

## *Espacio y paratexto en el teatro quebequense actual*

DOLORES OLIVARES VAQUERO  
USC

Para nuestro estudio sobre el espacio y el paratexto hemos elegido dos obras *Duo pour voix obstinées* de Maryse Pelletier y *La visite des sauvages ou l'Île en forme de tête de vache* de Anne Legault. Dejando aparte las diferencias entre espacio dramático y espacio teatral hechas, por ejemplo, por Pavis: *Espace dramatique s'oppose à espace scénique (ou espace théâtral). Ce dernier est visible et se concrétise dans la mise en scène. Le premier est un espace construit par le spectateur pour fixer le cadre de l'évolution de l'action et des personnages; il appartient au texte dramatique et n'est visualisable que dans le métalangage du critique —et de tout spectateur— qui se livre à l'activité de construction par l'imaginaire de l'espace dramatique* (Pavis, 1980: 152), nosotros incluimos en el término *espacio* tanto el escénico, extra-escénico contiguo y alejado, contenidos en el tiempo intraficcional, como aquel espacio extra-escénico que es ante o posttemporal a la ficción representada: el microcosmos y el macrocosmos de la obra.

Hay autores de siglos pasados y autores de nuestro siglo en los que la única posibilidad de estudiar el espacio de sus piezas es a través del texto dialogado. No hablamos aquí pues de la representación aunque *par nature le texte de théâtre, sauf notable exception, est fait pour être représenté* (Ubersfeld, 1981: 11); sabemos que lamentablemente en la mayoría de los casos no se tiene la posibilidad de estudiar el espacio representado (cfr. Ubersfeld, 1982: *introducción*, y lo dicho por Thomasseau, 1984 (núm. 41): 117-118, sobre el texto impreso). Hay otros autores, entre los cuales se encuentran Pelletier y Legault, en cuya obra puede también analizarse el espacio a partir del paratexto de función locativa ya que son en mayor o menor grado, como diría Vais, escritores escénicos (cfr. Vais, 1978). Es pues partiendo del paratexto y del texto dialogado como llegaremos a establecer las redes espaciales en las que se mueven los personajes de estas dos obras, siempre analizando el texto impreso pues *les didascalies disparaissent, en tant que texte, lors de la représentation à laquelle, à condition d'être retenues par le metteur en scène, elles sont incorporées par les canaux sonores et visuels* (Issacharoff, 1993: 465).

## EL PARATEXTO ESTRUCTURA EL ESPACIO

Para el estudio paratextual hemos seguido a Kowzan, Issacharoff y esencialmente a Thomasseau. El análisis sistemático del paratexto lleva al estudio de

1. El título principal, el título que figura en la portada. En la obra de Legault es doble *La visite des sauvages ou l'Île en forme de tête de vache*. La segunda parte es la que nos da una precisión geográfica que de momento no sabemos a qué corresponde.

2. La lista de personajes. En *Duo*, Valentino es presentado como un camarero italiano emigrado al Québec.

3. Primeras indicaciones espaciales anteriores a la división de la pieza. En *La visite*, bajo el título de decorado una descripción bastante amplia nos pone al corriente del espacio escénico: el patio de una casa de madera con un mirador y una escalera, un gran banco y una mesa rústica. La casa está situada en la parte baja de una meseta, al pie de un cabo muy alto y rocoso, al borde del agua. Está rodeada de bosques, por detrás pasa un sendero. Un poco hacia atrás de la casa hay una perreira. Delante del patio está el muelle.

Las indicaciones de estos tres apartados *qui portent sur la pièce dans son ensemble* son consideradas por Golopentia como *macrodidascalies* (Cfr. Golopentia, 1993: 491).

4. Las descripciones del decorado o paratexto inicial de cada parte de las obras. *Duo* está dividido en seis escenas y *La visite* en tres partes. Legault, que ya ha fijado el lugar de la acción escénica, no hace en este apartado más que situar a algunos de sus personajes, indicando que están en movimiento. Así, en la 1ª parte *Viviane* y *Le Grand inspeccionando los lugares*, en la 2ª *Viviane* y *Le Grand dirigiéndose hacia el muelle* y en la 3ª *Viviane* y *Le Grand están en el muelle*.

Pelletier, en la 1ª escena, informa que Philippe entra y habla al público; en la 2ª, sitúa a sus protagonistas en el bar del aeropuerto Mirabel y en la 3ª, en el comedor de una casa. De ambos lugares da unas ideas generales que ilustran sobre la atmósfera: en el bar, un decorado metálico y frío, pequeñas mesas... El comedor de una casa acomodada, la del protagonista, tiene un decorado recargado, cuadros en las paredes y una iluminación cuidada. Estas indicaciones están completadas con otras sobre lo que hacen los protagonistas: entran en el bar en la 2ª y en la 3ª Catherine hace sus ejercicios de baile y Philippe está comiendo. En la 4ª, mismo lugar que en la 3ª, pero Philippe habla desde la habitación, lugar extra-escénico contiguo. En la 5ª, suponemos, por todo lo que ocurrirá después, que están en el mismo sitio que en la 3ª y en la 4ª, pero el texto informa solamente sobre el estado anímico de los personajes y de que Catherine abre una botella de champán y sirve tres vasos. En la 6ª, sólo una frase, *Estamos a la salida de un pequeño restaurante*, es de función estrictamente locativa.

5. El paratexto didascálico espacial. Las indicaciones espaciales intercaladas en diversos lugares del texto dialogado son, sin ninguna duda, las más frecuentes en las dos obras. Son de varios tipos :

a) En *Duo*, en la 1.<sup>a</sup> escena, Pelletier en el paratexto inicial no ha hecho más que informar de la entrada en escena de Philippe que se dirige al público para hacer ante él un breve resumen de algunos aspectos de su vida. Es después de este monólogo-diálogo sin respuesta cuando el autor sitúa por medio de un paratexto didascálico espacial a sus personajes en un pequeño restaurante muy sencillo, en una mesa de la que ya se ha retirado todo el servicio, con una música ambiental italiana y una atmósfera de conjunto convencional y agradable. Si exceptuamos su situación en el texto, esta indicación escénica tiene las características de las descripciones del decorado o paratexto inicial de cada parte de la obra.

b) En *La visite*, el decorado único relativamente complejo hace que Legault sitúe sus personajes de una manera más precisa en las diferentes partes del mismo; generalmente es una indicación escénica en la que se combina un movimiento más una situación: *N'oublions pas que les éléments du décor (meubles, accessoires) sont souvent prétexte à des indications de mouvement ainsi qu'à des gestes* (Issacharoff, 1981: 822). Al poco tiempo de haber comenzado la 1.<sup>a</sup> parte, el paratexto nos informa de que Aline sale de la casa y se sienta en las escaleras del mirador. Los ejemplos son múltiples, así en esta 1.<sup>a</sup> parte, *Marjolaine, Paul y Richard han caminado hacia el muelle y se han sentado allí* (Legault, 1986: 32) o *Marjolaine se levanta y va a la perrera* (Legault, 1986: 38).

c) Tanto en *Duo* como en *La visite*, las indicaciones que informan sobre los movimientos de los personajes en escena son las más numerosas, lo que no es extraño puesto que *des indications concernant les mouvements des comédiens, on en trouve même chez des auteurs aussi avares de didascalies que Racine* (Kowzan, 1981: 205). Un movimiento de entrada en el espacio escénico desde el extra-escénico, como en la escena 4.<sup>a</sup> de *Duo*, Philippe que estaba en la habitación, espacio extra-escénico contiguo, entra en el comedor, o en la 1.<sup>a</sup> parte de *La visite*, en la que Hubert llega por el sendero de malezas. Numerosos movimientos en escena en donde los personajes se levantan, se sientan, se desplazan de un lado a otro. Un estudio detallado de los mismos nos permitiría establecer los movimientos de los personajes en el tablero escénico (Cfr. Vernois, 1981).

#### EL TEXTO DIALOGADO COMPLETA EL PARATEXTO

El paratexto nos ha informado sobre un espacio escénico y un espacio extra-escénico contiguo. Será el texto dialogado el que los complete y nos hable de otros espacios que forman el macrocosmos de cada obra.

a) El texto dialogado puede hacer redundantes algunos de los elementos del paratexto. En la 1.<sup>a</sup> parte de *La visite*, Le Grand dice a Viviane que están en la Isla, donde está la casa de Aline, el gran muelle y el lago. Más tarde en los diálogos de los personajes se mencionará la meseta, el bosque... Todo ello había sido ya mencionado en el paratexto: título principal e indicaciones espaciales anteriores a la división de la pieza. En *Duo*, en la escena 1.<sup>a</sup>, aunque no se nos dice, de una mane-

ra explícita en los diálogos, que están en la ciudad de Québec, sabemos que Catherine ha servido de guía a Philippe el año pasado en Québec, que éste vive en Montréal y que pregunta a Valentino que cuándo va a trasladarse a esta ciudad. La materia verbal del discurso dramático está aquí completada por la indicación que figuraba en la lista de personajes y por la que sabíamos que Valentino era un camarero italiano emigrado al Québec. En la escena 2.<sup>a</sup>, todos están en Montréal y Valentino confirma el espacio de la escena anterior al decir a Philippe que el año pasado lo había encontrado en Québec. Finalmente el texto dialogado ha hecho redundante la información espacial de la lista de personajes.

b) El texto dialogado amplía el paratexto de función locativa por medio de una serie de informaciones sobre los objetos que pueblan el espacio escénico y que el paratexto no ha mencionado. En *Duo*, en la escena 2.<sup>a</sup>, Philippe menciona un sillón en el que se sienta y más tarde una sucia alfombra en la que se arrodillará para pedirle a Catherine que se case con él.

c) El texto dialogado amplía las informaciones que el paratexto ha dado sobre el espacio extra-escénico contiguo, espacio al que van los personajes en sus múltiples desplazamientos. En *La visite*, en la 1.<sup>a</sup> parte, Le Grand, además de toda una serie de detalles sobre la historia de la isla en la que se encuentran, nos dice que la casa de Aline tiene televisión y teléfono; en la 2.<sup>a</sup> parte, después de que Richard se ha tomado el líquido preparado por Aline y cae sin conocimiento, se habla de las diferentes habitaciones. Todas ellas están dentro de la casa de la que el espectador no ve más que la fachada.

En *Duo*, el procedimiento es inverso. El texto dialogado es el primero que nos habla, en la escena 3.<sup>a</sup>, de la habitación, lugar extra-escénico contiguo, a donde Catherine quiere irse a acostar porque está cansada de sus ejercicios de baile y en la escena 4.<sup>a</sup> será el paratexto el que nos dirá, como ya hemos subrayado anteriormente, que Philippe habla desde la habitación entrando posteriormente en el comedor, lugar escénico.

d) En el texto dialogado se encuentran toda una serie de lugares evocados que ayudarán a comprender el universo teatral de las obras. Son lugares próximos o lejanos, no contiguos, con los que de una manera u otra, los personajes están relacionados. En *La visite*, hay dos niveles temporales esenciales. Le Grand y Viviane están en la isla. Le Grand está muerto desde antes del nacimiento de Viviane. La acción escénica que se desarrolla allí sucede justamente unos meses antes de que ella nazca. Es como un túnel del tiempo, han regresado al pasado ya que en este momento, en el otro nivel temporal, Viviane está en un hospital en estado de coma a causa de un accidente de moto. Es precisamente la acción del hospital la que es evocada por Viviane. El hospital, la sala de urgencias, es evocado pero no es nunca visible.

Frecuentemente el espacio evocado es intraficcional al haber ido a él alguno de los personajes durante los límites temporales de la acción escénica. En *La visite*, los desplazamientos intrafccionales no visibles son relativamente cortos. Aline, en la 1.<sup>a</sup> parte, manda a Hubert a buscar crema a casa de Aumais en el pueblo. En la 2.<sup>a</sup>, el mismo Hubert, que por otra parte está siempre yendo y viniendo, irá a recoger

unas hierbas no lejos de la Punta en Aumais. Entre la 2.<sup>a</sup> y la 3.<sup>a</sup> parte, Richard ha ido a Montréal por el dinero que Aline le pedía.

En *Duo*, este espacio evocado intraficcional es más extenso, más alejado geográficamente, siendo la causa de ello la mayor duración de la acción y la profesión de Philippe. Entre la 1.<sup>a</sup> y la 2.<sup>a</sup> escena, Philippe ha ido a Vietnam y recuerda el largo viaje de vuelta en aviones a 37.000 pies de altura, los films, las azafatas euroasiáticas... Entre el final de la 2.<sup>a</sup> y el comienzo de la 4.<sup>a</sup> escena, Philippe y Catherine han estado en París. Pero han hecho más viajes a Europa porque al preguntarle Philippe (4.<sup>a</sup> escena) si ha ido a menudo a Europa, ella contesta que todas las veces que la ha llevado él. En la escena 4.<sup>a</sup>, Philippe prepara un nuevo viaje a Francia y esta vez irá solo y no habrá ni metro, ni autobús ni taxi, solamente el bullicio de las calles. Catherine le pide que vuelva a la pequeña taberna de Saint-Germain en la que rieron tanto en el viaje que hicieron juntos. Entre la escena 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>, Philippe ha vivido en el campo, en ese campo que representa un mundo tranquilo frente a la vida de la ciudad, pero del que no podemos afirmar que sea verdaderamente el campo. Quizá no se trate más que de un espacio imaginario, un refugio después de su convivencia frustrada con Catherine.

Es igualmente frecuente el espacio anteficcional. En *La visite*, al haber dos niveles ficcionales básicos, los espacios anteficcionales son en último término anteriores a la acción evocada que tiene lugar en el hospital y que es simultánea a la visita de Viviane que transcurre en la isla.

En cuanto a los espacios evocados con los que de una manera u otra están relacionados los personajes y que han sido lugar de una acción anterior a las dos simultáneas son numerosos. Así, Ottawa en donde se había establecido el abuelo de Richard, la isla Perrot de donde era su madre, los Estados Unidos a donde han ido a vivir Richard y sus padres, la escuela militar en la que Richard ha estado tres años, el convento al que Marjolaine ha asistido a clases. Ella y Paul se desplazaban en aquella época todos los días en el tren, sus compañeras trabajaban entonces en Harpell's Press y ella practicaba el esquí en Cadieux a donde irá también Paul. El padre de Paul murió hace tiempo en el Maine. El año anterior a la acción representada, Paul y Hubert han ido a Côte-des-neiges y han pasado por delante de la Universidad de Montréal.

En *Duo*, por el contrario, sólo sabemos que Philippe viene de viaje profesional, que vive en Montréal y que Valentino es italiano.

Hay también un espacio real que en un grado u otro resulta irreal para los personajes. En *La visite*, cuando Viviane pregunta a su madre, en un tiempo posterior a lo que ocurre en escena y anterior a lo que está ocurriendo en el hospital, que dónde está su padre, Paul, Marjolaine le contesta que en Florida, lugar evidentemente existente, pero no alcanzable para Paul. A éste le hubiese gustado trasladarse allí, al Sur como él decía, pero Marjolaine lo matará involuntariamente antes de que pueda realizar su sueño.

Es un espacio real en el que se esperaría encontrar todo aquello que no se tiene en el espacio en el que se vive, como ocurre en *Duo* con ese espacio ideal e indeterminado, esa región desconocida en donde crecería el trigo, en la que Philippe y

Catherine podrían encontrar esa felicidad que buscan, que ella identifica con su país natal, Bas de Fleuve, y que, por un cambio de humor de los protagonistas, se convierte en una comarca sombría (1.ª parte). O esa casa en el campo en la que se instalarían ambos para intentar salvar sus relaciones y en la que no se instalan; o esa *campagne perdue* en la que Philippe ha vivido después de romper su unión con Catherine y de la que no sabemos si es real o un refugio al que llama así.

En *resumen*: paratexto de función locativa y texto dialogado han puesto de relieve el universo de estas dos obras. Limitándonos al estricto espacio geográfico nos encontramos con un espacio canadiense: Québec, Montréal, la *Ile en forme de tête de vache* con todos los pequeños pueblos que se encuentran cerca de la casa de Aline, Ottawa... y un espacio fuera de las fronteras del Canadá: Estados Unidos, Francia y Vietnam.

Dentro de este macrocosmos, el espacio escénico ha estado determinado por el paratexto: en *Duo*, dos pequeños restaurantes, el bar de un aeropuerto y el comedor de una casa. En *La visite*, el patio de una casa con un mirador y una escalera que está al borde del agua y al pie de un cabo; al patio da un parque que sirve de perrera; de los bosques que rodean en parte la casa se llega por un sendero de malezas.

El espacio extra-escénico contiguo ha estado determinado por el paratexto y por el texto dialogado: en *Duo*, la habitación desde la que habla Philippe. En *La visite*, el interior de las diversas dependencias de las que no vemos más que la fachada. A los mencionados habría que añadir una supuesta cocina a la que va Catherine, en la escena 5.ª, a buscar una escoba y un polvo, así como la cocina del pequeño restaurante de la escena 1.ª a la que va Valentino.

Un espacio extra-escénico no contiguo conocido gracias al texto dialogado. En *La visite*, los diálogos nos permitirían establecer una topografía de cierta extensión: las esclusas de Sainte-Anne, Roxboro, la Punta en Aumais, el pueblo en la meseta, Côtés-neiges, Montréal, Ottawa... También nos informan del espacio evocado, el hospital, en el que el cuerpo de Viviane se debate entre la vida y la muerte. En *Duo*, los nombres geográficos son escasos, Québec, Montréal, Francia, París, Vietnam, aunque nos permiten establecer redes topográficas que conciernen a los distintos personajes.

#### EL ESPACIO CONDICIONA A LOS PERSONAJES

En *Duo*, cada personaje parece tener una función y un espacio determinado. Catherine espera en Québec, en Montréal, *está en la casa*. Philippe es el que llega a Québec donde ha encontrado a Catherine el año anterior, a donde vuelve en la escena 1.ª, a Montréal, a donde él vivía ya. Él viene del Vietnam y Catherine ha ido a esperarle al aeropuerto. Él, que viene de lejos, de un lugar de peligro, le pide que sea su tierra de acogida, su soporte, su sostén, su casa será el lugar desde donde se pueda partir para conquistar el mundo, un refugio, una ensenada de paz.

Un año más tarde, en la escena 3.ª, todo ha cambiado. La casa, su casa, es un lugar de encuentro, pero no de paz sino de riñas, aunque todavía hay esperanza. En

la escena 4.<sup>a</sup>, el ambiente de la casa atenaza ya a Philippe que sueña con irse de viaje. Su estancia en París puede traer un poco de aire a este ambiente enrarecido: *Me parece bien que te marches solo, esto va a airearnos un poco* (Pelletier, 1985: 69). Catherine se quedará aunque le hubiese gustado marcharse: *A mí también me hubiese gustado partir, viajar sin parar, dar la vuelta al mundo, ser un cometa, pero las mujeres hacen pensar más bien en las estrellas polares. Siempre en su sitio para indicar el Norte* (Pelletier, 1985: 70). Ella lo dice: *quietud marcando el norte*. Pero Philippe se siente prisionero, sólo sueña con irse: *En París, unas verdaderas vacaciones... Finalmente voy a poder ocuparme de ser un hombre libre en la ciudad* (Pelletier, 1985: 73), evidentemente fuera de aquí, lejos de ella. Catherine siente como Philippe se ahoga, quizá la solución sería instalarse en el campo, dejar la ciudad. Pero ella se da cuenta de que no es la ciudad, no es la casa, se da cuenta de que Philippe cree que la causa de esta sensación de falta de libertad que él experimenta es ella, Catherine, en la casa. Recordemos lo que dice Barthes sobre la tragedia raciniana: *C'est parce que l'autre est là, qu'il aliène (...). Le conflit tragique est une crise d'espace* (Barthes, 1963: 36).

Y le dice: *Cada vez que te vas desde hace seis meses... Piensas que vas a ser más feliz por ahí*, y añade lúcidamente: *pero no te encuentras mejor allí que aquí* (Pelletier, 1985: 79). Philippe estalla: *¿Por qué te metes en mis asuntos? No puedo ya ni hacer un gesto sin que me vigiles. Tengo derecho a vivir sin ser siempre interpretado (...). Si supieras lo agradable que es escapar de tus garras*. Catherine protesta, se desespera: *¿Quieres decirme lo que significa que tengamos una casa, que vivamos juntos?* (Pelletier, 1985: 84). Al final de la escena, Philippe le llama sanguijuela y termina: *Organízate como quieras, pero déjame vivir en paz* (Pelletier, 1985: 95).

En la escena 5.<sup>a</sup>, un año más tarde, todavía viven juntos, están en la casa y han invitado a Valentino, testigo casi mudo, que se encuentra fuera de lugar, su sitio es el restaurante y una casa en la que no ocurren estas cosas. Philippe quiere arreglar la situación, poder encontrar reposo en Catherine, pero no es posible porque la casa ya no ofrece las condiciones necesarias, todo está lleno de polvo y parece una casa devastada como sus sentimientos. Valentino parte y después de reproches mutuos, cada uno se irá por su lado.

Un año más tarde, en la escena 6.<sup>a</sup>, de nuevo el pequeño restaurante. Los dos están a la salida del mismo, Valentino los observa sin comprenderlos. Cada uno ha vivido lejos del otro, Philippe ha intentado vivir a su manera en ese campo perdido, no se sabe si real o un simple refugio llamado así, en el que ha intentado ser feliz sin conseguirlo. Los dos han cambiado y de nuevo para ellos ha renacido la esperanza de alcanzar la felicidad juntos.

En resumen el espacio real es la estructura aparente de una estructura profunda, el espacio físico recubre el espacio síquico, es el marco de una atmósfera que envuelve a los protagonistas y parece condicionarlos. Philippe es como el cometa que se mueve a través del universo. Catherine es la estrella polar que marca el rumbo y espera. Los largos viajes de Philippe tienen siempre un camino de regreso hacia Catherine. Su zona espacial es mucho más amplia que la de su compañera.

Ella, en los primeros días de su unión, lo ha acompañado a Europa, a *países lejanos*, pero a medida que se encierra en su danza y en su casa, el espacio físico se estrecha, se reduce, la atmósfera es asfixiante, la casa hubiese tenido que ser lugar de reposo y de paz, pero se convierte en lugar de agobio, de vigilancia y de incompreensión.

A un lugar público y, en consecuencia, abierto (restaurante, bar) se opone un lugar privado y cerrado, al el que ni los amigos de Philippe pueden ya ir. Al final, a la salida del pequeño restaurante, lugar abierto y público, la esperanza renacerá otra vez.

En *La visite*, el hecho de que haya dos acciones simultáneas, una de ellas no visible, y que en las dos estén igualmente algunos de los personajes podría complicar el problema del espacio escénico. Pero espacio escénico sólo hay uno, el patio de la casa de Aline con todo lo que le rodea, todos los demás son extra-escénicos en los diversos niveles temporales.

La casa de Aline (llamaremos así al lugar escénico), está enclavada en un bello paraje. Como diría Bachelard es el primer universo, el primer espacio: *la maison est notre premier univers* (Bachelard, 1984: 24). Cuando Le Grand, que no es otro que Hubert muerto, llega a ella con Viviane, —con su espíritu, pues el cuerpo de la joven está en una sala de urgencias en el hospital (lugar evocado), *Primeramente, tu no estás aquí, estás en el hospital* (Legault, 1986: 32)—, hace una descripción del entorno y nosotros tenemos la sensación de que es un lugar privilegiado de la naturaleza. Sin embargo, poco a poco, la conversación de los personajes nos informará de que es un lugar mirado con un cierto recelo y desdén por los habitantes de la meseta. Sólo van allí cuando necesitan algo. Aline dice en la 1.<sup>a</sup> parte que *sólo algunos extranjeros vienen aquí por el placer de ver el paisaje. Los otros buscan siempre algo* (Legault, 1986: 28). Aline, que tiene sangre india, es curandera.

De todos los personajes en escena Aline es la única que parece encontrarse en su medio. Hubert vive allí, pero él prefiere la libertad de los bosques: *En el bosque, estoy solo. Tengo paz* (Legault, 1986: 19). Paul y Marjolaine han venido aquí hasta que no terminen la casa que se han comprado. Paul creció también en ese ambiente. Richard venía los veranos a la casa de su abuelo, sus padres se habían trasladado hacía once años a los Estados Unidos. El espíritu de Viviane viene a buscar la verdad que le han ocultado toda su vida. Una verdad que pronto sospechamos que será trágica.

En la 1.<sup>a</sup> parte ya hay indicios suficientes por los que vemos que ir al espacio que está más allá de la casa de Aline es como una ascensión, como un huir de este paraje supuestamente acogedor. Paul trabaja en un rascacielos en Montréal y habla de la ciudad con entusiasmo. Marjolaine es enfermera, trabaja en un hospital y todo el dinero que gana lo destina a pagar la casa, el bungalow, en una urbanización moderna. En la 2.<sup>a</sup> parte, los sueños de Marjolaine lo confirman. Dice a Paul que tendrán una preciosa casa, allí arriba, es decir en la meseta. Sus hijos irán a la universidad, tendrán buenos empleos y serán felices (Legault, 1986: 60).

Hubert no tiene miedo de evadirse de allí. No quiere ir a la escuela porque los niños de la meseta se burlan de él. Richard dice a Aline que es por causa de ella, de



sus actividades como curandera. Por eso Hubert se va a los bosques y está en la luna. En la 3.<sup>a</sup> parte, las palabras de Richard ya no dejan lugar a dudas: Paul ha nacido abajo de la meseta y no saldrá de allí, por eso le hubiese gustado que sus padres lo hubiesen llevado a Ottawa, allí hubiese podido estudiar para poder salir definitivamente de la casa y todo lo que ella significa de atraso, ocultismo y desprecio por parte de los habitantes de los alrededores.

Pero todos están ahora allí. Richard que ha venido a curarse. Él ya no pertenece a ese mundo, tiene un brillante futuro por delante si consigue que los remedios de Aline lo curen. Cuando termina su convalecencia se va porque su verdadera vida está lejos como le dice ella, Aline. El ha venido a buscar algo y ese algo es su curación. Por eso, se irá cuando esté sano y ya nada lo retendrá, su padre venderá la casa de su abuelo y ya no habrá pretexto para volver. Su presencia, sin que él sea consciente, será un desencadenante de la tragedia. Bajo los efectos de la fiebre hablará del cariño ambiguo entre él y Paul.

Richard se irá. Paul querrá también irse como se fue su padre hace años, ver todo lo que allí no ha podido ver, ir al Sur, a los Estados Unidos a comenzar una nueva vida, aunque ésta suponga el que tenga que abandonar a Marjolaine, su mujer, y a su hija que nacerá pronto y que será Viviane, a Hubert, su hermano que lo adora, y a Aline que lo ha criado. Quiere irse y escapar de la parte baja de la meseta, porque aunque se fuese a vivir al bungalow, siempre el pasado lo perseguiría. Lejos, entre gentes extrañas, podría olvidarlo. Si su padre murió en el Maine al año siguiente de haber dejado la isla, él no conseguirá salir de ella. Involuntariamente Marjolaine disparará contra él y Paul quedará para siempre allí. Su sueño no se realizará. Viviane será testigo de su muerte, su padre no estaba en Florida como le habían dicho desde que era pequeña, su padre estaba en la isla en forma de cabeza de vaca.

Marjolaine tendrá que partir, pero no al bungalow con la vida que ella había soñado sino más allá, a donde no haya las miradas de los habitantes de la meseta que le recuerden la tragedia. Al bungalow hubiese podido llevar a Hubert que quiere también partir y a Aline que tenía el mismo deseo.

El pequeño Hubert encontrará un medio de salir, la muerte; se dejará matar por los perros aunque lo que él no sabía es que después de muerto estará en la isla: *Yo era Hubert el Pequeño. Me he convertido en Hubert el Grande (Le Grand)* (Legault, 1986: 140), porque, como el abuelo indio de Aline decía, la isla es el lugar de la eternidad. Su paso a la eternidad ha sido a través *d'un avalage* o más bien *d'un croquage* como diría Gilbert Durand (cfr. Durand, 1969: 233-37). Aline se quedará sola en ese plano temporal del pasado, sola aparentemente pues el espíritu de Hubert la acompañará.

Viviane, que se ha debatido entre la vida y la muerte en el hospital, dejará la isla (su espíritu dejará la isla) porque todavía tiene muchas cosas que hacer y quedarse significaría la muerte: *Yo no puedo morir así ¡Sería una idiotéz! Mi padre está muerto, pero yo no. Tú estás muerto, pero yo no. Tengo que salir de ésta, es necesario que tenga una oportunidad* (Legault, 1986: 140). Cuando pase el tiempo su espíritu volverá otra vez al lado de Hubert y, esta vez, para toda la eternidad.

En *resumen*, varios universos configuran el espacio de esta pieza: a) el de Le Grand y Marjolaine que ven y no son vistos aunque a veces Le Grand es presentado por Hubert, es decir por sí mismo en un estadio anterior a su muerte, *¿Quién eres, eh? Cuando las gentes de la meseta me ven hablándote, dicen que no estoy bien de la cabeza. Pero tú y yo sabemos que se equivocan ¿eh? La primera vez que te vi tenía cuatro años* (Legault, 1986: 71) y por Aline que oye su voz (Legault, 1986: 143); b) el del hospital, c) el de la casa de Aline y d) ese más allá de la casa a donde todos esperan poder ir; ese *más allá* es como *un arrière-fond qui donne à rêver*, se diría que *ce prolongement de l'espace scénique baigne souvent dans un halo d'ir-réalité qui invite (...) à la quête des essences* (cfr. Vernois, 1981: 65).

Geográficamente la oposición espacial entre la meseta y el paraje donde está enclavado el espacio escénico es manifiesta. El espacio físico condiciona el síquico. La verticalidad geográfica significa el deseo de subir, de salir de este espacio abierto y a su vez cerrado, sin evolución, salir del enclaustramiento de este lugar, del que como en el teatro clásico no hay escapatoria para algunos de los personajes. El universo de Aline y el del hospital es un lugar trágico del que solamente escaparán algunos. Las aparentes salidas de los otros no son más que pequeños desplazamientos (Paul, Hubert) o desplazamientos más amplios (Marjolaine, Viviane) que tienen siempre un camino de regreso hacia la isla. Isla que todos presentimos con una fuerte carga simbólica y que, como decía el abuelo indio de Aline, será, después de la muerte, un lugar de reposo definitivo, un reposo que los muertos no han tenido en vida. Será un lugar acogedor, una especie de paraíso porque *l'île, à laquelle on ne parvient qu'à l'issue d'une navigation ou d'un vol, est par excellence le symbole d'un centre spirituel (...). L'île évoque le refuge* (Chevalier, 1982: 519,520). Y qué viaje más transcendental que la muerte y qué mejor refugio que la isla que podrá ser al fin ese lugar idílico que lo parecía pero no lo era mientras estaban vivos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (1984<sup>12</sup>): *La poétique de l'espace*. París: PUF.  
 BARTHES, R. (1963): *Sur Racine*. París: Seuil.  
 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982): *Dictionnaire des symboles*. París: Robert Laffont / Ed. Jupiter (éd. revue et corrigée).  
 DURAND, G. (1969): *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: Bordas.  
 GOLOPENTIA, S. (1993): «Les didascalies de la source locutoire», *Poétique*, 96, pp. 475-482.  
 ISSACHAROFF, M. (1981): «Texte théâtral et didascalecture», *MLN*, 96,4, pp. 809-823.  
 — (1993): «Voix, autorité, didascalies», *Poétique*, 96, pp. 463-474.  
 KOZWAN, T. (1981): «Le texte et son interprétation théâtrale», *Semiotica*, 33, 3/4, pp. 201-210.  
 LEGAULT, A. (1986): *La visite des sauvages ou l'île en forme de tête de vache*. Montréal: VLB éditeur.  
 PAVIS, P. (1980): *Dictionnaire du théâtre*. París: Editions Sociales.  
 PELLETER, M. (1985): *Duo pour voix obstinées*. Montréal: VLB éditeur.

- THOMASSEAU, J.-M. (1984): «Pour une analyse du para-texte théâtral», *Littérature*, 53, pp. 79-103.
- (1984): «Les différents états du texte théâtral», *Pratiques*, 41, pp. 99-121.
- UBERSFELD, A. (1981): *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*. Paris: Éditions Sociales.
- (1982<sup>4</sup>). *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales.
- VAIS, M. (1978): *L'écrivain scénique*. Montréal: Presses Univ. Québec.
- VERNOIS, P. (1981): *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*. Paris: Klincksieck.