamentos después Larry dice,

LARRY: It’s starting to snow, Burton, it’s getting dark. Surely we could find a *welcoming* doorway somewhere on the block.

BURTON (*Smiles*): Are you going to make me sorry I told you that?

LARRY: No. Thought I should mention it.

BURTON: I just haven’t felt that *open to the world* since those days (95, mis cursivas).

El cambio que opera en Larry es vertiginoso. En un espacio brevísimo decide hacer contacto con alguien ("welcoming"). Burton, más que a la mano, es un amor reprimido o ignorado. En la siguiente escena nos enteramos de que Larry está en la fiesta del reparto, actividad a la que se negaba absolutamente un mes antes ("open to the world").

Carl Kerényi dice que, "in Athens as at Delphi the winter months belonged to Dionysos" (290). Este dato es relevante pues el lapso en *Burn This* es precisamente los meses invernales. La obra inicia "mid-October" (5) y para cuando Pale hace su aparición, "It's been over a month" (27). El segundo acto empieza en la noche de año nuevo, y la obra termina un mes después. La época refleja perfectamente el proceso de los personajes. El invierno es el tiempo que pasa Perséfone en el Hades, el tiempo en que muere y con ella toda la tierra, para renacer meses después. Todos pasan, si ya no por un sacrificio, por lo menos por un proceso de duelo y transformación.

Además, aunque no hayan referencias directas, los períodos son muy claros. Finales de octubre es Halloween, o *All Soul's Night*. El fantasma de Robbie aún embruja al departamento: "Fuckin' place, man. Fuckin' haunted. ANNA: Yes, it is. So's the studio. So's the streets around the neighborhood. So's the whole island of Manhattan. PALE: So's Jersey" (42); y a sus habitantes, cuyas *almas* están en pena: "I'm gonna

cry. Come undone" (41), "My gut aches, my balls are hurtin', they're gonna take stitches on my heart; I'm fuckin' *grievin'* here" (43).

La víspera de año nuevo no necesita gran interpretación. "It's New Year's Eve/ and hopes are high,/ dance one year in,/ kiss one goodbye./ Another chance,/ another start,/ so many dreams/ to tease the heart" (*Sunset Boulevard*). Pale entra, Burton sale.

La obra termina probablemente a principios de febrero. Aunque sea el mes del amor, no significa que tiene el clásico "final feliz". Sigue siendo aún la mitad del invierno. La escena se actúa sin luz. No termina con "y vivieron felices para siempre", sino con "I don't want this [...] I didn't expect nothin' like this [...] I'm gonna cry all over your hair" (99). Ni el amor, ni la pasión que sienten por el otro, ni su transformación individual es garantía de que Anna y Pale permanecerán juntos. Según las exigencias de consistencia psicológica de la crítica, el pronóstico es negativo. El mismo Wilson lo sabe, "Have they lived happily up to this point? Why should they live happily ever after?" (Bryer 201).

Si bien la obra no es optimista en el sentido de la relación entre Anna y Pale, ciertamente lo es para todos sus personajes por separado. Todos han madurado. Todos llevan experiencias nuevas e iluminadoras. Todos son mejores personas por ello.

La obra no es, entonces, un modelo para relaciones a seguir. Pero sí lo es en cuanto a la experiencia íntima de las emociones. Lo más

importante de esta obra, y que resalta en una interpretación como ésta, es

lo que Lanford Wilson dice en boca de Anna y Burton:

ANNA: They're very real, and I think it's exciting. And you have your space. Only it's distance between people rather than distance between places.

BURTON: No, give me kinky or quirky or sadistic- Where's the pain? Where's the joy? Where's the ebullience?

ANNA: It's there. Everything doesn't have to be epic.

BURTON: Yes! Yes! Not in treatment, but at least in feeling. Reach! Reach for something! God! Reach for the sun! Go for it!...

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

ACTO III, Escena 2: A modo de conclusión

Más que una conclusión, quiero mencionar las rutas de investigación que continúan a partir de esta tesina y las muchas interrogantes que, dada la extensión del presente trabajo, han quedado sin respuesta. Por ejemplo, apenas rocé el tema de los elementos. Pale —el tostador humano— está francamente asociado al fuego, y en ese sentido lo he explorado un poco: está en llamas, es el elemento sublime y divino. Anna —“all I want to do right now is soak in a hot tub” (18)— como mujer, creadora y ser emotivo, está relacionada con el agua. Larry, inteligente, agudo, como caído del cielo —“my arms are dead, they’re falling off” (55)— es un ser del aire, “an airy fairy”. Finalmente, Burton, materialista, seco, rígido, está ligado a la tierra. Cada uno de los cuatro personajes puede interpretarse acorde con un elemento diferente. Por supuesto, esta vertiente de investigación se enriquecería con un análisis siguiendo la teoría de los humores y a Bachelard.

Otra interpretación que falta es la relacionada con la alquimia. Los elementos se sacrifican y purifican, hasta unirse y crear la obra perfecta. De igual manera podemos ver a Pale y Anna como la materia en bruto, cada uno sacrificado y en un proceso de “purificación” o “maduración”; elementos que finalmente se reúnen para crear la obra perfecta. Dentro de esta línea de investigación habrá que considerar al departamento —“a

huge loft in a converted cast-iron building [in which] there are pipes on the ceiling, and an old sprinkler system is still intact" (5) — como el caldero u hornillo de atañor. Esta línea puede apoyarse en el trabajo de Jung y de Mircea Eliade.

Aún dentro de esta exploración junguiana, falta rastrear a Anna y Pale como arquetipos del *anima* y *animus*, primero por separado, y después el uno como contraparte del otro. Así se puede llegar, para la última escena, a una interpretación en términos de lo que Jung llamó "the conjunction" o "*mysterium coniunctionis*" (287).

Otros arquetipos y símbolos a rastrear son las figuras maternas, paternas e infantiles (Bentley 158). Robbie era un "padre" para Anna, mientras que ella "adopta" al *puer* Pale. Hay preguntas sobre la maternidad, "Mother love, which God knows I know nothing about" (53) y la (sobre)protección. Hay preguntas acerca de la legitimidad del individuo y su liga al clan, interrogantes sobre la paternidad.

Finalmente, dentro de la misma mentalidad simbólica, resta trabajar sobre las cuatro secuencias oníricas que presenta la obra. Aunque ninguna sea un sueño formalmente, las cuatro poseen una cualidad de ensoñación o de pesadilla. Me refiero primeramente al episodio de las mariposas, que ya ha sido explorado. Otro es la fantasía de Burton para su nuevo guión: "It was like a vision I had while we were going along this ridge, like the top of the world — all this snow, this bright sun, you

get into a kind of trance" (13). Tercero es la nueva fantasía de Larry cuyo protagonista es Burton: "I don't like those ships-that-pass-in-the-night scenes. That doesn't mean that the image of you getting blown in the snow won't haunt me till I die" (63). El último es la entrada de Pale a las cinco de la madrugada, un evento cuya sensación es tan desproporcionada como la de un sueño, y que está enmarcado por Anna en su cama.

Así mismo, si bien ya he revisado los movimientos temporales creados por las historias, y el marco estacional hace falta una investigación relacionada con los espacios. *Burn This*, como todas las obras de Wilson, se desarrolla íntegra y explícitamente en los Estados Unidos; ésta, en Nueva York —the loft, the bells, the river—. Específicamente, el espacio es el departamento de dos bailarines. "Choreographers? They make the dance. You have bodies, space, sculptural mass, distance relationships" (33). Incluso, podría investigarse la relación que tienen los personajes con sus propios cuerpos, un espacio aún más íntimo. Por otra parte, está el espacio que maneja Burton en sus guiones: "And you have your space. Only it's distance between people rather than distance between places" (51). Finalmente, uno de los espacios importantes que requiere ser tratado es el espacio teatral en sí. Este trabajo se basa en el texto dramático, mas no en la producción

teatral. Sería interesante revisar cómo funciona la obra puesta en escena, y qué tanto de esta interpretación se puede hacer explícito en un montaje.

En cuanto a las narrativas, ya exploré aquellas referentes a Robbie. Resta investigar las que tocan a los demás personajes. Larry y Burton son, cada uno a su modo, escritores profesionales, publicista y guionista. Anna narra a través de la coreografía, y Pale ficcionaliza su vida. Aunque algunos más que otros, todos los personajes son creadores, aspectos de artistas o críticos.

Finalmente, ya desligada a la propuesta de esta tesis, me gustaría ver una investigación referente al elemento musical en *Burn This* y la obra de Wilson en general. Mucho se dice que suyo es un estilo "lírico" pero poco se ha explicado. En *Burn This*, más que en otras obras, se nota la influencia musical. Wilson constantemente crea patrones repetitivos musicales, ya sea con las mismas canciones "I'd Rather be Blue" y "I'm on Fire", ya sea con las referencias a *El holandés errante* y *Lucia Di Lamermoor*, ya sea con imágenes, ya sea con patrones verbales, evidente en las diatribas de Pale. "I studied musical structure (informally, reading, concerts, etc.) much more than (well, as much as) dramatic. The rhythm and flow, and, as you say, counterpoint or counter balance, recurrence of theme and even phrases and sometimes scenes, have always been important to me" (Correspondence C).

En fin, las investigaciones futuras son múltiples. Por mi parte sólo quiero citar (contrapunteando) el final de "Lanford Wilson's *Liebestod*". Me parece interesante pues Watermeier termina, con un espíritu optimista (podría decirse característico de Wilson), en forma exactamente opuesta a como yo concluí el capítulo anterior:

Through love, furthermore, Pale and Anna like mythic lovers transcend their self-absorption. Although at one critical juncture Anna resists self-denial and Pale avoids self-affirmation because he thought Anna didn't like him – "Cause I didn't want you to do something you didn't like," he says (98)- eventually, with Larry's help, they both surrender to the irresistible and inevitable. At the finale, "I" becomes, however tentatively, "we." Selfish *eros* changes to selfless *amor*; the mysterious forces of destiny or of will are manifested. In Wilson, no less than in Wagner, "you don't ask why" (179).

Obras citadas

- Apuleyo. *El asno de oro*. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández. Madrid: Gredos, 1978.
- Barnes, Clive. "Burning up Broadway". *New York Post*. Oct. 15, 1987: 37.
- Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. Nueva York: Applause, 1964.
- Bryer, Jackson R. "'Hell Is Watching Your Script Done Badly': An Interview with Lanford Wilson." *Lanford Wilson: A Casebook*.
- Calasso, Roberto. *The Marriage of Cadmus and Harmony*. Trad. Tim Parks. Nueva York: Knopf, 1993.
- . *The Ruin of Kasch*. Trad. William Weaver y Stephen Sartarelli. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1993.
- Corominas, Joan y José Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1985.
- Crossley-Holland, Kevin. *The Norse Myths*. Nueva York: Pantheon, 1980.
- Dean, Anne M. *Discovery and Invention. The Urban Plays of Lanford Wilson*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1994.
- DiGaetani, John. *A Search for a Postmodern Theater: Interviews with Contemporary Playwrights*. Nueva York: Greenwood Press, 1991.
- Fortier, Mark. *Theory / Theatre*. Londres: Routledge, 1997.
- Gussow, Mel. "Lanford Wilson's Lonely World of Displaced Persons." *New York Times*. Oct. 25, 1987. Sec. 2: 5.
- Herbert, Ian, Ed. *London Theatre Record*. 10.11 (1990): 715-724.
- Hill, Holly. "Broadway's 'Burn This' is Hotbed of Laughs." *The Advocate*. Oct. 15, 1987: A18.

- Jacobi, Martin J. "The Monster Within' in Lanford Wilson's *Burn This*." *Lanford Wilson: A Casebook*.
- Javran, David. *In Their Own Words. Contemporary American Playwrights*. Nueva York: Theatre Communications Group, 1988.
- Jung, Carl. "The Shadow." *The Essential Jung*. Selección e introducción de Anthony Storr. Princeton: Princeton University Press, 1983: 91-93.
- Kerényi, Carl. *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. Trad. Ralph Manheim. Princeton: Princeton University, 1976.
- Kerr, Walter. "Playwright Is Victim of Actor in *Burn This*." *New York Times*. Nov. 15, 1987: 5+.
- Lanford Wilson: A Casebook*. Ed. J. Bryer. Nueva York: Garland, 1994.
- Losada Goya, José Manuel. "Intertextualidad y literatura comparada." *Poligrafías. Revista de literatura comparada*. 2. (1997): 9-34.
- Mailer, Norman. *Ancient Evenings*. Nueva York: Warner, 1983.
- Maxwell, Brian. Crítica sin título. *The Westside Spirit*. Nov. 23, 1987: 24.
- Michel, Alfredo. *El teatro norteamericano*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1993.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 21 ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Schvey, Henry I. "Heathcliff in Manhattan: Fire and Ice in Lanford Wilson's *Burn This*." *Lanford Wilson: A Casebook*.
- . "Images of the Past in the Plays of Lanford Wilson." *Essays on Contemporary American Drama*. Ed. H. Bock y A. Wertheim. Nueva York: Hueber, 1984.
- Silence of the Lambs, The*. Dir. Jonathan Demme. Act. Jodie Foster y Anthony Hopkins. Videocinta. Orion, 1991.
- Sunset Boulevard*. Act. Glenn Close. Música de Andrew Lloyd Webber. Libreto de D. Black y C. Hampton. Polydor, 1994.

Watermeier, Daniel J. "Lanford Wilson's *Liebestod*: Character, Archetype and Myth in *Burn This*." *Lanford Wilson: A Casebook*.

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. Nueva York: Gramercy, 1994.

Wilson, Lanford. *Burn This*. Nueva York: Hill and Wang, 1987.

—. Correspondence A. "Reply." E-mail. Jul. 13, 1998.

—. Correspondence B. "Re: A Batch of Questions." E-mail. Sept. 21, 1998.

—. Correspondence C. "Re." E-mail. Oct. 19, 1998.

Zinman, Toby Silverman. "Inside Lanford Wilson." *American Theatre*. Mayo 1992: 12+.