

## “Devenir Carles Batlle”: amor, guerra y muerte en *Combat y Zoom*

“Becoming Carles Batlle”: love, war and death in *Combat* and *Zoom*

Anna Corral Fullà

Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Francesa y Románica. Bellaterra,  
Barcelona, 08193. España.  
Correo electrónico: ana.corral@uab.cat

El presente artículo pretende realizar un análisis de dos obras del dramaturgo catalán Carles Batlle. Se tomará como punto de partida uno de los conceptos filosóficos desarrollados por Deleuze y Guattari en su libro *¿Qué es la filosofía?* En el último capítulo de este volumen, los autores abordan el concepto de obra de arte en cuanto a *plano de composición*. Nuestro trabajo mostrará cómo Batlle construye un plano de composición siempre en torno a unas mismas constelaciones que lo definen y le confieren su sello particular. Para ello, el estudio se centrará en dos de sus partituras teatrales: *Combat* (1999) y *Zoom* (2009).

*Palabras clave:* Deleuze y Guattari, plano de composición, carne, casa, universo.

This article aims to provide an analytical and interpretative reading of two plays of the Catalan playwright Carles Batlle. The starting point is one of the philosophical concepts developed by Deleuze and Guattari in their book *What is Philosophy?*. In the last chapter of this volume, the authors address the concept of artwork as a *plan of composition*. Our work will show how Batlle always builds a plan of composition around the constellations that define him and confer him a particular hallmark. To this end, the study will focus on two of his plays: *Combat* (1999) and *Zoom* (2009).

*Key words:* Deleuze and Guattari, plan of composition, flesh, house, universe.

*No hace falta nada más para hacer arte: una casa,  
unas posturas, unos colores y unos cantos, a condición de que  
todo esto se abra a [...] una línea de universo o de desterritorialización.*  
Deleuze y Guattari 2011 [1991]: 187

Carles Batlle, reconocido dramaturgo catalán, estrenado y premiado en múltiples ocasiones, empezó su trayectoria en el ámbito teatral con *Sara y Eleonora* (1995), desplegando posteriormente un talento manifiesto en obras tales como *Combat* (1999), *Suite* (2001), *Temptació* (2004), *Trànsits* (2007) o *Zoom* (2009). Su obra hace alarde

de una gran creatividad que aúna la expresión de la violencia y la vulnerabilidad del ser humano, todo ello revelado con gran delicadeza y sensibilidad. Por otra parte, su creatividad e inventiva se manifiestan tanto en la trama como en la innovación formal de su creación dramática: de la quietud del personaje y de la contención en la palabra estalla con mayor virulencia la dureza de las relaciones interpersonales.

El presente artículo pretende realizar un análisis de dos obras de este dramaturgo tomando como punto de partida uno de los conceptos desarrollados por Deleuze y Guattari en su libro *¿Qué es la filosofía?* (2011 [1991]). En el último capítulo de este volumen, los autores abordan el concepto de obra de arte en cuanto a plano de composición constituido por *carne, casa y universo*. En la obra dramática de Carles Batlle apreciamos cómo se construye un plano de composición siempre en torno a unas mismas constelaciones que lo definen y le confieren su sello particular. Nuestro trabajo se centrará en dos de sus partituras teatrales —*Combat* (1999) y *Zoom* (2009)—, dos obras en las que el plano de composición batllero queda especialmente manifiesto. En el transcurso de nuestra exposición, veremos cómo dicho plano se materializa en la elaboración formal de la obra; en el tratamiento del tiempo y el espacio, en la construcción del personaje o en el uso de la intertextualidad como puerta de acceso a una nueva dimensión. De la conjunción de cada uno de estos elementos, un nuevo imaginario emerge y se abre a un universo.

## 1. EL PLANO DE COMPOSICIÓN EN LA OBRA DE ARTE

Antes de introducirnos en el análisis del plano de composición que emana de la obra de Batlle, cabe, en primer lugar, dar respuesta a una pregunta: ¿Qué es un plano de composición y en qué contexto se ubica? El concepto de plano de composición debe ser situado y comprendido con relación a todo el universo filosófico que se despliega en *¿Qué es la filosofía?* (2011 [1991]). Deleuze y Guattari distinguen tres grandes formas de pensamiento: la filosofía, la ciencia y el arte. En las tres disciplinas, el pensamiento se define por un denominador común: dar una consistencia al caos, adoptando para ello un enfoque particular en cada caso. Los autores denominan a esta operación del pensamiento “trazar un plano sobre el caos” (2011 [1991]: 199). Ahora bien, el plano varía en función del enfoque adoptado. El filósofo inventa conceptos y traza de este modo el plano de inmanencia; el científico define unas funciones y establece un plano de referencia; y el artista crea un *bloque de sensaciones* y erige así un plano de composición.

En lo referente al plano de composición, y base para el desarrollo de nuestro estudio, Deleuze y Guattari parten de la premisa de que el arte “es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos” (2011 [1991]: 164). De las percepciones y afecciones que experimenta el ser humano, el artista extrae los perceptos y los afectos que materializa en la obra de arte y que representan la esencia de lo experimentado y sentido con independencia del *cuero vivo*. De autonomía propia, estos perceptos y afectos se alzan emancipados en un devenir autónomo, razón por la cual la obra de arte se erige por sí misma y únicamente a ella “debe su propia conservación” (2011 [1991]: 168):

Un monumento<sup>1</sup> no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al

<sup>1</sup> Deleuze y Guattari (2011 [1991]) utilizan reiteradamente el término “monumento” para referirse a la obra de arte.

oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada (2011 [1991]: 178).

El procedimiento por el cual se extraen los perceptos y afectos creando un bloque de sensaciones varía con cada artista y queda de manifiesto en un plano de composición propio que define su obra, aquello a lo que denominamos comúnmente estilo. Ahora bien, para que podamos hablar de obra de arte no es suficiente con lo extraído del *cuerpo vivido*, la *carne*, sino que debe desplegarse y estructurarse en la *casa* y abrirse al *universo*. Éstos representan los tres componentes esenciales para la creación de la obra de arte: *carne*, *casa* y *universo*. En los apartados posteriores analizaremos estos tres elementos en las dos obras de Carles Batlle anteriormente citadas. De momento, avanzaremos tan sólo que en el plano de composición de *Combat* (1999) y *Zoom* (2009), la *carne*, la *casa* y el *universo* componen un único bloque de sensaciones monocromo. Los tres componentes se sustentan uno a otro formando un sólido edificio, amplificándose mutuamente, sin contrastes ni fisuras.

## 2. LA CARNE: BALADA DEL AMOR VENCIDO

En *Combat* (1999) y *Zoom* (2009), la *carne*, esa esencia extraída del *cuerpo vivido*, es una balada del amor vencido. Ambas obras nos hablan de su declive: del dolor, la pasión, el desengaño, el rencor, el perdón. Escritas en un mismo tono, existen no obstante disimilitudes en el binomio amor-sufrimiento. *Combat* gira en torno al encuentro amoroso entre un hombre y una mujer. El momento de unión se produce una única vez en la obra y origina toda la fábula posterior. De las nueve escenas que configuran la pieza (escena inicial 0 y 8 escenas posteriores), el encuentro y diálogo entre los amantes se sitúa justo en el centro, en la escena 4, y representa el “desencadenant de tot el que passa abans i després”<sup>2</sup> (Benet i Jornet en Batlle 1999: 14). En el resto de cuadros el autor se sirve del monólogo generado por uno de los dos personajes, en general alternos de escena a escena, aunque no de forma sistemática. Únicamente la escena 0, inicio de la trama, escapa a este tipo de discurso. A modo de introducción, de gran brevedad y carente casi por completo de palabra, esta escena condiciona la recepción del resto de la obra:

(Llum. Ella. Mira cap a la porta. Duu la pistola a la mà. Els dos braços pengen inactius a banda i banda del cos. Se senten crits –molta gent: “amunt, més amunt, a dalt de tot, a dalt...”- i soroll de passes apressades al replà. Truquen a la porta: un, dos, tres... Ella no es mou. Un, dos, tres... Un, dos, tres... Estira el braç amb la pistola encanonant la porta. Un, dos, tres. Algú, des de darrere la porta, diu: “Sóc jo. He tornat. T’he vingut a buscar. Som...”). Ella dispara. Fosc. Petita pausa. Sorolls, increpacions, i la porta que cau a terra, trets; buidant la fosca, un crit allargassat i punyent de dona...<sup>3</sup>. (Batlle 1999: 33).

<sup>2</sup> “El desencadenante de todo lo que pasa antes y después” (Traducción de la autora).

<sup>3</sup> “(Luz. Ella. Mira hacia la puerta. Lleva una pistola en la mano. Ambos brazos cuelgan inactivos a cada lado del cuerpo. Se oyen gritos –muchos gente: “arriba, más arriba, en la última puerta...”- y ruido de pasos apresurados en el rellano. Llaman a la puerta: un, dos, tres... Ella no se mueve. Un, dos, tres... Un, dos, tres... Extiende el brazo y apunta a la puerta con la pistola. Un, dos, tres. Alguien, desde detrás de la puerta, dice: “Soy yo. He vuelto. He venido a buscarte. Somos...”). Ella dispara. Oscuro. Breve pausa. Ruidos, increpaciones, y la puerta cae al suelo, disparos; recorriendo la oscuridad, un grito prolongado y desgarrador de mujer...”. (Todos los fragmentos traducidos de

La violencia representa en *Combat* (1999) el marco en el que se sitúa toda la obra, una atmósfera que se inicia en la escena 0 de forma súbita nada más subir el telón, y que envuelve toda la trama posterior: violencia en el amor, en la guerra y en la propia muerte.

El encuentro amoroso entre *Él* y *Ella*, puesto que ambos personajes carecen de nombres propios, tiene lugar en tiempos de guerra. Es un amor de entrada vencido, sin futuro. Es un intento desesperado de aferrarse a la vida, un acto de amor ahogado en la aridez de la guerra. Todos los elementos que aparecen en esta escena inciden en el mismo sentido: el apremio en el tiempo “*Ell: No sé, avui és un dia especial, demà tot pot ser diferent*”<sup>4</sup> (50) o “*Ell: Avui és un dia especial; al carrer, la gent es mata...*”<sup>5</sup> (58); la resolución en la acción “*Ella: Fa uns dies que cada acció és com una aposta ... Ja ho sé que sembla absurd, però és cert: tu ets la meva darrera jugada...*”<sup>6</sup> (59); la vacuidad en el espacio “una cambra minúscula i desapassionada”<sup>7</sup> (31); y la amenaza inminente “*Ell: Ei, però no te preocupis, duc un fusell i una pistola i no he de marxar fins d’aquí a tres hores... Encara trigarán a atacar*”<sup>8</sup> (50). En este contexto, un joven soldado y una mujer hacen el amor horas antes del ataque a la ciudad. Y en ese acto amoroso, el último grito a la vida deviene al mismo tiempo una muerte anunciada.

De igual modo, *Zoom* nos presenta el reencuentro sentimental entre un hombre y la mujer que lo abandonó tres años antes y que intenta recuperarlo. Toda la obra es un forcejeo continuo entre los amantes: reproches, recuerdos, dudas, rechazo, deseo. De los tres actos que configuran la obra, los dos primeros funcionan como una *mise en abîme*. El primero se sitúa en alta mar el 6 de marzo de 1939, en las postrimerías de la guerra civil española, y tres son los personajes: el comandante del destructor Lepanto Marc Blanch, una mujer y un marinero. El segundo acto se ubica 70 años más tarde en un plató e inserta el primer acto como ficción y dato histórico en la filmación de una película sobre el desenlace de la Guerra Civil Española. De nuevo, tres personajes dan vida a la trama: una mujer, su antiguo amante y su marido redactan el guión de la película sobre el comandante Marc Blanch. Las relaciones entre los dos protagonistas son casi idénticas a las del primer acto, con una mayor participación del tercer personaje, representado aquí por el marido. El tercer y último acto muestra una acción que pudiera ser la sucesión a cualquiera de los dos anteriores y en cierto modo los reagrupa. *Zoom* se centra casi exclusivamente en ese encuentro sentimental en que la pareja conversa interminablemente sobre la memoria y el olvido.

Al igual que en *Combat*, el marco en el que se encuadra la acción está dominado por la violencia, la Guerra Civil Española, un telón de fondo que exhala ante todo el dolor de la derrota. Si nos centramos en los personajes, advertimos que los protagonistas de *Combat* y *Zoom* son anónimos, siempre indefinidos. En *Combat*,

---

*Combat* [Combate] son de la autora de este artículo).

<sup>4</sup> “*Él: No sé, hoy es un día especial, mañana todo puede ser diferente*”.

<sup>5</sup> “*Él: Hoy es un día especial; en la calle, la gente se mata...*”.

<sup>6</sup> “*Ella: Hace unos días en que cada acción es una apuesta... Ya sé que parece absurdo, pero es cierto: tú eres mi última jugada...*”.

<sup>7</sup> “Una habitación minúscula y mediocre”.

<sup>8</sup> “*Él: ¡Eh! Pero no te preocupes, llevo un fusil y una pistola, y no tengo que irme hasta dentro de tres horas... Todavía tardarán en atacar*”.

sus discursos a lo largo tanto del diálogo como de sus monólogos navegan en lo equívoco. De ellos, sabemos bien poco: un joven soldado de 20 años y una mujer que vive solitaria en la ciudad amenazada. Los monólogos de ambos personajes apenas nos ofrecen información añadida. El protagonista masculino se dirige a sí mismo en segunda persona en un discurso opaco y enigmático en el que se entremezclan recuerdos del encuentro amoroso con una imagen inquietante de peligro simbolizada por la presencia de un agua turbia que amenaza con ahogarlo. En cuanto al personaje femenino, su discurso parece de entrada menos oscuro o misterioso pero igualmente de difícil dilucidación. Elaborado en segunda persona del singular, su monólogo se dirige a una tercera persona, en apariencia ausente. Muchas son las hipótesis que a lo largo de su discurso debe elaborar el lector/espectador. ¿A quién habla? ¿Al soldado? ¿A su antiguo marido? El lector/espectador se mueve constantemente en la incertidumbre, vacilando, sin encontrar los referentes necesarios para su interpretación.

De igual modo, en *Zoom*, los diálogos entre los protagonistas revelan bien poco de su identidad, tan sólo es posible deducir que hubo una historia de amor y un abandono. Los amantes conversan hasta la extenuación y centran únicamente su discurso en la relación sentimental: en ocasiones de forma directa y, en otras, a través de breves fábulas construidas siempre en torno al mismo motivo. Ahora bien, a partir del diálogo, sonsacamos que no son personajes simples y si su reconstrucción es tarea ardua, es precisamente porque se muestran complejos contradictorios, siempre indefinidos. En esa imprecisión, juega un papel fundamental la superposición de los dos primeros actos, en que las historias presentadas, casi gemelas, se intrincan una en la otra dando lugar a la confusión y al desconcierto.

Sobre la imprecisión de sus protagonistas, Carles Batlle ha manifestado en múltiples ocasiones su interés en la creación de personajes ambiguos y poco definidos, argumentando que ambiciona esbozar “individus indefinits, que suggereixen actituds complexes davant de la vida, que diuen un cosa i en fan una altra, que no necessàriament ens expliquen qui són, d’on vénen i a on van, i que si ho fan immediatament ens fan dubtar de la sinceritat de les seves paraules. Personatges amb estats d’ànim soterrats realitzant accions inexplicables”<sup>9</sup> (Batlle 2000: 21-22). Del mismo modo, la fábula en *Combat* y *Zoom* se presenta confusa, así como las coordenadas de tiempo y espacio. En su obra, Batlle crea una poética en construcción que en palabras de Francesc Foguet “esberla qualsevol tentativa d’una lectura lineal o inequívoca i que, [...], atorga a la faula un indefugible estatus de ficció atemporal i polisèmica”<sup>10</sup> (Foguet en Batlle 2004: 13). La participación del lector/espectador en la reconstrucción de la historia se revela pues crucial. El propio autor, en su ensayo sobre el drama relativo del que es el iniciador, dice así: “la dilació informativa, l’ambigüetat, la sostracció o l’engany, [...] obliguen l’espectador a prendre decisions, a projectar-se en la història, a completar-la amb retalls de la seva pròpia essència, a descobrir alguna cosa d’ell mateix damunt

<sup>9</sup> “Individuos indefinidos, que sugieren actitudes complejas ante la vida, que dicen una cosa y hacen otra, que no nos explican necesariamente quiénes son, de dónde vienen y adónde van, y que si lo hacen, inmediatamente después, nos hacen dudar de la sinceridad de sus palabras. Personajes con estados de ánimo ocultos que realizan acciones inexplicables” (Traducción de la autora).

<sup>10</sup> “rompe cualquier tentativa de una lectura lineal o inequívoca y que, [...], otorga a la fábula un inevitable estatus de ficción atemporal y polisémica” (Traducción de la autora).

l'escenari”<sup>11</sup> (Batlle 2000: 57). De este modo, el lector/espectador está forzado a la reconstrucción del personaje, del tiempo, del espacio y de la propia fábula.

Dado que en este apartado nos hemos ceñido a la *carne* como esencia extraída del *cuerpo vivido*, llamaremos la atención sobre un último aspecto que se revela harto interesante en el tratamiento que Batlle hace de sus personajes. La tesis elaborada por Deleuze en la primera serie de las paradojas del sentido (*Del puro devenir*), desarrollada en su libro *Lógica del sentido* (1989 [1969]), nos ofrece algunas pistas sobre la concepción del *ser* en el personaje batlleriano. Deleuze invierte la concepción del tiempo circular aristotélico en cuyo centro se sitúa el presente y, por consiguiente, el aquí y el yo. Ahora bien, ese *yo* en el *aquí y ahora* es un *yo* estático, en reposo, lo que entra en contradicción con el movimiento y cambio constante que experimenta el *ser*. Deleuze abandona así la idea aristotélica del *ser en cuanto ser* y adopta una postura inversa concibiendo el *ser en cuanto no-ser* (Pardo 2010), *el ser en cuanto devenir*. Deleuze lo ilustra magníficamente gracias al ejemplo de Alicia:

Quando digo «Alicia crece» quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello también, se vuelve más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto no es a la vez más grande y más pequeña. Pero es a la vez que ella lo deviene. Ella es mayor ahora, era más pequeña antes. Pero es a la vez, al mismo tiempo, que se vuelve mayor de lo que era, y que se hace más pequeña de lo que se vuelve. Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que se esquila el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa. El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez (Deleuze 1989 [1969]: 25).

En ese “devenir” como movimiento descentrado en el que no es posible decir *yo*, *aquí y ahora*, nos parece encontrar un equivalente en la construcción del personaje en el teatro de Carles Batlle. En los protagonistas de ambas obras se vislumbra una negación del ser en cuanto individuo definido y acabado, inmovilizado en el tiempo. Del *ser en cuanto no-ser* de Deleuze, del *ser en cuanto devenir*, nosotros podríamos hablar *del personaje en cuanto no-personaje* o *del personaje en cuanto devenir*. En *Combat* y *Zoom*, éstos se construyen en un devenir y movimiento continuo que implica ambos sentidos; una reconstrucción siempre completada por la mirada de cada lector/espectador en un reflejo automático de atrapar unos personajes que escapan a cualquier definición. Cabe añadir a este respecto que los protagonistas de *Combat* y *Zoom* carecen, en su mayoría, de nombre propio. En *Combat*, los personajes son denominados por los pronombres *Él* y *Ella*. En *Zoom*, por *Hombre*, *Mujer*, *Marinero*, *El Otro*; tan sólo se hace alusión a la identidad del *Hombre* del primer acto: el comandante Marc Blanch. De manera similar, en el ejemplo del que se sirve Deleuze, Alicia pierde su nombre constantemente por la inviabilidad de retener la definición de un nombre propio:

<sup>11</sup> “la dilación informativa, la ambigüedad, la sustracción o el engaño, [...] obligan al espectador a tomar decisiones, a proyectarse en la historia, a completarla con retazos de su propia esencia, a descubrir, en el escenario, algo sobre sí mismo” (Traducción de la autora).

La pérdida del nombre propio es la aventura que se repite a través de todas las aventuras de Alicia. Porque el nombre propio o singular está garantizado por la permanencia de un saber. Este saber se encarna en nombres generales que designan paradas y descansos, sustantivos y adjetivos, con los cuales el propio mantiene una relación constante. [...] Pero cuando los sustantivos y adjetivos comienzan a diluirse, cuando los nombres de parada y descanso son arrastrados por los verbos de puro devenir y se deslizan en el lenguaje de los acontecimientos, se pierde toda identidad para el yo, el mundo y Dios (Deleuze 1989 [1969]: 27).

En *Combat* y *Zoom*, la *carne* está constituida por unos personajes quebrados y esquivos que intentan sobrevivir a esa balada del amor vencido. Y en el empeño por mostrar y hacer descubrir la esencia de ese *cuerpo vivido*, Batlle alza una *casa* que sostenga la *carne* para alcanzar “el percepto como ‘el manantial sagrado’”, para “ver la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido” (Deleuze y Guattari 2011 [1991]: 174). En el siguiente apartado veremos cómo Batlle construye la *casa* que da soporte a la *carne*: las coordenadas de tiempo y espacio, y la noción de territorialización.

### 3. LA CASA: LA GUERRA COMO TERRITORIALIZACIÓN Y DESTERRITORIALIZACIÓN

La *casa* es la estructura en la que el cuerpo prospera, que da a “la sensación el poder de sostenerse por sí misma dentro de unos ‘marcos’ autónomos” (Deleuze y Guattari 2011 [1991]: 181). En las dos obras de Batlle, el marco en que se encuadra la *carne* nos es dado por la guerra, y, curiosamente, en ambos casos, por una guerra civil. Este hecho no parece fortuito: individuos que comparten un mismo territorio entran en conflicto, y como en cualquier enfrentamiento, éste es tanto más violento cuanto más fuerte es el vínculo. Dicho de otro modo, una guerra civil procede a una demolición del territorio conjunto, del mismo modo en que un *amor vencido* comporta el derribo de la “morada” de los amantes.

*Combat* transcurre en el presente de un país en guerra. Pocas son las referencias que el texto nos brinda, aunque sí las suficientes como para vaticinar que la acción se ubica en un país donde conviven varias lenguas, religiones o culturas, posiblemente en la antigua Yugoslavia. En cuanto a *Zoom*, el marco que encuadra toda la acción es un cuadro histórico tomado de la Guerra Civil Española: la cesión y entrega de la flota republicana al Gobierno francés de Bizerta (Túnez) poco antes del final efectivo de la contienda civil. De este modo, la trama de ambas obras se ve teñida de principio a fin por un telón de fondo bélico: una *casa* que exhala el dolor de la derrota y que amplifica y sostiene a la *carne* vencida, a la esencia de ese amor truncado; apenas iniciado y sin porvenir en *Combat*, o lamentado en *Zoom*.

Con la creación de la *carne* que encuentra su morada en la *casa*, la obra de arte empieza a alzarse a través de las “posturas y colores del cuerpo, por los cantos y gritos que marcan el territorio. Es un chorro de rasgos, de colores y sonidos, inseparables en cuanto que se vuelven expresivos. [...] Con el territorio y la casa es cuando [la *carne*] se vuelve constructiva” (Deleuze y Guattari 186). Ese *chorro de rasgos* en las dos obras de Batlle está compuesto de grises, negros y sombras; y un verde esmeralda, atributo de muerte.

Por otra parte, la *casa* implica igualmente unos “planos de orientaciones diversas que confieren a la carne su armazón” (Deleuze y Guattari 181). Si nos centramos en las coordenadas de tiempo y espacio en *Combat* y *Zoom*, advertiremos que ambas se



erigen en su verticalidad, en el deseo de hacer emerger ese bloque de sensaciones, una “especie de cubismo, de simultaneísmo” (Deleuze y Guattari 172), cuya densidad ofrece una visión detenida en el tiempo y espacio.

Si la guerra representa el telón de fondo en ambas obras, los espacios en los que transcurre la trama respetan en todo momento la gama de colores impuestos por el enfrentamiento bélico. En *Combat*, las acotaciones nos indican que los personajes están ubicados en una pequeña y austera habitación, con unos pocos cambios substanciales que marcan el espacio propio de cada uno de los personajes. En la descripción del espacio de la protagonista femenina, se dan las siguientes directrices: “Habitació petita i sense cap particularitat remarcable. Al primer cop d’ull, neix el dubte: és una cel·la? Una presó, un convent, un hospital? Potser és la cambra minúscula i desapassionada d’una ciutat dormitori, o un refugi postnuclear”<sup>12</sup> (Batlle 1999: 31). El espacio del personaje masculino es igualmente un habitáculo vacío e impreciso, cuyo único mobiliario es un tablón situado en medio de la sala. Como la misma acotación específica, no sabemos con exactitud si se trata del mismo espacio que el de la protagonista: “l’espai no sembla el mateix. És el mateix? És un àmbit indefinit, buit”<sup>13</sup> (Batlle 1999: 34). Ahora bien, ambos espacios se caracterizan por la sobriedad y una cierta aspereza, ningún elemento que otorgue calidez al conjunto. La aridez en la guerra y la aridez de los habitáculos conforman un mismo plano de composición monocromo.

En *Zoom*, los espacios son distintos y al mismo tiempo idénticos. Todos los actos se sitúan en el camarote de un barco en alta mar, aunque en el segundo éste representa la escenografía de una película en un plató, y en el tercero el camarote es al mismo tiempo espacio real y ficticio. Tanto el barco como el camarote corresponden a un *non-lieu* [no-lugar] (Augé 1992), un espacio “qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique”<sup>14</sup> (Augé 100) y que remiten a una “experiencia de tránsito [...] un momento crucial de suspensión del significado [...] e implica que el sujeto de la experiencia de tránsito acceda a devenir ‘paseante’, a someterse a la prueba de un pasaje caracterizado por una necesaria desposesión del sentido y de la identidad” (Altimir 2008-2009: 1). Esta experiencia o pasaje en el que el sentido no está todavía fijado, ni en el personaje ni en el espacio, lo encontramos por igual en las dos obras de Batlle: en *Combat*, un espacio indefinido y sobrio, sin elementos que lo anclen en un significado determinado; en *Zoom*, un barco en alta mar, que opera como otros muchos lugares —estaciones de tren, aeropuertos, vagones de metro— marcados por lo *urbano* (Augé 1992 y Delgado 1999). Ambos emplazamientos son espacios de tránsito, indefinidos, espacios en que los personajes, tal y como lo hemos expuesto en el apartado anterior, no *son*, sino que *devienen*:

Lo *urbano* es efímero, [...] incalculable, imprevisible [...]; es desamparo, [...] sin identidad, sin posesión, sin amparo; [...] es excitación sin reposo de lo *para-nacer*, [...] espacio de negativización, de creación de un hueco; [...] es filo de cuchillo, es

<sup>12</sup> “Habitación pequeña y sin ninguna particular destacable. Al primer vistazo, surge la duda: ¿es una celda? ¿Una prisión, un convento, un hospital? Quizá es tan sólo la habitación minúscula y mediocre de una ciudad dormitorio, o un refugio posnuclear” (Traducción de la autora).

<sup>13</sup> “el espacio no parece el mismo. ¿Es el mismo? Es un ámbito indefinido, vacío” (Traducción de la autora).

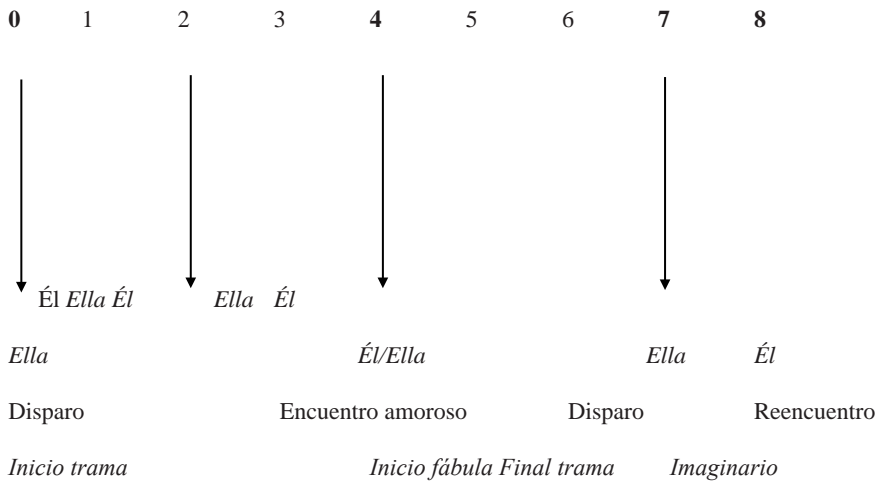
<sup>14</sup> “que no puede definirse ni como identitario, ni como relacional, ni como histórico” (Traducción de la autora).



corte creadora, herida salvadora; [...] es misterioso, [...] no puede ser ni dicho, ni imaginado, ni pensado, ni conocido” (Altimir 2008-2009: 7-8).

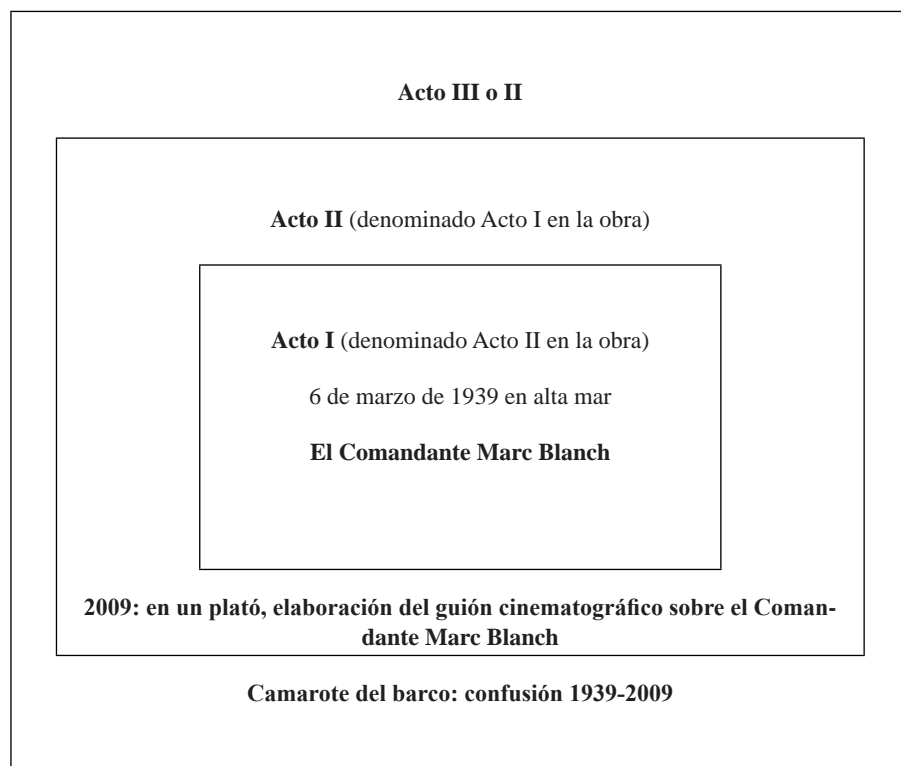
En *Combat* y *Zoom*, Batlle privilegia estos espacios desprovistos de identidad. Este quehacer, no obstante, es habitual en la escritura del autor, como da fe de ello su primera obra, *Sara i Eleonora* (1994), cuya trama se sitúa en un camerino; o *Trànsits* (2007), en que tres hombres y dos mujeres coinciden en un tren de largo recorrido. Advertimos, por lo tanto, un distintivo que caracteriza la obra de Batlle: la incesante exploración de unos personajes en experiencia de tránsito y depositados en un espacio “invisible, impensable, ilegible [...] manifestación de la ausencia en el centro mismo de la presencia” (Altimir 2008-2009: 4).

Las coordenadas de tiempo se encuentran en esa misma disyuntiva. En *Combat*, prevalece la confusión, aunque a primera vista se pueda tener la impresión de que los monólogos de *Ella* y *Él* suceden al mismo tiempo. De hecho, el inicio de la fábula, el diálogo entre los amantes, se sitúa en la escena 4. Las cuatro escenas que la preceden (0-3) y la suceden (5-9) están constituidas por los monólogos que de entrada parecen desarrollarse en la simultaneidad. Únicamente hacia el final de la obra, el lector/espectador empezará a intuir que los monólogos de ambos protagonistas no coinciden en el tiempo. De hecho, ambos discursos se elaboran en torno a la escena 0, el momento del disparo. De este modo, el discurso de *Él*, se efectúa en un período de tiempo posterior al disparo que le da muerte y el de *Ella* anteriormente a éste. La última escena (8) reúne en el imaginario a ambos personajes.



La obra se nos presenta, por lo tanto, con una primera escena a modo de introducción; un último capítulo como epílogo; y siete escenas intermedias, desarrolladas en tiempos distintos, y en cuyo centro se sitúa el diálogo inicial de la fábula. La organización temporal tal y como está presentada en *Combat* ejerce una primera impresión de simultaneidad y, por lo tanto, de verticalidad. Las nociones de presente, pasado y futuro se desvanecen de igual modo a como sucedía con el

personaje y el espacio. La sucesividad temporal queda completamente anulada en la obra. En *Zoom* asistimos a un fenómeno similar aunque formalmente distinto. Lo que caracteriza mayormente la obra desde el punto de vista de la organización temporal es una *mise en abîme* que aprisiona una trama dentro de otra:



Las historias del primer y segundo acto se entrelazan y confunden a lo largo de toda la obra. Enric Gallén, en su prefacio a *Suite* (Batlle 2001: 11), ya señalaba la tendencia del autor a plantear en su teatro “la confrontació entre dues realitats de matisos diversos.”<sup>15</sup> De igual modo, en *Zoom* somos testigos de la presencia de dos escenarios situados en dos períodos cronológicos distintos (1939-2009), insertándose la historia del primer acto en el centro de la fábula del segundo. Ahora bien, en *Zoom* no tan sólo asistimos a una confrontación de situaciones, sino que éstas a su vez se superponen confiriendo una gran densidad a la obra. El tercer acto, de hecho, las conjuga y reconcilia definitivamente. La superposición de tiempos cronológicos distintos a lo largo de la obra logra alzar un nuevo tiempo dramático, de gran espesor y verticalidad. Al igual que en *Combat*, la sucesividad temporal queda anulada en la obra. *Combat* y *Zoom* se elevan en su verticalidad, erigiendo un bloque de sensaciones en un territorio en que no es posible decir *yo, aquí y ahora*. Ambas obras se construyen conforme al “ser en cuanto no-ser”, es decir, frente a lo que “tiene[n] de ausencia, de potencialidad y de movimiento” (Pardo 2010).

<sup>15</sup> “la confrontación entre dos realidades de matices diversos” (Traducción de la autora).

“El arte empieza [...] con el animal que delimita un territorio y hace una casa” (Deleuze y Guattari 185). No deja de ser una curiosidad que la *casa* en la que mora la *carne*, en estas dos obras de Batlle, se produzca en un contexto bélico, en un territorio en ruinas al igual que la *caída* de la *carne* como amor vencido. Ahora, si bien es cierto que la *guerra* territorializa y se erige en *casa* del amor vencido, ésta implica al mismo tiempo una desterritorialización. En efecto, la *guerra* derriba casas y territorios, es un espacio deshumanizado, de tránsito y desposeído de identidades. De este modo, en las obras de Batlle, la *casa* se sitúa a medio camino, entre una presencia y una ausencia de territorio, en esa zona de indeterminación, de indiscernibilidad para alcanzar “ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural” (Deleuze y Guattari 2011 [1991]: 175). La *guerra* posibilita el paso de lo finito a lo infinito, “del territorio a la desterritorialización” (Deleuze y Guattari 2011 [1991]: 182) y tiende un puente hacia el universo.

#### 4. EL UNIVERSO: LA MUERTE EN EL LIENZO

Si el arte empieza con la casa, el plano de composición debe, no obstante, ampliarse hasta el infinito para arrastrarlo todo “a la Vida, a la Muerte, la ciudad-cosmos” (Deleuze y Guattari 2011 [1991]: 191). La obra de arte se hace así portadora de las fuerzas invisibles que rigen el universo. Si en *Combat* y *Zoom* hallábamos una misma gama de colores en la *carne* y la *casa*, la ventana al *universo* que ambas nos ofrecen no hace sino amplificar y extender esas voces como ecos de amplias resonancias. En *Combat* y *Zoom*, el arte pictórico representa la puerta de acceso al *universo*: dos cuadros prerrafaelitas cuya presencia en la obra se revela trascendental. De hecho, esta práctica suele ser habitual en la dramaturgia de Batlle al servirse de forma recurrente de la intertextualidad con otras obras de arte (Feldman 2011: 273-274) y manifestaciones artísticas.

En *Combat*, toda la trama se construye en torno a un cuadro del prerrafaelita inglés John William Waterhouse, *La Dama de Shalott* (1888), basado en el célebre poema de idéntico nombre escrito por Lord Alfred Tennyson (1832). Al inicio de la obra, la acotación describe el espacio escénico de la protagonista femenina y detalla con una sorprendente minuciosidad la presencia de este lienzo en el habitáculo: “De la paret, penja una imatge a dues tintes i, a sota, en fulls que poden arrencar-se, els dies negres i vermells de cada mes. A veure? És la reproducció d’un quadre post-prerrafaelita: *The Lady of Shalott* de John William Waterhouse, pintat l’any 1888, que com tothom sap, ostenta el “N 01543” de la Tate Gallery de Londres. ... Ella sempre és a la seva cambra, i la imatge del calendari també”<sup>16</sup> (Batlle 1999: 31). Ahora bien, el significado de esta estampa del calendario nos es vedado de entrada y precisa de una reconstrucción paulatina por parte del lector/espectador a través de los diversos indicios que el texto va desvelando. La magnitud y alcance del lienzo adquiere pleno sentido con el apéndice que sucede a la obra: *The Lady of Shalott (versió lliure d’un poema d’A. Tennyson [versión libre de un poema de A. Tennyson])*.

<sup>16</sup> “De la pared, cuelga una imagen a dos tintas y, debajo, en hojas que pueden arrancarse, los días negros y rojos de cada mes. ¿A ver? Es la reproducción de un cuadro post-prerrafaelita: *The Lady of Shalott* de John William Waterhouse, pintado en 1888, que como todo el mundo sabe, ostenta el “N 01543” de la Tate Gallery de Londres. ... Ella siempre está en su habitación y la imagen del calendario también” (Traducción de la autora).

El poema de Tennyson cuenta la historia de una dama, cautiva en una torre, que tiene prohibido mirar el mundo directamente por la ventana. Sentada ante su telar, únicamente puede observarlo a través de un espejo que cuelga frente a ella, y, en su anhelo por penetrar en ese mundo vedado, va tejiendo un tapiz con las imágenes que percibe a través de esa mirada sesgada. “Cansada estoy de sombras”, dice la Dama de Shallot. Hasta el día en que ve la imagen de Lancelot reflejada en el espejo y, dejando el telar, se acerca a la ventana mirando hacia Camelot. El espejo se resquebraja, la tela sale volando y ella se dirige a la barca para darse muerte en el río.

La pintura de Waterhouse representa una de las escenas de este poema, momento en que la dama, dentro de la barca, canta su última canción dejándose arrastrar por la corriente: “hasta que su sangre se fue helando lentamente / y sus ojos se oscurecieron por completo, / vueltos hacia las torres de Camelot”. *La Dama de Shallot* nos ofrece así la imagen de una mujer que “arriesga todo, incluso su vida, por el amor” a Lancelot (Demoor 2003: 4); un amor que se revela, desde el inicio, imposible.



*La Dama de Shalott*, de Waterhouse (1888).

En *Combat*, el cuadro de Waterhouse cobra nueva vida en la trama de la obra. De hecho, a medida que el texto avanza, el lector/espectador se percata de que la totalidad del monólogo femenino, enunciado en segunda persona del singular, va dirigido a la Dama de Shallot, hasta el momento en que la imagen de la protagonista y de la propia Dama se funden en un solo ser en ese acto último de soltar amarras en un abandono a la muerte. De igual modo, el monólogo masculino también está tejido

a partir del lienzo de Waterhouse, aunque en esta ocasión el espacio imaginario en el que se ubica el protagonista, y desvelado únicamente al término de la obra, es el de las aguas turbias que circundan la barca del cuadro. Cabe recordar que todo el monólogo masculino se sitúa temporalmente inmediatamente después del disparo que le da muerte y que por lo tanto la revelación del espacio real y ficticio en el que corresponde ubicarlo cobra todo su sentido. En el último monólogo, éste lo explicita con las siguientes palabras: “Ara ho entenc: tota aquesta aigua... definitivament és un riu. ... Sí, la barca gairebé t’ha fregat la cara. És aquí, al teu costat... Què fa ara? Què fa? Doblega el cos, t’allarga la mà, la hi agafes, la seva cabellera et cobreix el rostre, i, no saps ben bé com, però puges a la barca. Ja hi ets. Ara ets al seu costat, damunt del tapís, i també dus la roba blanca. La barca festeja pel riu i lentament avança... Endavant”<sup>17</sup> (Batlle 1999: 75-76). De este modo, la última escena reúne a ambos protagonistas en el lienzo y, por lo tanto, en la muerte.

En *Zoom*, hallamos igualmente la presencia de otro cuadro prerrafaelita, esta vez se trata de la *Ofelia* de John Everett Millais (Corral 2012). Ahora bien, en la obra y contrariamente a *Combat*, esta pintura no está citada explícitamente. Tan sólo algunos indicios y alusiones a la figura recurrente de una mujer de aspecto angelical que se da muerte en un estanque evidencian, de forma siempre velada, la referencia del autor a este célebre lienzo de Millais: “Dona: ... Se n’ha anat, se n’ha anat al jardí. Entra a dins l’estany, s’hi deixa caure. Flota. La roba blanca s’escampa com un gran nenúfar de plata. Ella pren una maragda, una maragda en forma de mig cor que sempre li penja del coll (l’altre mig el guarda ell). Amb la part més estel·losa de la maragda es talla les venes. Vermell i blanc teixint camins en l’aigua negra. La lluna s’ho mira”<sup>18</sup> (Batlle 2010: 79). Más avanzado el texto, se hace igualmente referencia a una pintura de tintes simbolistas aunque no se dé precisión alguna al respecto: “Home: ... Sembla que pintis quan escrius. Un jardí decadent, ple de lliris salvatges, heures, xiprers, desmaís i tota la pesca. Un quadre simbolista”<sup>19</sup> (Batlle 2010: 99).

La presencia del cuadro de Millais en *Zoom* de ningún modo es casual. Es harto conocido el funesto desenlace de la historia de la *Ofelia* shakespeariana, cuyo alcance en la obra sobrepasa la simple derrota de la *carne* y la *casa* propulsando su expansión hacia el *universo*. Tanto el discurso que encontramos en la obra como la referencia implícita al cuadro simbolista inciden en el dolor generado por el desengaño amoroso.

Los dos cuadros prerrafaelitas presentes en *Combat* y *Zoom* muestran dos jóvenes mujeres que ante un amor irrealizable se dejan arrastrar por las aguas lentas y estancadas de Hades. La simbología que encierran ambas pinturas refuerza en todo momento ese amor desamparado y vencido pero también esa *casa* derruida.

<sup>17</sup> “Ahora lo entiendo: toda esta agua... definitivamente es un río... Sí, la barca casi te ha rozado la cara. Está aquí, a tu lado... ¿Qué hace ahora? ¿Qué hace? Dobla el cuerpo, te extiende la mano, se la coges, su cabellera te cubre el rostro, y, no sabes muy bien por qué, pero subes a la barca. Ya estás dentro. Ahora estás a su lado, encima del tapiz, y tu ropa también es blanca. La barca festeja por el río y avanza lentamente... Adelante” (Traducción de la autora).

<sup>18</sup> “Mujer: ... Se ha ido, se ha ido al jardín. Entra dentro del estanque, se deja caer. Flota. La ropa blanca se extiende como un gran nenúfar de plata. Coge una esmeralda, una esmeralda en forma de medio corazón que siempre le cuelga del cuello (la otra mitad la guarda él). Con la parte más astillosa de la esmeralda se corta las venas. Rojo y blanco tejiendo caminos en el agua negra. La luna lo mira” (Traducción de la autora).

<sup>19</sup> “Hombre: ... Parece que pintas cuando escribes. Un jardín decadente, repleto de lirios salvajes, hiedra, cipreses, sauces y todo lo demás. Un cuadro simbolista” (Traducción de la autora).



*Ofelia* de John Everett Millais (1852)

El símbolo del lirio con el de las aguas y el verde esmeralda, presentes en mayor o menor medida en ambas pinturas, inciden en el mismo sentido. Si el lirio se convierte, como indican Chevalier y Gheerbrant, en la flor del amor, “d’un amour intense, mais qui, dans son ambiguïté, peut être irréalisé, ou refoulé ou sublimé”<sup>20</sup> (1982: 578); “la peine de l’eau est infinie”<sup>21</sup> como anunciaba Bachelard (2003 [1942]: 13): un agua tranquila y espesa, asociada a una muerte por amor; morada, para la eternidad, de la joven fallecida. Por otra parte, el color verde esmeralda, predominante en ambas pinturas, unido a la piedra preciosa que aparece de forma recurrente en *Zoom*, recubre una ambivalencia que encuentra su resonancia en las dos obras de Batlle como “la pierre d’Hermès, le messenger des dieux et le Grand Psychopompe”<sup>22</sup> (Chevalier y Gheerbrant 1982: 400). En efecto, la esmeralda reviste una ambigüedad, capaz de vehicular los bienes más preciados o de invocar a las criaturas más maléficas del infierno, una ambivalencia que encontramos igualmente en *Combat* y *Zoom*: en el conflicto amoroso como concentración de emociones opuestas, pero también en la guerra como origen de sentimientos contradictorios e insospechados. Por otra parte, el *Psicopompo* conduce las almas de los difuntos al cielo o infierno, sumergiendo así a *Ofelia* y a la *Dama de Shalott* en la noche de la muerte. Una simbología que

<sup>20</sup> “de un amor intenso, pero que, en su ambigüedad, puede ser irrealizable, o rechazado o sublimado” (Traducción de la autora).

<sup>21</sup> “la pena del agua es infinita” (Traducción de la autora).

<sup>22</sup> “la piedra de Hermes, el mensajero de los dioses y el Gran ‘Psicopompo’” (Traducción de la autora).



introduce un nuevo matiz, de amplias resonancias, en las dos obras de Batlle: la *muerte* en el amor, en la guerra, en el universo entero.

En *Combat* y *Zoom*, la muerte en el lienzo otorga una dimensión cósmica a ese amor vencido y a la derrota humana, social y política del enfrentamiento bélico. Es como un doblar de campanas, como el pabellón de un instrumento de viento que posibilita la expansión del sonido para que todo el universo tome conciencia y parte en ese desencuentro; un gran eco solemne y estrepitoso.

#### OBRAS CITADAS

- Altimir, Mercè. 2008-2009. “Tratado del tránsito”. *Doletiana* 2: 1-10.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bachelard, Gaston. 2003 [1942]. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Le Livre de Poche Biblio Essais.
- Batlle, Carles. 2000. “Més sobre el drama relatiu: la restitució de la història i Més sobre el drama relatiu: en resposta a un article de Jordi Coca”. *Serra d'Or* 489: 54-57.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Combat*. Prólogo Josep M. Benet i Jornet. Barcelona: Teatre Tres i Quatre.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Suite*. Prólogo Enric Gallén. Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Temptació*. Prólogo Francesc Foguet. Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Zoom*. Prólogo Enric Gallén. Tarragona: Arola.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. 1982. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter.
- Corral Fullà, Anna. 2012. “Zoom de Carles Batlle, un teatro de gran espesor poético”. *Gestos* 54: 83-96.
- Corrons, Fabrice. 2013. “Del travestir teatral a la escritura mestiza en la obra de Carles Batlle”. *El creador y su crítico* 3. *Manipular - Travestir*. Presses Universitaires de Saint-Etienne: Lyon. 131- 145.
- Delgado Ruiz, Manuel. 1999. *El animal público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles. 1989 [1969]. *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 2011 [1991]. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Demoor, Marysa. 2003. “Doncellas medievales en la poesía de Lord Alfred Tennyson: retratos del pasado como espejos del presente”. *Rev. Signos* 54: 169-176.
- Duprey, Jennifer. 2009. “Una escenificación del mestizaje: *Temptació* de Carles Batlle”. *Gestos* 47: 47-72.
- Feldman, Sharon. 2011. *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelona: L'avenç.
- Foguet i Boreu, Francesc. 2013. “La literatura dramàtica catalana del segle XXI: una aproximació crítica”. *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, i Universitat Autònoma de Barcelona. 121-132.
- Pardo, José Luis. 2010. “Drama en tres actos, o del ser como no-ser”. Conferencia en el MACBA, Barcelona, julio de 2010. Web: <http://www.filosofia.net/materiales/cogitos/cez7.html>